

01020
3



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

"Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins
Have Sex": la invención de Truman Capote
por Truman Capote

T E S I N A
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
(LETRAS INGLÉSAS)
P R E S E N T A:
ADRIANA BARAJAS GÓMEZ

Asesor:
Lic. Ernesto Priego Ramírez



México, D.F. 2003

A



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INDICE

Introducción	1
Relación entre ficción, <i>nonfiction</i> y autobiografía	3
Crítica a la identidad del sujeto a través de las estrategias discursivas	24
Conclusiones	43
Bibliografía	46

Anexo: "Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex"

Autorizo a la Dirección General de Biblioteca •
UNAM a difundir en formato electrónico e impres.
contenido de mi trabajo recepción

NOMBRE: Adriana Barajas
Gómez

FECHA: Marzo 17, 2013

FIRMA: [Signature]

Introducción

Cada vez que el lector encuentra un relato en el que se habla del autor por el autor mismo suponemos que se trata de un texto autobiográfico, en el que, además, se supone que lo relatado en realidad le sucedió al narrador. Visto de esta forma, pareciera que lo autobiográfico es una actitud de lectura en donde se da una acción recíproca entre los dos sujetos que participan en dicho proceso. El autor proporciona los elementos necesarios para que su relato a través de una "configuración compuesta"¹ adquiera el carácter de autobiografía, es decir, que el lector actualice el relato, que lo asuma y ratifique como autobiografía al aceptar la narración como una recopilación de hechos en la vida de un personaje determinado. La autobiografía entendida de esta forma elimina cualquier indicio de ficción. Sin embargo, lo anterior no es del todo cierto, pues aunque la autobiografía excluye la creación imaginativa al utilizar la vida de un personaje como referente inmediato, ésta no deja de ser un acto de representación verbal sometido a un proceso igualmente creativo que pretende la representación verbal de un personaje que no pertenece a la ficción. Este trabajo establece que la supuesta construcción verbal de un individuo en un relato autobiográfico tiene como resultado, de manera ineludible, la creación de un personaje y que la supuesta "objetividad", con relación a lo

¹ Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, p. 100.

narrado, en todo relato autobiográfico se reduce a una mera ilusión de referencialidad en la construcción de un personaje a partir de un referente.

“Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex”² es un relato que lejos de ser una autobiografía tradicional gira en torno de lo autobiográfico como una estrategia narrativa en un relato de ficción que tiene como resultado la construcción del YO ficcional, es decir, la invención de Truman Capote como personaje literario por el mismo Truman Capote: *el crear, y al crear ser creado*.

El presente análisis consta de dos partes: en la primera se establecen las semejanzas que existen entre ficción, *nonfiction* y la autobiografía en cuanto a la creación de ficciones y personajes se refiere; además, se mencionan las diferencias entre estos términos en relación con las estrategias narrativas que cada una de ellas sigue para lograr dicha distinción. La segunda parte de este trabajo aborda cada una de las estrategias narrativas utilizadas en “Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex” en la construcción del *autos* o representación verbal del sujeto por el sujeto mismo. El análisis general tiene como marco teórico el artículo de Paul de Man titulado “Autobiography as De-Facement,”³ así como las palabras del propio Truman Capote en su prefacio a *Music for Chameleons*.⁴

² Truman Capote, “Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex,” en *Music for Chameleons*. Nueva York, Vintage, 1994, pp. 243-262.

³ Paul de Man, “Autobiography as De-Facement,” *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York, C. U. P., 1984, pp. 67-81.

⁴ Capote, prefacio a *Music for Chameleons*, *op. cit.*, pp. xi-xix.

Relación entre ficción, *nonfiction*⁵ y autobiografía

En su afán de reportar, interpretar y ficcionalizar la realidad, Truman Capote incursionó en el ámbito de la entrevista como una forma más de la experimentación narrativa. "The Duke in his Domain",⁶ una entrevista que Capote hiciera a Marlon Brando, es el primer trabajo en donde presenta un relato que sin dejar de ser entrevista en un sentido periodístico, es, al mismo tiempo, un relato de ficción en el que Capote entremezcla lo ficticio con elementos de una supuesta "realidad" vivida y narrada de boca de Marlon Brandon. Truman Capote adopta esta nueva forma de narrativa, la aplica a "commonplace conversations with everyday people: the superintendent of my building, a masseur at the gym, an old school friend, my dentist"⁷ y desarrolla un estilo propio: "I eventually developed a style. I had found a framework into which I could assimilate everything I knew about writing."⁸

⁵ Se utiliza el término *nonfiction* en su forma original debido a Truman Capote, pues él fue quien acuñó este término, aunque en ocasiones utilizaré los términos no ficción y relato factual, este último se debe a Gérard Genette en "Relato ficcional, relato factual", Barcelona, Lumen, 1993, p. 54.

⁶ Capote, *The New Yorker*, 1957.

⁷ Capote, prefacio a *Music for Chameleons*, Nueva York, Vintage, 1994, p. xviii.

⁸ *Loc. cit.*

"Nocturnal Turnings"⁹ pertenece a esta nueva forma de narrativa de Truman Capote; fue publicado por vez primera en la revista *Interview*¹⁰ y posteriormente incluido en el libro *Music for Chameleons* en el apartado que lleva como título "Conversational Portraits," donde se incluyen otros seis relatos-entrevistas de este tipo.

La recepción tan desfavorable que tuvieron publicaciones anteriores a *Music for Chameleons* influyó en la publicación de éste, en especial aquella de "La Côte Basque"¹¹ como anticipo de su proyecto denominado *Answered Prayers*. Es importante mencionar este hecho, pues mientras que *In Cold Blood* provocó reacciones acogedoras entre los lectores, le dio fama a su autor y lo colocó en el centro de la *high society* norteamericana, la publicación de "La Côte Basque" fue todo un escándalo, hecho que afectó de manera significativa a Capote. Joseph M. Fox en el prólogo a *Answered Prayers*, lo explica así:

As it turned out, he [Truman Capote] *didn't* know what he was doing. "Mojave" was the first chapter to appear and caused some talk, but the next, "La Côte Basque," produced an explosion which rocked that small society which Truman had set out to describe. Virtually every friend he had in this world ostracized him for telling thinly disguised tales out of school, and many of them never spoke to him again.

Truman defiantly professed to be undismayed by the furor ("What did they expect?" he was quoted as saying. "I'm a writer, and I use everything. Did all those people think I was there just to entertain them?"), but there is no doubt that he was shaken by the reaction, and I am convinced it was one of the reasons why he apparently stopped working, at least temporarily, on *Answered Prayers* after the publication of "Unspoiled Monsters" and "Kate McCloud" in *Esquire* in 1976.¹²

⁹ A partir de ahora nos referiremos al texto sólo como "Nocturnal Turnings", salvo cuando se considere necesario citar el título completo.

¹⁰ Kenneth T. Reed, "Truman Capote. Bibliography" Twayne's United States Authors Series Online. Nueva York, G.K. Hall & Co., 1999.

¹¹ Capote, "La Côte Basque", *Esquire*, 1975. Posteriormente se publicarán en la misma revista "Mojave", junio, 1975; "Unspoiled Monsters", mayo, 1976, y "Kate McCloud", diciembre, 1976.

¹² Capote, "Preface", *Answered Prayers*. Nueva York, Vintage, 1994, p. 12.

¿Por qué los lectores de *In Cold Blood* y de "La Côte Basque" reaccionaron de manera distinta ante cada una de las obras? La respuesta a semejante pregunta no es sencilla, pues tiene que ver con la relación que existe entre ficción y *nonfiction* y cómo la percibieron los lectores.

De acuerdo con la teoría de la recepción literaria de Wolfgang Iser, el lector actualiza el texto a través de la lectura y los significados literarios de éste, que "son el producto de una interacción entre el texto y el lector."¹³ De esta forma, el significado de los textos no depende exclusivamente de la interpretación, a menos que se le vea a ésta como una forma más de lectura. Según esta teoría, existe una estrecha relación entre texto y lector cuya experiencia determina su lectura:

Cuando el lector ha recorrido las perspectivas del texto que se le ofrecieron, sólo le queda la propia experiencia, en la que se puede apoyar para hacer declaraciones sobre lo transmitido por el texto. Si se proyecta el mundo del texto a la experiencia propia, entonces se puede producir una muy diferenciada escala de reacciones de la cual se puede leer la tensión que surge de la confrontación de la experiencia propia con una experiencia potencial.¹⁴

Considerando lo anterior, la lectura que actualiza *In Cold Blood* difiere de la de "La Côte Basque". Ambos textos confrontan la experiencia propia del lector de una manera distinta y esto se debe, precisamente, a la manera en cómo el autor estructura y construye el relato a partir de referentes o elementos del mundo que el lector experimenta. Por primera vez, los lectores se encuentran ante relatos de *nonfiction*¹⁵, es decir, una nueva forma de ficción que basa su argumento en eventos y personas que existen en el mundo; verbaliza el acontecer humano a manera de

¹³ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

relato literario, no como mero reportaje periodístico o histórico. De esta forma, la *nonfiction* apela directamente a la experiencia del lector, pues adopta situaciones muy cercanas a éste en sus argumentos. Así pues, *In Cold Blood* toma como referente¹⁶ el asesinato de toda una familia en Kansas; sin embargo, el lector percibe el texto como una novela aun cuando sabe que los hechos incluidos realmente ocurrieron. Lo importante en *In Cold Blood* no es lo narrado —la historia ya era conocida antes de la publicación del libro—, sino cómo está narrado: “The narrative reads “like a novel” largely because of the use of scene-by-scene reconstruction instead of historical narration, the ironic heightening of dialogue, and the skillful manipulation of point of view.”¹⁷

El lector de *In Cold Blood* disfruta de la narrativa, más que de lo grotesco de los crímenes, aunque el morbo no deja de ser un móvil de gran peso. Muy al contrario, el lector de “La Côte Basque” reacciona de distinta manera, pues se enfrenta a un texto que, al igual que *In Cold Blood*, basa su argumento en sucesos y personas conocidas por el lector y, en algunos casos, este último se identifica con la persona que, incluida en el relato, se vuelve personaje de la *nonfiction*. El lector¹⁸ confronta su experiencia inmediata con el relato de los vicios, los chismes y la frivolidad de la

¹⁵ “A serious new art form”, Truman Capote *apud* John Hollowell, *Truman Capote’s Nonfiction Novel*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1977, p. 64.

¹⁶ Me refiero a lo manifestado en el mundo observable (cosas, personas, sucesos) y representado a través de la composición verbal.

¹⁷ John Hollowell, “Truman Capote’s Nonfiction Novel”, p. 70.

¹⁸ Me refiero al lector contemporáneo o histórico que Wolfgang Iser menciona en sus “Consideraciones sobre una teoría del efecto estético”. Es notorio que la experiencia del lector actual es diferente a la del lector contemporáneo y, en específico, de aquel que aparece como referente en el relato. La recepción del texto por el lector actual es muy distinta, pues el texto ya no apela a su experiencia inmediata, pues apenas si está familiarizado con los sucesos y personajes que se mencionan, *cf.* Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 110.

sociedad norteamericana del momento y de la que es parte. Inevitablemente se identifica como personaje, lo cual le ofende, pues se siente traicionado ante la publicación de confidencias y otras situaciones de carácter privado con el autor. Este tipo de ficción no le agrada al lector, pues agrade su propia experiencia y lo lleva a rechazar el relato, pero no por la forma en que está escrito, sino por su contenido.

En ambos textos la experiencia del lector —el lector implícito de acuerdo con Iser¹⁹— realiza una lectura específica del texto; pero, el lector de “La Côte Basque” se limita a considerar sólo un aspecto del relato, no ve más allá de la historia narrada. De ahí el rechazo y el escándalo que produjo. Desafortunadamente esta actitud no le permite percibir la universalidad que el texto alcanza, tan sólo ve el relato mal intencionado sobre personas y situaciones locales. El lector se identifica con los personajes y en ningún momento los asume como creaciones literarias, como meros efectos de sentido²⁰ logrados por medio de estrategias narrativas.

Los lectores advierte la estrecha relación entre los personajes y las personas, los acontecimientos y la ficción misma que “La Côte Basque” establece; sin embargo, se les dificulta distinguir entre el referente y su representación verbal como ficción. ¿A qué se debe esto? Para contestar esta pregunta es necesario precisar los conceptos de ficción y *nonfiction*, así como los efectos de esta última.

¹⁹ El lector que al realizar el acto de lectura “circunscribe un proceso de transferencia por medio del cual las estructuras del texto son llevadas, a través de los actos de imaginación, al cúmulo de experiencias del lector”, Iser, *op. cit.*, p. 121.

²⁰ Luz Aurora Pimentel, “los actores en un relato son humanos, o por lo menos “humanizables”, considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana”, “La dimensión actorial del relato”, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, p. 59.

