

DESAYUNANDO CON HOLLY (UN TOQUE DE VENUS)

Alfredo Arias

RESUMEN

Este artículo gira alrededor de Holly Golightly, la protagonista de la novela corta de Truman Capote, *Desayuno en Tiffany's* (1958). En este sentido, explora su radical libertad, su autonomía, su condición de personaje hecho a sí mismo, así como su conexión con precedentes literarios (Sally Bowles, Emma Bovary, Jay Gatsby...). De igual modo intento mostrar las diferencias entre dicha novela y la película de Blake Edwards (1961).

PALABRAS CLAVE: Novela, cine, libertad, mito, Truman Capote, Holly Golightly, Christopher Isherwood, Sally Bowles, Audrey Hepburn.

ABSTRACT

This paper deals with Holly Golightly, the protagonist of Truman Capote's short novel *Breakfast at Tiffany's* (1958). In accordance with it, the article explores the sense of her strong freedom and independence, her self-made character in a way. It also studies her connection with literary forebears as Sally Bowles, Emma Bovary and Jay Gatsby. Likewise I try to show the differences between the novel and the movie of Blake Edwards (1961).

KEY WORDS: Novel, Film, Freedom, Myth, Truman Capote, Holly Golightly, Christopher Isherwood, Sally Bowles, Audrey Hepburn.

Rusty Trawler y Holly Golightly acudieron
juntos al estreno de *One Touch of Venus*...
Miss Holiday Golightly, de los Golightly
de Boston, hace que todos los días sean
fiesta...
TRUMAN CAPOTE, *Desayuno en Tiffany's*

À LA RECHERCHE...

En torno a 1963 (dos años antes de su ahorcamiento), al convicto Dick Hickok, desde su agujero en la penitenciaría de Garden City (Kansas), aún le quedaba humor para presumir de que había tenido algo que ver con una señorita parecida a Holly Golightly. En esa presunción se mezclaban conmovedoramente vida y

literatura, pues su interlocutor no era otro que el escritor norteamericano Truman Capote, creador del personaje de Holly en *Desayuno en Tiffany's* (*Breakfast at Tiffany's*, 1958), prototipo de la joven sofisticada, errante y excéntrica. En dicha novela, Holly visitaba regularmente a Sally Tomato (una especie de Al Capone) en Sing Sing, aparte de contar con una libreta de amantes económicos nada desdeñable, así que —dentro del guiño fantasioso que Dick dirigía a su amigo— la confianza rayaba lo verosímil. Pero por si este juego no fuera suficientemente chocante, el mismo preso devendría «personaje literario» de Capote en *A sangre fría* (*In Cold Blood*, 1966), novela de «no ficción» o «novela-reportaje» y cima creativa de su carrera, donde transliteraría la secuencia real que arrancaba en 1959 con el asesinato de la familia Clutter en Holcomb (Kansas), del que fueron acusados tanto Dick como Perry Smith, y concluía con su ajusticiamiento en 1965; un libro que resultaría al autor más fácil de escribir que convivir con él, según sus propias palabras, y que en buena manera afectaría a sus tendencias autodestructivas.

Tal como esclarece Gerald Clarke en su biografía sobre Capote, la elección del nombre de la susodicha Holly (Holiday Golightly) sintetiza la singularidad del personaje como «expresión de libertad» y «atipicidad»: «Una mujer que hace de la vida una 'vacación'»¹, una fiesta; eso sin ignorar el apellido (Go-lightly, «ir sin gravedad»). Esta primera impresión de ligereza, de recreo, de Mary Poppins para adultos, no extraña que la convirtiera en fantasía de Dick, y completada con su cara oculta, en el personaje favorito del propio Capote y de una legión de admiradores, entre los que me cuento sin rubor. El también atípico novelista de Nueva Orleans que diez años antes había sacudido al lector medio con su primera novela, *Otras voces, otros ámbitos* (*Other Voices, Other Rooms*), más devoto de Flaubert y Proust que de Balzac o Dickens, se afanó por recrear la fórmula de descripción sintomática (exterior e interior) de sus maestros, sin renunciar al lado canalla y al dardo epigramático a lo Wilde, desde aquella *opera prima* hasta la incompleta *Plegarias atendidas*. Pero como Madame Bovary con Flaubert —con la que Holly descubre algún lazo—, el personaje luchó por destacarse y llamar la atención con tal fuerza, que no sólo —a pesar de su ingravidez— se ha erigido en faro de su obra sino en uno de los mitos de la cultura moderna, e icono cinematográfico gracias a la interpretación de Audrey Hepburn para la versión cinematográfica de Blake Edwards en 1961. Es a ella, a la Holly literaria y la Holly suavizada por Miss Hepburn, a las que dedico este ramillete de párrafos, que paso a separar. Pero el protocolo exige que transcriba primeramente el aspecto y carácter que de ella nos ofrece Capote.

La primera descripción de la muchacha la aporta el narrador anónimo de la historia, un aspirante a escritor que alquila un cuartucho en un edificio de piedra arenisca en la Setenta Este; en una madrugada, la distingue desde el rellano de la escalera:

¹ CLARKE, Gerald (1989): *Truman Capote. La biografía*, trad. de Víctor Pozanco, Barcelona, Ediciones B (col. Tiempos Modernos, 6), p. 325.

...la luz [...] iluminó la mezcolanza de colores de su pelo cortado a lo chico, con franjas leonadas, mechas de rubio albino y rubio amarillo. Era una noche calurosa, casi de verano, y Holly llevaba un fresco vestido negro, sandalias negras, collar de perlas. Pese a su distinguida delgadez, tenía un aspecto casi tan saludable como un anuncio de cereales para el desayuno [...]. Tenía la boca grande, la nariz respingona. Unas gafas oscuras le ocultaban los ojos. Era una cara que ya había dejado atrás la infancia, pero que aún no era de mujer. Pensé que podía tener entre dieciséis y treinta años; resultó finalmente que le faltaban dos tímidos meses para cumplir los diecinueve².

Nuestro *voyeur* no tarda en sospechar la vía de ingresos de esa imagen de *Vogue* que se introduce en el miserable edificio acompañada de un hombre sobrepasado de maneras y de alcohol. Otra noche de insomnio veraniego, sale a oxigenarse a la calle y la reconoce en la maraña de dedos y deseos de una comandita de oficiales australianos que le dedican la canción *Waltzing Matilda*, mientras ella «flotaba en sus brazos ligera como un pañuelo»³. De igual modo, la llave de sus favores en los garitos de moda, tal como le comenta cuando más tarde entran en cierta intimidad, es el eufemismo de «cincuenta dólares para ir al tocador».

