

## Carta de Brasil

### La bomba brasileña

*Delfín Colomé*

¿Un mito? Quizás no tanto como eso. Un estereotipo sí, sin duda alguna. Carmen Miranda, *the Brazilian bombshell* –la bomba brasileña, como fue bautizada en Hollywood– triunfó en el cine de los cuarenta, representando un papel peculiar en el que su latinidad adquiría un perfil que oscilaba entre lo absurdo y lo exótico. Una latinidad que se reflejaba en las sensuales insinuaciones de su cuerpo bien modelado, actuando en las antípodas escénicas de la también insinuante frialdad de Greta Garbo. Una latinidad cuyos factores fundamentales eran el ritmo, de permanente samba y batucada; el color, de sus vestidos y abalorios; e incluso el sabor tropical de los frutos que –en inexplicable equilibrio– integraban sus sorprendentes sombreros. Una latinidad banal, superflua, de patio trasero del imperio que se batía, en aquellos años, en Europa y en el Pacífico, por la supervivencia de unos valores –libertad, democracia, derechos humanos– que difícilmente toleraría después –e incluso cercenaría– en Hispanoamérica.

Carmen Miranda iluminó muchas de mis tardes juveniles en los cincuenta, en las sesiones continuas del cine *Verdi*, mitificado en las novelas de Juan Marsé. En la postguerra española, repleta de incitantes últimos-de-Filipinas y Agustinas-de-Aragón, la excitante Carmen Miranda nos convocaba desde la singular capacidad mediática de los cromos y las postales, los pasquinillos de las distribuidoras y los pastiches de las pintarrajeadas carteleras, de brocha chillona de trazo, procaz y recatado al mismo tiempo, en un difícil equilibrio –más bien brutal desequilibrio– de ética y estética.

La Miranda era como un flautista de Hamelín que nos arrastraba a la acogedora oscuridad de la sala, surcada por encima de nuestras inocentes cabezas por un chorro de luz que se hacía mujer, tres veces cada tarde (a las tres, a las seis y a las nueve) después de los *nodos* y las *imágenes*. Y si Franco, indefectiblemente, inauguraba un pantano con pompa y circunstancia, seguidamente Carmen Miranda, como contrapunto fugado, nos transportaba a un nirvana de tres al cuarto donde, como en aquella poesía de Salvador Espriu, que ya entonces empezaba a recitarse a hurtadillas, todo el mundo era limpio, bueno y feliz. A la salida del cine, volvíamos a casa con

el cuerpo lleno de *o-tico-tico-tí*, *o-tico-tico-tá*, tres pasos adelante, uno hacia atrás y vuelta a empezar.

De la mano de estos recuerdos, franquéé meses atrás la puerta del Museo Carmen Miranda, con el que di callejeando sin rumbo –aunque con sentido– por Río de Janeiro. Se trata de un edificio de planta redonda, humilde pero bien construido, con el característico toque de originalidad atrevida que los arquitectos brasileños dominan, emplazado en el Parque do Flamengo, junto a la Avenida Rui Barbosa. En su interior, con decadente esplendor, luce la parafernalia del estereotipo: joyas, zapatos, vestidos, turbantes, sombreros; junto a carteles, programas, diplomas, premios, fotografías, discos, periódicos y revistas, a la mayor gloria de esa mujer que, en 1945, consiguió ser la estrella mejor pagada de la industria cinematográfica norteamericana: 201.000 dólares, frente a los 192.000 que cobraba Bing Crosby, los 184.000 de Errol Flynn, los 173.000 de Cary Grant o los 132.000 de Humphrey Bogart.

Cuando, el 5 de agosto de 1955, Carmen Miranda muere con sólo cuarenta y seis años, más de un millón de personas convierten su entierro en una sensacional manifestación que paraliza Río, hasta el Cementerio de São João Batista, al son de la samba *Adeus Batucada*, de Sinval Silva. Se cerraba así una historia de amor y desamor, de propósitos y despropósitos, que el Museo –pilotado por su entusiasta director y conservador, Iberê Magnani– recoge con total sentido hagiográfico.

