

QUERIDA FAMILIA, DE MANUEL PUIG. UNA NOVELA DE ARTISTA



Pollarolo, Giovanna

Giovanna Pollarolo gpollarolo@pucp.edu.pe
Pontificia Universidad Católica del Perú, Peru

Gramma

Universidad del Salvador, Argentina

ISSN: 1850-0153

ISSN-e: 1850-0161

Periodicidad: Bianaual

núm. Esp.10, 2020

revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 11 Marzo 2020

Aprobación: 15 Abril 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2602365027/index.html>

Resumen: Entre 1956 y 1962, Manuel Puig envía a Buenos Aires, desde Roma, París, Londres y otras ciudades europeas, un total de ciento setenta y dos cartas firmadas por «Coco» y dirigidas a su «Querida familia». Escritas disciplinadamente y con una frecuencia a veces diaria o interdiaria, en estas cartas pone al tanto a su madre de su vida cotidiana, sus amistades, sus viajes, sus esfuerzos por convertirse en cineasta primero y guionista después; de sus logros, frustraciones, fracasos. Propongo que el conjunto de estas cartas conforma un relato que bien pueden leerse como una «novela de aprendizaje», más precisamente, aquella que se inscribe en el género de la llamada «novela de artista». En el presente trabajo intentaré mostrar cómo *Querida familia* deviene en un relato de esta naturaleza considerando, más allá de la intención con la que estas cartas fueron escritas y su no ficcionalidad, las características que definen al género en torno al viaje, la transformación o metamorfosis del protagonista y la exploración de su mundo interior que culminará con la definición de su quehacer creativo y su aprendizaje de la escritura.

Palabras clave: Novela de Formación, Viaje, Metamorfosis, Escritura.

Abstract: *Between 1956 and 1962, Manuel Puig sends to Buenos Aires from Rome, Paris, London and other European cities, a total amount of seventy-two letters signed under «Coco» and addressed to his «Dear Family». Written with discipline and with a frequency, sometimes daily or on alternative days, in these letters he keeps current with his mother in relation to his daily life, his friendships, his travels, his efforts to turn into a filmmaker firstly and script writer secondly; his achievements, frustrations and failures. I propose that the corpus of these letters conform a story that could be read as a bildungsroman (novel of education), more precisely, into the genre that has been addressed as künstlerroman (artist novel). In the present work I will attempt to demonstrate how Querida familia becomes a story of this nature considering, beyond the intention with which these letters were written and its non-fictional character, the characteristics that define the genre around the travel, the transformation or metamorphosis of the protagonist and the exploration of his inner world that will end with the result of his creative work and his learning of writing.*

Keywords: *Novel of Education, Travel, Metamorphosis, Writing.*

En el Prólogo a *Querida familia. Tomo I. Cartas europeas* (1956–1962), que reúne la larga, constante y copiosa correspondencia que Manuel Puig mantuvo con su familia –compuesta por su madre, su padre y su pequeño hermano Carlos–, Graciela Goldchluk, editora y compiladora, señala, considerando también las *Cartas de New York* (1963–1967) y las que escribe *Desde Río de Janeiro* (1980–1983), que el conjunto conforma un relato sostenido por un único narrador que firma como Coco y que «como podría suceder en una novela, o una película» va siguiendo los avatares de una vida. Goldchluk considera que el conjunto de cartas que escribe desde Europa primero, Nueva York después y, finalmente, de Río de Janeiro, conforma un gran relato en el que cada lugar se corresponde con una nueva etapa vivida por el narrador, un Manuel Puig que siempre firma como Coco, «diferente, aun cuando sea el mismo». La primera parte de este gran relato, que se inicia con la salida del joven Puig de la casa familiar y culmina con su regreso a Buenos Aires, está conformada por ciento setenta y dos cartas que el joven Puig escribe a su familia: «[E]n ellas se cuenta una “novela de iniciación” donde Coco se convierte en escritor», señala Goldchluk (2005, p. 11).

Partiendo de esta sugerente observación, en el presente trabajo me propongo mostrar cómo *Querida familia* deviene en un relato que, más de cincuenta años después, puede leerse como una «novela de aprendizaje». Más allá de la intención con la que estas cartas fueron escritas –mantener el contacto con la familia, dar noticias de su vida cotidiana (detalles domésticos como el lavado de ropa, alimentación, estado de salud, manejo del dinero, etc.), así como del entorno social en el que se mueve, los nuevos amigos, comentarios de las películas que ve, etcétera; y más allá también de la no ficcionalidad, rasgo ajeno al género en el que pretendo inscribirlas–, sostengo que *Querida familia* es una novela de iniciación, un *Bildungsroman* que, a la vez, conforma una *Künstlerroman* o «novela de artista», que, en términos de Edna Aizenberg, refiere a relatos de desarrollo de una actividad artística en la cual el protagonista, poeta, escritor, actor, emprende su empresa creativa como «un medio para explorar el yo e investigar cómo ese yo puede relacionarse provechosamente con la sociedad» (1985, p. 543). Para ello, desarrollaré brevemente algunos de los planteamientos básicos de este género y mostraré que es posible aplicarlos al relato epistolar que conforma este corpus. Luego me enfocaré en el proceso de aprendizaje y maduración de Manuel Puig, narrador protagonista y su ingreso a la escritura y al mundo adulto.