Por ficción se entiende la creación de un mundo textual regido por la composición verbal, así como por la coherencia y lógica de la narración que dan al texto el carácter de verosímil con relación al mundo real. De ahí que lo incluido en el relato, acontecimientos o personajes, en esencia sea ficticio.²¹ Esta representación verbal del mundo surge de "la experiencia imaginaria de seres inexistentes",²² en este sentido, ficción y *nonfiction* difieren diametralmente. Mientras la primera crea seres y acontecimientos inexistentes a partir del imaginario del autor, la segunda recrea seres y acontecimientos del mundo en ficción. Lo anterior supone que en el relato factual el autor limitaría su creatividad literaria a la descripción y a la transcripción verbal del mundo. Visto de esta forma, la no ficción no podría siquiera considerarse literatura. Pero veamos cómo funciona esta forma literaria que Truman Capote denominó *nonfiction*.

La *nonfiction* surge en la década de los años sesenta y setenta en Estados Unidos como una forma de abordar los acontecimientos históricos de una forma literaria. Truman Capote ve la posibilidad de crear ficciones a partir del reportaje, al resultado de esta forma de escribir la denominó *nonfiction*. El relato factual "recurre a técnicas narrativas y a las percepciones intuitivas del novelista para relatar acontecimientos contemporáneos"²³, utiliza en sus argumentos acontecimientos y personajes que se relacionan directamente con situaciones y personas del mundo

²¹ Cfr. Paul Ricoeur, "Acerca de la interpretación", *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México, FCE, pp. 15-22.

²² Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1999, p. 411.

²³ John Hollowell, prefacio a *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México, Noema, 1979, p. 7.

que, a su vez, pretende proyectar en sus ficciones. A diferencia de la ficción imaginativa, el relato factual busca "the impeccable accuracy of fact."²⁴

Ahora bien, el concepto de *nonfiction*, a pesar del prefijo *non*, no implica la negación de la ficción o lo opuesto a ésta, tampoco excluye la ficción en los relatos forjados bajo esta nueva forma de narrativa. El relato factual no pretende promover la tendencia que divide el campo narrativo en relatos de "verdad comparable a la de los discursos descriptivos que aparecen en las ciencias —digamos, la historia y los géneros literarios conexos de la biografía y la autobiografía—"²⁵ y relatos de ficción. La *nonfiction*, más que negar la ficción, la reivindica al crear, a través del discurso, la ilusión de exactitud de un mundo literario con un mundo real. El relato factual en sí mismo se basa en la ficción de representar de una manera objetiva²⁶ y exacta el mundo referido a través del discurso.

En el caso de *In Cold Blood*, Capote elige un asesinato, un acontecimiento que sucedió en la ciudad de Kansas, los archivos así lo demuestran; utiliza los nombres de las personas que estuvieron involucradas en éste, toma notas de testimonios y todo lo necesario para producir el relato de lo sucedido. Capote hace una selección de los elementos que tiene para su relato, los ordena y crea una trama ficticia. El autor recrea la experiencia humana, la cual, según Ricoeur, se distingue por su carácter temporal: "Todo lo que relatamos ocurre en el tiempo, lleva tiempo, se desarrolla temporalmente y, a su vez, todo lo que se desarrolla en el tiempo puede

²⁴ John Hollowell, Truman Capote's "Nonfiction Novel", *op. cit.*, p. 70.

²⁵ Ricoeur, *op. cit.*, p.16.

²⁶ Sin la intervención de la subjetividad del autor ni como mediador ni como artífice.

ser relatado".²⁷ La experiencia humana es susceptible de ser narrada, lo cual permite que el escritor la utilice como referente, o dicho en otras palabras, hace de ésta la médula de sus ficciones. El relato factual narra la experiencia humana. Pero la narración, como tal, es un proceso de creación que pone "a prueba la capacidad de selección y de organización del lenguaje mismo."²⁸ El escritor, como agente del lenguaje, compone un mundo literario regido por un sistema de signos articulados que limita²⁹ cualquier intento de representación verbal, ya sea de ficción o de *nonfiction*.

En su papel de artífice, el autor compone una proyección verbal de la experiencia humana bajo las pautas de la organización discursiva. Es evidente que en este proceso de creación la subjetividad del autor determina la ordenación y secuencia de los hechos, la descripción y construcción de personajes; es el autor quien crea, compone y, por tanto, produce un relato de ficción. Tanto en la ficción como en la *nonfiction*, es el escritor quien con toda su subjetividad creativa establece la lógica narrativa del discurso, pero en el caso del relato factual, lo hará con la intención de producir un efecto de verosimilitud con el mundo, mejor aún, de exactitud con éste. La maestría del escritor radica en el dominio y en la capacidad de creación discursiva para lograr este efecto, que como he mencionado, sólo se queda en impresión. El lenguaje es el tope en la relación de la experiencia humana, pues la dificultad de expresar en signos la realidad, de establecer siquiera un reflejo, hace

²⁷ Ricoeur, *ibid.*

²⁸ *Loc. cit.*

que el escritor apenas logre reconstrucciones borrosas, distorsionadas y limitadas que remiten a un mundo que está más allá del relato.

La fidelidad y la "objetividad" que pretende la *nonfiction* con relación a sus referentes factuales³⁰ son paradójicas e imposibles. La objetividad o la subjetividad del autor depende de la intervención de éste en el relato, en mayor o menor medida; así pues, en un relato que pretende ser objetivo, suponemos que "the writer is 'outside' of and detached from what he is writing about, has expelled himself from it, is writing about other people rather than about himself, and by so doing is exercising what Keats called 'negative capability', and preserving what is described as 'aesthetic distance'".³¹ En el caso de un relato que pretende ser subjetivo, suponemos que "the writer is primarily concerned with conveying personal experience and feeling —as in autobiography or in fiction which is thinly concealed autobiography",³² de tal forma que ambos términos conforman una dualidad, una unidad de opuestos en donde lo objetivo excluye a lo subjetivo y viceversa; sin embargo, la supuesta "objetividad" y "subjetividad" establece una relación paradójica que, a fin de cuentas, no es otra cosa que una "gran ficción". Lo "objetivo" exige que el autor se diluya en

²⁹ El lenguaje en sí mismo no alcanza a contener en sus formas todos los sentidos del mundo, de ahí que una representación exacta es imposible, pues en principio el lenguaje es incompleto en cuanto a sentidos se refiere.

³⁰ Tanto la ficción como la *nonfiction* toman el mundo y la experiencia humana como referentes; sin embargo, como he mencionado, la *nonfiction* los utiliza de una manera inmediata en sus argumentos, así pues, utilizaré este término "referente factual", cuando sea necesario, para distinguir los referentes del relato factual, de los referentes del relato de ficción.

³¹ J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 874. El origen de esta dualidad de lo subjetivo y lo objetivo se encuentra entre los críticos post-kantianos de finales del siglo XVIII. La subjetividad y la objetividad son, según las palabras de Ruskin, "two of the most objectionable words... ever coined by the troublesomeness of metaphysicians".

³² *Loc. cit.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

la ficción, es decir, que mantenga cierta distancia estética entre lo relatado y sus valoraciones sobre lo relatado.

La subjetividad del autor actúa e interviene como filtro narrativo, decide la manera y el contenido de su creación y con ello los sentidos de ésta. Es el autor quien elige qué referentes aparecen y cómo aparecen, así como el que determina la selección y la organización del discurso. Es, pues, el autor inmerso en el relato quien, detrás de la careta de la objetividad, determina el encadenamiento de hechos, las descripciones, la trama, la simpatía o el rechazo por lo relatado, manipulando así el “impacto emocional,”³³ que sólo se puede lograr a través de la composición literaria, tanto en el relato de ficción como en el relato factual.

Truman Capote diluye la infranqueable oposición entre lo subjetivo y lo objetivo con su concepto de *nonfiction* pues “a pesar de [la] escrupulosa adherencia a hechos verificables, sugiere la imposibilidad de la historia ‘objetiva’, ya que cualquier intento de escribir un relato narrativo implica establecer una “ficción” que se ajuste mejor a los hechos tal y como se conocen”.³⁴ La objetividad en la *nonfiction* es una paradoja que funciona como recurso literario, pues entre mayor sea la objetividad que se quiera alcanzar, mayor será la intervención del sujeto como artífice del relato y, aun cuando el autor se abstenga de emitir juicios o mostrarse de alguna forma en el relato, siempre estará presente en éste: “A pesar de la insistencia de Capote en la objetividad[...], su renuencia a hablar por propia voz esconde su fuerte intervención

³³ Hollowell, “La novela de no ficción de Truman Capote”, *op. cit.*, p. 93.

³⁴ *Ibid.*, p. 98.

personal y su habilidosa manipulación de las reacciones del lector.³⁵ Por todas estas razones, no se le puede negar a la *nonfiction* su carácter de ficción, pues “el tratar de reproducir la realidad tal y como es o fue no es más que una ficción, [así como] la selección de hechos narrados implica la ficción de reproducir tal cual los hechos”.³⁶

“Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex” es un texto en donde Truman Capote-persona se vuelve personaje principal de la ficción. Como todo relato factual, este texto remite de inmediato a Truman Capote, la persona, el escritor. El personaje TC, Truman Capote, habla de sí mismo y consigo mismo, además genera un relato autobiográfico en lo que en principio parecer ser sólo un diálogo. En este momento *nonfiction* y autobiografía coinciden.

“Nocturnal Turnings” es un relato que, aun sin ser una autobiografía a la manera tradicional, menciona acontecimientos o, al menos, el relato hace suponer que lo relatado es parte de las vivencias del autor. Este relato, al igual que un relato de *nonfiction*, utiliza elementos del mundo real como argumentos de la ficción. Así pues, tenemos que en “Nocturnal Turnings” los personajes adoptan no el nombre, sino las iniciales TC, que podrían o no coincidir con las iniciales del autor; pero, por efecto de la narrativa, de manera ineludible, son asociadas con Truman Capote; además, los hechos mencionados, de manera retrospectiva, también forman parte de la experiencia de éste, según el principal biógrafo de Capote.³⁷

³⁵ *Ibid.*, p. 96.

³⁶ *Ibid.*, p. 96.

³⁷ *Cfr.* Gerald Clarke, *Truman Capote. La biografía*, Barcelona, Ediciones B, s.A., 1989.

¿Por qué he insinuado que la autobiografía sigue los mismos parámetros de la *nonfiction*? Antes de contestar esta pregunta veamos qué se entiende por autobiografía. La etimología del término remite al *autos*, uno mismo; al *bios*, vida; y el *grafé*, la escritura o la representación gráfica. Entonces, la autobiografía es el relato sobre la vida de una persona escrita por ella misma³⁸, o bien, según la definición de Phillipe Lejeune el "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité."³⁹ Esta definición establece que para tratarse de un texto autobiográfico necesitamos una persona real que escriba sobre su propia existencia. Es fácil reconocer que sólo una persona pudo haber escrito "Nocturnal Turnings" y sabemos con certeza que fue escrito por Truman Capote, porque es él quien firmó o quien asumió en su momento la autoría del texto. También tenemos que en la entrevista durante el diálogo nocturno, TC₁⁴⁰ construye un relato autobiográfico.

When I was eighteen I met the person whose conversation has impressed me the most, perhaps because the person in question is the one who has most impressed me. It happened as follows:

In New York, on East Seventy-ninth Street, there is a very pleasant shelter known as New York Society Library, and during 1942 I spent many afternoons there researching a book I intended writing but never did.⁴¹

La actitud que el lector asume frente a "Nocturnal Turnings", como frente cualquier otro texto autobiográfico, es la de aceptar la fidelidad de los hechos o las

³⁸ El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define la autobiografía como la vida de una persona escrita por ella misma, Madrid, Espasa-Calpe, p.

³⁹ Phillipe Lejeune, "Le pacte", *Le pacte autobiographique*. París, Seuil, 1975, p. 14.

⁴⁰ En "Nocturnal Turnings", los TC pueden distinguirse por la intervención de cada uno de ellos en el diálogo; sin embargo, fuera de éste no es posible distinguirlos. Por esta razón, para su análisis los identifiqué de la siguiente forma gráfica: TC₁ y TC₂

experiencias narradas, es decir, que no son producto del imaginario del autor autobiográfico, ni que su relación no se ve afectada por la subjetividad del autor. Esta actitud se asemeja a la que tuvieron los lectores de "La Côte Basque". Ante una autobiografía, el lector no alcanza a percibir lo relatado como una creación literaria, sino como un reporte exacto de la vida del autor. Para Phillippe Lejeune esta aceptación del relato autobiográfico presupone la existencia de un pacto en donde el lector y el autor establecen las condiciones que aseguran la autenticidad del relato como autobiográfico. Por un lado, el autor explota el uso del nombre y la firma como elementos de autenticidad y veracidad del relato; el lector, por su parte, asume y acepta, a manera de juez, la autenticidad de la firma y la sinceridad y consistencia en el comportamiento del firmante. El pacto autobiográfico de Phillippe Lejeune tan sólo establece los elementos que forman parte del relato autobiográfico, mas no resuelve el problema de la identidad del autor como un YO extratextual en contraste con el YO autobiográfico, ni el de la relación entre la ficción y el relato autobiográfico. Tampoco discute de dónde surge en el lector la aceptación del texto como una representación exacta de los hechos vividos por el autor autobiográfico, ni de la relación entre la ficción y el relato autobiográfico. El pacto sólo propone una promesa contractual entre las partes como solución a los problemas que presenta la autobiografía.

