

Ocultamiento y restitución de la figura del escritor/periodista en *A sangre fría* (1966) de Truman Capote y *Capote* (2005) de Bennett Miller

Concealment and restitution of the figure of the writer/journalist in *In cold blood* (1966) by Truman Capote and *Capote* (2005) by Bennett Miller

María Florencia Altieri

Universidad Nacional de Tucumán

Nicolás Paz Aréa

Universidad Nacional de Tucumán

Ágora UNLaR, 11(28), 28-37 (2026)

Recibido: 13 de septiembre de 2025

Aceptado: 11 de diciembre de 2025

Resumen

El presente trabajo se propone explorar vínculos entre literatura y cine a partir de la novela *A sangre fría* (1966) de Truman Capote y la película *Capote* (2005) de Bennett Miller. En estas obras podemos ver un marcado contraste entre la pretensión de un borramiento del escritor/periodista en la novela y su restitución en la película. En el producto fílmico podemos notar una búsqueda, desde el guión, la estructura y el montaje, por devolver la centralidad del escritor/periodista como personaje y su rol activo en la investigación periodística y el proceso de escritura. También, la película resalta la representación de la escritora Harper Lee como interlocutora del autor, mientras en la novela ella solo se ve registrada en el paratexto. Además, el artículo analizará las diferentes estrategias de humanización de la figura de Perry Smith en cada obra.

Palabras clave: Artes comparadas, literatura, no-ficción, *A sangre fría*

Abstract

This paper aims to explore the relations between literature and cinema through Truman Capote's novel *In Cold Blood* (1966) and Bennett Miller's film *Capote* (2005). In these works we can see a marked contrast between the novel's attempt to erase the writer/journalist and his restitution in the movie. Along the film we can see a search, from the script, the structure and the montage, to restore the centrality of the writer/journalist as a character and his active role in the journalistic investigation and the writing process. Also, the film's representation of Harper Lee —as a figure present in the novel but only in the place of the paratext— stands out. In addition, we will analyze the different strategies of humanization of the figure of Perry Smith in each work.

Keywords: Comparative arts, literature, non-fiction, *In Cold Blood*

Introducción

La novela *A sangre fría* (1966) de Truman Capote ha recibido diferentes adaptaciones cinematográficas desde su publicación en la década de 1960. En ellas podemos ver diferentes perspectivas que oscilan entre una reconstrucción lineal del relato en *A sangre fría* (1967) de Richard Brooks hasta la búsqueda por recrear su proceso de escritura y la excentricidad en la figura de su autor como sucede en *Infamous* (2006) de Douglas McGrath y en *Capote* (2005) de Bennett Miller. Rescatamos esta última propuesta, en la que el director centra su atención en retratar el rol activo del escritor/periodista con especial interés en su vínculo con los personajes de la reconocida novela.

En concordancia con esto, consideramos lo desarrollado por Susan Bassnett (1998) quien entiende el estudio comparatista como la búsqueda de modelos de conexión entre literaturas a través del tiempo y el espacio. Desde esta perspectiva, nos proponemos analizar la película de Miller en diálogo con la novela de Truman Capote, dado que creemos que esta interacción intertextual abre la puerta a interesantes reflexiones respecto del rol de la figura autoral en la obra de no-ficción y su lugar en la transposición fílmica del texto narrativo.

Diálogo entre literatura y cine

En su trabajo en torno al concepto de transposición fílmica, Adriana Cid (2011) aboga por una lógica de análisis que se aleje de la antinomia “fidelidad-traición” a la hora de estudiar las relaciones entre obras literarias y obras fílmicas. Como señala en el texto, el análisis del comparatista:

presupone entender al film como lenguaje específico, semejante al lenguaje literario y a la vez diferente de él, que posee —al igual que éste— determinados significantes organizados entre sí a modo de discurso y articulados para constituir un texto, con el consiguiente valor significativo que habrá que ponderar al momento del análisis. Por otra parte también implica reconocer la singularidad de cada uno de estos lenguajes, más allá de la función estética o artística común a ambos (Cid, 2011, p. 22).

