



A SANGRE FRÍA. ENTRE LITERATURA Y CINE

Valeria Castillo

Universidad Nacional de Rosario
valeriancastillo@gmail.com

La problemática relación entre literatura y cine ha dado lugar a múltiples discusiones en ambos campos. Sergio Wolf en *Cine / Literatura. Ritos de pasaje* (2001) señala que la posibilidad de establecer una relación entre ambas disciplinas consiste en examinar los vínculos que éstas mantienen dejando de lado términos como “traducción”, “traición”, y “sustitución”. Puesto que se trata de dos formatos diferentes, se pensará esta relación en términos de “trasposición” atendiendo a la existencia de una “franja de independencia” entre ambos códigos.

El presente trabajo pretende contribuir al conocimiento de la relación literatura / cine a través del análisis de la trasposición fílmica de la novela *A sangre fría* (*In Cold Blood*) publicada por Truman Capote en 1966. Para ello, se realizarán consideraciones explicativas sobre algunos aspectos destacados del film homónimo dirigido por Richard Brooks en 1967, atendiendo a lo postulado por Antonio Costa en *Saber ver el cine* (1988). Además se producirán comparaciones con los films *Capote* (Truman Capote, 2005), de Bennet Miller, e *Infame* (*Infamous*, 2006), de Douglas McGrath, a fin de reconstruir las decisiones que estos directores toman frente a determinados aspectos de la obra literaria que resultan problemáticos a la hora de realizar una trasposición fílmica.

PALABRAS CLAVE: Cine – Literatura – Trasposición – *A sangre fría*

El acto de trasponer un texto al cine debe interrogarse sobre si son factibles ciertos procedimientos que pueden hacer de puentes entre códigos, así como se dice que todo puente une espacios o lugares distintos y autónomos. (Wolf, 2001:34)

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo, se realiza consideraciones explicativas respecto de la trasposición fílmica de la novela *A sangre fría* (*In Cold Blood*), publicada por Truman Capote en 1966. Se analizan determinados aspectos del film homónimo, dirigido por Richard Brooks en 1967, atendiendo a las consideraciones acerca del guión y del montaje fílmico propuestas por Antonio Costa (1988) en *Saber ver el cine* y al concepto de trasposición fílmica que Sergio Wolf (2001) propone en *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Además se hace hincapié en los procedimientos fílmicos que logran trasponer a la pantalla el *suspense* que Capote instaura en su obra literaria. En relación a este punto, se atiende al tratamiento del *suspense* realizado por Francois Truffaut (1974) en las conversaciones mantenidas con Alfred Hitchcock, recopiladas en *El cine según Hitchcock*.

Además se producen comparaciones con los films *Capote* (Truman Capote, 2005), de Bennet Miller, e *Infame* (*Infamous*, 2006), de Douglas McGrath, a fin de reconstruir las decisiones que estos directores toman frente a determinados aspectos de la obra literaria que resultan problemáticos a la hora de realizar una trasposición fílmica. Se recorre cronológicamente el film de Brooks y se analiza en particular la trasposición del penúltimo apartado de la novela perteneciente a la tercera y última parte “El Rincón”, correspondiente a la última escena del film de Brooks.

Es preciso tener en cuenta que las trasposiciones fílmicas dan lugar a una obra nueva y diferente regida por reglas independientes de las de la escritura. Con respecto a esta problemática, Alfred Hitchcock (Wolf, 2001) señala que el cineasta debe leer la obra literaria, retener la idea y, luego, olvidarla. Si bien Brooks se toma algunas licencias respecto del texto literario, podría decirse que ha llevado a cabo una trasposición fiel. Una de estas licencias consiste en la creación de la figura del investigador –Bill Jensen– que, en la novela, no es explícita y se desliza casi de manera encubierta teniendo pocas intervenciones. Más allá de la (re)creación de esta figura, lo cierto es que el director le adjudica a este personaje relevancia en la pantalla sobre el final del film, lo cual termina por asemejarse a lo realizado por Truman Capote en su obra.

Por otro lado, existe un componente sumamente importante que atraviesa la trasposición de la novela: es el hecho de que el autor, con *A sangre fría*, inaugura –o al menos así lo plantea la crítica– un nuevo género: el de la no-

ficción.¹ Esto le impone al director un desafío extra a la hora de trasponer el film. Truman Capote se había enfrentado a la pregunta “¿cómo contar los hechos?” y es posible que tal problemática haya significado para Brooks otro interrogante por encima del planteado por Capote: “¿cómo contar el relato de los hechos?”

La novela está organizada en cuatro partes: “Los últimos que los vieron vivos”, “Personas desconocidas”, “Respuesta”, “El Rincón”. Cada una de éstas se divide en pequeños relatos que van saltando de una historia a otra (la familia Clutter, las andanzas de Perry y Dick, la investigación del caso, el relato de la vida de Perry y el relato de la vida de Dick). Si bien la primera y la última parte parecieran responder a un criterio de segmentación del relato en función del desarrollo temporal de los acontecimientos, apenas va internándose en el texto, el lector nota que dentro de cada una de las partes hay digresiones y analepsis que funcionan como microhistorias.

