

SEVEN TROPICAL SINS: LA CONSTRUCCIÓN DE UN BRASIL MASIVO, FOR EXPORT Y À LA HOLLYWOOD EN UN GUIÓN DE MANUEL PUIG

SEVEN TROPICAL SINS: THE CONSTRUCTION OF A MASSIVE, EXPORTABLE AND À LA HOLLYWOOD BRAZIL IN A SCRIPT BY MANUEL PUIG

María Guillermina Torres

ORCID 0000-0002-7991-7852

Universidad Nacional de La Plata,
La Plata, Argentina.

Resumen

El siguiente trabajo se dedica al análisis del guion *Seven Tropical Sins*, escrito por Manuel Puig en 1986 durante su exilio en Brasil. A partir del comentario de una de sus escenas y, en particular, de la composición que en ella se realiza de la actriz protagonista Sônia Braga, se buscará mostrar de qué manera Puig se propuso construir un guion para un filme que fuera consumido por un amplio público brasileño, diagramado en consonancia con los intereses de la industria extranjera y, asimismo, regido por los parámetros del cine hollywoodense de los años treinta y cuarenta, el predilecto del autor. De esta manera, este escrito se focaliza en mostrar cómo esto se anuda en el rol protagónico de Braga y en las operaciones que Puig realiza para retomar y, a su vez, desplazar las imágenes adheridas a su figura desde mediados de la década del setenta.

Palabras clave: Puig; Braga; Cine; Brasil; Años ochenta.

Abstract

The following article analyzes the script *Seven Tropical Sins*, written by Manuel Puig in 1986 during his exile in Brazil. By commenting on one of its scenes and, in particular, on the composition of the leading actress Sônia Braga, we will seek to show how Puig sought to construct a script for a film that would be consumed by a wide Brazilian audience, designed in line with the interests of the foreign industry and, likewise, governed by the parameters of the Hollywood cinema of the 1930s and 1940s, the author's favorite

Resumo

O trabalho a seguir é dedicado à análise do roteiro *Seven Tropical Sins*, escrito por Manuel Puig em 1986 durante seu exílio no Brasil. A partir do comentário sobre uma de suas cenas e, em particular, da composição da atriz principal Sônia Braga, busca-se mostrar a maneira como Puig procurou construir um filme para ser consumido por um amplo público brasileiro, diagramando-o em sintonia com os interesses da indústria estrangeira mas, ao mesmo tempo, regido pelos parâmetros do cinema hollywoodiano dos

cinema age. In this way, this paper seeks to show how this all ties up in Braga's leading role and in the operations that Puig performs to take and, in turn, displace the images attached to her figure since the mid-seventies.

Keywords: Puig; Braga; Cinema; Brazil; Eighties.

anos trinta e quarenta, o favorito do autor. Dessa forma, este artigo se concentra em mostrar como isso se articula no protagonismo de Braga e nas operações que Puig realiza para retomar e, por sua vez, deslocar as imagens anexadas à sua figura desde meados dos anos setenta.

Palabras clave: Puig; Braga; Cinema; Brasil; Anos oitenta.

La primera visita del escritor argentino Manuel Puig a la ciudad de Río de Janeiro tuvo lugar en 1961 cuando, camino a Roma, partió desde Buenos Aires para presenciar los carnavales. En esa ocasión, le comentó a su familia en una carta:

Yo no tengo palabras para explicar hasta qué punto me he divertido en Río, como nunca, durante el Carnaval, ni qué hablar y después también. Lo mejor del Carnaval es la calle, resulta que [en] cada cuadra va desfilando una banda a lo largo de una avenida de quince cuadras (populares, cada barrio manda una) y la gente va siguiéndola, va bailando y cantando a todo lo que da. Los dos últimos días también hay desfile de las “escolas do samba”, que era lo que se veía en “Orfeo”, especies de murgas (de lujo) ensayadas que van haciendo sus números. (PUIG, 2006, p. 247).

En este encuentro con Río, el carnaval tiene para Puig el impacto de una experiencia que lleva al turista, en el lapso de la fiesta, a vivir lo inexplicable. Asimismo, en tanto relato de su estadía por la ciudad, la carta presenta algunas constantes del relato puigiano en el extranjero tal como se configura en su epistolario de juventud: procura codearse con actores de la industria a la caza de algún proyecto y articula su impresión de las ciudades que visita con imágenes provenientes del cine. En este caso, los actores con los que se cruza son, entre otros, Jean-Pierre Amount y Marisa Pavan y lo que presencia esos días lo remite a la película *Orfeo*¹. Y es que, a pesar de que Brasil es uno de los destinos predilectos del Cono Sur en la literatura argentina –la larga lista incluye escritores viajeros como Domingo Faustino Sarmiento, Adolfo Bioy Casares, Nicolás Olivari, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Oliverio Girondo, Norah Lange, Bernardo Kordon–, la mirada viajera de Puig no es libresca, sino cinematográfica. Sobre el final de la carta, el escritor no deja dudas sobre el sentimiento que lo abordó durante esa breve estadía: “*Han*

¹ Se trata del filme *Orfeu negro*, una co-producción entre Brasil, Francia e Italia de 1959, dirigida por Marcel Camus.

sido dos semanas de felicidad inimaginable” (PUIG, 2006, p. 247, resaltado en el original).