La autora plantea una clasificación axial basada en la idea de “proximidad-distancia” entre las obras, sin presuponer jerarquías ontológicas entre ellas, en contraste con el eje fidelidad-traición cuya elección terminológica parece acercarse más a un criterio de carácter ético que estético.

Con esto en consideración, creemos que es necesario matizar el uso del término transposición en esta reflexión en particular. Aunque este trabajo se enfoca únicamente en el diálogo entre la novela de Truman Capote y la película de Bennett Miller, reconocemos que la propuesta del director va más allá de lo que se ha dado a

designar bajo el término de “adaptación”. El análisis de *Capote* nos permite problematizar el concepto en relación con la noción de intertextualidad dado que, en el caso de esta película y pese a la réplica parcial del texto literario en sus personajes y hechos fundamentales, sería arbitrario señalar *A sangre fría* como el único hipotexto con el que el filme traza sus relaciones. Es en esta zona —en las operaciones realizadas por Miller— donde se sitúan las principales conjeturas del presente trabajo.

Las estrategias narrativas de Truman Capote

A sangre fría de Capote se constituyó desde su publicación como una novela fundacional en términos de construcción narrativa para lo que sería denominado como narrativa de no-ficción. Es, junto con *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh, uno de los antecedentes más importantes del fenómeno de hibridación entre literatura y periodismo. Se trata de una suerte de amalgama entre la pretensión de verdad propia del periodismo de investigación y el despliegue de recursos y modalidades de enunciación propias de la producción literaria. Como sostiene Ascensión Rivas Hernández (2012) la novela de no-ficción

consigue aunar la veracidad inherente a la prensa y la verosimilitud de la ficción, y dar el orden y la coherencia que sólo proporciona la literatura a

unos hechos que, de otro modo, se habrían conocido de forma fragmentaria e inconexa (p.3).

En este proceso de construcción narrativa, los autores de no-ficción han recurrido a diferentes estrategias. Particularmente Capote, construye el cuerpo de la novela a partir de una voz narrativa con pretensión de impersonalidad. Rivas Hernández habla de un narrador flaubertiano, a la manera del realismo decimonónico, y también de una construcción cinematográfica del relato. En él se conjugan voces, documentos y anécdotas, y se lleva a cabo una construcción pormenorizada del espacio, los hechos y los personajes —destacamos entre ellos a Perry Smith— que se ven dotados de una caracterización psicológica compleja y elaborada si pensamos la novela en términos de artificio narrativo. Podemos observar esto en el siguiente fragmento:

En el piso superior había cuatro dormitorios; el suyo estaba al extremo de un espacioso vestíbulo en el que no había más que una cuna, comprada para las visitas de su nieto. Si se traían literas y el vestíbulo se empleaba como dormitorio, la señora Clutter calculaba que la casa podía albergar a veinte invitados durante la festividad de Acción de Gracias; los demás tendrían que acomodarse en el motel o en casa de algún vecino. Era tradición, cada año repetida, que el Día de Acción de Gracias los Clutter se reunieran en pleno en casa de uno de sus miembros, y como aquel año le tocaba a Herb hacer de anfitrión,

no había más remedio que tenerlo todo dispuesto. Pero como esto coincidía con los preparativos de la boda de Beverly, la señora Clutter no estaba segura de lograr sobrevivir a ambos proyectos. Los dos exigían tomar muchas decisiones, algo que ella detestaba y que la vida le había enseñado a temer, porque cuando su marido salía de viaje, todos pretendían que ella tomara decisiones de emergencia sobre cosas de la finca que no podían esperar y eso le resultaba intolerable, una auténtica tortura. ¿Y si se equivocaba? ¿Y si hacía algo que luego le parecía mal a Herb? (Capote, 2023, p.35).

El narrador de Capote nos conduce a través de la casa de la familia Clutter y de sus tradiciones, se acerca a la mente de sus personajes. La información que llega al lector pasa por el filtro del escritor/periodista que busca narrar su verdad de los hechos pero lo hace mediante un narrador que se cree objetivo e imparcial. Respecto a esto, González de la Aleja y Barcelona (1985) propone que el autor manipula la verdad sobre los hechos que lo han preocupado:

En *In Cold Blood* se pretende conseguir una respuesta determinada en el lector; cegado por el mito del realismo sincero, es conducido por Capote a donde él quiere, mansamente, confiado, sin sospechar absolutamente nada ¿Y eso es malo? No, todo lo contrario; es simplemente en lo que se resume una buena obra literaria (pp.72-73).