Este método rápido y antiguo como el mundo de supervivencia no parece afectar a la singularidad de Holly —que lo toma como un simple trámite— ni a la visión del narrador, que la hace sobrevolar sobre ello «como un pañuelo». Y tampoco al lector. Capote consigue que ese aspecto turbio no nos resulte relevante, pues Holly está trazada externa e internamente con esa pureza perturbadora con la que Jean Cocteau supo perfilar a sus personajes. Como el protagonista fantasioso y fantástico de *Thomas el impostor*, Holly Golightly, que ha sido aspirante a modelo y a actriz, y más tarde a esposa de millonario, lo que realmente pretende es ser Holly Golightly, invención de sí misma. A poco que el lector cargue en su baúl con algunas lecturas esenciales, va descubriendo en ella los matices de ese héroe —o heroína— moderno capaz de reconstruirse, sin márgenes a la libertad. En este caso, idealidad y pragmatismo se conjugan, pues aun con sus sandalias de plumas de nube, ha de recorrer las baldosas de un camino que no es de luciente amarillo. Holly posee así una extraordinaria facultad para transformar la percepción de la realidad, restando valor a lo que se sitúa extramuros de sus sueños, que es casi todo, lo que la inmuniza frente a la vulgaridad en que ella misma chapotea. Mas aún, su onda expansiva acaba alterando al entorno por medio de la fascinación; tan es así que nuestro narrador anónimo —por poner un ejemplo— es bautizado por ella con el nombre de «Fred», pues le encuentra un parecido con su hermano, y con él progresará a lo largo del relato. Lo que fantasea Holly se transmuta, por tanto, en principio de realidad y poco le importa si no aguarda un público dispuesto a aplau-

² CAPOTE, Truman [1997]: *Desayuno con diamantes*, trad. de Enrique Murillo, Madrid, Orbis-Fabbri [Editorial Anagrama], pp. 16-17.

³ *Ibidem*, p. 19.

dirlo. De hecho, en una fiesta multitudinaria que ofrece en su diminuto apartamento, su antiguo representante, O.J. Berman, intenta explicarse, a sí y a «Fred», el enigma:

No es una farsante porque es una farsante *auténtica*. Se cree toda esa mierda en la que cree. No hay modo de convencerla de lo contrario. [...] Le gusta a todo el mundo, pero hay mucha gente que no la soporta. A mí me gusta. Esa niña me gusta, de verdad. Porque soy una persona sensible. Hay que tener sensibilidad para poder apreciarla en lo que vale, un ramalazo de poeta⁴.

Más adelante, descubrimos que esta «Holiday Golightly, de los Golightly de Boston», como sale reflejada en un recorte de ecos de sociedad, era a los trece años una niña vagabunda, que en compañía de su hermano robaba lo que se le ponía a tiro y dormía a la intemperie, a menudo nevada y mortificante. Sus padres habían muerto de tisis en algún rincón de la América profunda, tal vez Oklahoma (Capote parece dar algunas pistas al respecto⁵), víctimas seguramente de la miseria acentuada por la Depresión, pues en 1938 (la acción de la novela transcurre en 1943), es cuando los pilluelos son sorprendidos en la finca de un veterinario de Tulip (Texas), que así los recuerda: «Les asomaban las costillas por todos lados, y tenían las piernas tan canijas que no les sostenían en pie, y los dientes se les movían tanto que no les servían ni para masticar un puré»⁶. Este «doctor» viudo, proclive a recoger animales salvajes heridos, salva a esta niña que es un pajarillo exótico de nombre Lulamae, con la que se desposa un año después. Y ahí tenemos a Holly-Lulamae de madrastra de unas criaturas mayores que ella, cebándose como una gansa, hechizando a diestro y siniestro con sus ocurrencias, y siendo objeto de caprichos como las suscripciones a revistas (¿de moda?), hasta que un buen día decide abandonarlo todo —incluido su hermano— y levantar vuelo a Nueva York:

Debieron entrar revistas por valor de cien dólares en ese caso. Si quiere saber mi opinión —le confiesa el marido abandonado a Fred, cuando pretende hacerla volver con los «suyos»—, eso fue lo que tuvo la culpa. Tanto mirar fotos de gente

⁴ *Ibidem*, p. 31.

⁵ El mismo O.J. lo insinúa al recordar el acento poco metropolitano de Holly cuando la «descubrió»: «...no sabías si era una palurda, o si venía de Oklahoma, o qué» (p. 32). También la posterior mención del veterinario de que Holly y su hermano Fred habían escapado de un domicilio de acogida, «a ciento cincuenta kilómetros al este de Tulip» (p. 62) parece apuntar en esa dirección, pues Tulip es una modesta comunidad tejana, próxima a la frontera fluvial del Río Rojo con Oklahoma; asimismo el exitoso musical de Broadway *Oklahoma!*, estrenado en 1943, resulta ser uno de los favoritos de Holly, como se nos revela al principio (p. 20), y de Capote!, al menos por razones sentimentales, ya que Jack Dunphy, uno de sus intérpretes, sería su pareja desde 1948, y por cierto es al que va dedicado el libro. Aprovecho para agradecer a Daniel Ruíz y Roberto Mayor su apoyo en la localización y documentación sobre Tulip.

⁶ *Desayuno con diamantes*, ed. cit., p. 62.

ostentosa. Tanto leer sueños. Eso fue lo que la empujó a dar los primeros pasos por el camino⁷.

He aquí el rasgo de familia, la clave genética que la unce a esos personajes literarios heridos y salvados por la misma literatura que arraiga en los libros de caballerías que trastocan a un don Alonso Quijano-Don Quijote, dispuesto a corregir su pasado a lomos del desnutrido rocín de la libertad, y se advierte —en femenino— en la novela sentimental y las biografías que envenenan a Emma Bovary, o en los libros religiosos que hacen lo propio con Ana Ozores. Pero el desenlace de la historia de Holly ya no va a ser estéril ni trágico, como en las novelas de Flaubert y *Clarín*. En esta ocasión, la atleta que recoge el testigo no va a consentir la derrota. Muy atrás quedan el hachazo de la orfandad, el estupro sufrido en una casa de acogida (tal como se sugiere) o los espasmos del hambre y el frío. Ahora, que se ha reconocido «otra», es capaz de sellar con esta advertencia lapidaria los intentos del aldeano de Texas —ya de regreso a su granja— de someterla a la seguridad de la jaula en Tulip:

[...] no hay que entregarles el corazón a los seres salvajes: cuanto más se lo entregas, más fuertes se hacen. Hasta que se hacen lo suficientemente fuertes como para huir al bosque. O subirse volando a un árbol. Y luego a otro árbol más alto. Y luego al cielo. Así terminará usted, Mr. Bell, si se entrega a alguna criatura salvaje. Terminará con la mirada fija en el cielo.

[...] Deseémosle suerte a Doc —dijo, haciendo chocar su copa contra la mía—. Buena suerte, y créame, queridísimo Doc, es mejor quedarse mirando al cielo que vivir allí arriba. Es un sitio tremendamente vacío. No es más que el país por donde corre el trueno y todo desaparece⁸.

Lo trágico está únicamente en esa conciencia de soledad y vértigo que acompañan a su libertad radical, cerrada como está para el amor y la felicidad tal como se estipulan en los contratos que, con tinta o sin ella, nos afanamos por firmar la mayoría. Pero cuando sube esa rigurosa marea, es cuando Holly toma un taxi y se dirige con los primeros rayos de sol a desayunar frente al escaparate de *Tiffany's*, emblema del bazar de sueños que sublimó la fractura de su infancia.