La autobiografía es ficción a pesar de que pretenda la exactitud y veracidad en el relato sobre la experiencia del autor autobiográfico. El *autos*, el *bios* y el *grafé* implican en sí mismos lo ficticio de la autobiografía. Al *bios* lo constituye la

⁴¹ Capote, "Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex", *op.cit.*, p. 253.

experiencia histórica del sujeto determinada por el sujeto mismo en un acto de *recomposición* de la memoria a través del lenguaje: "un elemento activo que reelabora los hechos".⁴² Entonces, el proceso de ficcionalización se dispara desde antes de que intervenga el *grafé*, que, por su parte, somete a la experiencia humana y al sujeto histórico a un proceso de composición verbal y narración determinado por la subjetividad del autor. Por lo tanto, el *autos*, el *bios* y el *grafé* de antemano disparan la ficción en el relato autobiográfico, y en consecuencia, la creación de un sujeto ficcional que está lejos de alcanzar cierta identidad con su referente factual.

La autobiografía pretende construir un YO a través del tiempo, pasado e incluso presente; promueve, de igual forma, la búsqueda de la identidad. Sin embargo, parecería que la única forma de acceder a la identidad de un sujeto es a través del lenguaje, el cual, no permite el conocimiento total del YO "that is the impossibility of coming into being"⁴³, pues, según las palabras de Paul De Man, depende de sustituciones tropológicas⁴⁴. Como se ha mencionado, el lenguaje por sí mismo no puede expresar en su totalidad lo que es un sujeto; de manera inevitable, se cae en la subjetividad del agente que hace uso de éste, que en el caso de la autobiografía, es el mismo sujeto descrito. Además, la identidad se determina por la temporalidad y las circunstancias y, al igual que la experiencia humana, adquiere la cualidad de ser narrada y es en esta relación verbal —el lenguaje y su imposibilidad se hacen presentes una vez más— de la identidad en donde interviene nuevamente la

⁴² Angel G. Loureiro, "Problemas teóricos de la autobiografía", *La autobiografía y sus relatos teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1991, Suplementos Anthropos 29, p. 3.

⁴³ Paul De Man, "Autobiography as De-Facement", *op. cit.*, p. 71.

subjetividad del sujeto que pretende definirse a sí mismo. La oposición entre la autobiografía, como relato que recurre a acontecimientos que no surgen del imaginario del autor, y la ficción, que parecería no depender de referentes inmediatos, es la misma oposición que existe entre ficción y *nonfiction*. Así pues, si la *nonfiction* es ficción que pretende la relación de hechos tal y como sucedieron, entonces, la autobiografía, como relato factual, también es ficción.

En "Nocturnal Turnings" tanto la autobiografía como la *nonfiction* convergen en cuanto que ambas requieren y dependen directamente de referentes factuales, pues en el caso de la autobiografía se exige que el relato incluya la experiencia humana del sujeto autobiográfico como referente factual y en el caso de la *nonfiction* los referentes factuales son el fundamento de ésta. De ahí que ambas corran la misma suerte al serles negado el estatus de ficción, que parecería prescindir de referencialidad a diferencia de la autobiografía y el relato factual. Pero, ¿acaso no es la ficción un producto mimético de la realidad y ésta su referente?

Tanto la ficción como la *nonfiction* y la autobiografía tendrán siempre como referente la experiencia humana, cuya cualidad común, según Ricoeur, es la temporalidad y por lo tanto es susceptible de ser relatada. La *nonfiction* no es la negación de la ficción, tampoco es una representación exacta de la realidad. El relato factual —y por extensión la autobiografía—se sujeta al proceso imaginativo del autor en cuanto a la creación de una trama. El autor somete los acontecimientos

⁴⁴ Paul De Man habla de "sustituciones tropológicas", o bien, figuras retóricas del lenguaje. Este autor se refiere a la imposibilidad de representar el mundo a partir de meras construcciones lingüísticas.

de la experiencia humana a un proceso imaginativo y creativo, los matiza y recrea por medio de la composición del relato. En realidad, el proceso de creación literaria debe entenderse como la selección y ordenación de material, no como una mera reconstrucción de los hechos; la capacidad de aplicar las estrategias narrativas que cualquier obra literaria requiere es lo que generará la ilusión de verosimilitud y veracidad con los referentes utilizados tanto en el relato de ficción como en el de *nonfiction* o autobiográfico. El logro de la *nonfiction* —y de la autobiografía— radica precisamente en la ilusión de referencialidad u *objetividad* que genera el recrear acontecimientos de la experiencia humana.

Paul de Man describe claramente cómo opera la ilusión de referencialidad en la autobiografía; según el autor, el error proviene de considerar la autobiografía como el producto mimético de un referente factual y no como una ilusión de referencialidad. Lo anterior, como se ha mencionado, se extiende al relato de *nonfiction*.

But are we so certain that autobiography depends on reference[...]? We assume that life produces the autobiography as an act *produces* its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? And since the mimesis here assumed to be operative is one mode of figuration among others, does the referent determine the figure, or is it the other way round: is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity?⁴⁵

La autobiografía, en su búsqueda por el *autos*, desemboca en la figuración o representación gráfica de uno mismo por uno mismo, pero también dispara la

⁴⁵ De Man, *op. cit.*, p. 69.

posibilidad de que esta figuración determine al autor autobiográfico, es decir, lo que Georges Gusdorf⁴⁶ encierra en su frase: *crear, y al crear ser creado*. Así pues, la autobiografía al enunciar "But I'm not a saint yet. I'm an alcoholic. I'm a drug addict. I'm homosexual. I'm a genius. Of course, I could be all tour of these things and still be a saint. But I shonuf ain't no saint yet, nawshuh"⁴⁷ le dice al sujeto autobiográfico lo que él mismo se ha dicho ser, es decir, el sujeto ficticio plasmado en la autobiografía.

El referente, TC, un Truman Capote de ficción en el caso de "Nocturnal Turnings", se convierte en un significante que establece una determinada figuración literaria. Se da una figuración, un personaje que se vuelve significativo, pero este significativo, por sí mismo adquiere la capacidad de generar referencialidad, es decir, ya no se necesita un referente extratextual, pues el referente textual es suficiente para disparar la construcción de otros tantos TC, determinados, a su vez, por una primera construcción lingüística. Lo que es más, el TC extratextual podría, incluso, convertirse en otra construcción referencial del TC verbal, incluso, ya no cabría distinguir entre tantas construcciones bajo un significativo TC, pues cada una de éstas, a su vez, se convertiría en referente de las demás. Esta manifestación de referentes, nos lleva a lo que Genette⁴⁸ establece en su metáfora de la puerta giratoria: la realidad estructurada a través de sustituciones topológicas que en un

⁴⁶ Cfr. Georges Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", *La autobiografía y sus relatos teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, Suplementos Anthropos 29, pp. 9-17.

⁴⁷ Capote, "Nocturnal Turnings", *op. cit.*, p. 261.

⁴⁸ Cfr. Metáfora de la puerta giratoria de Gerard Genette *apud* De Man., p. 70

movimiento giratorio determinan a su vez dicha realidad estructurada verbalmente, es decir, ficción causante del ser figurado.

De igual forma, el significante lingüístico, producido por la ilusión de referencialidad al utilizar un referente determinado, adquiere la capacidad de *referential productivity*. Este acto de referencialidad determina el *autos* ficticio y el *autos* extratextual que busca contenerse y conocerse a través de una construcción lingüística de sí mismo; así pues, la referencialidad ubica al *autos* en un punto donde ficción y realidad se entremezclan y se determinan mutuamente.

Además de ser un referente, Truman Capote es un generador de sentido que se multiplica y figura tantos TC como sean posibles, cumpliendo cada uno de ellos esta necesidad de *self-portaiture* a la que De Man se refiere. Cada TC es un efecto de sentido que evoca al referente extratextual y sólo a través de la multiplicidad de efectos de sentido podría llegarse, tal vez, a establecer un posible YO textual. En *Music for Chameleons*, Truman Capote se vale del lenguaje para figurar un sinnúmero de TC distintos entre sí. Todos los TC que aparecen en *Music for Chameleons* remiten al mismo significante: TC, pero dicho significante lingüístico es capaz de producir diversos efectos de sentido o figuraciones en cada uno de los distintos TC, desde el TC de "Handcarved Coffins. A Nonfiction Account of an American Crime", los TC de cada uno de los "Conversational Portraits" hasta cerrar con "Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex" en donde confronta de manera evidente a dos TC que se diferencian entre sí, que existen y se identifican a través del diálogo, marcando así su individualidad como efectos de sentidos,

representaciones o creaciones ficcionales del mismo referente lingüístico-generador de sentidos. Los siguientes diálogos son ejemplos de los tantos TC en "Nocturnal Turnings":

TC: I called Mrs. Connor. Marylee. We had a long talk—

JAKE (alertly): Yeah?

TC: She told me everything that happened—

JAKE: Oh, no she didn't! Damned if she did!

TC (jolted by the harshness of his response): But, Jake, she said—

JAKE: Yeah. What did she say?

TC: She said it was an accident.

JAKE: You believe that?

(The tone of his voice, grimly mocking, suggested Jake's expression; his eyes hard, his thin quirky lips twitching.)⁴⁹

MARILYN: Remember, I said if anybody ever asked you what I was like, what Marilyn Monroe was really like—well, how would you answer them? (Her tone was teasing, mocking, yet earnest, too: she wanted an honest reply.) I bet you'd tell them I was a slob. A banana split.

TC: Of course. But I'd also say...

(The light was leaving. She seemed to fade with it, blend with the sky and clouds, recede beyond them. I wanted to lift my voice louder than the seagulls' cries and call her back: Marilyn! Marilyn, why did everything have to turn out the way it did? Why does life have to be so fucking rotten?)

TC: I'd say...

MARILYN: I can't hear you.

TC: I'd say you are a beautiful child.⁵⁰

TC: Look, forget it. It's not important. Let's turn on the lights and get out the pens and paper. Start that magazine article. No use lying here gabbing with an oaf like you. May as well try to make a nickel.

TC: You mean that Self-Interview article where you're supposed to interview yourself? Ask your own questions and answer them?

TC: Uh-huh. But why don't you just lie there quiet while I do this? I need a rest from your evil frivolity.

TC: Okay, scumbag.

TC: Well, here goes.⁵¹

El reto de la *nonfiction* es producir la ficción de la objetividad y con ello, la ficción de que la realidad puede ser representada de manera gráfica. más que esta ilusión de referencialidad no como reto de objetividad, sino para recrear la referencia

⁴⁹ Capote, "Handcarved Coffins. A Nonfiction Account of an American Crime," *Music for Chameleons*, op. cit., p. 127.

⁵⁰ Capote, "A Beautiful Child," *Music for Chameleons*, op. cit., pp. 241-242.

⁵¹ Capote, "Nocturnal Turnings," *Music for Chameleons*, op. cit., p. 247.

subjetivamente en otro sentido: "And yet *Answered Prayers* is not intended as any ordinary roman, à clef, a form where facts are disguised as fiction. My intentions are the reverse: *to remove disguises*, not manufacture them."⁵² o bien, lo que Paul De Man denomina *defacement* al referirse a la autobiografía: "Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, figure, figuration and disfiguration."⁵³ La intención del autor, al buscar la "objetividad," es la de remover disfraces, no la de proporcionar caretas o la de crear nuevas ficciones; para ello no necesita de la creación literaria, pues la realidad extratextual por sí misma las genera.

Como escritor, Truman Capote se vale del lenguaje y de la creación literaria para remover disfraces o desfigurar lo que "subjetivamente" le interesa mostrar; sin embargo, la ineludible necesidad de representar verbalmente la realidad hace que el lector no distinga entre *nonfiction* como un relato más de ficción: "pareciera que desde el momento en que nos situamos en el lenguaje no es tan factible hacer la diferencia entre lo ficticio y lo real;"⁵⁴ es por ello que la ilusión de "objetividad" que la referencialidad genera sea casi inmediata.

Así se puede explicar el porqué de la reacción del lector histórico ante la publicación de "La Côte Basque" y sus "thinly disguised tales out of school."⁵⁵ De ahí surge el escándalo, de la imposibilidad del lector histórico de vislumbrar su potencial de referencialidad y de distinguir entre realidad y ficción, o mejor aún, de su

⁵² Capote, prefacio a *Music for Chameleons*, *op. cit.*, p. xvi, las cursivas son mías.

⁵³ De Man, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁴ María Marta Foulkes, "Lenguaje-ficción-realidad", p. 80.

⁵⁵ Capote, prefacio a *Music for Chameleons*, *op. cit.*, p. xvi.

imposibilidad de distinguir entre el otro ficticio y el yo extratextual. Pero que sean las palabras del mismo Capote las que cierren este apartado:

In 1975 and 1976 I published four chapters of the book in *Esquire* magazine. This aroused anger in certain circles, where it was felt I was betraying confidences, mistreating friends and/or foes. I don't intend to discuss this; the issue involves social politics, not artistic merit. I will say only that all a writer has to work with is the material he has gathered as the result of his own endeavor and observations, and he cannot be denied the right to use it. Condemn, but not deny.⁵⁶

TEBIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵⁶ *Ibid.*, p. xvii.