Truman Capote logra un excelente manejo del *suspense* puesto que, a diferencia del policial clásico, en el primer tercio de la novela el lector ya tiene los datos de las víctimas, del hecho y de los culpables, incluso conoce la información que aún la policía no posee. Este es precisamente uno de los principios de *suspense* que plantea Alfred Hitchcock en sus conversaciones con Truffaut (1974) respecto del cine, es decir, la decisión de dar al público una información que los personajes de la historia no conocen todavía. Entonces, tanto en la novela como en el film, el *suspense* gira en torno a dos cuestiones: la vida de los asesinos antes de cometer el crimen y el ajusticiamiento de los inculpados.

El film, al igual que la novela, trabaja el argumento de manera segmentada, alternando los fragmentos de las diferentes historias, es decir, se muestra parte de los diferentes episodios de manera alternativa, pausando las escenas. El film comienza con el ómnibus que transporta a Perry, acercándose a la cámara. Gracias al acompañamiento de la banda sonora, la imagen adquiere gradualmente un tono de acción y suspenso. El nombre del colectivo sitúa la escena en la ciudad de Kansas y enseguida tenemos un plano de detalle² de la suela del zapato de Perry Smith, que está tocando la guitarra. A continuación, un primerísimo plano de Perry, en el que él apaga un fósforo y la pantalla queda en negro. Después de

¹ Amar Sánchez (1992) plantea que el género de no-ficción se caracteriza por la hibridez, puesto que sus referentes Walsh, Capote, Mailer y Wolfe han dado lugar a obras que parten de la misma idea pero que no están construidas de manera similar: “lo específico del género está en el modo en que el relato de no ficción resuelve la tensión entre lo ‘ficcional’ y lo ‘real’. El encuentro de ambos términos no da como resultado una mezcla (aunque sea posible rastrear el origen testimonial o literario de muchos elementos), sino que surge una construcción nueva cuya particularidad está en la construcción de un espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre distintos géneros.” (p.19).

² Con respecto a los términos de gramática fílmica seguiré las denominaciones propuestas por Antonio Costa en *Saber ver el cine*.

este corte, la luz se enciende con la imagen de una escopeta dentro de un baúl de automóvil; de esta manera se presenta al otro protagonista, Dick Hickock, quien se despidió de su padre, ocultando el arma en su vehículo.

Mientras tanto, Perry llega a la estación de ómnibus en Edgerton con una caja que contiene sus pertenencias, pide aspirinas a una camarera y lee la nota en la que Dick le propone el plan. En este momento, Dick se encuentra cargando gasolina y, en una conversación con el empleado que lo atiende, dice: “Esos pájaros no lo saben, pero hoy es su último día en la tierra”. A partir de ese anclaje en el guión que genera una asociación de simetría, cambia el lugar de la escena e ingresa la otra historia: los Clutter. Encontramos a Herb afuera de su casa, a Nancy bajando las escaleras para ir a desayunar y a Kenyon en el sótano. Suena el teléfono de la cocina y Herb acuerda una cita con la aseguradora. Este salto hacia la vida de los Clutter es acompañado por la banda sonora que transmite al espectador la sensación de una familia calma y en armonía. Mediante el teléfono se produce un enlace con la otra historia, Perry está llamando al comisario de Kansas para preguntar por un amigo. Luego, entra al baño de la terminal y se mira en el espejo. A través de un fundido encadenado, Perry pasa al terreno de la fantasía y se imagina cantando en un bar³; es interrumpido por Dick, quien viene por él. Perry recalca su intención de ir a México en busca de un importante tesoro: “Tengo un mapa secreto que nos llevará directo al tesoro escondido del capitán [Hernán] Cortés, sesenta millones de dólares en oro español, en la costa mexicana”. Es interesante que el director/guionista haya escogido esa primera frase que Perry dirige a Dick, y que la haya localizado en los comienzos del film porque, de esa manera, a pocos minutos del inicio del film, el espectador comienza a construir el perfil de Perry como un personaje soñador con delirios de grandeza.

Hasta aquí, se producen dos acontecimientos importantes. En principio, se va construyendo de manera sinecdótica⁴ la escena del crimen –los protagonistas: Perry, Dick, los Clutter; el lugar: la casa, el sótano, las escaleras, el teléfono de la cocina; los indicios: la suela del zapato, el atado de bártulos de Perry, la escopeta–. Por otro lado, asistimos a la unión de dos de estas tres historias, la de Perry y la de Dick, quienes permanecerán unidos –física o psicológicamente– hasta el momento de la horca.

³ Veremos luego, que este es el principal recurso utilizado por Brooks para trasponer al film las extensas descripciones que realiza el escritor sobre los protagonistas.

⁴ Me refiero al concepto desarrollado por Tzvetan Todorov (1982) en *Investigaciones retóricas II*. A saber, la sinécdoque como empleo de una palabra en un sentido que es una parte de otro sentido de la misma palabra, según uno u otro tipo de descomposición, una u otra dirección.

En la escena siguiente, los asesinos llegan a Kansas en auto. Durante el viaje, Perry recuerda el accidente de moto que le dejó secuelas en sus piernas y pregunta a Dick si vio la caja fuerte. Es importante este detalle en la construcción del guión porque funciona como prolepsis, ya que en el momento del robo, ellos se llevarán la sorpresa de que no habrá qué robar en la casa Clutter, pues esa caja fuerte no existe. Llegan a la ciudad de Emporia y compran los materiales necesarios para dar el golpe. Puesto que se producen saltos continuos respecto del lugar de las escenas, Brooks, decide advertir al espectador a partir de carteles, la mayoría de las veces colocados en la calle o a las orillas de la ruta.