A propósito de esto, tal vez al lector le decepcione el áspero materialismo con que de vez en vez sorprende Holly, que en un nivel superficial responde a la lógica obsesión de alguien arrancado de la absoluta pobreza, pero que Capote matiza con el sueño de la joven de adquirir una finca con caballos en México, donde reordenar su vida junto al Fred genuino, de ahí que se imponga la captación de dinero por los medios que fueren; turbios recursos que la sitúan en paralelo con

⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁸ *Ibidem*, pp. 66-67.

otro personaje genealógicamente cercano, Jay Gatsby, la criatura quijotesca de Scott Fitzgerald que no se tapa la nariz al entrar en tratos con mafiosos y especuladores, al objeto de poder presentarse rico y admirable —él se encarga también de fabricarse una identidad— ante su amor de juventud⁹. Si el mundo es odioso y vulgar, parecen decirnos, aprovechémonos de sus cascotes para saltar sobre él.

Pero cuando llega el telegrama de la muerte de su hermano, a Holly se le desprende esa coartada, y se reactiva el otro mecanismo, el de la movilidad sin trabas de animal salvaje. En su tarjeta de presentación, confeccionada por *Cartier*, había añadido a su nombre una ocupación, no otra que la de «viajera», y por mucho que su solícito vecino o el amigo Bell de la cafetería de la esquina intenten amarrarla (aunque sin excesiva presión), volará a Brasil y se le perderá la pista. Es, desde luego, un final feliz por victorioso, porque no ha sacrificado su invento y, desde luego, no ha consentido un lazo amoroso con el escritor «Fred» que lo hubiera hecho amargo; aunque, dicho sea de paso, la pasión que pudo sentir el narrador —al fin y al cabo trasunto de la sensibilidad homosexual de Capote— no podía ir más allá de la amistad o, como mucho, la solidaridad simpatética. En este sentido, sus palabras son reveladoras:

...también yo estaba enamorado de Holly. En parte. Porque *sí* lo estaba. De la misma manera que años atrás me había enamorado de la vieja cocinera negra de mi madre, y de un cartero que me permitía acompañarle en su ronda, y de toda una familia, los McKendrick. También esa clase de amor genera celos¹⁰.

Da la impresión de que Capote se vio con el tiempo en la necesidad de encarnar —hacer carne, me refiero— un poco más a Holly, de engarzar un personaje tan violentamente ideal en un contexto histórico, lo que no supone en modo alguno desvirtuarla, sino mostrar otra de sus aristas; de ahí que este testimonio personal merezca tenerse en cuenta:

Era el símbolo perfecto de todas esas chicas que llegan a Nueva York. Revolotean como polillas al sol durante un instante y luego desaparecen. Quería rescatar del anonimato a una de esas chicas y preservarla para la posteridad. Cada año la ciudad se inunda de chicas como Holly. Dos o tres, generalmente modelos, se hacen famosas, sus nombres acceden a las secciones de cotilleo de la prensa y se las puede ver en todos los garitos importantes con la gente guapa. Después se desvanecen y se casan con un contable o un dentista. Al año siguiente, una nueva cosecha de chicas llega desde Michigan o Carolina del Sur, y el proceso vuelve a comenzar desde el principio. Esas chicas son las auténticas geishas americanas¹¹.

⁹ No parece casual que Capote trabajase en un primer guión para la adaptación cinematográfica de *El gran Gatsby*, filmada por Jack Clayton (1974), aunque finalmente se ocupara de él Francis Ford Coppola.

¹⁰ *Ibidem*, p. 68.

¹¹ Entrevista de Truman Capote recogida en el reportaje *7 caras de un diamante*, dedicado a *Desayuno con diamantes* (Canal Plus España, 2002).

En realidad, el referente más próximo que podía tener el escritor de esas muchachas volátiles procedentes del sur, había sido su propia madre, cuyo nombre, Lillie Mae, es fonéticamente parejo al de Lulamae, y que suplantó por el de Nina. Ella también se dejó empujar por el viento de los sueños desde una población perdida de Alabama (Monroeville) hasta Nueva York, dejando en el niño un estigma de abandono, ausencia y soterrada fascinación del que no conseguiría desprenderse, y que explica en cierto modo el arquetipo de esa Holly siempre con las maletas sin deshacer, inaprensible. Pero no por ello el personaje deja de ser trasposición de los recuerdos de algunas de las amigas neoyorquinas que Capote frecuentó en su primera juventud, excéntricas jóvenes ingeniosas, viviendo a veces por encima de sus posibilidades, diseñando planes de enlaces provechosos con millonarios, o epatando a los burgueses sin compasión, al punto de que algunas de ellas (Carol Marcus, Doris Lilly, Oona O'Neill, o Phoebe Pierce, la compañera de juegos y confidencias con la que, siendo un adolescente, se escapaba —como Holly y Fred— para infiltrarse en los locales de jazz por embrujo de Billie Holiday) podían verse reflejadas en las formas y maneras de la protagonista. Aunque, fundamentalmente, tal como Madame Bovary «era» Flaubert, Miss Golightly era Capote en lo que concierne —así se ha visto por la crítica— a su compleja interioridad, por si no lo delataran suficientemente sus razonamientos imprevisibles y agudos.

Esto, en lo que respecta a modelos de carne y hueso; en cuanto a referentes literarios —al margen de los más lejanos antedichos, que Capote podía conocer así fuera por cultura—, el más cercano es, desde luego, el de Sally Bowles.

OLD CHUM RALLY

En serio, creo que soy algo así como la mujer soñada.
CHRISTOPHER ISHERWOOD, *Adiós a Berlín*

Sally es uno de los expresionistas personajes de *Adiós a Berlín* (1939), del escritor angloamericano Christopher Isherwood, popularizado por su adaptación al musical y posterior película *Cabaret*. El cotejo de ambas novelas permite hallar similitudes que no parecen casuales, toda vez que Isherwood y Capote fueron amigos (incluso antes de la aparición de la primera novela de éste en 1948), y no es descartable que conociera el libro de primera mano, todavía más cuando, como apostilla Gerald Clarke, nuestro autor se contaba en el número de «jóvenes escritores que confiaban en que pudiera insuflarles algunos secretos de su arte y que no le daban respiro»¹².

Sally Bowles, nombre de ficción tras el que se esconde el de Jean Ross, la cantante inglesa de *nightclub* con la que Isherwood compartió hospedaje en algún

¹² CLARKE, Gerald: *op. cit.*, p. 156.



momento de su estancia en Berlín durante los primeros años treinta, testigos del derrumbe de la República de Weimar y el ascenso nazi, compuso la imagen de jovencita alocada y hedonista, magnética y a su modo atormentada que en pantalla había ejemplificado la *vamp* Louise Brooks, al punto de que en la portada de la edición del relato (*Sally Bowles*, 1937), antes de ser integrado como segundo episodio de *Adiós a Berlín* (1939), se reconocían las facciones de la intérprete de *La caja de Pandora*. No parece tampoco fortuito que la Brooks fuese uno de los modelos sobre los que Liza Minnelli trabajó para su composición de Sally en la película de Bob Fosse.