Carmen Miranda no era brasileña de nacimiento. Maria do Carmo Miranda da Cunha nació en Oporto, en Portugal, el 9 de febrero de 1909. Un año después, su familia se trasladó a Brasil. Su madre tenía una bella voz y un tío suyo tocaba el violín. Desde muy pequeña mostró un desarrollado sentido teatral. Le gustaba imitar a todo el mundo y cantaba y bailaba con suma gracia.

Fue educada en un colegio de monjas, lo que le imprimió un profundo sentido religioso que conservó durante toda su vida. Ayudaba en misa e incluso se dice que, a los doce años, su padre le quitó de la cabeza la idea de ingresar en un convento. Su primera actuación artística fue en el propio colegio; cuenta la leyenda que con motivo de una visita del Nuncio Apostólico, ante el que recitó una poesía, moviendo ya sus brazos con un garbo inusitado para una niña de su edad.

A los dieciséis años, empezó a trabajar como vendedora de sombreros, primero, de corbatas, después, en las lujosas tiendas de la Rua Gonçalves Dias, donde dejó un imborrable recuerdo, no sólo de hermosa hembra, sino de mujer abierta y simpática que exhibía, por encima de todo, un excelente sentido de la comunicación.

Por esa época empezó también a prodigarse como cantante en festivales de aficionados, benéficos y programas de radio. En una actuación en el Instituto Nacional de Música, donde canta un *tanguinho brejeiro* titulado *Mama, yo quiero un novio*, conoce al compositor Josué de Barrios, que se convierte en su mentor musical. Al poco la presenta a la discográfica Víctor, donde graba *Dona Balbina*. Pero el éxito le sorprende, en 1929, cuando saca dos discos; uno de ellos con el tema que le llevará a la fama: *Taiá (Para Você Gostar de Mim)*. Su carrera se va afianzando. Actúa en múltiples teatros de Brasil y se presenta, incluso, con Francisco Alves y Mário Reis en Buenos Aires, donde obtiene un triunfo sonado.

Pronto recibe ofertas para aparecer en el cine, a las que se resiste por temor a no dar bien ante la cámara. Su hermana Aurora –con la que formaba dúo– le convence y empieza a figurar en los elencos, nunca como estrella principal, sino actuando en números sueltos que, a la larga, se convierten en la parte del filme más esperada por el público. Sus apariciones dejan de ser de relleno, y lo que sucede es que se construyen argumentos –en un proceso de carácter inverso– alrededor de sus actuaciones.

En Brasil interviene en cinco películas. En 1939, Dorival Caymmí le hace cantar *O Que é Que a Baiana Tem*, una canción cuya letra describe la vestimenta de una bahiana. La Miranda estiliza el vestido y lo convierte en su distintivo más señero. Carmen Miranda encuentra así su marca de fábrica. En el mismo año, el famoso empresario americano Lee Schubert se la lleva a Nueva York, para actuar en Broadway, en el musical *Streets of Paris*. Cuenta su hermana Aurora: «Allí, como la gente no entendía las letras de las sambas que cantaba, tuvo que aderezar su actuación usando más ritmo, más complementos. Así nacieron los zapatos-plataforma, los turbantes, los alucinantes movimientos de sus manos, los collares, las pulseras que ella popularizó. Tendría que haber cobrado derechos por todas las cosas que hizo populares. Como no lo hizo, otras personas acabaron explotando el negocio».

Esa fue una de las características de su carrera. Dedicada a cantar y bailar, pese a los altos honorarios que llegó a percibir, tuvo muy poco sentido comercial y se vió engañada a menudo por una cohorte de sinvergüenzas que pululaban a su alrededor.

En poco tiempo, se convirtió en una estrella de Broadway. En 1941 actuó en *Sons o' Fun*, una revista en la que aparecen dos jóvenes bailarines españoles: Rosario y Antonio. Al teatro acude la *jet-set* neoyorquina y es aplaudida por el todo Hollywood: Greta Garbo, Errol Flynn, Frederick March, Norma Shearer, Mickey Rooney, Robert Taylor, Barbara Stanwick, Dorothy Lamour, David Niven, Edward G. Robinson y muchos otros.