2. “ESOS PÁJAROS NO LO SABEN”

En otro orden de cosas, cabe destacar la manera en la que se elaboran las personalidades de los criminales dentro del film. En la obra literaria, las descripciones detalladas de los personajes construyen su perfil pero, en el film, el perfil se constituye progresivamente, no solo a través del anclaje en el guión sino mediante las miradas y gestos que la cámara recoge.⁵ Por ejemplo, al salir del negocio, Dick roba algunas “hojitas de afeitar” y refuerza su acto diciendo que robar y engañar es el pasatiempo nacional. En efecto, robar y engañar son las claves que mueven a los asesinos (es preciso tener en cuenta que ambos son ex convictos). Dick engaña a su padre, el cual padecía una enfermedad terminal, rompiendo la promesa de no causarle más desgracias y Perry, si bien no es inocente, termina arrastrado por los hechos. Perry en algún punto también es engañado por Dick, quien le asegura que va a acompañarlo a México en busca del tesoro. Más allá de eso, Perry a su vez engaña a Dick y a la policía afirmando ser el asesino de un negro que había muerto a golpes de cadena; de hecho, este es el motivo por el cual Dick piensa que él es la persona idónea para llevar a cabo semejante empresa. Durante el desarrollo del film esta situación se repite varias veces.

A continuación, el film vuelve a los Clutter. Encontramos a Nancy y a su amiga despidiéndose. Ellas entablan un diálogo sumamente corto en el que queda claro que esa noche Bobby –el novio de Nancy⁶– irá a cenar a la casa de los Clutter, y que, al día siguiente, Sue la pasará a buscar para ir a misa. Parece un diálogo

⁵ En *Cautivos del mal* (1952) Shields dice a su guionista Bartlow, a propósito del film que realizará: “Ella no habla, acercaremos la cámara, ella abre la boca pero no puede hablar por la emoción. Que el público imagine lo que ella siente. Lo imaginarán mejor que cualquier descripción nuestra.” Por otro lado, y en sintonía con lo dicho por el personaje Shields, Hitchcock sostiene que es un “pecado capital” solucionar los problemas que se plantean en el film a través del diálogo. Piensa que “el diálogo debe ser un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual” (1974: 191).

⁶ Brooks, elige plantear esta situación a partir del guión y luego reforzarla mostrando a Bobby entrando a la casa. No hace lo mismo Bennet Miller, quien prefiere recoger este hecho mostrando una imagen en la que Truman y Harper Lee leen el diario de Nancy.

inocente y accesorio, pero lo cierto es que de él surgen dos consecuencias importantes: Sue será quien encuentre los cadáveres de los Clutter y Bobby quedará como el principal sospechoso.

Nancy levanta la vista y ve un auto acercándose. Entonces, la escena cambia y se sitúa en el viaje que hacen los asesinos. Continúa el recorrido en auto, se produce una prolepsis que, a través del guión, contribuye a mantener el *suspense*: Perry dice “Amigos hasta que la muerte nos separe”. Luego, se muestra el ingreso de Bobby a la casa de los Clutter e instantáneamente la escena vuelve al viaje de los homicidas. Mediante un *zoom* de cámara, se muestra a Perry con la mirada fija en los zapatitos que cuelgan del espejo frontal. Entonces, la banda sonora se asemeja a una canción de cuna y Perry se retrotrae a un recuerdo de infancia en el que aparecen sus padres, quienes eran estrellas de rodeo. Inmediatamente se muestra a Bobby yéndose de la residencia Clutter.

A través de un corte, la escena vuelve a la pareja de asesinos y se utiliza el mismo recurso que anteriormente unía las historias a través de un teléfono. Ahora, es el acto de “apagar la luz” lo que realiza el enlace. Perry apaga la luz de la estación donde cargaron gasolina y, por otro lado, Kenyon Clutter apaga la luz dando las buenas noches a su padre. Suena la radio de fondo aportando naturalidad a la escena hogareña y recalando la importancia del artefacto dentro del film. El auto de los asesinos ya está estacionado cerca de la casa y ellos pueden observar como Nancy reza y se va a dormir.⁷ En ese momento se produce un salto temporal en las historias. Brooks decide postergar la escena del crimen, que luego será recogida a través del relato que Perry hace a los policías mientras lo trasladan a la cárcel. En un increíble manejo del *suspense*, se le dan al espectador todos los detalles pero se pospone lo que interesa, a saber, el momento mismo del asesinato. Este procedimiento de salto temporal –que Capote en la escritura y Brooks en la pantalla manejan de manera magistral– responde a las técnicas del folletín.⁸

En la escena que sigue, es la banda sonora la que adquiere protagonismo. Se escucha el sonido insistente de un teléfono y, a través de *traveling* de acercamiento desde el interior de la casa, vemos a Sue tratando de ingresar a la residencia. Ella entra, sube las escaleras y, casi de manera simultánea, oímos un grito desgarrador y la sirena de la policía. Aquí se detiene la escena. No se muestra qué es lo que vio Sue; nuevamente se le brinda al espectador la posibilidad de imaginar ese cuadro.

⁷ Una vez más, las imágenes que hablan. El director nos muestra a Nancy rezando y a Kenyon deseando buenas noches a sus familiares. Estas imágenes retratan la bondad de la familia.