Crítica a la identidad del sujeto a través de las estrategias discursivas

I read every word I'd ever published, and decided that never, not once in my writing life, had I completely exploded all the energy and esthetic excitements that material contained. Even when it was good, I could see that I was never working with more than half, sometimes only a third, of the powers at my command. Why? [...] For the answer created an apparently unsolvable problem, and if I couldn't solve it, I might as well quit writing. The problem was: how can a writer successfully combine within a single form—say the short story—all he knows about every other form of writing? For this was why my work was often insufficiently illuminated; the voltage was there, but by restricting myself to the techniques of whatever form I was working in, I was not using everything I knew about writing—all I'd learned from film scripts, plays, reportage, poetry, the short story, novellas, the novel. A writer ought to have all his colors, all his abilities available on the same palette for mingling (and, in suitable instances, simultaneous application). But how?

Truman Capote, prefacio a *Music for Chameleons*

Capote hace de la creación y la innovación una constante en su obra, a pesar de las reacciones tan desfavorables que provocó la publicación de "La Côte Basque" y a pesar de que advirtiera la inmadurez crítica en el lector contemporáneo al no asumir la *nonfiction* de "La Côte Basque" como creación literaria.

Now, torment though it was, I'm glad it happened; after all, it altered my entire comprehension of writing, my attitude toward art and life and the balance between the two and my understanding of the difference between what is true and what is *really* true.⁵⁷

"Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex" es producto de esta nueva necesidad del autor por explorar y explotar las técnicas y estrategias narrativas conocidas por éste hasta el momento. Esta nueva actitud frente al arte literario no sólo se refleja en la forma de las creaciones literarias del autor, sino también en su

⁵⁷ *Loc. cit.*

contenido. "Nocturnal Turnings" es el último relato de los "Conversational Portraits" en donde Truman Capote culmina con una serie de representaciones de sí mismo como múltiples efectos de sentido y explota a su vez su calidad de productor o generador de dichos sentidos, en otras palabras, el potencial de referencialidad de todo sujeto extratextual. De igual manera, Truman Capote condensa en "Nocturnal Turnings" su interés por el tema de la identidad o, según las palabras del autor "the self-discovery", pero sobre todo su interés en la construcción de la alteridad del yo: el otro yo como sujeto de ficción, o en palabras de Dorrit Cohn, un "realistic fictional carácter."⁵⁸

Las estrategias narrativas utilizadas en "Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex" saltan a la vista desde un principio. El diálogo, la entrevista, el autorretrato y lo autobiográfico son recursos narrativos que Truman Capote aprovecha en "Nocturnal Turnings" para crear un personaje: un Truman Capote ficcional, pero ¿cómo funcionan dichas estrategias narrativas en "Nocturnal Turnings" para forjar un Truman Capote de ficción?

Es necesario recordar que "Nocturnal Turnings" es el último relato de los "Conversational Portraits". En estos "Conversational Portraits", Truman Capote se coloca como interlocutor: "I set myself center stage, and reconstructed, in a severe, minimal manner, commonplace conversations with everyday people"⁵⁹, en compañía

⁵⁸ Dorrit Cohn, prefacio a *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, P. U. P., 1983, p. 5.

⁵⁹ Capote, prefacio a *Music for Chameleons*, op. cit., p. xviii.

de diversas personas como receptoras, desde Mary Sanchez, una mujer que hace la limpieza doméstica por cinco dólares la hora, hasta Marilyn Monroe.

Un personaje denominado TC dialoga con otro personaje denominado igualmente TC; nominalmente, no hay distinción entre ellos⁶⁰, cada uno expresa y determina su individualidad y su existencia a través del diálogo. La expresión verbal les otorga existencia literaria a cada uno de los TC, su voz marca su presencia en el relato y la respuesta de cada TC ante la intervención del otro ratifica la existencia de este último; la intervención de las voces en el diálogo distingue a uno del otro TC como unidades y efectos de sentido distintos. El relato presenta una narrativa "dialogizada" o "dialogada" en donde se forja una representación verbal de los interlocutores y del mismo TC a manera de retrato hablado construido por su propia expresión y corroborado por la intervención del otro.

So there I was in the rain, and the harder it fell the more I thought about Julian. I prayed that I would have the luck to hold a leper in my arms. And that's when I began to believe in God again, and understand that Sook was right: that everything was His design, the old moon and the new moon, the hard rain falling, and if only I would ask Him to help me, He would.

TC: And has He?

TC: Yes. More and more. But I'm not a saint yet. I'm an alcoholic. I'm a drug addict. I'm homosexual. I'm a genius. Of course, I could be all four of these dubious things and still be a saint. But I shonuf ain't no saint yet, nawsoh.

TC: Well, Rome wasn't built in a day. Now let's knock it off and try for some shut-eye.

TC: But first let's say a prayer. Let's say our *old* prayer. The one we used to say when we were real little and slept in the same bed with Sook and Queenie, with the quilts piled on top of us because the house was so big and cold.

TC: Our old prayer? Okay.

TC and TC: Now I lay me down to sleep, I pray the Lord my soul to keep. And if I should die before I wake, I pray the Lord my soul to take. Amen.

TC: Goodnight.

TC: Goodnight.

TC: I love you.

TC: I love you, too.

TESIS C 1 N
FALLA LE ORIGEN

⁶⁰ De manera gráfica distinguiré TC₁ de TC₂.

TC: You'd better. Because when you get right down to it, all we've got is each other. Alone. To the grave. And that's the tragedy, isn't it?⁶¹

Capote figura a través de su diálogo a sus interlocutores; en el caso de los referentes distintos a TC se trata de una representación, y en el caso de TC₁ y TC₂ se trata de una representación ambivalente, pues por una parte, el autor figura un personaje que simultáneamente es la representación verbal del mismo sujeto que construye dicha figuración, es decir, TC o Truman Capote-autor, en este sentido se vuelve una autofiguración. Por otra parte, se vale del artificio para construir, sin referencia alguna o distinta (el TC puede corresponder a cualquier otro sujeto con estas iniciales), un personaje totalmente ficticio. Sea cual sea el tipo de figuración que se busque, se trata, en ambos casos de una construcción verbal. La diferencia es que en la autofiguración que se manifiesta en la autobiografía explota la ilusión de referencialidad, es decir, el autor figura al yo y busca en la figuración una representación exacta con el yo extratextual. Es evidente que la autofiguración sigue las mismas pautas de cualquier relato de *nonfiction*. Sin embargo, dicha representación verbal del yo es inasible al igual que la "objetividad" o representación exacta en el relato de *nonfiction*. El *autos*, como he mencionado, acaba con la idea misma de "objetividad".

Algunos autores consideran que la búsqueda del *autos* a través de su representación conduce a "la indagación introspectiva de la imagen del yo por el yo mismo y el descubrimiento de la propia identidad."⁶² Sin embargo, este

⁶¹ Capote, "Nocturnal Turnings", *op. cit.*, pp. 261-262.

⁶² Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literarios, op. cit.*, p. 71.

descubrimiento no es posible por la inherente incapacidad del yo de "reliable self-knowledge"⁶³ así como por "the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions."⁶⁴ El lenguaje es capaz de figurar un YO, pero el estatus de éste es ficticio e imposible idéntico al referente original. El *autos* se logra por la ilusión de referencialidad y por la maestría del artífice literario quien pretende, a través de su discurso, componer una correspondencia que aproxime el *autos* literario con un YO extratextual, al menos, un sentido específico de éste, pues como he mencionado, la construcción verbal total de un sujeto es imposible porque el lenguaje no es capaz de contener, ni expresar lo que es el individuo en todos sus sentidos, sólo podrá construir, de forma fragmentada, efectos de sentidos de éste.

La interacción de ambos TC a través del diálogo genera poco a poco los retratos de cada uno de ellos. Estos retratos se van construyendo y reconstruyendo a la vez, es decir, mientras TC₁ se muestra en su autoentrevista como un personaje con temores reales e imaginarios, que gusta de la ambigüedad y que en apariencia se muestra sin filtros narrativos; TC₂ se presenta más como la parte crítica, sin máscaras y sin hipocresías, tal vez un tanto cínico y desenfadado. Ambos personajes se asemejan al Truman Capote escritor debido a la ilusión de referencialidad; ambos descubren y hacen público lo que Truman Capote construye de sí mismo.

⁶³ De Man, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁴ *Loc. cit.*

La representación verbal del yo en los autorretratos de los “Conversational Portraits” supone la existencia de un autor que marca distancia entre sí mismo y lo retratado, pero la distancia se pierde en el momento en que se sabe que lo retratado es el mismo autor; el *autos* tan buscado no se puede representar siquiera por la incapacidad del sujeto de establecer una distancia adecuada con el objeto a representar. Una vez más, nuestro autor juega con lo subjetivo y lo objetivo con relación a la capacidad del YO para observarse a sí mismo de una manera objetiva sin dejar de ser subjetivo. El sujeto figura, como en un juego de enfoque, en ocasiones se encuentra cercano al objeto y en ocasiones a distancia. Sea cual sea la posición, no permite una visión clara, la cual no es posible, pues nunca se logrará esa distancia adecuada entre el objeto y el sujeto pues son uno mismo, y por lo tanto, nunca se logrará el total conocimiento del yo.

Truman Capote construye dos *versiones* (en realidad, son más, pues en cada relato de los “Conversational Portraits” crea un TC distinto) que en conjunto son partes de la autofiguración o *autos* del autor autobiográfico. En “Nocturnal Turnings” confronta sólo dos de estas versiones y las presenta sin nota introductoria y bajo el mismo nombre, TC, para crear el efecto inmediato de referencialidad. La presentación de los personajes, como lo hace en los otros relatos aminoraría este efecto. Es por ello, que el autor ubica a sus personajes, TC₁ y TC₂, en un espacio semejante al de un escenario en donde interactúan y se van trazando a partir de su propio diálogo. “Nocturnal Turnings” sugiere la representación dramática de dos personajes que, en escena, determinan, cada uno, la figuración del otro. De esta forma, la figuración de cada personaje depende de los elementos que el otro (TC₁ o

TC₂) proporcione en la descripción de su interlocutor (TC₂ o TC₁).

La descripción del YO creado o ficticio es generosa, pues presenta a un TC que aparenta sinceridad, quien se define como un santo, pero también como un hombre en el que coexisten simultáneamente las contradicciones y ambigüedades exclusivas del YO ficticio, que sin duda alguna atribuimos casi de inmediato a Truman Capote, el autor, por el juego referencial y de identidad que provoca el uso de las siglas TC: "But I'm not a saint yet. I'm an alcoholic. I'm a drug addict. I'm homosexual. I'm a genius. Of course, I could be all four of these dubious things and still be a saint."⁶⁵

El autorretrato en "Nocturnal Turnings" se somete a un proceso de lectura que actualiza la descripción de los TC y reconstruye los elementos otorgados por el texto para después, casi de inmediato, construir el retrato de cada uno de los TC con sus diversos matices. Por ejemplo, el primer trazo del autorretrato es el de dos individuos molestos, insomnes, que tan sólo consiguen conciliar el sueño después de masturbarse: el narcisismo exacerbado del YO en ambos TC. Los TC comparten el primer trazo; sin embargo, el matiz, o bien, la actitud ante el segundo trazo es distinta: "I much prefer solitary satisfaction to some of the duds you've forced me to endure."⁶⁶ TC₂ es, como efecto de sentido, la respuesta constante de TC₁, la crítica constante de lo que TC₁ dice ser; aquel que sin restricciones o inhibiciones desenmascara a TC₁. La voz de TC₂ modificará la figuración que TC₁ hace de sí mismo a través de su expresión.

⁶⁵ Capote, "Nocturnal Turnings", *op. cit.*, p. 244.

El diálogo, en términos literarios, se define como los actos del habla (ficticiales) de los personajes que se producen directamente en el relato sin la intervención del narrador.⁶⁷ El diálogo, la conversación, en fin, los actos del habla ficticiales o no, surgen de la necesidad de comunicarse con el otro, de conocer, entender y contener al otro. Truman Capote hace del diálogo —*conversational portraits*— un medio para explorarse, conocerse y delinearse a sí mismo a través de la construcción de su alteridad.

“Nocturnal Turnings” se construye a partir del proceso de lectura del diálogo. El diálogo en “Nocturnal Turnings” establece la existencia de cada uno de los TC₁ y TC₂, pero, en combinación con la estrategia tipográfica de designar a los personajes bajo el mismo nombre, sugiere la semejanza de los TC mas no la unidad en ellos como un solo personaje. TC, como significante de diversos efectos de sentido, adquiere esta característica precisamente a través del diálogo y también se independiza de Truman Capote-autor, quien, por su parte, se pierde en la ficción como mera fuente de referencialidad de tantos TC como sean posibles en el relato, incluyendo los otros TC que aparecen en *Music for Chameleons*. Truman Capote como autor queda disperso en el relato como una multiplicidad de posibles voces del YO creado y vertido en la ficción.