I

Aun cuando el origen del género se sitúa en 1870 con Wilhem Dilthey, quien utilizó el término *Bildungsroman* para denominar un corpus de novelas que se iniciaría con la obra de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, y algunos estudiosos lo restringen al período del nacimiento de la burguesía alemana, y con ella del espíritu moderno de las últimas décadas del XVIII, hoy en día el corpus es amplísimo y abarca incluso novelas escritas antes de que el género fuese denominado con el término alemán, y se aplica también para narraciones en diferentes lenguas y que se inscriben en otras épocas y sociedades, y con protagonistas ya no solo masculinos. Si se quiere, una definición consensuada de la «novela de iniciación», también llamada «de formación», puede establecerse

que se trata de una narración centrada en las experiencias de la niñez y de la adolescencia relacionadas con el proceso de aprendizaje del niño o joven protagonista del relato. Se busca narrar la manera en que las experiencias vividas hicieron posible que el niño o joven se integre a su contexto social, al mundo adulto.

A partir de esta generalización, los estudiosos han orientado sus investigaciones centrándose en aspectos específicos. François Jost, por ejemplo, establece la diferencia entre *Bildungsroman* y otros términos que usualmente han sido utilizados como sinónimos por los manuales de literatura: *Entwicklungsroman* –novela de crecimiento en un sentido general– y *Erziehungsroman* –novela de educación o instrucción a cargo de un tutor– (Tello, 2009, p. 6). Asimismo, tenemos al *Künstlerroman* o «novela de artista» –considerado un subgénero del *Bildungsroman*–, cuyo tema específico refiere al conflicto entre el ideal y la realidad del que habla Lukács (2010). El registro de esta tensión, generada por el desajuste del yo interior con el mundo, punto central del género, se expresa, señala Edna Aizenberg, a través de la lectura y la escritura, prácticas discursivas que permiten la autorreflexión, lo cual explica

por qué muchas novelas de iniciación son a la vez *Künstlerroman*, relatos del desarrollo de un talento artístico –poeta, escritor, actor– para quien la empresa creativa es un medio para explorar el yo e investigar cómo ese yo puede relacionarse provechosamente con la sociedad (1985, p. 543).

El mundo de la textualidad deviene en instrumento que permite la autoexploración, el conocimiento de sí mismo del protagonista «en relación a su circunstancia y para encontrar un papel significativo en la sociedad» (Aizenberg, 1985, p. 543). Por ello, no es casual que los narradores protagonistas de *Künstlerroman* escriban cartas, novelas, diarios, poemas.

Además de enfatizar en la relevancia de las prácticas discursivas que definen la novela de formación en general, pero en particular la «novela de artista», los textos teóricos *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*, de Bajtín, y *Los años del aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Georg Lukács, resultan clave para caracterizar las peculiaridades distintivas del género y el estudio de las cartas de Manuel Puig.

De Bajtín me interesa referirme a su definición de la «novela de aventuras y costumbres». Recordemos que para esta tipificación utiliza *El asno de oro*, de Apuleyo, que caracteriza como

la novela de aventuras y costumbres [que] relata un conjunto de peripecias, enredos, cambios de fortuna... de un individuo particular. En el proceso, y he aquí lo más importante, este sujeto *recorre* los diferentes estratos sociales, por lo que adquiere una visión bastante completa de los usos y costumbres del espacio (Oliver, 2011, pp. 178-179).

Se trata, sin duda, de un viaje que el protagonista emprende para alcanzar su madurez y realización personal. Al respecto, Bajtín señala:

El camino de la vida del héroe en sus momentos esenciales representa, precisamente el argumento de esta novela. Pero la representación del camino de la vida tiene dos particularidades propias, que determinan el carácter específico del tiempo en dicha novela. Tales particularidades son: 1) el camino de la vida es representado bajo la envoltura de una «metamorfosis»; 2) el camino de la vida de Lucius (protagonista

de *El asno de oro*) se une al camino real de los viajes-peregrinaciones de Lucius por el mundo, en forma de asno (cit. en Oliver, 2011, p.179).

El motivo del viaje, tanto físico como simbólico, motivado por el desajuste del yo con el mundo, es central en el análisis de Georg Lukács. El protagonista, aquejado por su desacuerdo con el mundo que lo rodea, su padre, la sociedad, debe abandonar su entorno, emprendiendo un viaje iniciático para mitigar el desajuste, el extrañamiento. Tanto para Lukács como para Bajtín, parece imposible alcanzar la madurez, el éxito, la culminación del aprendizaje, sin la intermediación de un viaje o desplazamiento por el espacio. En suma, un protagonista, en conflicto con el mundo exterior, emprende un viaje, físico o simbólico, el cual es narrado para dar cuenta de un proceso que finaliza no con la muerte del personaje, a manera de una novela biográfica que pretende cubrir la vida entera, sino, por el contrario, para fijar una etapa en la que el protagonista vivió acontecimientos que marcaron y definieron su carácter y que le indicaron su lugar en el mundo. El viaje da lugar a la metamorfosis –física como es el caso de Lucio– o la transformación –el cambio espiritual: el protagonista, ese joven incierto, inseguro, pasivo y en conflicto con el mundo, «vive un determinado número de experiencias cruciales que trastornan por completo su percepción de la vida» (Oliver, 2011, p. 180)–. Deviene así en un adulto que ha alcanzado la madurez y la armonía. Para Bajtín, esta metamorfosis equivale a un renacimiento tras la crisis, o nacimiento de «una nueva y mejor persona» (Oliver, 2011, p. 180). Lukács, por el contrario, ve esta transformación con pesimismo, pues ella implica la renuncia al ideal, a aquello que originó el conflicto, el desajuste. Renuncia y resignación: «El personaje establece un pacto con el mundo a fin de zanjar su inconformidad y decide integrarse a su entorno renunciando a su singularidad» (Oliver, 2011, p. 180).