⁸ Cfr. Laboranti, M. Inés. (coord.). (2012). El folletín y sus destinos: migraciones y trasposiciones en los imaginarios culturales argentinos del siglo XX. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Mientras tanto, en el condado de Finney, Dick y su padre miran las noticias del crimen. Hay un plano de detalle de la huella del zapato de Dick y rápidamente la escena vuelve a la residencia Clutter. Se produce un *traveling* de acercamiento y un plano de detalle de la soga utilizada para atar a Herb. Los policías analizan las pruebas del sótano y notan que el nudo usado es el que se emplea habitualmente para atar el ganado. Uno de los oficiales apaga la luz del sótano y se realiza la conexión con la otra historia. En la comisaría, alguien apaga la luz para iniciar la proyección de las pruebas a analizar. Se provoca un corte y la escena vuelve al lugar del crimen donde la mucama y un policía analizan los elementos que podrían haber sustraído los criminales. La empleada doméstica dice “¿Pero dónde está la radio?”. Se produce un plano de detalle de la radio y, simultáneamente, un *traveling* de alejamiento que conduce la escena a una habitación en la que Perry está escuchando las novedades del caso. Aquí Perry y Dick inician una discusión mientras la radio de fondo anuncia una recompensa para aquellos que aporten datos, y se muestra la fachada de la cárcel. La cámara ingresa hasta dar con la celda y el rostro de Wells, quien más tarde delataría a los homicidas.

Asistimos a un nuevo corte, la acción se sitúa en la oficina del departamento de policía, en la que dialogan dos oficiales que acaban de recibir pistas falsas acerca de los asesinos: “-¿Quién mataría por \$43, una radio y unos binoculares? -Hoy, cualquiera que ande por la calle.” (0:40:15)

Aquí se enlaza el diálogo y la imagen de los asesinos caminando, justamente, por la calle. Ellos se dirigen a una tienda para comprar un traje con el único fin de cambiar un cheque para conseguir dinero en efectivo. Tras estafar al vendedor al vendedor, una sucesión de imágenes muestra sintéticamente que los personajes repiten la acción en una joyería y en un local donde venden televisores. Se muestra a Dick con un reloj sustraído de la joyería doblemente estafada. O sea, se repite la acción de las “hojitas de afeitar”, robar por robar, como un acto instintivo. Una vez más, a través de las acciones delictivas, se perfila el carácter, es decir, la individualidad de los protagonistas. Se muestra a Dick como un hábil estafador; y a Perry, secundándolo, actuando sólo como cómplice. Es interesante notar que en la dinámica de los hechos siempre se repite esta fórmula. Perry es casi un instrumento de Dick, menos en el momento del crimen. Es allí donde Perry verdaderamente actúa y Dick toma el papel de testigo.

Mientras tanto, en el condado de Kansas, los policías hacen hincapié en la soga como prueba. La soga se pone en pantalla mediante un *zoom* de cámara y, a través de esta imagen, se vincula la escena con la de los criminales. Se muestra a Perry levantando la caja en la que transporta sus cosas. Esta caja está atada con la misma soga con la que fueron atadas las víctimas. Luego, Dick llega a la pensión con una prostituta. Perry la observa mientras ella se perfuma frente al espejo.

Nuevamente el espejo funciona como un túnel que transporta al personaje hacia la fantasía. La banda sonora produce el pasaje hacia el recuerdo, ya que la música que acompaña los hechos actuales adopta un carácter seductor en el que priman los instrumentos de viento, pero, cuando Perry levanta la mirada en un primerísimo plano, ya no ve en el espejo a la prostituta sino a su madre. Entonces, la banda sonora adopta un tono oscuro, de terror, y la mirada de Perry, que es el hilo conductor entre la realidad y el recuerdo, ve simultáneamente la imagen de su madre con un amante y la de él (niño) y sus hermanitos observando la situación con espanto.

Un corte pone a los asesinos nuevamente en viaje: mientras circulan por el condado de Jonhson, Kansas, Perry decide recoger en la carretera a un niño y a su abuelo. Durante el recorrido juntan botellas en el camino. Después de dejar a los autoestopistas, anochece y Perry y Dick planean ir al casino para jugar lo ganado con el canje de las botellas, pero la policía los intercepta y son arrestados.

Una vez más aparece la presentación de dos situaciones concatenadas que aportan la idea de simultaneidad y oposición. Pues bien, los criminales son separados e interrogados, y las imágenes muestran las preguntas en una habitación y las respuestas en la otra, o las respuestas construidas mediante la unión de sus declaraciones individuales. Perry es trasladado en auto hacia la unidad penitenciaria. Él comienza el relato de los hechos y entra en el terreno del recuerdo. Se produce un *flashback* mediante un fundido encadenado y Smith se transforma en narrador.

¿Por qué le hice caso? Cuando todo empezó... ¿Quién sabe cuándo empiezan las cosas realmente? Cuando Dick me contó el plan por primera vez, ni siquiera parecía real. Después, cuanto más nos acercábamos, más real se volvía. Como si ese plan demente tuviera vida propia y nada pudiera detenerlo. Como si estuviera leyendo un cuento y necesitara saber qué iba a pasar más adelante. Cómo iba a terminar. (1:34:45)

Estas palabras que exhiben al personaje arrastrado por la situación revelan además varias cuestiones. Puede leerse aquí, entre líneas, la situación que escritor y, posteriormente, director debieron resolver. ¿Dónde empiezan las cosas? Truman Capote, impactado por la noticia de un diario, decide investigar para contar los hechos destacando el perfil psicológico de los asesinos. Esta problemática es representada en *Infame* y en *Capote*, films que pretenden mostrar la vida de este escritor embarcándose en el terreno inestable de una nueva forma de contar, que –como se ha dicho anteriormente– luego la crítica llamaría género de no-ficción.