Este “mito del realismo sincero” es posible gracias al borramiento del autor, de su proceso de escritura e investigación. Se constituye como una de las principales estrategias narrativas de Truman Capote.

En los agradecimientos de *A sangre fría*, Capote (2023) señala: “Todos los materiales de este libro que no derivan de mis propias observaciones han sido tomados de archivos oficiales o son el resultado de entrevistas con personas directamente afectadas” (p.9). En este pasaje, vemos una de las únicas menciones que aporta la novela respecto de la acción periodística, la cual, excluida del cuerpo del texto, es relegada al ámbito paratextual. La gran ausencia, la mayor elipsis en el relato, es la investigación periodística propiamente dicha. El cuerpo de la novela no hace referencia a los sujetos a investigar, no se mencionan las búsquedas documentales, las entrevistas, las observaciones. Asistimos así a un borramiento total del sujeto que investiga, el cual se ve relegado a espacios marginales de la construcción paratextual como los agradecimientos de la novela.

Harper Lee, autora de la reconocida novela *Matar un ruiseñor* (1960) y amiga cercana de Truman Capote, se constituye en su gran acompañante durante la investigación periodística de los hechos ocurridos el día 15 de noviembre de 1959 en Holcomb, Kansas. Al igual que el autor-investigador está elidido en la novela, la figura de Harper Lee se ha borrado por completo,

relegada solo a la dedicatoria: "Para Jack Dunphy y Harper Lee, con cariño y gratitud" (Capote, 2023, p. 7).

El autor en la escena: la propuesta de Miller

En la película de Miller, podemos observar desde su nombre mismo un movimiento marcadamente diferente. Al nombrar la cinta a partir del autor, vemos una operación crítica destinada a focalizar el relato sobre esta figura por encima de los demás personajes y hechos de la novela. La obra cinematográfica nos presenta los hechos narrados en *A sangre fría* como una reconstrucción del proceso de escritura realizado por Truman Capote durante un lapso que va desde finales de 1959 hasta mediados de 1965.

En este camino, vemos cómo aquellas acciones mencionadas marginalmente en los agradecimientos toman protagonismo en la diégesis de la película. El personaje de Capote, encarnado por Phillip Seymour Hoffman, revisa archivos, asiste a los procedimientos penales de la causa, entrevista a diferentes personas mencionadas en la obra literaria e interactúa con ellos en variadas circunstancias. En esta instancia, lo vemos observar y habitar espacios que aparecen plasmados literariamente en la narración.

Un ejemplo de esto es la reconstrucción de la sala velatoria en la que se despide a los Clutter. Los detalles respecto de las

condiciones en que se veló a la familia figuran en la novela en boca de Susan Kidwell, la mejor amiga de Nancy:

Los cuatro ataúdes, que ocupaban casi por completo el saloncito lleno de flores, iban a estar cerrados durante el funeral (cosa muy comprensible, porque a pesar de los cuidados tomados para mejorar la apariencia de las víctimas, el efecto que producían era inquietante). Nancy llevaba puesto su vestido de terciopelo cereza, su hermano una camisa escocesa de tonos vivos; sus padres estaban vestidos de modo más sobrio, el señor Clutter con un traje de franela azul marino y su esposa con un vestido de crepé azul marino también, y (eso era lo que daba a la escena un aire atroz) la cabeza de cada uno estaba completamente envuelta en algodón, como un abultado capullo que hacía el doble de un globo normalmente inflado, y el algodón, como lo habían rociado con una sustancia brillante, relucía como la nieve de los árboles de Navidad (Capote, 2023, p. 96).

En cambio, la película nos muestra al personaje de Capote ingresar a la propia sala y mirar dentro de los ataúdes (Miller, 2005, 12m58s - 14m12s). En esta escena, es él quien mira con gesto de afección el cadáver de la señora Clutter cuya vestimenta da al espacio un aire atroz según narra la novela. Este gesto lo reubica dentro de las propias escenas descriptas en la narración y asocia a él mismo las sensaciones que se introducen entre paréntesis como deslizamiento de

una apreciación subjetiva respecto del hecho.