Este desajuste con el mundo que determina el viaje se relaciona con rasgos que definen el género cuando el protagonista es masculino^[1] y que bien resume Tello señalando la docilidad de carácter del protagonista, que contrasta con la actitud dominante, autoritaria y represiva del padre:

Se podría decir que esta confrontación entre padre e hijo corresponde al complejo de Edipo del psicoanálisis freudiano. Así, el miedo a la castración lleva al niño a aceptar la prohibición del incesto, reconocer la autoridad del padre, identificarse completamente con él y tomarlo como modelo (Tello, 2009, p.7).

En efecto, como ha sido suficientemente repetido, y desde una perspectiva heteronormativa, la identificación primaria del niño es con la madre. En un momento de su crecimiento deberá negar/romper este vínculo e identificarse con el padre, quien representa el orden, la autoridad. La madre empuja al niño para que se separe de ella y asuma el rol masculino. En el caso de Manuel Puig, esta perspectiva freudiana se cumple de manera ejemplar, como se verá más adelante.

En suma, textualidad mediante prácticas discursivas que permiten la autorreflexión, viaje iniciático y transformación conforman los rasgos que definen y caracterizan a la novela de formación, género en el que pretendo inscribir a *Querida familia*.

II

A partir de la lectura de una serie de *Bildungsroman* tradicionales, Jerome Buckley elabora una de las caracterizaciones más ilustrativas del proceso de formación del protagonista:

Un niño de cierta sensibilidad se cría en el campo o en un pueblo provinciano, donde encuentra limitaciones, sociales tanto como intelectuales, impuestas en el libre ejercicio de su imaginación. La familia, el padre en especial, se hace tenazmente hostil ante sus instintos creativos y arranques de fantasía, opuesto a sus ambiciones y bien impasible ante las nuevas ideas sacadas de las lecturas no convencionales. Su primera educación, si bien no completamente inadecuada, le frustra en cuanto le sugiere opciones no realizables en el medio ambiente actual. Por tanto, y a veces todavía muy joven, deja la atmósfera represiva del hogar (junto con su relativa inocencia) para abrirse camino independientemente en la ciudad... Allí comienza su verdadera educación (cit. en Tello, 2009, p. 7).

Esta caracterización bien podría referirse a Manuel Puig. En efecto, quienes conocen ya sea su biografía, ya sea sus declaraciones en las diversas entrevistas que dio sobre sus años formativos, o hayan leído *La traición de Rita Hayworth* (1968), considerada una novela de aprendizaje, saben del agobio que le supuso vivir en un pueblo provinciano, casi rural, como General Villegas, en un medio familiar con un padre autoritario, malhumorado y nervioso, y una madre oficiando de mediadora entre ambos. Saben sobre cómo las películas hollywoodenses que veía cada tarde con su madre le permitieron el libre ejercicio de su imaginación y el desplegar la fantasía, el ideal de salir en busca de los mundos sugerentes y con final siempre feliz que le mostraban las películas de las grandes productoras de entonces como la Metro y la Paramount y no las pobres como la Republic.

En sus declaraciones, ya adulto y convertido en exitoso escritor, también Manuel Puig se refiere a su infelicidad y desajuste con la realidad del pueblo y el entorno familiar: «Mi madre era de ciudad y como se aburría, me llevaba al cine con ella para olvidar que estaba en el pueblo» (Poniatowska, en Romero, 2006, p. 76)^[2]. «Para mí nada era tan perfecto como la Metro Goldwyn Mayer». Esas películas «me permitieron sobrevivir en ese mundo agobiante y opresivo que era General Villegas»; era un «cine subversivo», afirmó. «¿Por qué subversivo?» pregunta Poniatowska sorprendida. Y Puig recordó *Lo que el viento se llevó*, que presentaba «figuras femeninas enaltecidas como la de Scarlet O'Hara», a diferencia de lo que ocurría en General Villegas, «donde todas las mujeres estaban desvalorizadas» (p. 77).

El padre hostil, tan claramente presentado en el capítulo «Diálogo de Choli con Mita, 1941» y en los monólogos de Toto en *La traición de Rita Hayworth*, nos instala en el universo del género de la novela de formación respecto del conflicto con el padre. Su irascibilidad ante la afición del niño por las películas hollywoodenses que eran dirigidas al público femenino (melodramas y musicales) y ante sus fantasías y conductas poco varoniles motiva la necesidad del niño de abandonar el hogar, de salir en busca del ideal: vivir como en las películas. Pero la irascibilidad e intolerancia del padre de Toto, el *alter ego* de Manuel Puig en *La traición...*, también se perciben en la biografía del escritor. Elena Piña, amiga de la infancia de Manuel Puig, le refirió a Suzanne Jill Levine, biógrafa de Puig, un episodio revelador que da cuenta del conflicto con el padre, del desajuste entre el