La otra cuestión que se desprende de esta cita es la del *suspense*. Perry se funde con el lector, pone en palabras las sensaciones que éste experimenta al toparse con una obra que, en primera instancia, contiene los elementos del cuento

policial pero de manera desorganizada. El lector, como Perry, necesita saber qué pasará más adelante, cómo va a terminar la historia. Alfred Hitchcock (1974), pone especial énfasis en este asunto. Él concibe al film como un cuento en el que se juxtaponen impresiones, expresiones, puntos de vista para lograr escenas de *suspense* que se graben en la memoria del público y produzcan en él una identificación, es decir, un estado de empatía.

En medio de este relato, Perry recrea la situación límite en la que decide matar a la familia. Se muestra a Dick alumbrando a Perry con una linterna y es ésta la que, a manera de muñeca rusa, abre la puerta a un relato dentro de otro relato. La luz que encandila a Perry proyecta en la figura de Dick el recuerdo de su padre apuntándolo con una escopeta.⁹ Mata a los Clutter. Mediante un fundido encadenado que muestra al perro de la familia huyendo de los disparos y a un auto que pasa por la carretera, se vuelve a la escena del auto en la que se situaba el relato de Perry a sus captores. A continuación, se muestra a los acusados ingresando a la corte donde serán juzgados.¹⁰ Se recrea la escena del juicio, que termina con el abogado litigante cerrando la Biblia de un golpe. Acto seguido, una panorámica de izquierda a derecha muestra la sala vacía hasta dar con Jensen, quien está tomando nota y reflexionando. Un narrador relata los pensamientos del escritor, que abre la puerta para salir de la sala.

3. “ES SU ÚLTIMO DÍA EN LA TIERRA”

Pues bien, se analizará la penúltima escena, que es inmediatamente anterior a la ejecución de los homicidas. En la novela, esta escena no corresponde al penúltimo apartado de “El Rincón”, puesto que luego del cumplimiento de la pena de muerte sobre Perry y Dick la obra sigue narrando una especie de “vuelta a la calma” para el resto de los personajes; a saber, los investigadores, Truman Capote –de manera implícita– y Sue, la amiga de Nancy. Se verá que, a diferencia de Capote, Brooks decide terminar el film con la ejecución de Perry. Respecto de la trasposición de esta escena, en la obra literaria constituye un fragmento narrado por Dick Hickock.¹¹

⁹ Sobre el final del film, Perry vuelve a relatar este episodio ante el sacerdote.

¹⁰ La escena de los acusados ingresando a la corte junto a la policía, también fue elegida por Miller y por McGrath. En este punto los tres films son muy similares, en todos se muestra a los homicidas caminando, rodeados por la gente que los espera y quiere ver sus rostros y, entre todas esas caras, la de Truman.

¹¹ He elegido esta escena porque he notado que, tanto en este film como en los dos que tratan sobre la vida de Truman Capote, se le otorga a Perry más protagonismo que a Dick. Si bien es cierto que el autor de la obra tenía, por así decirlo, más afinidad con Smith, hay que reconocer la importancia de la voz de Dick en y para la construcción de la novela. En la obra literaria, el punto de vista de Hickock no está subordinado ni es menos importante que el de Smith.

En este fragmento de la novela, se lee la voz de Dick y se eliminan las entradas de diálogo de su interlocutor (Truman Capote). El fragmento es una conversación trivial, si se quiere,

A continuación se transcriben algunos fragmentos representativos del segmento escogido para observar el modo en que se realiza su transposición. Las partes que no se transcriben son breves anécdotas de Dick que no adquieren importancia en función de la historia principal y que, por la misma razón, Brooks no ha considerado en el film.

–La noche era fría –decía Hickock [...]–.Fría y húmeda. Había estado lloviendo a cántaros, y en el campo de béisbol el barro te llegaba hasta los *cojones*. Así que cuando se llevaron a Andy al almacén, [...] Todos estábamos en las ventanas mirándolo [...] Había un silencio de verdad, nada más que el ladrido de un perro a lo lejos. [...] Entonces lo oímos, el ruido, y Jimmy Latham preguntó: “¿Qué ha sido?” Y yo le dije lo que había sido: el escotillón. [...]

”Andy era un tipo divertido –añadió Hickock sonriendo de lado porque tenía un cigarrillo entre los labios–. [...] no tenía respeto por la vida humana, ni por la suya. [...]

–Yo le tenía verdadera simpatía a Andy. Estaba loco. No loco de verdad como no han dejado de repetir. Sino que, ¿sabe?, un poco grillado. [...]

–Pero para la edad que tenía es la persona más inteligente que yo he conocido. Una biblioteca humana. [...] Pero *Andy*. No sabía nada de nada, salvo lo que había leído en los libros. [...]

”Perry, en cambio, poco sintió él el fin de Andy. Andy era lo único que en este mundo Perry había querido ser: educado. [...]