Otra incursión del personaje en los hechos narrados en la novela se puede ver en la escena en la que Al Dewey es notificado del arresto de los sospechosos en la víspera de año nuevo (Miller, 2005, 24m45s - 27m17s). En la novela se relata cómo este personaje es constantemente interrumpido en sus espacios familiares por los llamados constantes al teléfono de su domicilio. En la película se sitúa a Capote y Harper Lee quienes se encuentran sentados a la mesa con él cuando recibe el aviso de que los sospechosos han sido arrestados. Se presenta aquí una diferencia importante entre novela y largometraje. En la primera, el detective recibe la noticia “con una toalla atada a la cintura” (Capote, 2023, p. 200) en una situación que el narrador muestra como más íntima. En la película se sacrifica esta noción de intimidad con el objetivo de situar a Capote en el espacio privado que representa la casa de la familia Dewey y, de este modo, señalarlo como testigo de los hechos que narra el texto.

También se restituye la figura de Harper Lee —presente solo en la dedicatoria de la novela—, quien aparece en todo momento acompañando a Truman y toma un rol activo en varios momentos de la investigación al contactar personas y concretar entrevistas. La película presenta como una trama secundaria la gestación, publicación y éxito de *Matar a un ruiseñor*,

lo cual también contribuye, por contraste, al desarrollo del personaje de Capote como un autor narcisista y egocéntrico, más pendiente de su propio trabajo que del éxito de sus personas más cercanas.

En línea con esto, observamos que el director de la película —en el marco de la originalidad de este producto en particular— busca darnos una construcción compleja del personaje de Truman como sujeto. Su caracterización psicológica se aborda al mostrarnos espacios de intimidad, dormitorios, charlas en bares, entre otros. Además, en la labor creativa de los realizadores, esta subjetividad se cuela en los intersticios entre narración y puesta en escena. Destacamos la entrevista a Laura Kinney (Susan Kidwell en la novela), amiga de Nancy Clutter. En ella, Capote, acompañado por Harper Lee, obtiene información respecto a la joven asesinada y el acceso a su diario, del cual se exponen partes en la novela (Miller, 2005, 15m49s - 17m25s). En este momento, el personaje afirma:

No hay nada peor que alguien tenga una opinión sobre tí y que sea imposible convencerle de lo contrario. Desde que era pequeño, la gente siempre me ha etiquetado por mi forma de ser, mi forma de hablar. Y están todos equivocados.

¿Sabes lo que quiero decir? (Miller, 2005, 16m29s-16m58s)¹.

Desliza esta afirmación vinculada con la idea de sentirse incomprendido, la cual, en el contexto de la película, se puede interpretar como una alusión a la identidad homosexual de—Capote. La idea del personaje incomprendido, víctima de una sociedad o de un sistema constituye, más allá de la caracterización particular del autor, un motor narrativo de la película que se retomará en su relación con uno de los asesinos de la familia Clutter.

Humanización de Perry Smith

El filme toma la decisión de mostrar de manera evidente a los incomprendidos de la sociedad y los motivos de su aislamiento, operación que también utiliza el escritor en su novela para lograr la compasión de sus lectores por Perry Smith. Capote se identifica con la historia personal y familiar del asesino, y el retrato que realiza de él en la obra tiene muchas características de su personalidad. Reconocemos esta estrategia de humanización en la manera en que se describen los asesinatos. En la obra literaria, este procedimiento se realiza como parte de los pensamientos del sheriff Alvin Dewey, en la imagen que se construye sobre los asesinos, todavía sin saber cuántos ni quiénes son:

La experta realización de los crímenes constituía una prueba suficiente de que por lo menos uno de ellos era dueño de una astucia y serenidad poco comunes y de que era, *debía* de ser, una persona demasiado inteligente para haberse metido en semejante aventura sin un motivo calculado. Además, Dewey había tenido en cuenta varios detalles que reforzaban su convicción de que, por lo menos, uno de los asesinos estaba emocionalmente ligado a las víctimas y que sentía por ellas, incluso aunque hubiera llegado a ocasionarles la muerte, cierta retorcida ternura. ¿Cómo explicar sino lo de la caja de colchón? (Capote, 2023, p.103)