Es evidente que “Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex” tiene una connotación sexual. Capote asemeja el diálogo entre los gemelos siameses a un acto sexual, de ahí el título. No se trata sólo de la masturbación que se menciona

⁶⁶ *Ibid.*, p. 244.

al inicio del relato. El diálogo en sí precisa la relación, el intercambio con el otro, pero entiéndase al otro como aquél incluido en el relato así como aquél fuera del relato. La relación o *the intercourse*, en su equivalente en inglés y con toda la connotación sexual que el diálogo (*discourse*) adquiere, incluye a los gemelos siameses, TC₁ y TC₂, y también al autor mismo con relación a su alteridad ficcional. Una vez más volvemos a la *revolving door* de Genette, en donde Truman Capote realiza un acto de internalización al construir personajes con los que se relaciona intrínsecamente por la ilusión de referencialidad que explota todo relato de *nonfiction*. La relación es simultánea: el referente determina al TC ficcional, pero éste a su vez determina al TC extratextual y viceversa. No se sabe en qué momento preciso la puerta giratoria se detiene para determinar lo que es "real" y lo que es verdaderamente "real".

La relación que "Nocturnal Turnings" presenta se asemeja a la relación que George Steiner establece entre eros y lenguaje:

Eros and language mesh at every point. Intercourse and discourse, copula and copulation, are sub-classes of the dominant fact of communication. They arise from the life-need of the ego to reach out and comprehend, in the two vital senses of 'understanding' and 'containment', another human being. Sex is a profoundly semantic act. Together [eros and language] have hammered out the notion of self and otherness[...] Together they construe the grammar of being.

If coition can be schematized as dialogue, masturbation seems to be correlative with the pulse of monologue or of internalized address. There is evidence that the sexual discharge in male onanism is greater than it is in intercourse [...] In the highly articulate individual, the current of verbal-psyche energy flows inward [...] Semen, excreta, and words are communicative products. They are transmissions from the self inside the skin to reality outside.⁶⁸

⁶⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000, p. 141.

⁶⁸ George Steiner, "Understanding as translation," *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford-NY, O. U. P. , 1998, p. 41.

Capote, en su búsqueda por la identidad o en su crítica a ésta, explota el diálogo —y el monólogo que surge de la autoentrevista— como una forma de confrontar sus diversas voces internas, las ficcionaliza, les da una realidad ficticia, permite que hablen, que se expresen, se somete a un onanismo verbal del yo. Georges May establece algo similar con relación a la autobiografía, al decir que uno de los móviles posibles de ésta son el “amor propio, egocentrismo, narcisismo o simple vanidad”.⁶⁹

La expresión de TC₁ y TC₂ a través de su diálogo recrea imágenes distorsionadas de su identidad. Dicha expresión podría suponerse objetiva al construirse sin la intervención de un narrador o filtro literario, pero esto sólo puede ser objetivamente ficticio debido a la naturaleza del sujeto ficticio y más aún al tratarse de algo tan subjetivo como la descripción del YO por sí mismo. Además, la supuesta objetividad en el discurso de TC₂ desaparece cuando TC₁ lo desmiente; así pues, el retrato de TC₂ se construirá después de confrontar su diálogo con el de TC₁ y viceversa; este proceso es un indicio evidente para el lector de la supuesta “objetividad”. Este indicio pone en alerta al lector ante las ficciones que se pueden construir cuando se trata de hablar de uno mismo.

TC: Bitch, bitch, bitch. Moan and bitch. That's all you ever do. Never a kind word.
TC: Oh, I didn't mean there's anything very wrong. Just a few things here and there.
Trifles. I mean, perhaps you're not as honest as you pretend to me.
TC: I don't pretend to be honest. I *am* honest.
TC: Sorry. I didn't mean to fart. It wasn't a comment, just an accident.
TC: It was a diversionary tactic. You call me dishonest, compare me to Billy Graham.
For Christ's sake, and now you're trying to weasel out of it. Speak up. What have I written here that's dishonest?

⁶⁹ Cfr. Georges May, *La autobiografía*, México, FCE, 1975, p. 71.

TC: Nothing. Trifles. Like that business about the movie. Did it for a lark, eh? You did it for the moola —and to satisfy that clown side of you that's so exasperating. Get rid of that guy. He's a jerk.

TC : Oh, I don't know. He's unpredictable, but I've got a soft spot for him. He's part of me—same as you. And what are some of these other trifles?⁷⁰

En el diálogo, durante el intercambio de voces, uno de los TC genera una entrevista, preguntas y respuestas hechas y contestadas por el mismo personaje TC₂. Las respuestas de dicha entrevista dan pie a un relato en el que TC₂ asume el papel de narrador en primera persona quien abandona el diálogo y comienza a hablar consigo mismo a manera de monólogo con TC₁ como único espectador — los lectores, por supuesto—. TC₂ se repliega y cede la voz al entrevistado, el mismo TC₂ como si fuera un personaje en escena quien toma la palabra en su relato a manera de monólogo. Evidentemente, el relato da un vuelco. TC₂, sin dejar de ser un personaje ficcional, asume el papel de narrador del relato que surge como respuesta a las preguntas de carácter autobiográfico de la entrevista, pues habla sobre la experiencia humana de TC₂, experiencia que el lector atribuye a TC, Truman Capote- autor, debido a la ilusión de referencialidad que éste ha explotado desde el inicio de "Nocturnal Turnings". TC₂ pertenece a una ficción previa y sobre ésta construye una más, es decir, la que surge del gesto autobiográfico en la entrevista. El relato de TC₂ genera un personaje autobiográfico o TC₂ autobiográficamente ficcional, cuyo referente es él mismo; sin embargo, el efecto del referente se continúa atribuyendo a Truman Capote-escritor por su carácter de generador de sentidos. De este modo, lo autobiográfico pone en funcionamiento la *referential productivity* —que parecería

⁷⁰ Capote, "Nocturnal Turnings", *op. cit.*, pp. 258-259. La cita supone la presencia de otro TC: *the clown side*.

trabajar por sí sola— dando pie a la ficcionalización de diversos sujetos de ficción sin perder la ilusión de referencialidad con Truman Capote.

TC: [...] Start that magazine article [...].

TC: You mean that *Self-Interview* article where you're supposed to interview yourself? Ask your own questions and answer them?

TC: Uh-huh. But why don't you just lie there quiet while I do this? I need a rest from your evil frivolity.

TC: Okay, scumbag.

TC: Well, here goes.

Q: What frightens you?

A: Real Toads in imaginary gardens.

Q: No, but in real life—

A: I'm talking about real life.

Q: Let me put it another way. What, of your own experiences, have been the most frightening?

A: Betrayals. Abandonments.

But you want something more specific? Well, my very earliest childhood memory was on the scary side. I was probably three years old, perhaps a little younger, [...]⁷¹

Ya hemos establecido que “Nocturnal Turnings” es un relato dialogado; también, es un relato retrospectivo, pero no del todo. En realidad, “Nocturnal Turnings” incluye dos momentos temporales: el primero es el relato dialogado en donde intervienen TC₁ y TC₂ en el aquí y ahora de la narración, pero existe un segundo momento en donde, en efecto, existe un relato retrospectivo en prosa sobre la existencia de TC₂ (hay que recordar que TC₂ al igual que TC₁ son referentes factuales de Truman Capote). TC₂ realiza una entrevista a sí mismo y se pregunta sobre sus experiencias personales. Una de las características de lo autobiográfico es la relación de la experiencia humana escrita por la misma persona que la vivió y es aquí en donde encontramos la relación del relato retrospectivo y lo autobiográfico de Truman Capote:

Well, my very earliest childhood memory was on the scary side. I was probably three years old, perhaps a little younger, and I was on a visit to the St. Louis Zoo, accompanied by a large black woman my mother had hired to take me there. Suddenly there was pandemonium. Children, women, grown-up men were shouting and hurrying in every direction. Two lions had escaped from their cages! Two bloodthirsty beasts were on the prowl in the park. My nurse panicked. She simply turned and ran, leaving me alone on the path. That's all I remember about it.⁷²

"Nocturnal Turnings" es una respuesta a todos aquellos que no distinguen entre lo que es *really true* y lo que es solamente verdaderamente ficticio. Varios biógrafos coinciden al mencionar que todo aquello que Truman Capote menciona sobre su vida es poco confiable,⁷³ sin embargo, no toman en cuenta que los datos autobiográficos de Truman Capote no son los únicos en los que no se puede confiar. En realidad, ningún relato autobiográfico, por su carácter subjetivo, se le puede dar el voto de confianza, pues todos son resultado de un acto de memoria envejecido por la capacidad de ficción que existe en cada autor autobiográfico. Sin embargo, en el caso de "Nocturnal Turnings" se puede confiar en los referentes de los que hace uso Capote, pues se trata de un auténtico relato de *nonfiction*, que sin duda alguna incluye experiencias que el autor experimentó en su vida como parte de la narración, a la manera de *In Cold Blood*; tal vez no tan precisos, pero sí mantiene ilusión de referencialidad. Se puede afirmar con seguridad que Truman Capote conoció a Willa Cather de la manera como lo describe y que también tuvo una conversación con E. M. Forster en donde éste habla sobre el deseo sexual a lo largo de toda su vida.

Antes de analizar lo autobiográfico en "Nocturnal Turnings" es necesario establecer cómo se involucra el autor en el relato. Truman Capote indiscutiblemente

⁷¹ *Ibid.*, p. 247.

⁷² *Loc. cit.*

es el autor de "Nocturnal Turnings", mas no se asume como narrador ni en primera, segunda o tercera persona como lo exigiría cualquier relato autobiográfico tradicional. Capote adopta una estrategia en donde sustituye al narrador en primera persona por dos personajes, TC y TC, de esa forma logrando cierta distancia entre la identidad del YO autobiográfico-narrador-personaje y TC-autor. No obstante, simultáneamente, la identidad del autor-personaje se establece de inmediato por el uso del pronombre personal de la primera persona y el elemento tipográfico: TC, que hace que el lector asocie y haga coincidir la identidad de TC con Truman Capote-autor. El diálogo entre los TC hace que el narrador desaparezca, la voz del personaje es directa, lo que facilita que el lector establezca la identidad entre el autor-personaje con Truman Capote; esta estrategia narrativa explota la ilusión de referencialidad de cualquier relato de *nonfiction*, pues logra que la identidad de Truman Capote se proyecte en "Nocturnal Turnings" como un YO autobiográfico.

El autorretrato, la autoentrevista e incluso el diálogo, al delinear las características del YO por el YO mismo, se acercan a lo autobiográfico en cuanto que generan un *autos* considerando la experiencia humana del autor, de tal forma que, al igual que el relato autobiográfico, generan una proyección actorial del YO o una desfiguración, como la explica Paul De Man, de cada uno de los TC. Pero el problema de la identidad no se limita a un juego de estrategias narrativas. Éste aborda la relación con lo que es, en apariencia, verdadero y lo que es *realmente* verdadero —"the difference between what is true and what is *really* true"—; o, en

⁷³ Cfr. Kenneth T. Reed, "Truman Capote", *Twayne's United States Authors Series Online*. NY, G. K. Hall & Co., 1999.

otras palabras, la diferencia que existe entre un personaje y una persona, entre la ficción y la realidad. El problema principal de la autobiografía radica en la aceptación de ésta como un relato objetivo y fiel a la realidad, sin considerar que la objetividad frente a la realidad, en cuanto a lo ficticio se refiere, es imposible. En este sentido, "Nocturnal Turnings or How Siamese Twins Have Sex" cuestiona la relación de identidad que existe entre el autor y el YO autobiográfico y asume la creación autobiográfica como un relato de *nonfiction*.

"Nocturnal Turnings" no se presenta como un relato autobiográfico tradicional. Capote sabía de la imposibilidad de éste para definir a un individuo en un sentido estricto, lo único posible es lo autobiográfico en el relato, es decir, el uso de la experiencia y vida del autor como referencia, la cual, por su carácter temporal y circunstancial, cae en un proceso de composición literaria. Esta imposibilidad de la autobiografía se debe a que se trata de una representación verbal que no permite la totalización ni la representación idéntica del YO, pero que sí permite su ficcionalización, pues el YO también es temporal y por lo tanto relatable. Sin embargo, tras la necesidad de contenerse a sí mismo, Truman Capote presenta la posibilidad de representarse a través de varios efectos de sentido. Capote no reduce su *autos* a un solo efecto de sentido, pues ve en éste una representación incompleta, la opción que presenta es la de varias representaciones verbales a partir de un solo referente.

"Nocturnal Turnings," lejos de ser un relato tradicional que pretenda la búsqueda del *autos*, como lo haría la autobiografía tradicional, es un relato en donde

se construyen un par de versiones de un Truman Capote de ficción y, haciendo uso de los recursos narrativos ya mencionados, sustenta la idea constante de la multiplicidad en la unidad del sujeto ficticio como ilusiones de referencialidad, teniendo como resultado diversas creaciones literarias de un mismo referente. A partir de estas *versiones*, Capote hace de la identidad del sujeto una multiplicidad posible de sujetos TC que remiten a Truman Capote, además de significante, un generador de sentidos representados por cada uno de los TC, todos los incluidos en "Conversational Portraits" y en otras narraciones. Truman Capote hace evidente la identidad del sujeto como algo inasible, por lo menos en cuanto a representación verbal se refiere. Lo anterior se sustenta por la capacidad de generar sentidos que un sujeto adquiere al ser usado como referente, como parte de la ilusión de referencialidad y como parte de la ficción.