–[...] No es justo. Más de uno ha asesinado y jamás ha visto por dentro una celda de condenado a muerte. Y yo nunca maté a nadie. Si te sobran cincuenta mil dólares, puedes cargarte a media Kansas City y reírte encima –una súbita sonrisa puso fin a su abatida indignación–. ¡Ajá! [...] Le juro que hice todo lo posible por congeniar con ese Perry de la puñeta. Pero es tan criticón. Tiene dos caras. Celoso de cualquier cosa [...] Nadie le viene a ver a él excepto usted –dijo refiriéndose al periodista, que tan amigo era de Smith como de Hickock–. [...] Y bueno, ¿qué se puede decir sobre la pena de muerte? Yo no estoy en contra. Se trata de una venganza, ¿y qué tiene de malo la venganza? [...] Si yo fuera pariente de los Clutter o de cualquiera de aquellos que York y Latham despacharon, no podría descansar en paz hasta ver a los responsables colgando de la horca. [...] yo creo en la horca. Mientras no sea a mí a quien cuelguen. (Capote, 1979: 430-435)

La escena comienza con la imagen de un guardia controlando desde lo alto las afueras de la cárcel. Mediante un picado, la cámara enfoca el auto en el que ingresan al presidio los condenados. Hay un hombre junto al Sr. Jensen que lo acompañará en los últimos tramos del film. Este personaje, del cual ni siquiera se conoce el nombre, cumple la función de personificar al espectador. Él realiza

en la que Dick habla, entre otras cosas, del habitante de la celda de al lado, Andy. El personaje de Andy le otorga al fragmento una gran carga realista, puesto que las conversaciones con Andy eran el pasatiempo de Dick, su realidad. Como se destaca en el guión, en las celdas del segundo piso, donde estaban los condenados a muerte, prácticamente casi nada estaba permitido. Por este motivo es que adquieren relevancia los diálogos con Andy y, por extensión, la historia de su vida.

las preguntas que los espectadores hacen del otro lado de la pantalla y es una de las opciones que el director elige para romper el monólogo del narrador y sintetizar parte de las extensas descripciones de Capote, a través de un breve anclaje en el guión. Funciona de la siguiente manera. Este es el primer diálogo que mantiene dicho personaje¹² con el Sr. Jensen. Ellos se encuentran afuera del presidio, observando tras las rejas el ingreso de asesinos.

- ¿Y ahora qué pasará?
- Esperarán la muerte.
- Me pregunto cuántos otros esperan en otras cárceles.
- Alrededor de 200. (1:56:59)

La cámara toma un plano general de la cárcel y a continuación se ve el ingreso de Perry y Dick que suben por las escaleras. Mientras tanto la voz del narrador relata.

La espera de Perry y Dick empezó en el pabellón especial de seguridad y aislamiento. En el segundo piso están los condenados a muerte. Por la ventana pueden ver el campo de béisbol. Y más allá, detrás del muro hay un viejo edificio con techo de chapa. (1:57:19)

La imagen del campo de béisbol es captada como si se viera desde el segundo piso de la cárcel, lo cual permite fusionar el punto de vista de Dick –el narrador del segmento de la novela– con el de Jensen –a cargo de la voz en *off* en el film–. El periodista y Jensen caminan en dirección al almacén.¹³ Se produce un corte en el que se los muestra dentro del mismo, caminando en dirección a la horca. La cámara se coloca tras ellos y enfoca la horca desde abajo, otorgando un tinte siniestro al cuadro. “-¿Tiene nombre ese lugar? –pregunta el periodista a Jensen mientras caminan dentro del almacén.” (1:57:55).

El narrador continúa el relato respondiendo a la pregunta del periodista.

En esta cárcel, le dicen “La Esquina”. El día que cuelgan a alguien, la gente dice que se fue a “La Esquina”. Perry y Dick ya tienen una fecha para ir a “La Esquina”. El viernes 13 de mayo, un minuto después de la doce... (1:57:58)

La escena vuelve al interior de la cárcel, se muestra a un oficial por el pasillo del presidio, en medio de las celdas, avanzando hacia la cámara mientras la voz en *off* expresa: “Según un experto en medicina forense ninguno de los dos lo habría hecho solo. Pero juntos creaban una tercera personalidad. Y fue esa la culpable.” (1:58:21) Se exhibe a Perry y a Dick, cada uno en su celda.

¹² De ahora en más lo llamaré el periodista.

¹³ El almacén, el rincón, la esquina, refieren al mismo lugar; el sitio donde estaba colocada la horca. Esta es otra de las construcciones que presentan especial similitud en los tres films.

Ahora la cámara ingresa a la celda de Dick y mediante un plano medio lo capta hablando cerca de la pared, tratando de escuchar a Andy.

-¡Oye, Andy! ¿Dice algo en esos libros de lo que pasa cuando te cuelgan?

-Bueno, se te quiebra el cuello y te cagas encima.