ideal y la realidad: habían ido a ver *El gran vals* (1938, Julien Duvivier), relata Piña, y «después de la película fueron a buscar a Baldo^[3] al club social. Coco dejó el cine bailando un vals, El emperador, o *Cuentos de los bosques de Viena*, bailando en la vereda todo el camino al club, hasta que de pronto tropezó con Baldo. Fue un despertar brutal» (Levine, 2002, 46). El contraste brusco entre hombres con sombreros de copas en la alegre Viena y su padre censor sobre la calle desértica y polvorienta de Villegas fue duro, señala Suzanne Jill Levine (2002, p. 46). El propio Puig declara que el padre asume el rol de la autoridad y del modelo masculino: «Papá quería que ingresara a su mundo, es decir, que aceptara jugar con otros chicos, que aprendiera a andar en bicicleta... Eso me creaba un gran conflicto» (Baracchini, en Romero, 2006, p. 60)^[4].

Podemos recordar también, solo como algunos ejemplos entre muchos, el malestar e incomodidad de Berto, el padre de Toto en la novela, ante los gustos, aficiones y conducta del niño, que se narran en *La traición de Rita Hayworth*. Así se evidencia en el monólogo de Teté, la prima de Toto: «[Q]ue el Toto es desobediente... y en vez de aprender a andar en bicicleta en la bicicleta que le compraron nueva que es alta para él y él en vez de hacerle caso al padre de practicar con la bicicleta se pone a recortar artistas del diario y a pintarlas con lápices de colores» (Puig, 1982, p. 98). O cuando el padre le prohíbe a Coco jugar con las nenas, pintar vestidos y caras. Y si le desobedecía «le ponía polleritas y lo mandaba lejos de la madre, pupilo en un colegio de niñas». Y el «silencio y la palidez de Coco» cuando la madre repite el discurso del padre: «[E]sos juegos no eran cosas de varones y si desobedecía se quedaba sin cine» (pp. 97–116).

III

Si consideramos *La traición...* como una novela de aprendizaje en la que la voz de Toto, *alter ego* de Manuel Puig, registrada en dos monólogos y una composición escolar, da cuenta de su evolución y crecimiento –en el primero, «Toto, 1939», el niño tiene seis años; en el segundo, «Toto, 1942», nueve; y en el tercero, «Concurso anual de composiciones literarias *Tema libre*: “La película que más me gustó”, por José Casals, 2 año nacional, Div. B», que contiene el trabajo presentado por un ya adolescente Toto (José Casals), el niño ha cumplido catorce años–, las «cartas europeas» pueden leerse como la «novela de artista» en la que el joven Puig narra, empleando el género epistolar, el proceso que lo llevó, tras cruzar el Atlántico, a convertirse en escritor tras renunciar al ideal que buscaba alcanzar: vivir del cine, pero más precisamente, vivir en el cine, descubrimiento que realiza años después, como desarrollaré más adelante.

La «novela de formación», más precisamente, la «novela de artista» que escribe Manuel Puig, empieza con la narración de un viaje, que es en realidad un doble viaje: el físico y el viaje interior. El primero, el fáctico, se inicia a finales de julio de 1956, exactamente el día 27, y con la primera carta fechada: «Barco, lunes 30 de julio, 1130 horas», escrita tres días después de haberse embarcado, y culmina con la que escribe ya en el tren de Roma a Nápoles donde el «Corrientes» lo trasladará a Santos, Brasil, de allí a Montevideo y finalmente a Buenos Aires: «Tren Roma – Nápoles, viernes 26 de octubre». Corría 1962 y terminaba así la aventura europea que un joven Manuel Puig había emprendido

seis años atrás y que anuncia su regreso advirtiéndolo las marcas del tiempo que expresan su transformación:

Prepárense, llego muy mal de cara (vejez), pero muy feliz, he pasado un año y medio de maravilla y enloquecido con los frutos de esta estadía ¡¡¡Y muy pelado, estos últimos traqueteos de visa, hacer «cronaca familiare» a la disparada y las compras me han matado. Espero recuperarme en el barco. *Besos* (Puig, 2005, p. 357).

La transformación no se manifiesta solo en los cambios físicos que anuncia; el viaje interior también mostrará al nuevo Puig. Es el viaje por el cual conocerá sus talentos y limitaciones, sus verdaderos deseos, su relación con el mundo y con la propia familia. Las lecciones obtenidas de las frustraciones ante los deseos y proyectos no cumplidos culminarán con la aceptación de que el ideal que había motivado su viaje y su búsqueda –vivir *en* el cine– no era posible y con el descubrimiento más esperanzado que resignado de su vocación de escritor que renuncia y se aleja del cine, su pasión.

Pero empecemos desde el principio. Sin intentar hacer una minuciosa disección de la temática de las cartas que Puig escribe a su familia, señalaré los aspectos más relevantes que conforman esta «novela de artista»:

1. El informe sobre las cartas que llegan o no y la espera casi angustiada cuando demoran en llegar; la alegría cuando las recibe a tiempo o de manera sorpresiva.
En Roma, por ejemplo, el 5 de diciembre, escribe: «Recién llego y me encuentro con sorpresa ¡carta! La primera vez que llega tan rápida. Llegué hasta la casilla de las cartas, que está en la planta baja, y miré por mirar, (no dejo de hacerlo nunca) y me encontré la carta fresquita (p. 55). «Hoy a la tarde recibí carta, se cruzó con las anteriores mías» (p. 293); «Hoy recibí carta, por suerte las mías no se perdieron, aunque se hayan encimado» (p. 295).
2. Sus actividades, primero como estudiante en la Escuela de cine, luego en la búsqueda de trabajos, ofrecimientos, contactos.
3. Viajes que realiza. Películas que ve y comenta brevemente.
4. Preguntas por lo que sucede allá, con la madre, el padre, el hermano.