Casi dos décadas después, en 1980, el escritor hizo de Río su lugar de exilio, motivado por la facilidad de conexión con Buenos Aires y las características geográficas de la ciudad². Desde allí publicó sus dos últimas novelas, *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988), y mantuvo un arduo ritmo de trabajo dedicado a la escritura y a su carrera como escritor: no solo continuaba escribiendo ficción, también revisaba cada una de las traducciones de sus libros que se realizaban en otros países, asistía a los estrenos de sus obras teatrales, participaba de encuentros, charlas, homenajes que se hacían a su obra. En esos años, también tuvo lugar el estreno de la película *O beijo da Mulher Aranha* (1985), dirigida por Héctor Babenco en San Pablo, un evento con una relevancia central para la recepción y difusión de la literatura puigiana tanto en Brasil como a nivel internacional. Ahora bien, este filme no fue la única actividad vinculada con el cine que Puig realizó en los ochenta; de hecho, también continuó escribiendo guiones y diagramó proyectos con parte de la industria cultural local. En la actualidad, la crítica especializada en su obra ha comenzado a considerar los guiones de Puig como parte de su objeto de estudio (GOLDCHLUK, 2011; POLLAROLO, 2012; CABRERA, 2016), aunque los escritos durante su exilio brasileño aún no han sido abordados.

Dentro de los trabajos para cine que Puig llevó adelante por esos años, el guion de 1986 *Seven Tropical Sins* se destaca ya que, a pesar de no haber sido filmado, es quizás el proyecto de mayor consistencia que el escritor haya elaborado con la industria cinematográfica brasileña³. Escrito en inglés y destinado a Sugarloaf Inc., tal como puede verse en el manuscrito conservado, el guion había sido un encargo del productor norteamericano David Weisman, con quien Puig había trabajado en *O beijo da Mulher Aranha*⁴. En esta nueva trama, Puig escribe un protagonista para Sônia Braga a partir de imágenes provenientes de la industria cultural local, sobre las que trabaja para construir un Brasil para el consumo masivo, *for export* y à la Hollywood: masivo porque remite a los productos culturales brasileños que en esos años estaban en un fuerte proceso de expansión, entre ellos, películas taquilleras y series televisivas

² Su exilio, comenzado hacia mediados de los años setenta tras recibir amenazas de la Triple A —un grupo paramilitar de nombre Alianza Anticomunista Argentina—, lo había llevado a residir sucesivamente en México y Estados Unidos.

³ En Argentina, apareció dentro del tomo *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*, editado por Goldchluk para Cuenco de Plata y en traducción de Gabriel Matelo, en 2004.

⁴ La copia conservada en el “Archivo Digital Manuel Puig” se encuentra en el sitio ARCAS de la Biblioteca “Profesor Guillermo Obiols” de la Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Este sitio es de acceso abierto y en él hay a disposición una gran cantidad de manuscritos de Manuel Puig, cuya organización estuvo a cargo de la Dra. Graciela Goldchluk.

del *prime time; for export* porque al interpelar estos productos culturales interseca una zona de la escena cinematográfica brasileña que había entrado en un estrecho contacto con el mercado internacional; y, finalmente, à la Hollywood porque sobre las búsquedas anteriores, Puig realiza operaciones con las cuales acerca este proyecto a los parámetros del cine hollywoodense de los años dorados que lo había conmovido en su infancia y que aún regía en sus elecciones de espectador y escritor, filmes de género protagonizados por *stars* que, con pasión y recato, se entregan al amor.

El cine: sueños en imágenes

Es conocido el relato con el que Puig contaba que su llegada a la literatura había sido accidental, ya que su primera novela había surgido al querer transcribir la voz de una tía para el monólogo del personaje de un guion⁵. Fascinado por las películas que había visto de niño en la pantalla de la sala de su pueblo, General Villegas, el escritor había querido realizar una carrera en el rubro cinematográfico, pero no había encontrado en ella más que frustraciones. Entre otros motivos, según decía, porque cuando a fines de los cincuenta quiso escribir sus primeros guiones, hizo unos textos “horribles”, guiado por el deseo de “copiar y no crear” las películas hollywoodenses que había visto al menos dos décadas antes (PONIATOWSKA, 2006, p. 77)⁶.

En 1985, Seix Barral lanza *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana*, dos guiones que había escrito en 1978 durante su exilio en México. Para el libro, Puig preparó “una serie de apuntes breves sobre [su] relación con el cine” (PUIG, 1985, p. 7), enlazando dos movimientos: por un lado, contraponía la propia experiencia de formación estética y sentimental, como espectador de cine en el pueblo de provincia donde nació, a lo que viviría luego en Italia cuando en 1956 fue a estudiar en el Centro Sperimentale de Cinematografia; y, por otro, realizaba un segundo contrapunto entre sus propias concepciones del género cinematográfico y los que consideraba los alcances y posibles desarrollos del género literario. De esta manera, daba cuenta de que su pasión infantil por Hollywood y su incomodidad con el neorrealismo italiano preveleían como las experiencias decisivas a la hora

⁵ Una de las entrevistas más tempranas donde Puig pronunció este relato fue la realizada por Saúl Sosnowski. En ella, Puig dice: “¿Qué hacer? No sabía cómo describir los personajes, no encontraba el vocabulario. Pero recordé la voz de una tía. La voz de ella me vino muy clara, cosas que esta mujer había dicho mientras lavaba la ropa, mientras cocinaba veinte años atrás. Empecé a registrar esta voz. La descripción que iba a ser de dos páginas cuando terminé eran treinta” (SOSNOWSKI, 1973, p. 71). Para ver la potencia de este relato en la articulación de una lectura crítica de la obra puigiana, ver Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

⁶ Los guiones son *Ball cancelled* (1958), *Summer indoors* (1959) y *La tajada* (1960).

de pensar sus textos para cine⁷. La motivación, entonces, de publicar estos guiones y escribir el prólogo, era la de generar una “nueva oportunidad de comunicación” (PUIG, 1985, p. 14) con el público para poner en valor su labor como escritor de guiones y asimismo reafirmar la actualidad de algunas de sus consideraciones en torno a esta práctica creativa.