(Hickock ríe)

-Andy, el problema contigo es que no respetas la vida humana ni siquiera la tuya. (1:58:38)

Contrapicado de Andy en su celda. Se lo muestra leyendo junto a una mesita cubierta de libros. De esta forma Brooks pone en imágenes la descripción que Hickock hace de Andy. Paralelamente, esta última entrada en el guión de Dick transcribe parte de la caracterización que de Andy él había hecho a Capote. La diferencia radica en que en el film el interlocutor ya no es Capote, sino el propio Andy. La imagen se centra en la reja de Dick y tras una *panorámica* de izquierda a derecha se pasa a la celda de Perry. La cámara realiza un *picado* hasta dar con Simth, que está sentado en el piso dibujando. De este modo, Brooks inserta en la escena una descripción hecha anteriormente en la novela, optimizando el poder de síntesis que proporcionan las imágenes. Posterga esta imagen de Perry dibujando, es decir, la desgaja de la narración principal y la retiene a fin de utilizarla en el momento que considera oportuno. Perry levanta la vista y la cámara en *contrapicado* sube hasta dar con un retrato de Dick. A partir del retrato se vuelve a la celda de Dick y sigue la voz del narrador.

El día fatídico pasó de largo pero nadie fue a la “La Esquina”. Perry y Dick apelaron. Por rutina. Les otorgaron un diferimiento de la ejecución. Por rutina. La maquinaria legal en casos de pena de muerte funciona un año o más. Por rutina. El pabellón de los condenados tiene su propia rutina. Ducharse. De a uno por vez, una vez por semana. Afeitarse, dos veces por semana. El guardia cierra el dispositivo de seguridad. Lo primero es la seguridad. No hay radio, películas ni televisión. No hay cartas, juegos ni ejercicios físicos. No hay espejos, botellas ni vasos. No hay cuchillos ni tenedores. El suicidio está prohibido. Pueden comer, dormir, escribir, leer, pensar, soñar. Pueden rezar, si así lo desean. Pero en general, sólo esperan. (1:59:21)

Las imágenes muestran a los presidiarios en su celda; en la ventana de fondo se aprecia el paso del tiempo; comienza a nevar. De inmediato, se observa a Jensen subiendo las escaleras del segundo piso. Éstas imágenes adquieren importancia porque coinciden con la frase “sólo esperan”, y esto se corresponde con lo expresado en la novela. Perry y Dick, además de esperar la muerte, esperaban a Jensen/Capote/el periodista, quien era la visita permitida. Enseguida, hay un primerísimo plano de Dick tras la reja, la cámara en *travelling*

de retroceso se aleja y vemos que del otro lado está Jensen escuchándolo. Ésta es una de las pocas imágenes que muestran a Jensen conversando con los asesinos.¹⁴

-Andy, el de la celda de al lado espera desde hace dos años. Los periódicos lo llaman “El muchacho más simpático de Kansas”. Una noche mató a su hermana. Después le pegó seis tiros a la madre y 17 al padre. Andy está loco, pero me cae bien. – explica Dick, y se dirige a Andy. (2:00:33)

La cámara pasa de uno a otro lado de la reja en un *panorámica* de izquierda a derecha, reforzando la instancia de diálogo. Dick sube la voz para dirigirse a Andy. “Oye, Andy. Saluda al Sr. Jensen. Escribe la historia de mi vida.”(2:00:55)

Jensen mira hacia su izquierda. Se enfoca a Andy, que sigue leyendo y contesta:

-¿Por qué?
-Te dije que estaba loco... – explica Dick a Jensen.
(Ahora se dirige a los otros presos)
-Ronnie, Jim, les presento al Sr. Jensen. (2:01:01)

Jensen vuelve a mirar hacia su izquierda y la cámara muestra las manos de Jim y Latham asomarse tras las rejas. Dick le comenta a Jensen en voz baja “Mataron a 7. Eran extraños. Ronnie dijo que estaban mejor muertos.” (2:01:12).

-¿Y Perry? ¿No se llevan bien? –le pregunta Jensen.
-Nadie puede llevarse bien con él. Acá hay cinco tipos esperando que los ahorquen. Y el único que habla en contra de la pena de muerte es el enano Perry.
-No me digas que estás de acuerdo.
-Vamos, la horca es una venganza. ¿Qué tiene de malo la venganza? Yo me he pasado la vida vengándome. Claro que estoy de acuerdo con la horca. Siempre y cuando no sea el ahorcado.
-Nos vemos.
-Gracias por las revistas. (2:01:21)

En la novela, el fragmento termina con la frase de Dick. Pero Brooks decide volver sobre Perry. Entonces la escena se desplaza hacia su celda. Allí él se encuentra dibujando en compañía del reverendo.

-Jim, ¿se nota que este es Willie Jay?
-Sí, como tú lo ves.
-Ese día que te llamé desde la terminal de ómnibus. Si yo me hubiera encontrado con Willie Jay, nada de esto habría pasado.
-Tal vez, si no hubieras venido a Kansas.

¹⁴ A diferencia del film de Brooks, en *Capote* y en *Infame* son las imágenes de las conversaciones que Truman tiene con los asesinos las que estructuran la historia.

-¡Tal vez! Si hubiera tenido un psiquiatra durante mi primera condena se habría dado cuenta de que yo estaba por explotar. Habría notado que no estaba listo para salir.

-¿Tú lo sabías?

-Sí.

-¿Por qué no me lo dijiste?

-Porque no me habrían dejado salir, ¿verdad, Reverendo? (2:02:08)

La cámara toma la imagen de la cárcel desde afuera y las luces que se proyectan desde las ventanas permiten distinguir las siluetas de los condenados mirando hacia el patio. La voz *en off* prosigue su narración. Luego, la cámara realiza un plano desde arriba, -simulando la vista de los presos- se observa a Andy atravesando la cancha de béisbol con las manos esposadas por delante y rodeado de los guardias de seguridad. La banda sonora y el viento que levanta tierra recrean el frío que se narra en la novela. Sigue la voz del narrador.