Truman Capote opone a los dos asesinos, describe al primero como frío y calculador, y al segundo desde la ternura. De esta manera, los lectores pueden empatizar con Perry y aceptarlo como víctima de la sociedad, dejando a Dick Hickock como su contracara, el verdadero asesino a sangre fría. No es casual que esta misma estrategia sea utilizada en la narración de las ejecuciones, y una vez más como parte de los pensamientos de Dewey:

La precedente ejecución no lo había turbado: Hickock nunca le había parecido gran cosa, sino que lo veía como un estafador ocasional, que se había salido de su radio de acción, un ser hueco sin ningún valor. Pero Smith, a pesar de que era el verdadero asesino, despertaba en él otra reacción. Había

¹ Las citas de los personajes en *Capote* se corresponden con las traducciones de los

subtítulos en español realizadas por la misma película.

algo en él, un aura de animal exiliado, de criatura herida, que el detective no podía dejar de ver (Capote, 2023, pp. 313-314).

En la película, Miller sostiene esta doble operación de mostrar a los incomprendidos como víctimas y humanizar a Perry. El personaje de Capote se refiere a ambos como hermanos que vivieron en la misma casa, con la diferencia de que él mismo salió por la puerta de adelante y Smith por la de atrás. Además, el director decide que la descripción de los asesinatos la realice el mismo asesino. Se trata de una secuencia en la que, desde una voz en off, narra los hechos con vergüenza y culpa, mientras se muestran imágenes de lo ocurrido en la casa de los Clutter, acompañadas de una música instrumental tenue que invita al espectador a sensibilizarse con él y considerar los asesinatos como una “muerte dulce” (Miller, 2005, 1h21m40s - 1h28m). Previamente, el personaje de Capote le había insistido a Perry para que contara su versión: “Si me voy sin entenderte, el mundo te verá como un monstruo y no quiero eso”, le dice. El guión y el montaje hacen énfasis, entonces, en el problema de la representación respecto de los crímenes y las personas que los cometieron.

Por su parte, en la escena de las ejecuciones, se restituye la presencia de Capote como espectador sensibilizado por lo que está viendo (Miller, 2005, 1h43m37s - 1h46m47s), lo que muestra al asesino como un ser humano cuya muerte puede

ser lamentada. Si en la novela, Perry despierta en Dewey cierto asomo de compasión, en el largometraje esta carga se traslada al personaje del autor.

Restitución de centralidad

El uso de la palabra restitución —la cual presupone un despojamiento— se torna complejo si afirmamos, desde el marco conceptual expuesto anteriormente, la ausencia de jerarquías ontológicas entre ambos productos analizados. En este caso partimos del mencionado borramiento de los sujetos de la investigación en el ámbito del hipotexto ya que reconocemos en él una operación literaria elaborada y compleja que constituye una de las marcas características de la novela de Capote. De este modo, la inclusión de la figura del periodista/investigador en espacios y situaciones de la obra literaria en los que se encuentra deliberadamente ausente se interpreta como una intervención crítica. Se trata de una búsqueda por contar los hechos desde una perspectiva subjetiva y denunciar la ficcionalidad en el artificio, el sentido literario totalizante de la novela de 1966.

Ya desde el mismo título, la película recupera a la figura del autor como el eje central de la narrativa audiovisual. En concordancia con esto, en una de las primeras escenas se introduce al personaje de Truman Capote en una fiesta (Miller, 2005, 3m10s-4m53s). En su