Lo que Capote explota en "Nocturnal Turnings," al igual que en cualquier otro relato de *nonfiction*, es la posibilidad de construir a través de un proceso de selección y ordenación no uno sino varios YO ficticios, otros yo, determinados por un YO real o extratextual que tan sólo desempeña su papel de generador de sentidos al proporcionar el nombre Truman Capote, TC, como fuente de referencialidad que dispara el proceso de ficcionalización.

La ficcionalización del YO que se da en la autobiografía, sugiere la posibilidad de un YO literario que evoca a un YO extratextual que al caer en la ficción, como mero referente, se multiplica en diversos personajes. Truman Capote no pretende un proceso de identificación, sino evidenciar la imposibilidad de la identidad a través de

las técnicas narrativas del acto autobiográfico que, por sí mismo, genera la desfiguración del sujeto a través de la creación de diversos TC.

“Nocturnal Turnings” construye un *autos*, a través de un acto de composición, que, en efecto, figura una ficción; una vez que el autor autobiográfico se ha figurado tendrá que adoptar la careta verbal que ha producido. Truman Capote se figura, lo único posible es la figuración de sí mismo que tendrá como resultado un personaje de ficción. De esta forma, la autobiografía *lapida* al sujeto extratextual quien se vierte en la ficción como un personaje más: “to being itself an epithaph [...] the author’s own monumental inscription or autobiography.”⁷⁴ Una vez hecha la autobiografía, el autor sólo existe como personaje de ficción, más allá de ésta se pierde en el olvido.

A la manera de Paul De Man en lo que al relato autobiográfico se refiere, el gesto de lo autobiográfico por sí mismo genera un *defacement* del YO o una distorsión del YO en pos de la ficción.

En “Nocturnal Turnings” el autor se figura por partida doble. Dos significantes lingüísticos a partir de un mismo referente activan el juego de la referencialidad del relato factual. Capote presenta a sus personajes, un par de gemelos siameses que como mero proceso de identificación lingüística del YO adquieren cierta identidad referencial con TC o Truman Capote. De esta forma, el lector identifica a este par de personajes, creaciones literarias, con un YO lingüístico, que sin duda alguna comparte dicha representación verbal con el YO real de Truman Capote, mas no la misma naturaleza; este último desaparece al momento de la ficción.

⁷⁴ Cfr. De Man al referirse a los *Essays upon Epitaphs* de William Wordsworth, *op. cit.*, p. 72.

"Nocturnal Turnings", a diferencia de los otros "Conversational Portraits", carece de una introducción o presentación de los personajes, así como de un recurso de contextualización espacio temporal. Pese a ello, el autor, sin preámbulo, coloca a sus personajes, y es el lector quien descubre que se trata de una charla nocturna entre TC y TC. Truman Capote, de una manera sencilla, aprovecha los recursos tipográficos y semánticos que implica un TC con relación al referente inmediato que el lector reconoce como el mismo autor: Truman Capote.

El autor se coloca a sí mismo en la escena de su ficción, y a través de la denominación de sus personajes construye "el simulacro de un referente externo y [produce] el efecto de sentido 'realidad'⁷⁵; de esa forma, Capote se vuelve el referente factual directo que en aras de la ficción deja de ser persona para transformarse en personaje y como tal, en un mero efecto de sentido. Además, se da un proceso de identificación en donde la unidad del YO radica en un TC, es decir, se identifica al YO-autor con el YO-personaje.

La denominación de los personajes desata la identidad referencial entre los TC ficticios quienes por mera ilusión de referencialidad se identifican con un escritor, un personaje público, un tanto famoso entre las diversas esferas del glamour norteamericano, pero también como un personaje con contradicciones.

⁷⁵ Greimas, citado por Luz Aurora Pimentel en "La dimensión actuarial del relato", *El relato en perspectiva*. México, UNAM-Siglo XXI, 1998, p. 64.

"Nocturnal Turnings" se asume como un relato autobiográfico en el que se juega con la identidad, pues desde el primer momento en que se encuentra TC como personaje el lector asume la inmediata identidad con el referente Truman Capote.⁷⁶

El uso de la primera persona en singular, el YO, "I", el nombre propio, mejor aún, las siglas del nombre propio de TC parecerían establecer la identidad del sujeto, sin embargo, encontramos que tan sólo son representaciones lingüísticas del YO y, por lo tanto, no alcanzan a expresar en su totalidad la identidad del sujeto, lo que es más, el nombre del sujeto autobiográfico se vuelve el epígrafe o la lápida del sujeto, se vuelve un significante en la ficción como consecuencia del gesto autobiográfico.

De ahí que el YO de Truman Capote en "Nocturnal Turnings" sea tan sólo una distorsión del ser, una desfiguración que culmina con un efecto de sentido y no con la figuración de un YO extratextual. La *nonfiction* de Truman Capote no está en conflicto con lo anterior, sino todo lo contrario: establece perfectamente que cualquier sistema de representación de la realidad jamás alcanzará la totalización a la que se refiere De Man con relación a la autobiografía.

⁷⁶ Este problema es esquivado por Philippe Lejeune y Paul de Man lo retoma al establecer que "autobiography [...] seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diegesis. It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name." De Man, *op. cit.*, p. 68.

CONCLUSIONES

A través de este análisis he marcado que no existe la tajante dualidad entre ficción y *nonfiction*. No hay paradoja alguna, simplemente se aplican estrategias narrativas propias en cada una de ellas. Capote demuestra a través del relato de *nonfiction* que el lenguaje no es capaz de representar o expresar en su totalidad a la experiencia humana, pues cualquier intento tiene como resultado un artificio de éste. El yo y su experiencia humana suceden y existen en el tiempo, lo cual los hace susceptibles de ser narrados y por lo tanto ficcionalizados. La representación verbal de la experiencia del ser, determinada por su temporalidad, se sujeta a los mismos parámetros del relato de ficción. Ambas se someten a un acto de narración subjetiva que explota la ilusión de referencialidad como recurso narrativo para lograr una representación verbal "objetiva" de un acontecimiento ficcionalizado. A diferencia de los relatos de ficción, todo relato de *nonfiction* —entre ellos la autobiografía— utiliza referentes que, al ser sometidos a un proceso de composición verbal adquieren una naturaleza ficticia.

Es por ello que todo relato autobiográfico, a semejanza de la *nonfiction*, no se libra de caer en el juego de la referencialidad y de la creación de una supuesta objetividad con relación a los referentes. Por más que se intente buscar el *autos*, el YO en cualquier representación verbal —*autobiografía*, *autorretrato*, *entrevista*— obtenerlo es imposible; lo único posible es la creación de un yo de carácter ficticio.

En cuanto al YO, Truman Capote sugiere la posibilidad de un yo múltiple en donde TC ya no sólo es TC, sino toda una gama de posibilidades, diversos clones de TC literarios, todos ellos distintos entre sí, representantes cada uno de ellos de pizcas de sentido independientes, pero que en suma forjan un Truman Capote literario.

La autobiografía como estrategia narrativa da rienda suelta a la ficcionalización de una persona que, al ceder su identidad tipográfica y semántica a la ficción, se convierte en un productor de referencialidad. No sabemos si Truman Capote estaba consciente o no de lo que estaba creando, si al crear podía percibir que se estaba creando a sí mismo, así como a la determinación literaria a la que se sometía.

Cada una de las estrategias discursivas en "Nocturnal Turnings" nos lleva al mismo punto, la búsqueda del YO, de la identidad, sin embargo, al explorarlas encontramos que todas ellas propician la construcción de un YO ficcional. Parecería que, al tratarse de la búsqueda de la identidad, inevitablemente el sujeto se tiene que volcar en la puerta giratoria que produce el acto lingüístico, en donde el YO extratextual adquiere la calidad de significante lingüístico de un yo ficticio que a su vez define el YO extratextual.

Capote juega con la variedad que ofrece la narrativa al escritor, la entremezcla para darle color a una composición de *nonfiction* que tiene como referente inmediato al autor que escribe sobre sí mismo. El autor explora el lenguaje y permite que el lenguaje genere sus posibilidades. Truman Capote se inventa, se figura y se determina en un acto simultáneo del lenguaje: "crear, y al crear ser creado". Capote

nos presenta un acertijo en donde el lector se ve atrapado en una puerta giratoria, en donde es difícil ubicar en qué momento se trata de lo real o lo verdaderamente real; la ilusión está ahí: TC, un referente, un significante lingüístico que afirmaba ser drogadicto, homosexual y al mismo tiempo un santo. "Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex" va más allá, no es un relato de las aventuras de Truman Capote, es un relato que le permite al autor explorar y explotar algunas de las estrategias narrativas conocidas por éste hasta el momento, maneja el diálogo, el monólogo, lo autobiográfico, el autorretrato, la ilusión de referencialidad, la contraposición entre lo real y lo verdaderamente real; juega y al mismo tiempo destruye la infranqueable dualidad de lo objetivo y lo subjetivo y hace de la subjetividad la autora de la ilusión de objetividad entre lo narrado y lo representado.

En "Nocturnal Turnings", como en cualquier otro relato autobiográfico, no es posible contener la identidad de Truman Capote, pues la representación verbal de ésta sólo puede crear relaciones de referencialidad u objetividad con el mundo extratextual. El autor autobiográfico, como mero referente, se pierde en la ficción convirtiéndose en un sujeto totalmente ficticio. Así pues, cualquier autor autobiográfico puede ser considerado tan ficticio en su representación verbal como cualquier personaje de ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000.
- CAPOTE, Truman, "Preface", "Conversational Portraits", *Music for Chameleons*. Nueva York, Vintage, 1994.
- CAPOTE, Truman, *Breakfast at Tiffany's*. Nueva York, Vintage, 1993.
- CAPOTE, Truman, *Other Voices, Other Rooms*. Nueva York, Vintage, 1993.
- GERALD Clarke, *Truman Capote. La biografía*. Barcelona, Ediciones B, S.A., 1989.
- COHN, Dorrit, "Introduction", *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey, Princeton University Press, 1983.
- CUDDON, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Penguin, 1998.
- ESTÉBAZ C., Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1999.
- FOULKES, María Marta, *Lenguaje-ficción-realidad: filosofía del lenguaje, lingüística, psicoanálisis*. Buenos Aires, Biblos, 1991, p. 80
- GUSDORF, Georges, "Condiciones y límites de la autobiografía", *La autobiografía y sus relatos teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos 29, Barcelona, Anthropos, 1991.
- LEJEUNE, Phillipe, "Le pacte", *Le pacte autobiographique*. París, Seuil, 1975.
- LOUREIRO, Ángel G., "Problemas teóricos de la autobiografía", *La autobiografía y sus relatos teóricos. Estudios e investigación documental*, Suplementos Anthropos 29. Barcelona, Anthropos, 1991.
- HASSAN, Ihab, "Truman Capote: The Vanishing Image of Narcissus", en *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. New Jersey, Princeton University Press, 1961.
- HILL, Paty, "Truman Capote," *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, edición de Malcolm Cowley. Nueva York, The Viking Press, 1958, pp. 283-299.
- HOLLOWELL, John, "La novela de no ficción de Truman Capote", *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México, Noema, 1979, pp. 85-111.
- , "Truman Capote's "Nonfiction Novel"", *Fact & Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977.
- MAKARYK, Irena R., *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Canadá, University of Toronto Press, 1993.

- MAY, Georges, *La autobiografía*. México, FCE, 1975.
- PIMENTEL, Luz Aurora, "Dimensión actoral del relato", *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI-UNAM, 1998, pp. 59-83.
- PRIEGO, Ernesto, "Las lenguas del pantano: monolingüismo en Margaret Atwood", en *Lecciones de extranjería. Una mirada a la diferencia*, México, UNAM-Siglo XXI, 2002.
- RALL, Dietrich, "La estructura apelativa de los textos", "El lector implícito. Consideraciones sobre una teoría del efecto estético", *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, pp. 99-127.
- REED, Kenneth T., "Truman Capote" Twayne's United States Authors Series Online. Nueva York, G.K. Hall & Co., 1999.
- RIKOEUR, Paul, "Acerca de la interpretación", *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México, FCE, 2001.
- STEINER, George, "Understanding as Translation", *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1998, pp. 1-50.

with the sky and clouds, recede beyond them. I wanted to lift my voice louder than the seagulls' cries and call her back: Marilyn! Marilyn, why did everything have to turn out the way it did? Why does life have to be so fucking rotten?)

TC: I'd say...

MARILYN: I can't hear you.

TC: I'd say you are a beautiful child.

TESSIS CON
FALLA FE ORIGEN

Seven

Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex

TC: Shucks! Wide awake! Lawsamercy, we ain't been dozed off a minute. How long we been dozed off, honey?

TC: It's two now. We tried to go to sleep around midnight, but we were too tense. So you said why don't we jack off, and I said yes, that ought to relax us, it usually does, so we jacked off and went right to sleep. Sometimes I wonder: Whatever would we do without Mother Fist and her Five Daughters? They've certainly been a friendly bunch to us through the years. Real pals.

TC: A lousy two hours. Lawd knows when we'll shut our eyes agin. An' cain't do nothin' 'bout it. Cain't haf a lil old sip of sompin 'cause dats a naw-naw. Nor none of dem snoozy pills, dat bein' also a naw-naw.