El impacto «Sally Bowles» incitó al autor teatral John van Druten a liberarla en el escenario real de *I Am a Camera* (1951), germen a su vez de la película homónima de Henry Cornelius en 1955 con Laurence Harvey como Cliff (en lugar de Chris) y Julie Harris como Sally, a quien ya había interpretado exitosamente en Broadway. Pero no sería hasta 1966, con el musical *Cabaret* de Harold Prince (canciones de John Kander y Fred Ebb y libreto de Joe Masteroff), y sobre todo con su traducción cinematográfica en la producción de Bob Fosse en 1972, cuando Sally quedase definitivamente grabada con todo su encanto y maquillaje en nuestro imaginario. Resulta obvio, no obstante, que cuando *Breakfast at Tiffany's* sale a la venta en 1958, la resuelta señorita Bowles ya ha paseado suficientemente su palmito en letra impresa, acetato y tablas neoyorquinas.

Esta conexión Sally-Holly (nombres, como se ve, casi gemelos) no ha pasado desapercibida en un reciente espacio televisivo dedicado a la obra de Fosse (*Luces de Cabaret*, Canal Plus España, 2003), del que extraigo este párrafo significativo:

Años atrás Wheeler [Hugh Wheeler, asesor de investigación de la película] y Fosse habían trabajado juntos en una versión musical de *Desayuno con diamantes*. Eso tal vez explica por qué en determinados momentos *Cabaret* recuerda tanto a la película de Blake Edwards, sobre todo en lo que respecta a sus protagonistas femeninas. Aparte de su tendencia a perseguir millonarios que las dejan plantadas, ambas comparten una notable capacidad para engañarse a sí mismas y ocultan una personalidad muy insegura tras una apariencia de sofisticación, y en los dos casos es un aspirante a escritor, sin blanca, el que las devuelve a la realidad. Las dos películas dejan en el aire la eterna pregunta de si todo el mundo tiene un precio, y cada una a su manera certifica el acta de defunción de la inocencia en sus géneros respectivos, la comedia romántica y el musical. Fosse quería que su mujer, la actriz, bailarina y coreógrafa Gwen Verdon interpretara el papel de Holly Golightly, pero su creador, Truman Capote, se negó a dar el visto bueno porque Gwen Verdon le parecía demasiado mayor para el papel.

Es de agradecer que el redactor del documental se haya cuidado en salud al anteponer el relativizador «tal vez explica» al supuesto de que la implicación de Fosse y Wheeler en una adaptación musical de *Desayuno con diamantes* —posterior a la película, pues Gwen Verdon se casó con el coreógrafo en 1960, año de producción de la cinta— justifique las concomitancias entre ambos personajes femeninos, como si Sally —es un decir— fuera creación de Fosse. Obviamente, la mayoría de esos paralelismos existen, pero merced a un previo influjo literario; y en cuanto a la «defunción de la inocencia», acaso efectivamente salpique a los géneros, pero no a

los personajes de las fuentes literarias, donde su ingenuidad a prueba de bomba (entendida como marca de lo genuino, de su pureza salvaje) queda debidamente protegida como veremos, y no tanto en la pantalla.

Ahora, a manera de cierre de esta «búsqueda de Holly», apuntaré algunos ejemplos de analogías con su directa y dilecta antecesora.

Para empezar, tanto Sally como Holly tienen unos muy trabajados diecinueve años, y aparecen en escena vestidas elegantemente de negro (ya hemos trascurrido arriba la presentación de Holly); la de Sally, precedida por su risa, es: «Llevaba un traje de seda negro con una especie de esclavina y una gorra como de botones puesta de lado»¹³. Las dos jovencitas son todo ojos, «los grandes ojos castaños eran demasiado claros»¹⁴ (Sally); «eran unos ojos grandes, un poco azules, otro poco verdes, salpicados de motas pardas»¹⁵ (Holly); a ambas les rodea lo felino, que como la gama del negro les confiere un aura independiente y secreta: Sally, imitándolo («se enroscó delicadamente en el sofá, como una gata [...] Era realmente bonita, con su cabeza pequeña y morena, con sus ojos grandes, con la nariz finamente arqueada»¹⁶), y Holly, en la convivencia con un minino, que parece su única relación estable. Ninguna de las dos posee una voz armoniosa: Holly, a decir del narrador, «cantaba con el acento afónico y quebrado de un muchacho»¹⁷, y Sally, muy al contrario que la genial Liza, «tenía una voz sorprendentemente baja y ronca y cantaba mal, sin la menor expresión, con los brazos pegados al cuerpo»¹⁸. Una buena comida no es prioritaria en sus gastos ni en sus excesos: Holly se mantiene de tostadas con requesón, y Sally, a base de criadillas (mientras no sacrifica un ingente consumo de unos cigarrillos); su opinión sobre el común de los hombres es que son unos «guarros» (Sally) o unos «ratas» (Holly), pero saben distinguir la excepcionalidad de sus amigos, y el riesgo de que sean malinterpretados:

- Sally, respecto de Chris: «...Uno es soñador y poco práctico, y no entiende nada de negocios, y la gente piensa que le pueden engañar como les dé la gana»¹⁹.
- Holly, respecto de «Fred»: «Un soñador, no un estúpido. Lo que más le gusta es estar encerrado donde sea, mirando afuera: cualquiera que tenga la nariz aplastada contra un cristal tiene que parecer estúpido a la fuerza»²⁰.

En correspondencia, estos «soñadores» saben mirar más allá del atractivo y el deseo, y descubren a las niñas que aún no han sido desahuciadas dentro de ellas.

¹³ ISHERWOOD, Christopher (1995): *Adiós a Berlín*, trad. de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, p. 30.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 30-31.

¹⁵ CAPOTE, Truman: *Desayuno con diamantes*, ed. cit., p. 21.

¹⁶ ISHERWOOD, Christopher: *op. cit.*, pp. 35-36.

¹⁷ CAPOTE, Truman: *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ ISHERWOOD, Christopher: *op. cit.*, p. 33.

¹⁹ *Ibidem*, p. 54.

²⁰ CAPOTE, Truman: *op. cit.*, p. 46.



Tanto Sally como Holly pasan por sendos abortos, y resulta conmovedor el retrato —tan similar— que uno y otro hacen de sus amigas convalecientes:

- Chris, respecto de Sally: «volví a verla por la tarde. Metida en la cama, sin maquillaje, parecía años más joven, casi una niña pequeña»²¹.
- Fred, respecto de Holly: «Con su pelo vainilla peinado hacia atrás y sus ojos, desprovistos por una vez de sus gafas oscuras [...], parecía que no tuviese ni doce años»²².

Eso es lo que se encuentra, una vez caída la máscara: niñas huérfanas, desprotegidas, que se hacen fuertes antes de tiempo («no cambiarían jamás porque su carácter se había formado antes de hora»²³), de ahí que en su piel íntima no se desprenda, ni ya pueda desprenderse en duro contraste una esencia inocente («Sally... era el candor y la inocencia mismos»²⁴), o recurran al juego y el disfraz como herramientas de adaptación. Al estilo de Holly, también Sally querrá impresionar presumiendo de una madre francesa, o contando mentiras que parece creerse.