En términos esquemáticos, lo que hace Puig es reivindicar las películas de Hollywood de los años treinta y cuarenta, el cine de estudios y de grandes *stars*, historias bien contadas, “apetecibles” y “de placer” (PUIG, 1985, p. 7), donde triunfa la sensibilidad. Lo que le interesa es precisamente su falta de pretensión realista de estas películas, lo que desencadena un momento de verdad –la verdad de una intensidad afectiva, en términos de Roland Barthes (2005, p. 159)– por el acercamiento a las orillas del ensueño y la alegoría. Esta opción es fundamentada no solo en el recuerdo infantil, como se dijo, sino también a partir de la observación de las condiciones materiales y procedimentales propias del cine, en el que, a diferencia de la literatura, Puig encuentra una forma sintética: sueños en imágenes. Para ilustrar su posición, en el prólogo, recurre a dos casos contrapuestos, *Seven Sinners* de Tay Garnett, filme al que considera una obra de arte porque “no pretendía parecerse a nada viviente”, y *Los mejores años de nuestras vidas* de William Wyler, del que dice que acabó siendo un mero “documento de su época” (PUIG, 1985, p. 12). Con esto, lo que Puig se propone afirmar en las películas de Hollywood es su potencia alegórica, es decir, el modo en que sus imágenes son capaces de dejar una huella que resurge una y otra vez, en todas las épocas, por no parecerse lo suficiente a ninguna. En tanto proceder propio del signo alegórico, que busca “remitir a un signo que lo precede” (DE MAN, 1991, p. 229), la escritura de un filme, según la entendió y la practicó Puig, se realiza mediante el diálogo con otros filmes a los que aloja en las imágenes que dispara la trama.

La referencia a estas dos películas ratifica la persistencia de los criterios orientadores de la creación puigiana. Este texto firmado “Río, marzo de 1985” es contemporáneo al momento en que Puig se encontraba en un intenso intercambio con la industria cinematográfica brasileña. En 1983 había escrito un argumento de guion para Bruno Barreto,⁸ además, como ya se dijo, ese año se estrenaría la película de *O beio da Mulher Aranha* y al año siguiente haría

7 Una versión muy similar de este texto había aparecido en México cuatro años antes, bajo el título “Síntesis y análisis: cine y literatura” (PUIG, 1981).

8 *The Good Luck Charm*, argumento que no llegó a realizar, se publicó por primera vez en español en 2004, con el título, *El amuleto de la buena suerte*. Formó parte del volumen *Un destino melodramático. Argumentos*, editado por Graciela Goldchluk para Cuenco de Plata, con traducción de Hugo Regueiro Puig. El texto completo en inglés presentado con el título *The Good Luck Charm (tentative title)*, con la especificación “Synopsis by Manuel Puig for a film by Bruno Barreto” puede consultarse en el sitio ARCAS, incluido en “Relatos y textos breves” en el “Archivo Digital Manuel Puig”.

pública la existencia del nuevo guion dedicado a la estrella femenina brasileña más importante de la época. En este contexto, la película de Garnett cobra nueva fuerza, ya que se trata del filme que *Seven Tropical Sins* homenajeaba.

Este guion marca así, desde el título, su filiación con el Hollywood dorado al remitir al filme protagonizado por Marlene Dietrich en 1940, en el que la actriz interpreta a Bichou Blanche, una cantante que vuelve a la exótica isla Boni Komba para realizar su espectáculo musical en el bar cuyo nombre da título al largometraje. El título de Puig también refiere en la trama al nombre de un bar, “*Os 7 pecados tropicais*”, en este caso ubicado en Santa Teresa, donde se sugiere que ha tenido comienzo el conflicto que se desplegará luego. Recinto infranqueable del que procede el deseo, ese bar reaparece como si en él aún estuviera Dietrich hipnotizando con su canto a los marineros de paso. De este modo, ya se advierte que *Seven Tropical Sins* construye una representación del pueblo brasileño en armonía con las representaciones emanadas por el cine hollywoodense acerca del trópico: lugar y circunstancia para la liberación del deseo erótico, provocada por la exuberancia del paisaje y el atractivo natural de sus habitantes.⁹

Brasil en su mejor versión

El guion de Puig se inserta en el marco de los fenómenos y transformaciones que estaban teniendo lugar en la industria cultural moderna del Brasil, que en esos años alcanzaba su ápice (NAPOLITANO, 2001, p. 8). Una década atrás el cine nacional se había expandido gracias a la creación de Embrafilme y Concine, consolidando un público local masivo; ya hacia la década del ochenta, la merma de las políticas estatales llevó a la producción nacional a abrirse a capitales extranjeros y triunfaba el consumo de programas televisivos, sobre todo las telenovelas gestionadas por grandes empresas. En este contexto, un cine con parámetros industriales internacionales “enterró la estética del hambre” (XAVIER, 2013, p. 6) que el *Cinema Novo* había hegemonizado en los sesenta y afirmó una mentalidad de corte profesional.

Una nota publicada el 25 de febrero de 1986 en el *Jornal do Brasil* da a conocer algunos de los pormenores del proyecto *Seven Tropical Sins* y anticipa su posible recepción entre el público brasileño¹⁰ (Figura 1). Firmada

⁹ La imagen de Brasil como espacio exótico para la liberación del deseo emanada desde Hollywood proviene de las décadas del treinta y cuarenta y se continúa en el tiempo. En los ochenta se destaca el filme *Blame it on Rio* (1984), dirigido por Stanley Donen, en el que asimismo se reproducen imágenes de *Flying down to Rio*, dirigida por Thornton Freeland en 1933. Un análisis acerca de las imágenes de Brasil producidas por el cine extranjero puede verse en el documental *Olhar Estrangeiro*, dirigido por Lúcia Murat en 2006, basado en el libro de Amâncio Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

¹⁰ Agradezco muy especialmente a la Dra. Graciela Goldchluk, quien tuvo la generosidad de proporcionarme esta nota, la que se encuentra entre los papeles personales de Manuel Puig.

por Susana Schild (1986), en ella se anuncia con ánimo celebratorio el nuevo proyecto entre Puig y Weisman, reunidos una vez más después de la película *O beijo da Mulher Aranha*, la que en ese entonces se encontraba nominada a los premios Oscar¹¹.