TC: Come on. Knock off the Amos 'n' Andy stuff. I'm not in the mood tonight.

TC: You're never in the mood. You didn't even want to jack off.

TC: Be fair. Have I ever denied you that? When you want to jack off, I always lie back and let you.

TC: Y'all ain't got de choice, dat's why.

TC: I much prefer solitary satisfaction to some of the duds you've forced me to endure.

TC: 'Twas up to you, we'd never have sex with anybody except each other.

TC: Yes, and think of all the misery *that* would have saved us.

TC: But then, we would never have been in love with people other than each other.

TC: Ha ha ha ha ha. Ho ho ho ho ho. "Is it an earthquake, or only a shock? Is it the real turtle soup, or merely the mock? Is it the Lido I see, or Asbury Park?" Or is it at long last shit?

TC: You never could sing. Not even in the bathtub.

TC: You really are bitchy tonight. Maybe we could pass some time by working on your Bitch List.

TC: I wouldn't call it a *Bitch* List. It's more sort of what you might say is a Strong Dislike List.

TC: Well, who are we strongly disliking tonight? Alive. It's not interesting if they're not alive.

TC: Billy Graham

Princess Margaret

Billy Graham

Princess Anne

The Reverend Ike

Ralph Nader

Supreme Court Justice Byron "Whizzer" White

Princess Z

Werner Erhard

The Princess Royal

Billy Graham

Madame Gandhi

Masters and Johnson

Princess Z

Billy Graham

CBSABCNBCNET

Sammy Davis, Jr.

Jerry Brown, Esq.

Billy Graham

Princess Z

J. Edgar Hoover

Werner Erhard

TC: One minute! J. Edgar Hoover is dead.

TC: No, he's not. They cloned old Johnny, and he's everywhere. They cloned Clyde Tolson, too, just so they could go on goin' steady. Cardinal Spellman, cloned version, occasionally joins them for a partouze.

TC: Why harp on Billy Graham?

TC: Billy Graham, Werner Erhard, Masters and Johnson, Princess Z—they're all full of horse manure. But the Reverend Billy is just so full of it.

TC: The fullest of anybody thus far?

TC: No, Princess Z is more fully packed.

TC: How so?

TC: Well, after all, she is a horse. It's only natural that a horse can hold more horse manure than a human, however great his capacity. Don't you remember Princess Z, that filly that ran in the fifth at Belmont? We bet on her and lost a bundle, practically our last dollar. And you said: "It's just like Uncle Bud used to say—"Never put your money on a horse named Princess."

TC: Uncle Bud was smart. Not like our old cousin Sook, but smart. Anyway, who do we Strongly Like? Tonight, at least.

TESIS CUN
FALLA LE ORIGEN

TC: Nobody. They're all dead. Some recently, some for centuries. Lots of them are in *Père-Lachaise*. Rimbaud isn't there; but it's amazing who is. Gertrude and Alice. Proust. Sarah Bernhardt. Osear Wilde. I wonder where Agatha Christie is buried—

TC: Sorry to interrupt, but surely there is someone alive we Strongly Like?

TC: Very difficult. A real toughie. Okay. Mrs. Richard Nixon. The Empress of Iran. Mr. William "Billy" Carter. Three victims, three saints. If Billy Graham was Billy Carter, then Billy Graham would be Billy Graham.

TC: That reminds me of a woman I sat next to at dinner the other night. She said: "Los Angeles is the perfect place to live—if you're Mexican."

TC: Heard any other good jokes lately?

TC: That wasn't a joke. That was an accurate social observation. The Mexicans in Los Angeles have their own culture, and a genuine one; the rest have zero. A city of suntanned Uriah Heeps.

However, I was told something that made me chuckle. Something D. D. Ryan said to Greta Carbo.

TC: Oh, yes. They live in the same building.

TC: And have for more than twenty years. Too bad they're not good friends, they'd like each other. They both have humor and conviction, but only *en passant* pleasantries have been exchanged, nothing more. A few weeks ago D.D. stepped into the elevator and found herself alone with Carbo. D.D. was costumed in her usual striking manner, and Carbo, as though she'd never truly noticed her before, said: "Why, Mrs. Ryan, you're beautiful." And D.D., amused but really touched, said: "Look who's talkin'."

TC: That's all?

TC: *C'est tout.*

TC: It seems sort of pointless to me.

TC: Look, forget it. It's not important. Let's turn on the lights and get out the pens and paper. Start that magazine article. No use lying here gabbing with an oaf like you. May as well try to make a nickel.

TC: You mean that Self-Interview article where you're supposed to interview yourself? Ask your own questions and answer them?

TC: Uh-huh. But why don't you just lie there quiet while I do this? I need a rest from your evil frivolity.

TC: Okay, scumbag.

TC: Well, here goes.

Q: What frightens you?

A: Real toads in imaginary gardens.

Q: No, but in real life—

A: I'm talking about real life.

Q: Let me put it another way. What, of your own experiences, have been the most frightening?

A: Betrayals. Abandonments.

But you want something more specific? Well, my very earliest childhood memory was on the scary side. I was probably three years old, perhaps a little younger, and I was on a visit to the St. Louis Zoo, accompanied by a large black woman my mother had hired to take me there. Suddenly there was pandemonium. Children, women, grown-up men were shouting and hurrying in every direction. Two lions had escaped from their cages! Two bloodthirsty beasts were on the prowl in the park. My nurse panicked. She simply turned and ran, leaving me alone on the path. That's all I remember about it.

When I was nine years old I was bitten by a cotton-mouth water moccasin. Together with some cousins, I'd

TESIS C'N
FALLA LE ORIGEN

gone exploring in a lonesome forest about six miles from the rural Alabama town where we lived. There was a narrow, shallow crystal river that ran through this forest. There was a huge fallen log that lay across it from bank to bank like a bridge. My cousins, balancing themselves, ran across the log, but I decided to wade the little river. Just as I was about to reach the farther bank, I saw an enormous cottonmouth moccasin swimming, slithering on the water's shadowy surface. My own mouth went dry as cotton; I was paralyzed, numb, as though my whole body had been needled with Novocaine. The snake kept sliding, winding toward me. When it was within inches of me, I spun around, and slipped on a bed of slippery creek pebbles. The cottonmouth bit me on the knee.

Turmoil. My cousins took turns carrying me piggy-back until we reached a farmhouse. While the farmer hitched up his mule-drawn wagon, his only vehicle, his wife caught a number of chickens, ripped them apart alive, and applied the hot bleeding birds to my knee. "It draws out the poison," she said, and indeed the flesh of the chickens turned green. All the way into town, my cousins kept killing chickens and applying them to the wound. Once we were home, my family telephoned a hospital in Montgomery, a hundred miles away, and five hours later a doctor arrived with a snake serum. I was one sick boy, and the only good thing about it was I missed two months of school.

Once, on my way to Japan, I stayed overnight in Hawaii with Doris Duke in the extraordinary, somewhat Persian palace she had built on a cliff at Diamond Head. It was scarcely daylight when I woke up and decided to go exploring. The room in which I slept had French doors leading into a garden overlooking the ocean. I'd been

strolling in the garden perhaps half a minute when a terrifying herd of Dobermans appeared, seemingly out of nowhere; they surrounded and kept me captive within the snarling circle they made. No one had warned me that each night after Miss Duke and her guests had retired, this crowd of homicidal canines was let loose to deter, and possibly punish, unwelcome intruders.

The dogs did not attempt to touch me; they just stood there, coldly staring at me and quivering in controlled rage. I was afraid to breathe; I felt if I moved my foot one scintilla, the beasts would spring forward to rip me apart. My hands were trembling; my legs, too. My hair was as wet as if I'd just stepped out of the ocean. There is nothing more exhausting than standing perfectly still, yet I managed to do it for over an hour. Rescue arrived in the form of a gardener, who, when he saw what was happening, merely whistled and clapped his hands, and all the demon dogs rushed to greet him with friendly wagging tails.

Those are instances of specific terror. Still, our real fears are the sounds of footsteps walking in the corridors of our minds, and the anxieties, the phantom floatings, they create.

Q: What are some of the things you can do?

A: I can ice-skate. I can ski. I can read upside down. I can ride a skateboard. I can hit a tossed can with a .38 revolver. I have driven a Maserati (at dawn, on a flat, lonely Texas road) at 170 mph. I can make a soufflé Furstenberg (quite a stunt: it's a cheese-and-spinach concoction that involves sinking six poached eggs into the batter before cooking; the trick is to have the egg yolks remain soft and runny when the soufflé is served). I can tap-dance. I can type sixty words a minute.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Q: And what are some of the things you can't do?

A: I can't recite the alphabet, at least not correctly or all the way through (not even under hypnosis; it's an impediment that has fascinated several psychotherapists). I am a mathematical imbecile—I can add, more or less, but I can't subtract, and I failed first-year algebra three times, even with the help of a private tutor. I can read without glasses, but I can't drive without them. I can't speak Italian, even though I lived in Italy a total of nine years. I can't make a prepared speech—it has to be spontaneous, "on the wing."

Q: Do you have a "motto"?

A: Sort of. I jotted it down in a schoolboy diary: *I Aspire*. I don't know why I chose those particular words; they're odd, and I like the ambiguity—do I aspire to heaven or hell? Whatever the case, they have an undeniably noble ring.

Last winter I was wandering in a seacoast cemetery near Mendocino—a New England village in far Northern California, a rough place where the water is too cold to swim and where the whales go piping past. It was a lovely little cemetery, and the dates on the sea-grey-green tombstones were mostly nineteenth century; almost all of them had an inscription of some sort, something that revealed the tenant's philosophy. One read: NO COMMENT.

So I began to think what I would have inscribed on my tombstone—except that I shall never have one, because two very gifted fortunetellers, one Haitian, the other an Indian revolutionary who lives in Moscow, have told me I will be lost at sea, though I don't know whether by accident or by choice (*comme ça*, Hart Crane). Any-

way, the first inscription I thought of was: AGAINST MY BETTER JUDGMENT. Then I thought of something far more characteristic. An excuse, a phrase I use about almost any commitment: I TRIED TO GET OUT OF IT, BUT I COULDN'T.

Q: Some time ago you made your debut as a film actor (in *Murder by Death*). And?

A: I'm not an actor; I have no desire to be one. I did it as a lark; I thought it would be amusing, and it was fun, more or less, but it was also hard work: up at six and never out of the studio before seven or eight. For the most part, the critics gave me a bouquet of garlic. But I expected that; everyone did—it was what you might call an obligatory reaction. Actually, I was adequate.

Q: How do you handle the "recognition factor"?

A: It doesn't bother me a bit, and it's very useful when you want to cash a check in some strange locale. Also, it can occasionally have amusing consequences. For instance, one night I was sitting with friends at a table in a crowded Key West bar. At a nearby table, there was a mildly drunk woman with a very drunk husband. Presently, the woman approached me and asked me to sign a paper napkin. All this seemed to anger her husband; he staggered over to the table, and after unzipping his trousers and hauling out his equipment, said: "Since you're autographing things, why don't you autograph this?" The tables surrounding us had grown silent, so a great many people heard my reply, which was: "I don't know if I can autograph it, but perhaps I can *initial* it."

Ordinarily, I don't mind giving autographs. But there is one thing that gets my goat: without exception, every grown man who has ever asked me for an autograph in a

restaurant or on an airplane has always been careful to say that he wanted it for his wife or his daughter or his girl friend, but never, never just for himself.

I have a friend with whom I often take long walks on city streets. Frequently, some fellow stroller will pass us, hesitate, produce a sort of is-it-or-isn't-it frown, then stop me and ask, "Are you Truman Capote?" And I'll say, "Yes, I'm Truman Capote." Whereupon my friend will scowl and shake me and shout, "For Christ's sake, George—when are you going to stop this? Some day you're going to get into serious trouble!"

Q: Do you consider conversation an art?

A: A dying one, yes. Most of the renowned conversationalists—Samuel Johnson, Oscar Wilde, Whistler, Jean Cocteau, Lady Astor, Lady Cunard, Alice Roosevelt Longworth—are monologists, not conversationalists. A conversation is a dialogue, not a monologue. That's why there are so few good conversations: due to scarcity, two intelligent talkers seldom meet. Of the list just provided, the only two I've known personally are Cocteau and Mrs. Longworth. (As for her, I take it back—she is not a solo performer; she lets you share the air.)

Among the best conversationalists I've talked with are Gore Vidal (if you're not the victim of his cough, sometimes uncouth, wit), Cecil Beaton (who, not surprisingly, expresses himself almost entirely in visual images—some very beautiful and some sublimely wicked). The late Danish genius, the Baroness Blixen, who wrote under the pseudonym Isak Dinesen, was, despite her withered though distinguished appearance, a true seductress, a conversational seductress. Ah, how fascinating she was, sitting by the fire in her beautiful house in a Danish seaside village, chain-smoking black cigarettes with silver

tips, cooling her lively tongue with draughts of champagne, and luring one from this topic to that—her years as a farmer in Africa (be certain to read, if you haven't already, her autobiographical *Out of Africa*, one of this century's finest books), life under the Nazis in occupied Denmark ("They adored me. We argued, but they didn't care what I said; they didn't care what *any* woman said—it was a completely masculine society. Besides, they had no idea I was hiding Jews in my cellar, along with winter apples and cases of champagne").