Ni Chris ni Fred pueden enamorarse de ellas, ni ellas de ellos, porque, como sus autores, son hombres femeninos; de ahí que las descripciones de sus heroínas —en tanto que ellas son las protagonistas, y ellos sus cantores— o quedan en la superficie, o se alojan en lo estético (nótese cómo Capote se recrea en los colores de las mejillas, los ojos, el cabello...), o bucean hacia el interior. Así, no nos hacemos una imagen definida de Sally, aunque sí sabemos con detalle cómo va vestida y maquillada, cuando no se nos reconduce la mirada a sus manos prematuramente envejecidas; en cuanto a Holly, Capote la dibuja delgada y con un trasero plano. En resumen, ni él ni Isherwood consiguen —ni acaso pretenden— que sus protagonistas resulten físicamente deseables (al cabo suspendidas en la barrera entre la adolescencia y la primera juventud, tenuemente ambiguas con su voz y su pelo de muchachos), pero se esmeran, en cambio, en hacerlas inolvidables, por su modo de desenvolverse, de estar, de existir.

Mujeres más fuertes que la vida, más audaces que aquellos que les profesan odio o veneración, son las que escapan finalmente al mínimo signo de domesticidad. El relato de Sally acaba con las postales que le dirige al amigo Chris desde París y Roma; y el de Holly, con la que le cursa al amigo «Fred» desde Buenos Aires. Sí, ya sé que en las adaptaciones cinematográficas es el escritor quien hace las maletas, quedándose Sally mohína, y Holly queda amarrada —abrazada— por lazos amorosos a punto de partir a Latinoamérica (como si resultara insoportable que fueran ellas las que tomaran la iniciativa); pero si todo traductor —como reza el dicho— es

²¹ ISHERWOOD, Christopher: *op. cit.*, p. 64.

²² CAPOTE, Truman: *op. cit.*, p. 85.

²³ El plural —que aquí nos viene también— se explica porque el narrador también está haciendo referencia a su amiga Mildred Grossman; *ibidem*, p. 54.

²⁴ ISHERWOOD, Christopher: *op. cit.*, p. 85.



algo traidor, no digamos cuando la traslación se practica en un medio masivo y, por ende, más convencional. Aun con ello, tanto el musical y la película *Cabaret* como *Desayuno con diamantes* son reconocibles obras maestras, y en lo esencial respetan el carácter de estas creaciones, al margen de arreglos y vacunas puntuales.

Pero en la lectura quedan salvadas, consecuentes de la A a la Z («la solución consiste —afirma Holly— en saber que sólo nos ocurren cosas buenas si somos buenos. ¿Buenos? Más bien quería decir honestos. No me refiero a la honestidad en cuanto a leyes [...], sino a ser honesto con uno mismo»²⁵); y es el retrato de esa consecuencia, esa radical integridad de apariencia frágil, la que nos transmiten con generosidad los objetivos de sendos narradores, objetivos subjetivados, gozosamente pasivos («Yo soy como una cámara con el obturador abierto —apenas así principia *Adiós a Berlín*—, pasiva, minuciosa, incapaz de pensar»²⁶), dejándose, en fin, hipnotizar por el fluido de una personalidad diferente y unos ojos extraños: «... salpicados de motas pardas: multicolores, como su pelo; y, como su pelo, proyectaban una luminosidad cálida y viva»²⁷. No, no es Holly el tipo de muchacha por la que un sujeto con prisas desearía tener un encuentro húmedo, pero sí aquel por el que un hombre sensible —como Baudelaire— desearía morir bajo sus pupilas. Y es indudable que resulta imposible trasmutar estas moléculas de la fantasía en granulados de fotograma... O casi.

AUDREY SE VISTE DE HOLLY

Tampoco cabe la más mínima duda de que Audrey Hepburn poseía, entre otros dones, unos ojos hechiceros. En tiempo tan reciente como mayo de 2004 ha sido elegida como la mujer de mayor belleza natural de todos los tiempos, según una encuesta británica, lo que a la propia Audrey hubiera llenado de rubor —porque la auténtica belleza es modesta siempre—, y ha suscitado algunas reacciones sorprendidas en aquellos que confunden belleza con hermosura, clase con exhibición y misterio con apetito. Pero a lo que importa: hablando de misterios, por extraño que parezca fue a la dulce y comedida actriz de *Vacaciones en Roma* y *Sabrina* a quien el destino se le antojó tocar para que Holly Golightly quedara inmortalizada en el cine, muy a pesar de su creador literario, que hubiera preferido a su amiga Marilyn, tal vez ajustada para el papel interior del personaje, pero antitética con el trasero plano. Las palabras de Capote resultan persuasivas en cuanto a lo primero:

El relato tenía un fondo bastante amargo y Holly Golightly era alguien real, un personaje duro, nada que ver con el tipo Audrey Hepburn. Yo pensé desde el principio en Marilyn Monroe. La había visto en una película y me parecía perfecta para

²⁵ CAPOTE, Truman: *op. cit.*, p. 74.

²⁶ ISHERWOOD, Christopher: *op. cit.*, p. 7.

²⁷ CAPOTE, Truman: *op. cit.*, p. 21.

el papel. Holly tenía que tener algo conmovedor, inacabado, y Marilyn lo tenía. Paramount me traicionó y le dio el papel a Audrey Hepburn. Audrey hizo un trabajo espléndido, pero yo quería a Marilyn. A esa edad el papel le encajaba como un guante²⁸.

Que la divina Marilyn hubiera sido una Holly interior más que aceptable es indiscutible, aunque acaso y por desgracia hubiera sido *Breakfast at Tiffany's* la película inacabada de Marilyn en lugar de *Something's Got to Give*; también es palmario que Capote hubiera sido un actor ideal para transmitirnos las entrañas de «Fred» —y de hecho, como comentaría George Peppard, tuvo el cuajo de postularse para ello—, ya que el personaje narrador era otro *alter ego* meridiano (la descripción de su baja estatura y la coincidencia con su fecha de cumpleaños, son de sobra elocuentes); pero las cosas rodaron de otro modo. Y si es cierto que Capote se sintió «traicionado» por la Paramount con la elección de una actriz y un tono menos comprometido, no lo es menos que tampoco él se mostraba fiel con su obra, al menos en la observación del idóneo encaje de la edad de Marilyn con la de Holly (que, recordemos, apenas cuenta con 19 años). Pero todos mienten y todos mentimos (y no menos Holly), aunque no es lo mismo mentirnos que fallarnos, y tras el laberinto de falsificaciones —algunas bastante *auténticas*— no cabe decir que el resultado haga menguar en lo absoluto el encantamiento de Holly, aunque especialmente al final nos lo pongan difícil.