En noviembre, unos minutos después de la medianoche uno de ellos fue a “La esquina”. Los demás lo vieron cruzar el campo de béisbol camino a la horca. Era Andy. “El muchacho más simpático de Kansas”. Oyeron como se abría el pozo. Se quedaron mirando y esperando 19 minutos hasta que el corazón de Andy dejó de latir. Para Andy había terminado la espera. Perry y Dick esperaron cinco años. El caso pasó tres veces por la Corte Suprema de Estados Unidos. (2:02:51)

La escena finaliza con un primerísimo plano de Dick esperando tras la reja. Si bien los personajes no necesariamente deben ajustarse a lo propuesto en la obra literaria, el personaje Dick creado por Brooks e interpretado por Scott Wilson es el más logrado con respecto a las descripciones del escritor. En concreto, el Dick de Brooks es el que más se asemeja al de Capote en comparación con las versiones realizadas por Miller y McGrath. A diferencia de estos, Brooks ha otorgado especial importancia a captar mediante la cámara, los detalles del lenguaje gestual.

Luego, la última escena comienza con la imagen de la horca, es un día lluvioso y Dick es trasladado hacia “La Esquina”. “-¿Dónde está Smith?” (2:04:39), pregunta el periodista. Entonces la cámara enfoca a Perry con el arnés puesto, esperando en compañía del sacerdote. Perry le cuenta su historia con su padre, la misma que rememora al momento de matar a los Clutter.¹⁵ Mientras tanto, se muestra cómo los policías se llevan el cadáver de Dick. Inmediatamente, llevan a Perry en el mismo auto hacia “el rincón” y lo suben a la horca. La banda sonora simula los latidos de Perry agitándose cada vez más. Simultáneamente, se oye la voz del sacerdote rezando en voz alta; se abre el escotillón y Perry cae por

¹⁵ Esta escena que aquí se construye a través del guión sí fue elegida para ser llevada a la pantalla por McGrath.

el pozo. Entonces, el sonido de los latidos va haciéndose más lento al mismo tiempo que el cuerpo rebota en la soga. Con esta imagen finaliza el film.

4. CONCLUSIÓN

En conclusión, la trasposición fílmica de *A sangre fría* es realizada de manera fiel por Brooks, quien en su trabajo cumple con el objetivo de unir espacios autónomos y diferentes a través de procedimientos fílmicos. En su obra, como en la de Capote, hay un excelente manejo del *suspense*, que mantiene al espectador alerta aún conociendo los detalles del homicidio.

Brooks construye a los personajes de manera sinecdóquica, captando sus gestos en planos de detalle y concatenando imágenes que insinúan repetición. Es decir, en esa repetición de ideas, acciones y gestos se juega la construcción del personaje que Capote realizó a través de extensas descripciones. Por otro lado, se destaca la creación que realiza Brooks del personaje Dick, pues este cineasta -a diferencia de Miller y McGrath- es el que evidencia el protagonismo que este personaje adquiere en la obra literaria. Si bien, los críticos han difundido la idea de una historia sentimental entre Truman Capote y Perry Smith; no puede decirse que en *A sangre fría*, el escritor haya otorgado más importancia a uno que a otro.

La principal diferencia que presenta la obra de Brooks respecto de los films realizados sobre la vida de Truman Capote mientras se dedicaba a escribir la novela radica en el tratamiento de las voces que posibilitan la construcción de la obra. En el film de Brooks, se muestra el resultado de la construcción de la historia y no de los puntos de vista de los personajes. Es decir, la obra fílmica es el resultado de una construcción intelectual. La voz del narrador tiene puntuales apariciones y, si bien, se ha personificado en el Sr. Jensen -que no existe en la obra literaria-, éste no constituye una figura central. En este film, a diferencia del de Miller y del de McGrath, las entrevistas en la cárcel prácticamente desaparecen. De ellas han quedado sólo unas pocas imágenes que aparecen en la escena trabajada. Truman Capote, al igual que en la novela, permanece oculto manejando los hilos de las historias.

Referencias bibliográficas

Corpus

Brooks, R. (Productor) y Brooks, R. (Director). (1967). *A sangre fría* [*In Cold Blood*]. EE. UU.: Columbia Pictures.

Capote, Truman (1979): *A sangre fría*. Barcelona, España: Ed. Bruguera S.A.

Filmografía

Hayes, J., Vachon, C., Walker-McBay, A. (productores) y McGrath, D. (director). (2006). *Infame*

Discursividades

Vol. 1 N°1 (Agosto 2016)

Recibido: 01/07/2015. Aceptado: 25/08/2015

[*Infamous*]. EE. UU.: Warner Independent Pictures.
Baron, C., Vince, W., Ohoven, M. (productores) y Miller, B. (director). (2005). *Capote* [*Truman Capote*]. EE. UU.: United Artists & Sony Pictures Classics.

Bibliografía

Costa, Antonio. (1988). *Saber ver el cine*. Barcelona, España: Ed. Paidós.

Sánchez, Amar. (1992). El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Truffaut, Francois. (1974). *El cine según Hitchcock*, traducción Ramón G. Redondo (Con la colaboración de Miguel Rubio y Jos Oliver). Madrid: Alianza Editorial.

Wolf, Sergio. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Ed. Paidós.