primera aparición, el protagonista cuenta una anécdota a un grupo de personas entre las que ocupa un lugar central. Esto se marca en la disposición de los actores. Capote es el único en la ronda cuyo rostro se muestra de frente ante la cámara. Además, el uso de tomas con ángulo contrapicado lo hace ver como una figura importante para la concurrencia. Se lo muestra como una persona extrovertida y cómoda ante la atención de los demás. Mientras él relata su encuentro con James Baldwin (1924-1987), los demás escuchan atentamente y ríen ante sus intervenciones. La construcción de la anécdota permite al espectador rápidamente recuperar varias dimensiones biográficas del personaje. El Capote ficcional se define como un hombre blanco sureño, evidentemente crítico y al que los demás personajes parecen percibir como una persona polémica. En esta escena se construye rápidamente a Capote en su intento de crear un mito de sí mismo, un narcisista que, como señala González de la Aleja y Barcelona (1985), prefería escandalizar a ser ignorado y se vestía para nunca pasar desapercibido. Se trata de una figuración autoral muy diferente a lo que se ve en su novela. En ella, el autor se borra a sí mismo, se ignora.

Por otra parte, el guión de la película está construido de modo que como espectadores asistimos a la exploración psicológica de los conflictos del personaje durante el proceso de investigación. Esto

implica darnos ingreso a espacios de su vida privada desde la ficción filmica. Accedemos a llamadas telefónicas, charlas tomando alcohol en bares e incluso momentos de introspección como el que se ve al final de la película. En esta escena vemos al personaje sentado en su cama mientras reflexiona sobre la muerte de los asesinos.

Es importante considerar que la operación de restitución presentada en la película no busca mostrar al personaje como sujeto de una gesta memorable o como un héroe cuyas virtudes se exaltan. La obra nos retrata a un protagonista moralmente complejo con sus conflictos y sombras que sufre por sus propias decisiones pero que, en estos momentos de intimidad, opta claramente por las acciones que termina llevando a cabo. Y en esta toma de responsabilidad se afirma la centralidad del personaje.

Conclusiones

Las obras analizadas dan cuenta de un complejo diálogo intertextual que desborda categorías lineales como las de reelaboración o adaptación. El abordaje desde la perspectiva de la transposición filmica como una lectura no jerarquizada de los textos en diálogo, permite ver cómo en la obra de Miller operan tanto la recuperación de los eventos relatados en la novela como la figura de Truman Capote con sus particularidades y sus sombras.

Además, la película restituye la figura del autor en tanto periodista/investigador en los diferentes ámbitos y espacios reconstruidos en la obra literaria. La representación cinematográfica instala —a partir de diferentes recursos de guión, montaje y fotografía— a Truman Capote como figura central en el relato de los hechos. En contraste con el borramiento presente en *A sangre fría*, el largometraje no elide ni al sujeto que observa ni a las subjetividades de los personajes en juego. Además, esboza una caracterización psicológica del personaje en tensión con problemáticas como la orientación sexual disidente y los sentidos en torno a la exclusión social. En este sentido, la figura de Perry Smith es recuperada a partir de estrategias narrativas de humanización realizadas por el autor con el objetivo de que sus lectores empaticen con el asesino, operación también utilizada por Miller en la película con recursos como la voz en off, la música elegida y la manera en que narra el personaje.

En el marco del diálogo entre cine y literatura, queda abierta la puerta a futuras investigaciones en torno a otras adaptaciones de *A sangre fría* y las demás obras de Truman Capote.

Referencias

Amar Sánchez, A. M. (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo.

Bassnett, S. (1998). ¿Qué significa literatura comparada hoy?. En D. Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada* (pp. 87-101). Madrid: Arco Libros.

Capote, T. ([1966] 2023). *A sangre fría*, Buenos Aires: Debolsillo.

Cid, A. C. (2011) Pasajes de la literatura al cine : algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica. *Letras*, (63-64), 19-40. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf>

González de la Aleja y Barcelona, M. (1985). Nuevo periodismo, las mentiras de Truman Capote, y otras historias. *Atlantis*, 7(1/2), 67-78.

Rivas Hernández, A. (2012). A sangre fría: conexiones y fronteras entre la realidad, la literatura y el cine. En À. Martín Escibà y J. Sánchez Zapatero (Eds.), *El género negro: de la marginalidad a la normalización* (pp. 303-311). Salamanca: Andavira Editora.

Referencias especiales: películas

Brooks, R. (1967). *A sangre fría*. Columbia Pictures. Película.

McGrath, D. (2006). *Infamous*. Arclight Films. Película.

Miller, B. (2005). *Capote*. A-Line Pictures. Película.