Por otra parte, si Audrey Hepburn no hubiera sido un «tipo» acorde con el de Holly, no sería capaz de transmitir esa impresión, la que expresa Peter Bogdanovich en el citado programa televisivo, de que es difícil imaginarse a otra actriz en su lugar. Quizá porque en el fondo Audrey también solapaba a un personaje duro. Estamos acostumbrados a verla prendida en los arquetipos de Cenicienta (como *Sabrina* o su visión inversa en *Vacaciones en Roma*) y Galatea (*My Fair Lady* o *Una cara con ángel*), pero es por igual la intérprete de esa cinta de platonismo lésbico que es *La calumnia* o de la puesta en solfa de la visión idealizada de la pareja en *Dos en la carretera*. Y es que su biografía no estuvo menos marcada por la precariedad identitaria, por el cambio de personaje: Edda Kathleen van Heemstra Hepburn-Ruston nació en Bruselas con ascendentes aristocráticos —incluso regios— por línea de su madre; empero, la invasión nazi de los Países Bajos dio un giro de 180 grados al cuento, y a la púber Edda no se le ahorraron privaciones que le dejarían secuelas de desnutrición, lo que además de explicar en parte su delgadez proverbial, puede haber determinado el cáncer de colon que nos la arrebató, después de sumergir sus últimos años —con intensa empatía— en abrazos con los niños famélicos de África en calidad de embajadora de UNICEF. Cuando en 1948 se desplazó a Londres para iniciar su nueva vida como bailarina, modelo y actriz (que es el oficio de farsa por excelencia), ella misma moldeó su nombre con el de Audrey Hepburn. De

²⁸ Transcripción de un fragmento de la entrevista incluida en el espacio *7 caras de un diamante*, citado arriba.

ahí tal vez, cuando en la secuencia de *Desayuno con diamantes* en que se queda dormida junto a George Peppard, sueña con los rigores de una noche nevada, su angustia de cervatillo asustado es tan convincente.

Pero Audrey también es la sofisticada criatura de sangre azul, la casi intangible ondina cuya representación en Broadway (*Ondine*, de Jean Giraudoux) le valió un Tony, o la sugerencia de hada de su personaje silvestre en *Green Mansions*; un «ADN» que igualmente la amiga con esa Holly siempre un poco distante, un algo irreal; recordemos que la descripción de los ojos y el cabello que nos traza Capote sugieren incluso lo feérico; tanto que en otros párrafos parece incidir en esa naturaleza inefable (a pesar de lo «duro» y lo «real» con que la distingue en la entrevista):

La luz del amanecer parecía refractarse a través de ella: cuando me subía las mantas hasta la barbilla, brillaba como una criatura transparente²⁹.

...sus ojos, desprovistos por una vez de las gafas oscuras, transparentes como agua de lluvia...³⁰

Cuando los productores de Paramount se decidieron por la actriz belga, es dudoso que tuvieran en cuenta estas íntimas conexiones o conocieran los sucesos menos idílicos de su niñez. Es probable que fuera suficiente la lógica de destinar un personaje glamuroso y encantador a una actriz glamurosa y encantadora, e imán de buenos réditos en taquilla, como así resultó.

Por ese entonces, ya Audrey era la clase de estrella que podía cambiar a un director, de modo que John Frankenheimer, que sustituía a Joshua Logan, fue retirado del proyecto, y en tanto que sus favoritos Billy Wilder y William Wyler no estaban disponibles, el encargo derivó en un joven Blake Edwards, célebre por el rumboso éxito de *Operación Pacífico* (*Operation Petticoat*, 1959), tal como relatan Santiago y Andrés Rubín de Celis en el reciente estudio *Blake Edwards... o atrapar un rayo en una botella*³¹.

A pesar de este baile de directores, el peso del guión recayó desde el principio en George Axelrod, responsable de una labor de ingeniería más que plausible, si bien algo espuria como veremos; era a la sazón un dramaturgo de éxito de Broadway (principalmente por *The Seven Year Itch*, *La tentación vive arriba*), que había trabajado como guionista para Billy Wilder adaptando su propia pieza teatral (expurgando el adulterio evidente, bajo presión del Código Hays), y para Joshua Logan, versionando una obra de William Inge, *Bus Stop*, ambas con Marilyn como reclamo. En lo que compete a su labor a partir de la novela corta de Capote, las modificaciones más evidentes conciernen al amigo «Fred» y a su relación con Holly. El mismo Axelrod justificaba así el giro:

²⁹ CAPOTE, Truman: *op. cit.*, p. 28.

³⁰ *Ibidem*, p. 85.

³¹ Editado por T&B (Madrid, 2004).

Nothing really happened in the book. All we had was this glorious girl —a perfect part for Audrie Hepburn. What we had to do was devise a story, get a central romantic relationship, and make the hero a red-blooded heterosexual³².

Este «heterosexual con sangre en las venas» (o «fogoso», o «de «pelo en pecho») fue adjudicado al muy masculino George Peppard, que lo defendió con acierto; Axelrod le dio además un nombre, Paul Varjak (aunque «Fred» se acabaría imponiendo, por descontado); un primer libro, *Nine Lives*; unas labores de gigoló, «porque le añadía sexo a la cosa» (tal cual le traducen al guionista en el mentado *7 caras de un diamante*); y el don de hacerle irresistible para Holly, de modo y manera que su postizo y lamentable sermoncillo («Te quiero y me perteneces [...] Tienes miedo de enfrentarte contigo misma y decir: está bien, la vida es una realidad, las personas se pertenecen las unas a las otras, porque es la única forma de alcanzar la verdadera felicidad») la convence para aparcar sus fantasías y quedarse a su lado besándose bajo la lluvia, el *The End* y los coros. Naturalmente, la estrategia iba encaminada a borrar del caballero (que en el texto es un *teenager* talludito) la mera función de testigo narrativo, y restarle esa sustancia de inédito literario y tal vez sexual (y, en fin, para incrustar el nervio del romance que revitalizase la película, ya que «no ocurría nada realmente en el libro», cuando realmente ocurría y mucho: ocurría «Holly»). El sobreañadido comercio carnal de Paul-Fred pareciera buscado también para no situarle por debajo de Holly en su promiscuidad utilitaria, y no desentona desde luego en un guionista al que el historiador de espectáculos Gerald Gardner califica de «autor de comedias sexuales» en el programa *Los cuadernos de rodaje* (*Hollywood Backstories*) de *La tentación vive arriba*, emitido en Canal Plus en 2002, con motivo del 40 aniversario del fallecimiento de Marilyn; ni tampoco, y aquí hay un indudable mérito, en la factura de una comedia romántica que se supone proyectada hacia el público sonriente y masivo.

Desayuno con diamantes es, si se omiten los «tiquismiquismos», una de las grandes comedias del cine por diferentes causas, responsabilidades y autorías, pero estamos en época de revisiones, y los citados Santiago y Andrés Rubín de Celis se arrojan la misión de advertirnos de que «¡No nos dejemos deslumbrar por los diamantes de Tiffany's!»³³; así opinan que ciertas obras maestras no merecen realmente tal estatus, pues esa fama resulta algo ajeno «a lo fácilmente objetivable, es decir, fruto de lo caprichoso, de la moda, o simplemente de la acción apasionada de la mitomanía», y les parece que *Desayuno...* es «un ejemplo perfecto»³⁴.