Figura 1 – Recorte nota “A volta de Sônia Braga”, Manuel Puig.

Aunque Braga había tenido un papel más bien secundario en la película de Babenco, el elemento que más se destaca en el artículo sobre *Seven Tropical Sins* es papel protagónico de la actriz. Se cuenta allí que el pedido de Weisman a Puig había tenido dos únicos requerimientos: “*Sônia Braga e muita música*”, y que el filme la lanzaría definitivamente al estrellato en Hollywood¹². Esto último se aseguraba, además, en la alianza entre las industrias brasileña y norteamericana con Braga como eslabón: “*Será a segunda alternativa americana, pois a Metro fez o mesmo com Gabriela, de Bruno Barreto*”.

Efectivamente, cuando en 1983 se estrenó en Brasil la película *Gabriela, Cravo e Canela*, la segunda adaptación de una novela de Jorge Amado dirigida por Barreto, la producción estuvo a cargo de Ibrahim Moussa

¹¹ Asimismo, el modelo de producción sería semejante al que había singularizado la realización de *Kiss*: Sônia Braga, un productor norteamericano, una trama de Puig –esta vez el guion también–, dos actores con nombres fuertes en Hollywood –antes William Hurt y Raúl Juliá, ahora John Malkovich y Jon Voight–, el resto del elenco brasileño y rodaje en Brasil. Toda la información acerca de los actores está incluida en la nota de Schild a la que se está haciendo referencia.

¹² Luego de la filmación de *El beso de la mujer araña*, Sônia Braga deja Brasil y se instala en Nueva York. De ahí, la doble dirección que ya se anuncia con el título, “*A volta de Sônia Braga*”, y la bajada, “*Os Sete Pecados Tropicais será seu filme hollywoodiano*”.

y Harold Nebenzal, ambos pertenecientes a la industria norteamericana, y la distribución fue realizada por la Metro-Goldwing-Mayer. Este filme, que Braga protagonizaba junto al ícono italiano Marcello Mastroianni, se inscribe en la estela del furor generado por la fórmula Amado-Barreto-Braga siete años antes con *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976). Dos comentarios de Puig reproducidos en el artículo dan cuenta del modo en que en su guion se da el cruce entre la industria cultural brasileña –no solo el cine, sino también la televisión– y Hollywood. En el primero, el escritor cuenta que, al momento en que Weisman le realiza el encargo, ya tenía elaborada una idea para Braga que le había surgido mientras veía una repetición de *Dancin' days*, telenovela transmitida originalmente entre junio de 1978 y enero de 1979, producida por la Rede Globo¹³. Puig sugiere que son esas imágenes provenientes de la televisión nacional las que funcionaron como una fuente para elaborar una película à la Hollywood y las que, a su vez, le permitieron evitar algunas cristalizaciones que el cine había producido sobre Braga y el pueblo brasileño. A esta última cuestión hace referencia en el segundo comentario en el que el escritor afirma que espera que Braga acepte el papel, ya que el guion que le ofrecía se diferenciaba de las “*invariáveis visões estereotipadas do universo latino-americano*” que, incluso con buenas intenciones, dice, recaían en un “*velho paternalismo*”. La advertencia de Puig respecto de una toma de distancia de esos estereotipos puede pensarse orientada a diferenciarse de algunas elecciones estéticas del cine de Barreto. Asimismo, a esto puede agregarse, teniendo en cuenta lo que afirmaba en el prólogo a *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana*, una segunda intención quizás menos evidente de distanciarse de las imágenes de Brasil como pueblo degradado, tal como lo habían representado los cineastas del *Cinema Novo*, afines a los parámetros estéticos y políticos del neorrealismo italiano.

Ni una cosa ni la otra, ni el crudo realismo ni el desfachatado pintoresquismo, la propuesta puigiana respecto de la construcción de una imagen brasileña es la de su mejor versión: “Os Sete Pecados Tropicais *terá ambientação para estrangeiro nenhúm botar defeito: o Rio no Carnaval*”. Para realizar su propuesta, Puig decide bañar con un brillo de ensueño y glamour a la principal figura femenina de la escena cultural brasileña contemporánea: Braga encarnará a una mujer al mismo tiempo simple y exuberante, histriónica y misteriosa, atrevida y elegante y, por supuesto, *destaque* de una *escola de samba*. Como explica Ismael Xavier, si bien durante los sesenta la representación de las comparsas en la pantalla era rechazada en nombre de una asociación entre fiesta y alienación, “[l]a emergencia del carnaval a partir de los años setenta es multiforme y se da en todos los ámbitos de la producción” (XAVIER,

¹³ La idea original de *Dancin' days* y el guion pertenecieron a Gilberto Braga y fue dirigida por Daniel Filho.

2013, p. 59). En los ochenta, carnaval y Sônia Braga eran en la producción industrial de cine brasileño una única cosa, una conjunción que revalorizaba lo nacional como un símbolo de doble dirección: un rostro de Brasil autóctono y *for export*.

Braga, una *star*

Tal como lo ha mostrado la investigadora Graciela Speranza (2000), si se siguen las referencias a los filmes que aparecen nombrados en las novelas de Puig, puede verse que su preferencia por las producciones de estudio de los años treinta y cuarenta estaba ligada directamente a la presencia de las grandes *stars*, sobre todo femeninas. Tal es la fuerza que para Puig comportaron estas mujeres, que las creyó capaces de desplazar al director en la autoría de un filme; respecto de una de sus duplas preferidas, Von Sternberg-Dietrich, escribió: “¿Hasta qué punto la musa es la autora de la obra que inspira?” (PUIG, 2012, p. 113).