En la «novela de artista» narrada por Coco, quien firma las cartas, el afán por cumplir su sueño de trabajar en el cine será el motor que impulse y guíe cuanto proyecto emprenda: todas sus acciones estarán subordinadas al objetivo de ubicarse como profesional en la industria del cine hollywoodense. Las producciones a las que intentó acceder, ya fuera como traductor, gracias a su dominio del inglés o del francés, como observador o como «asistente del asistente», en Roma, Londres, Madrid, Barcelona, e incluso Buenos Aires, no fueron sino peldaños que lo conducirían a «la meca del cine», bien en la faceta de director o bien en la de guionista. En suma, esta «novela» (la correspondencia) muestra, entre otras cosas, que durante esos primeros seis años europeos, Puig se mantuvo fiel al sueño de vivir *en* el cine, habitando las películas que le gustaban. Es el tiempo en el que aún cree posible que, haciendo películas, colocándose detrás de la cámara en un set o estudio, como director o escribiendo como guionista, volverá a instalarse en esa otra realidad, la del cine, la que había disfrutado en sus años

infantiles cuando iba de la mano de su madre a ver las películas que se proyectaban en el Cine Teatro Español de General Villegas.

Cuando Puig escribe a su «querida familia» desde Roma, París, Londres, Estocolmo y Madrid –ciudades donde se instaló provisionalmente con la intención de conectarse profesionalmente con el mundo del cine–, es pródigo en brindarles información sobre esta búsqueda en un medio ciertamente inseguro y con escasos asideros. En las cartas, relata los proyectos cinematográficos en los que trata de involucrarse, muchos de ellos frustrados; los contactos que establece con quienes lo pueden ayudar a conseguir un contrato; el día a día de la búsqueda incesante de trabajos que difícilmente se concretan y lo obligan a cambiar de planes o a reorganizarlos, siempre con la expectativa de que, como en las películas y también en la vida, alguno lo conducirá a alcanzar el sueño.

En la carta del 28 de marzo de 1961, por ejemplo, les informa que viajó a Madrid (desde donde escribe la carta) para encontrarse con «un agente que estuvo en Buenos Aires en relación con la película de Mamie» (Puig, 2005, p. 249). Se refiere a la actriz Mamie Van Doren, protagonista de *Una americana en Buenos Aires*, una coproducción euro-argentina filmada en 1960 en la que trabajó como «asistente de director asistente», según su biógrafa Levine (2002, p. 127). El agente le había prometido conseguirle un trabajo similar como ayudante en la filmación de *La vista del submarino* con Broderick Crawford y dirigida por Charles Haas: «Me estoy haciendo un poco el interesante para que me paguen más, pero si no lo mismo agarro. Son tres pájaros que mato de un tiro: 1) trabajo con Hollywood, 2) me saco las ganas de estar en España, 3) inicio mi etapa de ayudante en Europa» (Puig, 2005, p. 250). En la carta siguiente, fechada el 4 de abril, anuncia que todavía no ha firmado ningún contrato porque «hay muchos líos entre los productores pero según el ejecutivo todo se va a arreglar» (p. 252). El 8 de abril, escribe: «En cuanto a la película del submarino ya llegamos a un acuerdo de dinero etc. Empiezo a trabajar el martes creo, la filmación recién se larga el otro lunes» (p. 253). La siguiente carta, enviada desde Berna el 16 de abril, apenas si puede disimular la rabia y frustración: «Resulta que la película del submarino se ha vuelto a postergar casi tres semanas, no encuentran nada, les falló el director americano. B. Crawford no quiere trabajar con un español, no les mandan el submarino que necesitan y mil cosas». Aunque no tiene ningún otro proyecto concreto, explica: «Yo me harté y arranqué para aquí» (p. 254).

Las cartas también le ofrecen un espacio para expresar el conflicto con sus padres. En algunas, responde airado ante las presiones de estos para que regrese a Buenos Aires y cancele el sueño del cine, en vista de que se acerca a los treinta años y aún no ha logrado nada concreto ni mucho menos estable, lo cual da cuenta del desajuste con el mundo: el protagonista se enfrenta a sus padres y los desafía en su intento de alcanzar el ideal. En junio de 1958 escribe:

Mamá: no pienses demasiado en la fecha de mi vuelta, noviembre me parece difícil porque en estos meses que he estado en Londres tendría que haber visto Escandinavia etc. etc.... Yo tengo ganas enormes de verlos... Pero no quiero llegar allá y estar en las mismas, si en el cine hay poco y nada de trabajo habrá que hacer otra cosa. Sería desesperante (p. 171).