Ya se comprenderá que no encuentran en mí un partidario, aunque —lo reconozco— padezco la cegadora enfermedad de la mitomanía; por eso me duele que en su furor didáctico supriman la l final de Golightly toda vez que mencionan

³² <http://www.kirjasto.sci.fi/capote.htm>.

³³ RUBÍN DE CELIS, Santiago y RUBÍN DE CELIS, Andrés: *op. cit.*, p. 47.

³⁴ *Ibidem*, p. 41.

el apellido de Holly (que una cosa es no venerar al ídolo, y otra tratarlo con tal desconsideración); eso sí me parece algo incontestablemente objetivo; otras razones son más discutibles. Se puede, desde luego, reparar en lo que la película tiene de artificioso, pero, a mi modo de ver, en cuanto ésta —y la novela— pivotan sobre la idea del artificio, de la sofisticación, del boxeo continuo con lo vulgar, y el significativo consueña así con el significado. Pero esto es, ya digo, opinión del que suscribe. S. y A. Rubín de Celis, por su parte, aluden como mínimo a dos momentos paradigmáticos de supuestos resbalones:

La tristeza exhibida de Holly tras la lectura de la carta en la que se informa de la muerte de su adorado hermano, secuencia que finaliza con las plumas de la almohada revoloteando por toda la habitación, más parecida a una apoteosis doneniana que a un momento realmente íntimo, y que resulta demasiado «calculada» para poder emocionarnos realmente³⁵.

El otro tiene que ver con la famosa secuencia de Holly en que aparece entonando la bellísima *Moon River* de Mercer y Mancini, guitarra en mano y sentada en la ventana que da a la escalera de incendios. Los implacables investigadores se apoyan en la autoridad del crítico José María Palá en su reseña de *Film Ideal* del 1 diciembre de 1963 (a menos de un mes del estreno español: 12 de noviembre, en el cine Lope de Vega de la Gran Vía), para considerarla un «prodigio de errores en la planificación y realización», un número musical que representa «la escena más significativa del desequilibrio de la película»³⁶. «Palá —recogen— hacía hincapié también en la intencionalidad de la escena y en la existencia de la música ‘como algo excesivamente no casual’»³⁷; y transcriben un comentario algo más extenso:

Vemos a Audrey, se le ha ocurrido irse a cantar en la ventana con una guitarra, y para salir se ha puesto un pañuelo blanco en la cabeza, maravillosa revelación. A mitad, inexplicable cambio de plano e inexplicable introducción del coro en la banda sonora. Al final, permanencia de plano sin señalar cambio alguno entre canción y diálogo. Edwards respeta la realidad.³⁸

Dejando al margen otras objeciones que harían farragosa mi personal misión de defensa de la dama y la trama, me permito la libertad de contradecir ambos juicios.

³⁵ *Ibidem*, p. 44.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Ibidem*, pp. 44-45.

³⁸ *Ibidem*, p. 45. Véase también su ubicación como nota en el artículo del propio Palá: «*Desayuno con diamantes*: Nada más que la verdad», *Film Ideal*, núm. 133, 1 de diciembre de 1963, p. 728. Hago la precisión de que tanto el número de esta quincena como el del 15 de diciembre presentan la misma cifra (lo que puede ser un error, ya que el del 1 de enero es ya el 135 y no el 134). Aviso, pues, a navegantes: El especial de la película corresponde al citado 1 de diciembre.





En lo referente al primer ejemplo, reconozco que a mí sí logra emocionarme, y por partida doble ya que la estética también lo consigue. Al recibir la noticia de la muerte de su hermano Fred —el Fred que vagaba con ella a la fresca, y sobre el que había cimentado los planes de futuro que corrigieran su desastrosa infancia—, Holly entra en un acceso de histeria y carga contra todo lo que encuentra a su alrededor. Cuando finalmente la vemos rendida sobre la cama, mientras van cayendo sobre ella las plumas de la almohada que ha explotado, éstas no son simples plumas; Edwards consigue convertirlas en metáfora de nieve, la nieve que obligaba a la niña Holly a abrazarse a su hermano (como se sugiere en el film y se explicita más en el libro), con lo que queda grabada la estampa de su soledad definitiva. No sé si esto resulta demasiado «calculado», pero, repito que a mí personalmente me emociona.

En cuanto al segundo, no entiendo por qué hay que discutir el carácter «excesivamente no casual» de la secuencia de la canción, su intencionalidad, etc. Sencillamente Capote, por así decir, la había incluido en el libro y le había servido para caracterizar al personaje:

Los días de mucho sol se lavaba el pelo y, junto con el gato, un rojizo macho atigrado, se sentaba en la escalera de incendios y rasgaba la guitarra mientras se le secaba el pelo. Cada vez que oía la música, yo me acercaba silenciosamente a la ventana. Tocaba muy bien, y a veces también cantaba. Cantaba con el acento afónico y quebrado de un muchacho. [...] en algunos momentos tocaba melodías que hacían que me preguntase de dónde podía haberlas sacado, de dónde podía haber salido aquella chica. Canciones nómadas, agridulces, con letras que sabían a pinar o pradera³⁹.

El hecho de que, no sin ironía, Palá califique el pañuelo —más bien una toalla— en la cabeza de Holly como una «revelación» confirma, a mi entender, que no conocía el libro de antemano (pues parece una forma bastante respetable de secarse la cabeza), lo que es comprensible en cuanto Grijalbo lo editó en España dos meses después, es de presumir que con ocasión del éxito de la película (aunque lo había publicado en México y Argentina en 1959)⁴⁰; lo extraño es que esa supuesta aparición del coro en mitad de la canción no llega a producirse (la canción es subrayada por un tenue acompañamiento de cuerda) hasta el final de la cinta; claro que

³⁹ CAPOTE, Truman: *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰ El ser una segunda edición de Grijalbo explica que la española se titule como la anterior publicada en Latinoamérica, el literal *Desayuno en Tiffany's*, y no *Desayuno con diamantes*, que aparecerá en otras posteriores, siguiendo el traslado particular de los traductores españoles de la película. La página legal de esta edición española nos ofrece los datos de edición (la segunda) en enero de 1964 (aunque en el colofón se informa que el libro se acabó de imprimir el 10 de diciembre de 1963, prácticamente a un mes del estreno), y confirma la primera edición (en México y Buenos Aires según ficha de *The National Union Catalog*, vol. 191) en 1959. Véase CAPOTE, Truman (1964): *Desayuno en Tiffany's*, trad. de Agustí Bartra, Barcelona, México D.F.

Palá no contaba entonces con DVD y aparatos de videorreproducción como tenemos ahora, y estoy por sospechar que su memoria le tendió una trampa (o eso, o igual Paramount nos ha privado de un recorte en sucesivos visionados, aunque no creo). Lo cierto es que el crítico reconoce haber visto la película al menos un par de veces, asegurando que la primera le dejó frío (lo que, al par que respetable, parece excepcional, pues la redacción de la revista valoraría la película como la mejor del año⁴¹); pero lo que me sorprende es que sus impresiones, cuando menos polémicas (otro ejemplo: el encuadre que señala la aparición del marido del personaje interpretado por Patricia Neal, que él incluye en el párrafo dedicado a caídas, artificios y asociaciones forzadas, Román Gubern lo destaca entre las «escenas brillantísimas» en el documental de Canal Plus), se ofrezcan como sólido argumento pasados cuarenta años, sin una revisión mínima. En lo que respecta a la crítica de Palá al tránsito entre la canción y el diálogo, sinceramente no puedo argüir gran cosa, pues esos momentos los dedico a recuperarme del impacto de la voz y la mirada de Audrey.