José Amícola comenta que para el escritor estas mujeres encarnaron “la encrucijada entre ‘un espíritu de época’ y un logro artístico”, condensando “la magia de un tiempo perdido” que Puig buscaba obsesivamente (AMÍCOLA, 2012, p. 14-15). Al enunciarlo como irreplicable, como “marca de una frustración” (AMÍCOLA, 2012, p. 15), Amícola se hace eco del modo en que, como se dijo, Puig solía referirse a su carrera como guionista y, en particular, a sus primeros guiones. Ahora bien, en el tejido de un filme no realizado puede verse que, en la década del ochenta, Puig encontró en Braga un rostro contemporáneo hacia el que orientar su deseo por el cine. Así, *Seven Tropical Sins* resquebraja el anacronismo al que Puig se confinaba en la construcción de su figura autoral como guionista y lo devuelve a un presente en el que se relaciona con actores, productores y directores.

El argumento del guion inicia con la llegada de dos jóvenes norteamericanos, Ralph y Ken, “*educated people, East Coast*” (PUIG, 1986, p. 1),¹⁴ a Río de Janeiro en un crucero en el que viajan como empleados. El navío se dispone a hacer un alto en la costa para que los pasajeros asistan durante dos días al mayor espectáculo ofrecido al turismo: el carnaval. Cuando el crucero toca el puerto, Ralph desaparece y Ken se ve forzado a involucrarse en una vertiginosa búsqueda que lo llevará a recorrer la ciudad guiado por Regina, el personaje de Braga. Así, en las horas que dura esa búsqueda, este tímido profesor de historia vive una peligrosa aventura y acaba enamorándose de la brasileña.

¹⁴ Todas las citas del guion de Puig serán respuestas de su original en inglés disponible en el “Archivo digital Manuel Puig”.

Este guion conjuga algunas de las predilecciones cinematográficas de Puig: las escenografías exóticas de los relatos de aventuras, con sus misteriosas atmósferas; las pasiones sanguíneas de los melodramas, con sus lapsus furtivos; y las conspiraciones del espionaje, con sus corridas y engaños. Braga interpreta precisamente un personaje con doble identidad: Vanda, mujer idealizada cuya sensualidad es directamente proporcional a una bondad ingenua y romántica; y Regina, quien despliega una sensualidad voraz, desaliñada y sin trabas morales. El nudo de la trama toca su vértice cuando, en el encuentro amoroso entre los protagonistas, el cabello de Braga se adorna con una flor (Figura 2). En esta escena, en que las dos identidades de Braga se superponen y el engaño se revela para el espectador, Puig evoca la imagen más difundida de la actriz en el imaginario brasileño e internacional.



Figura 2 – Póster de promoción de la película *Gabriela* (1983)

Regina's hair is caught in a thorn bush.

REGINA: Oh, shit...

KEN: Don't move, it has thorns.

He tries to untangle it; finally succeeds and arranges it for her. She resumes walking.

KEN (continuing): Stay put!

He finishes arranging it in a tidier way, curled in the tips over her shoulders, then sees a flower.

KEN (continuing): Wait a minute...

He plucks it and puts it in Regina's hair, all done with typical Ken gaucherie.

REGINA: You'd rather be with Vanda, wouldn't you?

KEN (caught in trouble): What a thing to say.

REGINA: This is the way she wears her hair.

KEN: How would I know? I've never seen her.

REGINA: But I told you that. Answer me. You really didn't remember about her hair? KEN: I didn't.

REGINA: That makes it even worse. It means it really sank deep in you.

She puts her hair back in the way it was but keeps the flower in her hand.
(PUIG, 1986, p. 70-71)

Con una flor en el cabello, Braga no es otra sino la que había inmortalizado al interpretar a Gabriela en el cine y la televisión¹⁵. Ahora bien, es en la consideración del lugar que ocupó Braga en la industria cultural nacional y los caminos que construyeron su proyección como ícono femenino del Brasil en el exterior que los desplazamientos que realiza Puig sobre esa imagen que retoma acaban evidenciándose. Para esto, a su vez, es necesario remitir a quien fuera su antecesora en ese puesto de categoría doble: Carmen Miranda, la actriz y cantante que desde finales de la década del treinta causó furor en Hollywood como representante de la mujer brasileña en el mundo.

En 1939, con el filme musical *Banana da Terra* dirigido por Ruy Costa, Miranda lució por primera vez ataviada como una bahiana; su arreglo de frutas y flores en la cabeza pasó a ser un símbolo que Hollywood se apropió e irradió. Apodada "*Brazilian bombshell*", su llamativa aparición en escena estaba compuesta por una sensualidad exótica configurada a partir de la acumulación de adornos hechos de collares de enormes cuentas, telas brillantes, el infaltable turbante y un rostro maquillado. Florencia Garramuño (2007) señaló el carácter paradójico de algunas expresiones latinoamericanas, entre las que se encuentra este filme, que en los años veinte y treinta protagonizaron el proceso de modernización del arte. La investigadora observó cómo podían encarnar la máxima condensación simbólica de lo nacional moderno construyendo su razón de ser en su primitivismo y convirtiéndose, a su vez, en los emblemas de lo civilizado tanto dentro de los límites del propio país como en el exterior. La autora caracteriza a estas formas culturales como anfíbias, representativas de

15 La telenovela *Gabriela* fue televisada por la Rede Globo en 1975. Fue escrita por Walter George Durst y dirigida por Walter Avancini. La flor en el cabello de Gabriela es un elemento central de la construcción del personaje en la novela de Jorge Amado. Ver el capítulo tercero de la segunda parte titulado "Gabriela con flor".

lo nacional y aptas para integrarse a una industria cultural extranjera. Cuatro décadas más tarde, Puig advertía esa virtud híbrida entre lo propiamente nacional y lo extranjero en Braga, quien había deslumbrado en la escena pública nacional e internacional desde mediados de la década del setenta.