Un año después, desde Estocolmo:

Me dio mucha rabia en la carta el siguiente pasaje: «Recién me habla tu padre y me pregunta qué decís y qué hacés allí, por qué no te venís pronto», ¿cómo es eso? ¿no lee mis cartas? Este viaje no fue una cosa hecha al tun tun, todo lo contrario y a los tres objetivos que perseguí los estoy alcanzando. El 1º era conocer toda esa zona 2º escribir el asunto y 3º juntar un poco de plata... Además eso de vení pronto... para hacer qué? (p. 224).

En este fragmento vemos cómo se evidencia la relación distante con el padre, la falta de comunicación entre ellos y el eufemismo del vocativo que encabeza cada carta. En realidad, con quien habla y se comunica es con su madre, en tanto que el padre aparece como una figura autoritaria pero ausente que habla a través de la madre.

En otras ocasiones, cuando el desánimo y la frustración lo asaltan, escribe desesperado ante la inminencia del fracaso; pareciera que cada vez es más consciente de que tarde o temprano deberá renunciar, resignarse, «madurar» en términos del *Bildungsroman*.

La palabra «filmar» para mí es mágica cuando me la nombran pero al ver las cosas de cerca se disipa mucho el encanto, aquí hay poca plata, argumento asqueroso, filmación de lo más sacrificada (explosiones y mierdas y mucho mar) y Barcelona de yapa ¿para qué joderse tanto? (p. 254).

La carta que cierra la etapa europea, el fin del viaje de aprendizaje, la escribe cuando se dispone a partir a Nueva York y en ella expresa su enorme frustración, la renuncia:

Confío mucho en el clima espiritual de New York para reponerme de todas las desilusiones de estos tiempos italianos. Aquí todo es tan poco serio que mejor no hablar... Con Girosi hablé ayer y está en tratativas con Danny Kaye porque Cantinflas sigue haciéndose el vivo, y con D. Kaye filmará en abril!!! Que lo espere mongo, la otra que preparaba para setiembre sigue en la nebulosa, será setiembre del 63 (p. 347).

Pero antes de renunciar completamente a su sueño de vivir del cine, Puig decide, ya que no puede convertirse en director, que será escritor de guiones. Anuncia a la familia el nuevo proyecto y en sus cartas informa con detalle de las dificultades, pesares y alegrías que experimenta como escritor de guiones. Por ello, las cartas permiten reconstruir no solo el proceso de escritura de *Ball Cancelled*, *Summer Indoors* y *La tajada*, los tres guiones que escribió en su etapa europea, sino también el de la recepción de estos en el círculo de amigos, ya que transcribe los comentarios de las personas a quienes se los daba a leer en busca de juicios autorizados; y de los intentos que realiza para venderlos o negociarlos. Además, les envía a sus padres y hermano copias de sus trabajos y les exige que lean, opinen y comenten: «No veo el momento de que llegue la semana próxima, tal vez en esa carta venga el veredicto de ustedes sobre el argumento!!!» (p. 295), escribe desde Roma el 11 de diciembre de 1961, en referencia al guion de *La tajada*. También expresa su molestia ante la falta de comentarios: «Por fin el martes tuve carta, tanto esperarla para leer dos líneas apenas sobre el argumento» (p. 297), refiriéndose aquí al guion que tituló *La tajada*. Y días después:

Esta mañana recibí carta, así me gusta, bien detallada con los comentarios de Año Nuevo. Gracias de los elogios a la obra, pero sigo esperando sus comentarios, de alguna parte que te haya impresionado o que no te haya convencido o que no veas clara, qué es lo que te cae simpático, es decir, cualquier caso de comentario referido

a algún pasaje en particular, no al conjunto. Perdón que hinche tanto pero es que después de estar tan metido en una obra se termine por odiarla y hartarse (p. 303).

Es relevante anotar la importancia que el joven Puig le otorga a la opinión de su familia. El hecho de compartir sus guiones para que estos sean comentados implica que estaba dispuesto a hacer los cambios necesarios para satisfacer sus críticas. Revela, también, que no tenía ningún pudor frente a lo que pudiera estar develando de sí mismo en dichos textos. Esta apertura y necesidad de conocer la opinión de todos cambió diametralmente cuando empezó a escribir la que sería su primera novela, pues si bien mantuvo informada a la familia sobre la nueva escritura, fue sumamente parco respecto a los temas que iba trabajando y evitó brindarles demasiados detalles.

A pesar de los pocos detalles que brinda a su «querida familia» en esta etapa en la que está a punto de alcanzar la madurez, el tránsito del guionista al novelista también está narrado en las cartas. Cada escritura que emprendió, de *Ball Cancelled* a *La tajada* está perfectamente documentada, casi el día a día de la escritura. Llamó provisionalmente *Nina y Hé* al nuevo proyecto y lo mencionó por primera vez en la carta del 16 de octubre de 1961. Pese al empeño puesto en este su nuevo guion, el entusiasmo no solo desapareció, sino que su escritura se convirtió en una penosa obligación que no le aportaba compensación alguna. En ese desolador contexto, concibió un nuevo proyecto, el que cambiaría su vida; aunque aún no lo sabía. Lo llamó, desde el principio, «lo de Villegas». Así, le comunica a su familia: «No veo el momento de terminar con este experimento (no es otra cosa) para empezar uno sobre... Villegas» (p. 301). Y sin transición, abruptamente, casi a manera de declaración y como dejando en claro que se trata de una decisión que no admite discusión, afirma que: «De ahora en adelante quiero hacer todo en base a datos que me ha dado la realidad y en Villegas tengo un filón extraordinario» (p. 301), en una modalidad que recuerda la declaración de aquel compromiso que tres años atrás había «firmado» ante sus padres, luego de que considerara su fracaso como director de cine: «Mi única esperanza con el cine ahora es el asunto argumentos y quiero concentrar todas mis fuerzas en eso, creo que seguiré tratando así me rechacen veinte guiones, nunca me he sentido más convencido de esto» (p. 204).