Pronto, la productora Fox se interesa por ella. Pero Lee Schubert –que le había hecho firmar un contrato en exclusiva– se resiste en liberarla, hasta que los de Hollywood pagan 100.000 dólares para que el contrato se rescinda. Schubert hace, así, el negocio de su vida al tiempo que la estrella queda en posición de reclamar *cachets* verdaderamente astronómicos para la época.

Pero su éxito en Estado Unidos despierta envidias y celos en Brasil, donde se le acusa de haberse americanizado. Detrás de esa actitud latía el hecho de que en Brasil no gustaba la imagen mujer latina exagerada que daba Carmen Miranda, explotando un exotismo en el que nadie, en sus sensatos cabales, podía reconocerse. Pero eso era lo que Hollywood demandaba y, encima, pagaba con creces. No hay más que recordar las payasadas musicales de alguien tan bien dotado como Xavier Cugat para –a mayor abundamiento– confirmar por dónde iban los tiros del mercado cinematográfico.

Estas acusaciones dolieron mucho a la artista. En uno de sus esporádicos viajes a Brasil lanza una canción (de Vicente Paira y Luiz Peixoto), de título bien revelador –*E disseram que eu voltei americanizada*– en la que, desde la ingenuidad que le era propia, se defiende de las acusaciones con argumentos tan endebles como comprensibles –por sentimentales y fáciles– para su público local:

*E disseram que eu voltei americanizada  
com o “burro” do dinheiro, que eu estou muito rica  
que não suporto mais o breque de um pandeiro  
e fico arrepiada ouvindo uma cuica.  
Disseram que com as mãos estou preocupada  
E corre por aí, que eu sei, certo zum-zum  
que já não tenho molho, ritmo, nem nada,  
e dos balangandês já nem existe nenhum.  
Mas pra cima de mim, p’ra que tanto veneno?  
Eu posso lá ficar americanizada?!*  
*Eu que nasci com samba e vivo no sereno  
tapando a noite inteira a velha batucada.  
Nas rodas de malandro, minhas preferidas  
eu digo é mesmo “eu te amo” e nunca “I love you”.  
Enquanto houver Brasil... na hora das comidas  
eu sou do camarão emsopadinho com chuchu!*

En la década de los cuarenta y a principio de los cincuenta, Carmen Miranda actúa en doce películas, acompañando en la pantalla a estrellas como César Romero –el guapo latino de sienes plateadas– Groucho Marx, Dean Martin y Jerry Lewis quien, precisamente, obliga a suprimir varias escenas de *Scared Stiff*, al intuir que la Miranda le robaba protagonismo. Y dije acompañando porque –como ya se apuntó– nunca desempeñó papeles principales. La Miranda fue un adorno musical, un entremés de exotismo bienestante, higiénico y tranquilizante en medio de argumentos de enredo, muchas veces grotescamente absurdos, propios de las comedias de Hollywood de dicha época.

En 1947, Carmen se casa con David Sebastian, productor ejecutivo de su mayor éxito, *Copacabana*. A poco de casada, pierde un hijo, lo que le sume en una profunda depresión de la que sólo se libera trabajando sin cesar, para lo que se atiborra de pastillas y medicamentos. Su matrimonio es un fiasco, pero sus firmes convicciones religiosas le hacen rechazar el divorcio, lo que en el mundo de Hollywood no deja de parecer un exotismo más de la artista, como sus zapatos o sus brazaletes.

En 1955, tras actuar en un programa de televisión con Jimmy Durante, fallece repentinamente por una parada cardíaca. La autopsia revela un exceso de barbitúricos, acumulados a una creciente anemia y a un estado de persistente infelicidad, en fatal contradicción con su propia imagen. Víctima –en cierto modo– de sí misma.