En este sentido, la sensualidad local de Braga, si bien varía respecto de la que emanaba Miranda, es también el elemento que anuda las formas anfíbias que exportaba Brasil a mediados de los setenta. Si en esta década la sexualidad se vuelve uno de los grandes temas de la pantalla, como señalan Cámara y Aguilar, lo cierto es que “[...] el uso del cuerpo como herramienta liberadora es simultáneo a su descubrimiento como engranaje mercantil” (AGUILAR; CÁMARA, 2019, p. 31). En telenovelas y filmes, la sexualidad podía o bien tener un tratamiento más polémico y complejo, con miras a denunciar la hipocresía social y su moral, o bien simplemente reducirse a escenas de desnudez, condimento atrapante de una serie industrializada de filmes conocidos como *pornochanchadas*, responsables de llevar a las salas a millones de personas que en Brasil no habían visto antes cine nacional (NAPOLITANO, 2001). Estos últimos eran filmes livianos y baratos, cómicos y osados, que reactualizaban el origen de ese cine nacional que, con Miranda y los carnavales, había logrado en la década del treinta acercarse a los parámetros internacionales estableciéndose a su vez como “[...] un género que poseía algo específicamente brasileño” (SCHUMANN, 1987, p. 88). Por su parte, las películas de Barreto con las que Braga inmortalizó sus personajes habían logrado interpelar al mismo público y, si bien no pertenecían al género *pornochanchadas* (su realización tenía un despliegue y un costo más elevado), retomaban varios de sus elementos, en particular, el abuso de desnudos femeninos.

Benjamin Legg, en su ensayo, “*Sonia Braga in Brazilian and North American Popular Culture*”, sostiene que:

Sônia Braga fulfills pre-established stereotypes for Latinas in North American culture but also represents a Brazilian discourse on the importance of sexuality in the articulation of national identity. While it may be tempting to dismiss the hypersexualized and exotized reactions to Braga from North American critics as yet another example of the marginalization of Brazil by the global North, Braga in fact fits well within a certain mythos of Brazilian sexuality that has been propagated by Brazilian intellectuals and artists. (LEGG, 2015, p. 202-203).

Dona Flor y Gabriela fueron el emblema de un país amigable, desinhibido, solidario, que hicieron de Braga una *sex symbol* y a la vez un producto bien brasileño: una mujer al mismo tiempo sumisa y salvaje, ama de casa ejemplar y amante desafortunada, que conectaba sin mediaciones los

vapores que salían de sus ollas y el deseo sexual, articulando un erotismo de color local. La bahiana ataviada que representaba Miranda se trocaba en una mestiza magra, de cabellos desarreglados, cuya exuberancia se asentaba ahora en la desnudez.

En la escena del guion que acaba de ser citada, Puig efectivamente evoca esos personajes¹⁶. No obstante, como ya se señaló, en la nota del *Jornal do Brasil*, el escritor prefiere referenciar a Braga no con las películas de Barreto sino con la telenovela nacional *Dancin' Days*. En ella, el personaje de Braga también representa una mujer de doble identidad: Júlia, una joven de sensualidad expansiva que al salir de la cárcel intenta recomponer su vida y que, a pesar de las diversas trabas propias de un culebrón, logra deslumbrar en el mundo *chique*, vistiendo a la moda europea y bailando música disco. Tanto Júlia como la Regina de Puig son dos mujeres exageradas, mal afamadas, que rompen los esquemas convenientes a su género, pero, sobre todo, dos mujeres que pueden volver deseable su desenfreno para transformarlo en una nota de glamour: dos *femme fatale*. En su guion, Puig retoma el lado indómito de los personajes de Braga para deslizarlo de lo *safado* a lo glamoroso y de la pasión instintiva a una entrega enternecedora, sin recurrir al barro en el rostro, al fuego en las hornallas y, mucho menos, a las largas y repetidas escenas de sexo en estrambóticas posiciones¹⁷.

En *Seven Tropical Sins*, el encuentro amoroso entre Ken y Regina se escribe a partir de un conjunto de sutiles indicaciones, seguidas inmediatamente por un corte:

Ken looks at her, can't help himself and kisses her. They embrace passionately. Nature finally takes its course. The music from the village continues from the ballad type samba. Now it goes into a more choral music, more animated, joyful and sensuous. (PUIG, 1986, p. 72).

Este recato en la escritura busca evitar precisamente una potencial escena de sexo explícito, lo que evidencia una modulación puigiana que cubre al erotismo de color local del ícono sexual brasileño con un manto de pudor romántico propio de los *woman's film* del Hollywood dorado que tanto lo conmovieron: películas en las que las *stars* son el centro del universo, mujeres hermosas, misteriosas, delicadas, potentes, por momentos disruptivas que ponen en escena toda su capacidad de vivir libremente y luego se rinden

¹⁶ Cabe aclarar que la osadía sexual de Braga no es exclusiva del cine de Barreto, también está presente en otros filmes como *Dama da Lotação* (1978) de Neville De Almeida y *Eu te Amo* (1981) de Arnaldo Jabor.