Cuando en la carta del 9 de abril menciona sin darle demasiada importancia, como de pasada, «Yo la semana pasada trabajé muchísimo en la cosa de Villegas, me parece que por fin estoy encontrando mi cuerda» (p. 321), tal vez ya presentía que esta vez iniciaba un camino distinto al hasta entonces recorrido. Hacia fines de abril, comparte con su familia el «descubrimiento» que le cambiaría la vida y resolvería su incertidumbre profesional:

No quería contarle pero no aguanto más: resulta que me vinieron unas ganas bárbaras de empezar el argumento de Villegas y antes de empezar la corrección del anterior me largué. Bueno, empecé a hacer una especie de bosquejo de los personajes antes de empezar el guion propiamente dicho y me entusiasmé y seguí... y está creciendo día a día... y puede salir una especie de novela ¿? (p. 325).

Consciente a medias de que el resultado podía ser una novela –«No sé qué pasará, pero la gente que vio los primeros cinco capítulos pegó saltos de entusiasmo, lo que nunca me había pasado con los argumentos (p. 325)^[5]–, se muestra todavía empeñado en la escritura de nuevos guiones y concluye: «En el

peor de los casos me servirá como ejercicio para centrar los personajes del guión posterior» (p. 325). Suzanne Jill Levine entiende que esta obsesión muestra cómo, hasta 1962, a Manuel Puig solo le interesaba convertirse en «un guionista exitoso» (2002, p. 127); sin embargo, leídas las cartas que conforman *Querida familia* como «novela de aprendizaje» y «novela de artista», se puede entender esta persistencia como la resistencia a renunciar al ideal del joven que inicia su aprendizaje. Pero el viaje le permitió aprender que era necesario renunciar para emprender una nueva vida.

Años después, ya convertido en novelista, Puig contó «lo de Villegas», que llamó «el accidente de las 30 páginas», como un acontecimiento casual, azaroso: decidido a escribir un guion en el que narraba una historia que ocurría en un lugar bastante similar al pueblo de su niñez, al que llamó «Coronel Vallejos», planeó –para poner cierta distancia entre él como autor y la materia autobiográfica– redactar previamente una descripción (de uso exclusivo) de cada personaje principal:

Aprendiendo de los errores del pasado escribí en español, pero no sabía cómo hacer la descripción. Un día de marzo estaba bosquejando una escena del guion en la cual la voz en off de mi tía estaba presentando la acción en la lavandería de una típica casa argentina. De pronto, su voz en primera persona, se destacó muy claramente, hablando sobre los triunfos de mi primo con las mujeres (en Levine, 2002, p. 140).

Esa voz –explica Puig– «tenía que abarcar no más de tres líneas de guion, pero siguió sin parar unas 30 páginas» (Puig, 1985, p. 10). Luego de escribir el monólogo de la tía, «el accidente de las treinta páginas de banalidades» (Puig, 1985, p. 10), se dio cuenta de que ese material no era cinematográfico, sino literario. Y decidió contar la historia como novela.

Quizá podría señalarse que hacia setiembre de 1962, y gracias al entusiasmo demostrado por quienes habían leído los primeros capítulos sobre «Villegas», tomó conciencia de que estaba escribiendo una novela, no un argumento para un guion ni un bosquejo de personajes y situaciones. La opinión de Fenelli fue clave y escribe en una carta para su casa:

Yo no quería mostrarle nada porque a veces se pone insoportable a derribar todo... bueno, le pareció *lo mejor que ha leído en años*, una obra maestra, de llorar y conmovido como loco y sobre todo una cosa profundamente argentina, psicologías argentinas por excelencia caladas a fondo. Bueno, yo no sé qué pensar, no creo que sea para tanto pero de todos modos *tiene* que ser una cosa buena, si todos los que la leen se entusiasman (Puig, 2005, p. 349).

Es de esta manera, entonces, como Puig narra su tránsito hacia el largo proceso de su narrativa.

IV

He dejado para el final la reflexión sobre el ideal del joven Puig en el inicio de su proceso de aprendizaje: creer que vivir *del* cine, como profesional reconocido, equivalía a vivir *en* el cine, su verdadero, mas no formulado, ideal. «Mis recuerdos más lejanos están ligados a las sensaciones de un grandísimo malestar y de una enorme placidez durante las funciones de cine donde yo no era más que una mirada. Y eso mamá lo comprendía» (Baracchini, en Romero, 2006, p. 60),

declaró un Puig adulto. En ese universo –y es una afirmación persistentemente reiterada en las intervenciones y entrevistas, así como en la situación de los personajes de sus novelas, específicamente Toto, en *La traición...* y Molina, en *El beso de la mujer araña* (1976)–, la ficción del cine deviene en la única y verdadera realidad: «[Y]o de niño decidí en algún momento que la realidad era la que tenía lugar en el cine, en la pantalla» (Nolla, en Romero, 2006, p. 299). También en otro momento declara:

Todas las tardes a las seis, se abría para mí otra realidad, en el Cine Teatro Español... allí estaban las películas, que cuanto más irreales más me gustaban, las comedias musicales sobre todo, porque en ellas la gente cantaba... mientras que en la vida real, todos ladraban y, además, interpretaban mal su papel, estaban descontentos con el rol que les había tocado incorporar (Torres, 2005, pp. 267-8).