Just skimming off the top of my head, other conversationalists I'd rate highly are Christopher Isherwood (no one surpasses him for total but lightly expressed candor) and the feline-like Colette. Marilyn Monroe was very amusing when she felt sufficiently relaxed and had had enough to drink. The same might be said of the lamented screen-scenarist Harry Kurnitz, an exceedingly homely gentleman who conquered men, women, and children of all classes with his verbal flights. Diana Vreeland, the eccentric Abbess of High Fashion and one-time, long-time editor of *Vogue*, is a charmer of a talker, a snake charmer.

When I was eighteen I met the person whose conversation has impressed me the most, perhaps because the person in question is the one who has most impressed me. It happened as follows:

In New York, on East Seventy-ninth Street, there is a very pleasant shelter known as the New York Society Library, and during 1942 I spent many afternoons there researching a book I intended writing but never did. Occasionally, I saw a woman there whose appearance rather mesmerized me—her eyes especially: blue, the pale brilliant cloudless blue of prairie skies. But even

53

TESSIS C'N
FALLA DE ORIGEN

without this singular feature, her face was interesting—firm-jawed, handsome, a bit androgynous. Pepper-salt hair parted in the middle. Sixty-five, thereabouts. A lesbian? Well, yes.

One January day I emerged from the library into the twilight to find a heavy snowfall in progress. The lady with the blue eyes, wearing a nicely cut black coat with a sable collar, was waiting at the curb. A gloved, taxi-summoning hand was poised in the air, but there were no taxis. She looked at me and smiled and said: "Do you think a cup of hot chocolate would help? There's a Long-champs around the corner."

She ordered hot chocolate; I asked for a "very" dry martini. Half seriously, she said, "Are you old enough?"

"I've been drinking since I was fourteen. Smoking, too."

"You don't look more than fourteen now."

"I'll be nineteen next September." Then I told her a few things: that I was from New Orleans, that I'd published several short stories, that I wanted to be a writer and was working on a novel. And she wanted to know what American writers I liked. "Hawthorne, Henry James, Emily Dickinson . . ." "No, living." Ah, well, hm, let's see: how difficult, the rivalry factor being what it is, for one contemporary author, or would-be author, to confess admiration for another. At last I said, "Not Niemiing-way—a really dishonest man, the closet-everything. Not Thomas Wolfe—all that purple upchuck; of course, he isn't living. Faulkner, sometimes: *Light in August*. Fitzgerald, sometimes: *Diamond as Big as the Ritz*, *Tender Is the Night*. I really like Willa Cather. Have you read *My Mortal Enemy*?"

With no particular expression, she said, "Actually, I wrote it."

I had seen photographs of Willa Cather—long-ago ones, made perhaps in the early twenties. Softer, homelier, less elegant than my companion. Yet I knew instantly that she *was* Willa Cather, and it was one of the *frissons* of my life. I began to babble about her books like a schoolboy—my favorites: *A Lost Lady*, *The Professor's House*, *My Antonia*. It wasn't that I had anything in common with her as a writer. I would never have chosen for myself her sort of subject matter, or tried to emulate her style. It was just that I considered her a great artist. As good as Flaubert.

We became friends; she read my work and was always a fair and helpful judge. She was full of surprises. For one thing, she and her lifelong friend, Miss Lewis, lived in a spacious, charmingly furnished Park Avenue apartment—somehow, the notion of Miss Cather living in an apartment on Park Avenue seemed incongruous with her Nebraska upbringing, with the simple, rather elegiac nature of her novels. Secondly, her principal interest was not literature, but music. She went to concerts constantly, and almost all her closest friends were musical personalities, particularly Yehudi Menuhin and his sister Hepzibah.

Like all authentic conversationalists, she was an excellent listener, and when it was her turn to talk, she was never garrulous, but crisply pointed. Once she told me I was overly sensitive to criticism. The truth was that she was more sensitive to critical slights than I; any disparaging reference to her work caused a decline in spirits. When I pointed this out to her, she said: "Yes, but aren't we always seeking out our own vices in others and repri-

54

TESIS C N
FALLA LE ORGEN

manding them for such possessions? I'm alive. I have clay feet. Very definitely."

Q: Do you have any favorite spectator sport?

A: Fireworks. Myriad-colored sprays of evanescent designs glittering the night skies. The very best I've seen were in Japan—these Japanese masters can create fiery creatures in the air: slithering dragons, exploding cats, faces of pagan deities. Italians, Venetians especially, can explode masterworks above the Grand Canal.

Q: Do you have many sexual fantasies?

A: When I do have a sexual fantasy, usually I try to transfer it into reality—sometimes successfully. However, I do often find myself drifting into erotic daydreams that remain just that: daydreams.

I remember once having a conversation on this subject with the late E. M. Forster, to my mind the finest English novelist of this century. He said that as a school-boy sexual thoughts dominated his mind. He said: "I felt as I grew older this fever would lessen, even leave me. But that was not the case; it raged on through my twenties, and I thought: Well, surely by the time I'm forty, I will receive some release from this torment, this constant search for the perfect love object. But it was not to be; all through my forties, lust was always lurking inside my head. And then I was fifty, and then I was sixty, and nothing changed: sexual images continued to spin around my brain like figures on a carousel. Now here I am in my seventies, and I'm still a prisoner of my sexual imagination. I'm stuck with it, just at an age when I can no longer do anything about it."

Q: Have you ever considered suicide?

A: Certainly. And so has everyone else, except possibly the village idiot. Soon after the suicide of the esteemed

Japanese writer Yukio Mishima, whom I knew well, a biography about him was published, and to my dismay, the author quotes him as saying: "Oh yes, I think of suicide a great deal. And I know a number of people I'm certain will kill themselves. Truman Capote, for instance." I couldn't imagine what had brought him to this conclusion. My visits with Mishima had always been jolly, very cordial. But Mishima was a sensitive, extremely intuitive man, not someone to be taken lightly. But in this matter, I think his intuition failed him; I would never have the courage to do what he did (he had a friend decapitate him with a sword). Anyway, as I've said somewhere before, most people who take their own lives do so because they really want to kill someone else—a philandering husband, an unfaithful lover, a treacherous friend—but they haven't the guts to do it, so they kill themselves instead. Not me; anyone who had worked me into that kind of a position would find himself looking down the barrel of a shotgun.

Q: Do you believe in God, or at any rate, some higher power?

A: I believe in an afterlife. That is to say, I'm sympathetic to the notion of reincarnation.

Q: In your own afterlife, how would you like to be reincarnated?

A: As a bird—preferably a buzzard. A buzzard doesn't have to bother about his appearance or ability to beguile and please; he doesn't have to put on airs. Nobody's going to like him anyway; he is ugly, unwanted, unwelcome everywhere. There's a lot to be said for the sort of freedom that allows. On the other hand, I wouldn't mind being a sea turtle. They can roam the land, and they know the secrets of the ocean's depths. Also, they're

55

TESIS C. N.
FALLA LE ORIGEN

long-lived, and their hooded eyes accumulate much wisdom.

q: If you could be granted one wish, what would it be?

a: To wake up one morning and feel that I was at last a grown-up person, emptied of resentment, vengeful thoughts, and other wasteful, childish emotions. To find myself, in other words, an adult.

tc: Are you still awake?

tc: Somewhat bored, but still awake. How can I sleep when you're not asleep?

tc: And what do you think of what I've written here? So far?

tc: Wellll . . . since you ask. I'd say Billy Grahamcrackers isn't the only one familiar with horse manure.

tc: Bitch, bitch, bitch. Moan and bitch. That's all you ever do. Never a kind word.

tc: Oh, I didn't mean there's anything *very* wrong. Just a few things here and there. Trifles. I mean, perhaps you're not as honest as you pretend to me.

tc: I don't pretend to be honest. I *am* honest.

tc: Sorry. I didn't mean to fart. It wasn't a comment, just an accident.

tc: It was a diversionary tactic. You call me dishonest, compare me to Billy Graham, for Christ's sake, and now you're trying to weasel out of it. Speak up. What have I written here that's dishonest?

tc: Nothing. Trifles. Like that business about the movie. Did it for a lark, eh? You did it for the moola—and to satisfy that clown side of you that's so exasperating. Get rid of that guy. He's a jerk.

tc: Oh, I don't know. He's unpredictable, but I've got a soft

spot for him. He's part of me—same as you. And what are some of these other trifles?

tc: The next thing—well, it's not a trifle. It's how you answered the question: Do you believe in God? And you skipped right by it. Said something about an afterlife, reincarnation, coming back as a buzzard. I've got news for you, buddy, you won't have to wait for reincarnation to be treated like a buzzard; plenty of folks are doing it already. Multitudes. But that's not what's so phony about your answer. It's the fact that you don't come right out and say that you *do* believe in God. I've heard you, cool as a cucumber, confess things that would make a baboon blush blue, and yet you won't admit that you believe in God. What is it? Are you afraid of being called a Reborn Christian, a Jesus Freak?

tc: It's not that simple. I did believe in God. And then I didn't. Remember when we were very little and used to go way out in the woods with our dog Queenie and old Cousin Sook? We hunted for wildflowers, wild asparagus. We caught butterflies and let them loose. We caught perch and threw them back in the creek. Sometimes we found giant toadstools, and Sook told us that was where the elves lived, under the beautiful toadstools. She told us the Lord had arranged for them to live there just as He had arranged for everything we saw. The good and the bad. The ants and the mosquitoes and the rattlesnakes, every leaf, the sun in the sky, the old moon and the new moon, rainy days. And we believed her.

But then things happened to spoil that faith. First it was church and itching all over listening to some ignorant red-neck preacher shoot his mouth off; then it was all those boarding schools and going to chapel every damn morning. And the Bible itself—nobody with any sense could believe what it asked you to believe. Where were the toadstools?

Where were the moons? And at last life, plain living, took away the memories of whatever faith still lingered. I'm not the worst person that's crossed my path, not by a considerable distance, but I've committed some serious sins, deliberate cruelty among them; and it didn't bother me one whit, I never gave it a thought. Until I had to. When the rain started to fall, it was a hard black rain, and it just kept on falling. So I started to think about God again.

I thought about St. Julian. About Flaubert's story *St. Julien, L'Hospitalier*. It had been so long since I'd read that story, and where I was, in a sanitarium far distant from libraries, I couldn't get a copy. But I remembered (at least I thought this was more or less the way it went) that as a child Julian loved to wander in the forests and loved all animals and living things. He lived on a great estate, and his parents worshipped him; they wanted him to have everything in the world. His father bought him the finest horses, bows and arrows, and taught him to hunt. To kill the very animals he had loved so much. And that was too bad, because Julian discovered that he liked to kill. He was only happy after a day of the bloodiest slaughter. The murdering of beasts and birds became a mania, and after first admiring his skill, his neighbors loathed and feared him for his bloodlust.

Now there's a part of the story that was pretty vague in my head. Anyway, somehow or other Julian killed his mother and father. A hunting accident? Something like that, something terrible. He became a pariah and a penitent. He wandered the world barefoot and in rags, seeking forgiveness. He grew old and ill. One cold night he was waiting by a river for a boatman to row him across. Maybe it was the River Styx? Because Julian was dying. While he waited, a hideous old man appeared. He was a leper, and his eyes were running sores, his mouth rotting and foul. Julian didn't know it, but

this repulsive evil-looking old man was God. And God tested him to see if all his sufferings had truly changed Julian's savage heart. He told Julian He was cold, and asked to share his blanket, and Julian did; then the leper wanted Julian to embrace Him, and Julian did; then He made a final request—He asked Julian to kiss His diseased and rotting lips. Julian did. Whereupon Julian and the old leper, who was suddenly transformed into a radiant shining vision, ascended together to heaven. And so it was that Julian became St. Julian.

So there I was in the rain, and the harder it fell the more I thought about Julian. I prayed that I would have the luck to hold a leper in my arms. And that's when I began to believe in God again, and understand that Sook was right: that everything was His design, the old moon and the new moon, the hard rain falling, and if only I would ask Him to help me, He would.

TC: And has He?

TC: Yes. More and more. But I'm not a saint yet. I'm an alcoholic. I'm a drug addict. I'm homosexual. I'm a genius. Of course, I could be all four of these dubious things and still be a saint. But I shonuf ain't no saint yet, nawsuh.

TC: Well, Rome wasn't built in a day. Now let's knock it off and try for some shut-eye.

TC: But first let's say a prayer. Let's say our *old* prayer. The one we used to say when we were real little and slept in the same bed with Sook and Queenie, with the quilts piled on top of us because the house was so big and cold.

TC: Our old prayer? Okay.

TC and TC: Now I lay me down to sleep, I pray the Lord my soul to keep. And if I should die before I wake, I pray the Lord my soul to take. Amen.

TC: Goodnight.

TC: Goodnight.

57
TERIS O N
FALLA LE ORGEN

rc: I love you.

rc: I love you, too.

rc: You'd better. Because when you get right down to it, all we've got is each other. Alone. To the grave. And that's the tragedy, isn't it?

rc: You forget. We have God, too.

rc: Yes. We have God.

rc: *Zzzzzz*

rc: *Zzzzzzz*

rc and rc: *Zzzzzzzzz*