Ya por último, para dejar constancia de que no todo son desencuentros, comparto una porción de las afirmaciones de S. y A. Rubín de Celis, en tanto también considero que esa secuencia es un «prodigio».

HOLLY SE VISTE DE DIOSA

Las referencias a éxitos de Broadway en la novela contribuyen a datar el año de la acción: 1943 (como es lógico, es algo de lo que prescindiría la película, ambientada en un tiempo contemporáneo al rodaje). *Oklahoma!*, con canciones de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, se estrenó en el St. James Theatre, el 31 de marzo de 1943, y aguantó el tipo hasta 1948, en parte por el hecho de ser una de las primeras producciones musicales con un desarrollo dramático estructurado. *A Touch of Venus*, con letras y música de Ogden Nash y Kurt Weill, ofrecería su primera representación un poco más tarde, el 7 de octubre de 1943, en el Imperial Theatre, y estaba inspirado en el relato decimonónico *The Tinted Venus* (1885), del novelista inglés F. Anstey, un colaborador de la revista satírica *Punch* que había vertido al humor el motivo de la estatua de Afrodita que cobra vida, originado en el mito de Galatea y Pigmalión, y que Prosper Mérimée había sombreado con el escalofrío en *La Venus d'Ille* en 1837. Pero todo esto, justo es decirlo, le importaría un comino a Holly Golightly. Lo que aquí interesa —y a ella también— es esa reseña, ese pie de foto, esa fantasía que nos imaginamos en el papel que ha recortado de la prensa, en donde se retrata su impecable ligereza en compañía de un millonario el día del estreno (y que recuerdo en la cita-pórtico). Corresponde al sueño cumplido, a la imagen que había proyectado de sí misma en Tulip con los codos sobre las revistas de moda y ecos de sociedad. Después se deslizaría por el terraplén de la nube, por la

⁴¹ *Film Ideal*, núm. 140, 15 de marzo de 1964.

«traición» del heredero, por la muerte de Fred... Pero ya habían hecho su trabajo la máquina de fotos y las letras de molde.

Cosa distinta es que *A Touch of Venus* aparezca mencionado por algún otro motivo que el meramente cronológico; a mí, como poco, me cuesta considerarlo accidental. La trama (transportada a cine e interpretada por Ava Gardner en la película homónima de William A. Seiter, en 1948) gira en torno a un joven barbero de Ozone Heights, Nueva York, que se enamora de una estatua de Venus en un museo, la besa... y la «anima». La diosa será feliz un tiempo en compañía de este mortal contemporáneo, pero pronto las perspectivas de una vida convencional le hacen desistir y regresa a su piel marmórea. ¿Y no nos propone con ello Capote —consciente de que el lector norteamericano se apercibiría del guiño, siquiera por la película— una asociación con Holly? ¿No es Holly, que vive del amor pero no se entrega a él, distante, estatuaria? Su propia amiga, Margaret Thatcher [*sic*] Wildwood, se lo espeta en unas líneas de diálogo: «...si yo fuese un hombre que está yéndose a la cama, preferiría llevarme una botella de agua caliente, es más tangible»⁴². Tal vez por ello Holly sueña con perderse en una jungla: «Calor, selvas, ¿sabes que me gustaría?»⁴³.

Y es otro sueño que acaba satisfecho. Porque la novela no finaliza —como ya he adelantado— con el remate de la Paramount, que desnaturaliza al personaje original, sino con el de una fábula admirable; aunque, a fuerza de ser sinceros, es apenas un desenlace sugerido —no por ello menos convincente— en el arranque de la historia, con lo que el núcleo de la trama va encofrado en un *flash-back*. Permítame el lector referirme a esta otra solución y ligar con ella algo parecido a un final feliz para mi artículo.

El relato es así un recuerdo de «Fred» suscitado por la noticia de Joe Bell —el dueño del bar, otro de los amorosamente intoxicados por Holly— de que probablemente tengan noticias de ella tras doce años de silencio. Todo se debe a Yuniوشي, el vecino y fotógrafo nipón igualmente «contaminado», apenas un caricato en la película, que ha brujuleado por África a la caza de instantáneas insólitas. Y en un lugar remoto ha captado unas especialmente interesantes al tanto que una pista poderosa que comparte a su regreso con el compadre de la cafetería:

En el sobre había tres fotos más o menos iguales, pero tomadas desde distintos ángulos: un negro alto y delicado, con falda de calicó y una sonrisa tímida pero vanidosa, mostraba en sus manos una extraña escultura de madera, una talla alargada que representaba una cabeza, la de una chica de pelo liso y tan corto como el de un hombre, con sus lustrosos ojos de madera desproporcionadamente grandes y sesgados en el ahusado rostro, y los labios gruesos, excesivamente marcados, casi como los de un payaso. A primera vista parecía una talla muy primitiva; pero luego no, porque aquello era la viva imagen de Holly Golightly, todo lo parecido a ella que podía esperarse de aquel objeto negro y quieto⁴⁴.

⁴² CAPOTE, Truman: *op. cit.*, p. 48.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibidem*, p. 12.

Acto seguido, Bell reproduce la «leyenda» que Yunioshi ha arrancado al artífice de la estatua. En la primavera anterior, una pareja de hombretones que acompañaba a una mujer emergió del bosque; ellos, comidos por la fiebre, hubieron de recuperarse en una choza aislada, mientras ella se encaprichaba del artista y compartía «su jergón». Al cabo de unos días, la joven volvió a sumergirse en la maleza a lomos de un caballo, probablemente sola, mientras este otro tocado por Afrodita daba probablemente vueltas a la cabeza para recordar sus rasgos y registrarlos en el ídolo.

¿Puede de este modo convencernos Capote, el entrevistado, de que Holly es un personaje tan «real»? Porque ya vemos que Capote, el escritor, le lleva la contraria. Pactemos un término medio. Considerémosla como un personaje complejo, al menos con tantas facetas como un diamante. Es la chica echada a perder que —llevándonos la contra— lo ha prostituido todo excepto su espíritu. Y es la criatura que nos enamora para siempre y que seguiríamos —como en la canción que deslía en la película— al otro lado del arco iris, al borde mismo de la locura. Por eso es magnífico que su último recuerdo se confunda con la fragancia de la antigua deidad umbrosa, arcaica, primordial; con el mito. Quizás es ir demasiado lejos, pero ya se ve que hasta al mismo Capote «la que va ligera» se le ha escapado sin remedio. A mí personalmente no me importa, muy al contrario. Al igual que «Fred», que Bell y que Yunioshi, una vez cerrado el libro, una vez apagado el videoreproductor, hecho el silencio, siento que he sido rozado por una mujer sublime.