Para el niño Puig, la «verdadera realidad», esa en la que la gente era amable y cantaba, esa en la que los hombres respetaban a las mujeres, estaba en el cine y lejos de General Villegas, el pueblo donde su vida era un tormento; una película de la Republic que había ido a ver por equivocación. Recordemos aquella declaración:

Para mí, la ficción del cine era la verdad, «mi realidad»: todo lo demás, mi casa, el pueblo, solo equivocaciones, el resultado de haber caído, por error, en medio de una película de la «Republic», aquella modesta productora de Hollywood que hacía filmes de decorados pobres (Baracchini, en Romero, 2006, p. 60).

Tenía doce años cuando viajó a la capital argentina dejando General Villegas, convencido de que encontraría una vida más armónica y tolerable, más parecida a la de las películas. A doce horas de tren, la soñada Buenos Aires devino en una realidad igual, o aún más dolorosa, que la del pueblo: «La vida allí fue atroz. ¡Y yo que creía que dejando el pueblo atrás ingresaría finalmente en la Metro-Goldwyn-Mayer! Mis compañeros eran crueles: la agresividad en ellos era un juego aceptado y respetado. Todos representaban papeles de hombres fuertes y necesitaban al débil para mantener esa situación. Extrañaba tremendamente a mi madre» (Baracchini, en Romero, 2006, p. 62).

La búsqueda del «sueño hollywoodense» prosigue y viaja a Europa convencido de que estudiando cine podría ser director y así convertir su vida en una película. Finalmente, Argentina quedaba atrás y el joven iba en búsqueda de Hollywood, lejos del país que le había negado la posibilidad de una vida armónica y sin conflictos.

El descubrimiento narrado como fruto del azar que llamó «el accidente de las 30 páginas» y que contó como una novela de suspenso que lo condujo al desenlace de su novela de aprendizaje: el aspirante a director de cine y a guionista después, tras recorrer un largo camino poblado de fracasos y frustraciones, se convierte en autor de una celebrada novela. Aunque, hay que decirlo, el camino a la publicación y al reconocimiento público no fue nada fácil.

La historia que sigue corresponde ya a la de un Manuel Puig que alcanzó la madurez. Culmina el ciclo europeo con su salida de Roma, pasa unos meses en Buenos Aires y en febrero de 1963 se instala en Nueva York donde comienza una nueva etapa. Ha renunciado al sueño de vivir *del* cine, pero muy especialmente de vivir *en* el cine para convertirse en un escritor dispuesto a indagar y explorar su propia vida, a afirmarse como persona y ser dueño de su vida.

Pero esa ya es otra historia; la del escritor adulto. La novela de iniciación ha terminado.

Referencias Bibliográficas

- Aizenberg, E. (1985). El Bildungsroman fracasado en Latinoamérica: El caso de Ifigenia de Teresa de la Parra. *Revista Iberoamericana*, (132-133), 539-546.
- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela; ensayos de poética histórica. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Jost, F. (1969). La Tradition du Bildungsroman. *Comparative Literature*, 21 (2), 97-115.
- Lagos, M. I. (1996). *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Levine, S. J. (2002). *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires: Planeta.
- Lutes, L. (2000). *Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto del «Bildungsroman» femenino*. Nueva York: Peter Lang.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Montauban, J . (1999). Ximena de dos caminos: el aprendizaje de la escritura. Recuperado 9 de febrero, 2020, desde <https://sites.fas.harvard.edu/~icop/jeanninemountaban.html>.
- Oliver, F. (2011). De la formación del sujeto al sujeto apestado: la novela del aprendizaje en Hispanoamérica. *Itinerarios*, 13, 177-189.
- Puig, M. (1982). *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, M. (1985). Prólogo. En *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana* (pp. 7-14). Barcelona: Seix Barral.
- Puig, M. (2005). *Querida familia. Tomo I. Cartas europeas, 1956-1962*. Buenos Aires: Entropía.
- Romero, J. (2006). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana.
- Tello, A. L. (2009). *La reconfiguración del bildungsroman tradicional en Ximena de dos caminos de Laura Riesco*. Recuperado el 12 de febrero, 2020, desde <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/654>.

Notas

- * Giovanna Pollarolo estudió Literatura en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Actualmente es directora de la Maestría en Escritura Creativa y se desempeña como docente a tiempo completo en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Correo electrónico: gpollarolo@pucp.edu.pe.
- [1] Para una discusión sobre las novelas de formación con protagonista femenina, ver Lagos (1996), Lutes (2000), Tello (2009), entre otros estudios.
- [2] Cito de *Puig por Puig*, volumen que reúne las diversas entrevistas que dio Manuel Puig a revistas y periódicos (Romero, 2006). La de Poniatowska data de 1973.
- [3] Baldomero Puig, padre de Manuel Puig.
- [4] La entrevista data de 1973.
- [5] Nótese que Puig llama «argumentos» a los guiones.