¹⁷ En una de las cartas que mandó a su familia en el momento en que estaba trabajando en *The Good Luck Charm*, el escritor se hacía eco de comentarios de otros sobre *Gabriela* de Barreto: "Barreto anoche voló a Roma para organizar con Mastroianni el lanzamiento de 'Gabriela' en N.Y. Mejor que no fuimos me dijo Herman que es una pornografía pura" (PUIG, 2006, p. 408).

al amor por un hombre, su verdadero destino (BASINGER, 1993, p. 16). El guionista desplaza a Braga de la *sex symbol* popular contemporánea hacia las divas del Hollywood dorado, de modo que el cuadro con la flor por el que Braga se representa a sí misma busca, más que a referenciarla con las características que le había dado Barreto, a reconocer su lugar como *star* de cine (BENJAMIN, 2009, p. 110)¹⁸.

Un engaño verdadero

Para finalizar, resulta productivo reparar en un elemento más que compone la secuencia en la que tiene lugar el encuentro amoroso entre los protagonistas y la escena hasta aquí analizada. Se trata de la introducción de una música cantada, diferente a los *batuques* del carnaval que acompañan todas las acciones del guion, y cuya letra Regina traduce para su compañero extranjero:

Some music can be heard from the hill village. First it's been percussion, now just one guitar and a man's voice. Then it's a woman's. Ken and Regina walk in silence. The lyrics will be translated in subtitles, and their meaning will have nothing to do with the version that Regina is going to give of them shortly afterwards. (PUIG, 1986, p. 71-72).

KEN: That's beautiful... what are they saying?

REGINA: Well...it's a woman saying... that this is... her last samba. He's holding her in his arms... tight.

Ken is not ready to take the hint.

KEN (after a pause): So...

REGINA: And she says that she's dying. It's their last embrace, and...

KEN: Kind of depressing, isn't it?

REGINA: No, wait, it has a happy ending.

KEN: She died, what's so happy about that?

¹⁸ La mutua implicación entre *glamour* y pudor en el cine de Hollywood de los años dorados requiere considerar para su análisis un factor histórico que, si no determinante, de vital importancia para comprender los márgenes de posibilidad creativa dentro de la industria cinematográfica norteamericana: se trata de los parámetros establecidos por la censura de lo que se conoció como Código Hays, un conjunto de reglas restrictivas que se aplicaron a la producción cinematográfica desde comienzos de la década del treinta hasta fines de la década del sesenta. En este sentido, la mayoría de las películas que Puig adoró de niño se movían en este marco, hecho que produciría reverberaciones en sus guiones, no ya como restricciones sino como decisión estética. En particular, en lo que respecta a lo sexual, el código establecía que las escenas pasionales no podían ser explícitas, evitando mostrar besos y abrazos prolongados o sugerentes, así como también poses o gestos lascivos; la desnudez tampoco estaba permitida ni cualquier figuración grosera del cuerpo tanto femenino como masculino.

REGINA: Wait I said... She wants to die, just to come back to a life in a different way... Just the way he wants her to be.

KEN (mellowing rapidly): Nice woman.

REGINA: She's silly, she wants to please him.

KEN: That's nice. (PUIG, 1986, p. 71-72).

Como puede leerse en las indicaciones escénicas, Regina no traduce lo que oye, sino que hace de esa instancia una posibilidad para enunciar una nueva versión de la canción y, con ella de sí misma, despegada del sentido del original, pero articulada en el discurso melodramático de una diva, una mujer transformada por el amor. Este engaño evidencia nuevamente la operación que realiza Puig en este guion: el desplazamiento de un estereotipo –el de la brasileña sexualizada– a otro –la *star* propia de un *woman's film*. Y, a su vez, como en esta falsa traducción que se vuelve el centro de una revelación, la escena figura el modo en que en el cine puigiano el valor de verdad de las imágenes se asienta no en su fidelidad a una realidad exterior sino en su potencia en tanto promesa de felicidad. Este es el sentido de una provocativa frase dicha por Puig y luego muchas veces reproducida: “Hollywood no miente” (S/F, 2006, p. 66). En el Brasil que el escritor argentino construye con este guion y que Braga encarna como protagonista, la propuesta no es representar la realidad brasileña tal cual es, sino, evitando cualquier arrogo de autenticidad, poner en escena la fuerza de una experiencia, que es, en gran parte, imaginaria, y esto es, en el caso de Puig, cinematográfica.

Referencias

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *La máquina performativa: la literatura en el campo experimental*. Buenos Aires: Grumo, 2019. 206 p.
- AMÍCOLA, José. Prólogo. In: PUIG, Manuel. *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Booket, 2012. p. 9-15.
- BARTHES, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. México: Siglo XXI, 2005. 488 p.
- BASINGER, Jeanine. *A woman's view: how Hollywood spoke to women, 1930-1960*. New York: Alfred A. Knopf, 1993. 528 p.
- BENJAMIN, Walter. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- CABRERA, Delfina. *Las lenguas vivas: zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016. 240 p.
- DE MAN, Paul. *Visión y ceguera*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 270 p.
- GOLDCHLUK, Graciela. *El diálogo interrumpido: marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2011.
- LEGG, Benjamin. The bicultural sexsymbol: Sônia Braga in Brazilian and North American Culture. In: ALBUQUERQUE, Severino; BISHOP-SANCHEZ, Kathryn (ed.). *Performing Brazil: essays on culture, identity, and the performing arts*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2015. p. 202-223. (Edición electrónica).
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. 136 p.
- POLLAROLO, Giovanna Rosa. *Los guiones del 'ciclo hollywoodense' de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones*. 2012. 641 f. Tesis (Doctoral) – Department of Modern Languages and Literatures, Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa, 2012. Disponible en: https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20724/1/Pollarolo_Giovanna_Rosa_2012_thesis.pdf. Acceso en: 4 nov. 2022.
- PUIG, Manuel. Síntesis y análisis: cine y literatura. *Revista de la Universidad de México*, v. XXXVII, n. 8, p. 2-4, 1981.
- PUIG, Manuel. *La cara del villano y Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985. 146 p.
- PUIG, Manuel. *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth: Ball Cancelled, Verano entre paredes, La tajada*. Compilado por José Amícola, Graciela Goldchluk, Julia Romero y Roxana Páez. La Plata: Centro de estudios de Teoría y Crítica Literarias, n. 1, 1996. (Publicación especial Orbis Tertius).
- PUIG, Manuel. *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Booket, 2012. 144 p.
- PUIG, Manuel. *Querida familia: tomo II, cartas americanas Nueva York – Río de Janeiro (1963-1983)*. Buenos Aires: Entropía, 2006.
- SCHILD, Susana. A volta de Sônia Braga. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 feb. 1986.
- SCHUMANN, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987. 356 p.
- SPERANZA, Graciela. *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000. 238 p.
- XAVIER, Ismail. *Cine brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2013. 107 p.

Filmes

- BANANA da terra. Direção: Ruy Costa. Produção: Wallace Downey. Intérpretes: Carmen Miranda, Linda Batista, Aurora Miranda, Dircinha Batista *et al.* Roteiro: João de Barro, Mário Lago. Brasil: Sonofilmes, 1939. (88 min), p&b.
- BLAME it on Rio. Direção: Stanley Donen. Produção: Stanley Donen, Larry Gelbart, Robert E. Relyea. Intérpretes: Michael Caine, Joseph Bologna, Valerie Harper, Demi Moore *et al.* Roteiro: Charlie Peters, Larry Gelbart. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1984. (100 min), color.
- DAMA da Lotação. Direção: Neville de Almeida. Intérpretes: Sônia Braga, Nuno Leal Maia, Paulo César Pereio, Jorge Dória *et al.* Roteiro: Neville de Almeida. Brasil: [S. n.], 1978. (111 min), color.
- DONA Flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto. Produção: Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Bruno Barreto, Eduardo Coutinho, Leopoldo Serran. Intérpretes: Sônia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça, Dinorah Brillanti *et al.* Brasil: Embrafilme; Paramount Pictures; Warner Bros. Pictures, 1976. (120 min), color.
- EU te amo. Direção: Arnaldo Jabor. Intérpretes: Paulo César Peréio, Sônia Braga, Regina Casé, Maria Lúcia Dahl *et al.* Brasil: [S. n.], 1981. (110 min), color.
- FLYING down to Rio. Direção: Thornton Freeland, George Nicholls Jr. Produção: Merian C. Cooper, Lou Brock. Intérpretes: Dolores del Río, Gene Raymond, Ginger Rogers, Fred Astaire *et al.* Roteiro: Erwin S. Gelsey, Cyril Hume. [S. l.]: Imagens de Rádio RKO, 1933. (89 min), p&b.
- GABRIELA, cravo e canela. Direção: Bruno Barreto. Produção: Harold Nebenzal, Ibrahim Moussa. Intérpretes: Sônia Braga, Marcello Mastroianni, Antônio Cantafora, Paulo Goulart *et al.* Roteiro: Bruno Barreto, Flávio R. Tambellini, Leopoldo Serran. Brasil: Metro-Goldwyn-Mayer; United International Pictures, 1983. (102 min), color.
- O BEIJO da Mulher Aranha. Direção: Héctor Babenco. Produção: David Weisman. Intérpretes: William Hurt, Raúl Juliá, Sônia Braga, José Lewgoy, *et al.* Roteiro: Leonard Schrader. Estados Unidos: Island Pictures. Brasil: Embrafilme; Europa Filmes, 1985. (120 min), color.
- OLHAR estrangeiro. Direção: Lúcia Murat. Produção: Dudu Miranda, Lucia Murat, Luis Vidal, Paula Abou-Jaoude. Intérpretes: Bo Jonsson, Charlie Peters, David Welsman, Édouard Luntz, *et al.* Roteiro: Lúcia Murat, Tunico Amâncio. Brasil: [S. n.], 2006. (70 min), color.
- SEVEN Sinners. Direção: Tay Garnet. Produção: Joe Pasternak. Intérpretes: Marlene Dietrich, John Wayne, Albert Dekker, Broderick Crawford *et al.* Estados Unidos: Universal Pictures, 1940. (87 min), p&b.

Series de TV

DANCIN' Days. Direção: Daniel Filho. Intérpretes: Sônia Braga, Antônio Fagundes, Joana Fomm, Pepita Rodríguez *et al.* Brasil: Rede Globo, 1978. (50 min), 174 capítulos.

GABRIELA, cravo e canela. Direção: Walter George Durst. Intérpretes: Sônia Braga, Armando Bógus, Paulo Gracindo, Nívea Maria *et al.* Brasil: Rede Globo, 1975. (50 min), 132 capítulos.

Entrevistas

PONIATOWSKA, Elena. Le disgusta al escritor argentino Manuel Puig el binomio hombre fuerte mujer débil. *In: ROMERO, Julia (org.). Puig por Puig: imágenes de un escritor.* Madrid: Iberoamericana, 2006. p. 76-79.

S/F. Manuel Puig en Sublime obsesión. *In: ROMERO, Julia (org.). Puig por Puig: imágenes de un escritor.* Madrid: Iberoamericana, 2006. p. 59-66.

SOSNOWSKI, Saúl. Manuel Puig. *Hispanamérica*, v. 1, n. 3, p. 69-80, mayo 1973.

María Guillermina Torres. Profesora y doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora de Literaturas Lusófonas I y II (FaHCE-UNLP). Su investigación aborda las relaciones entre la literatura argentina y brasileña desde fines del siglo XX y se especializa en los exilios de Manuel Puig y Néstor Perlongher en Brasil.

E-mail: torresrecaguillermina@gmail.com

Recebido em: 10/11/2022

Aceito em: 15/03/2023

Declaração de Autoria

Maria Guillermina Torres, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho:

1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.