



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

PIZARRO, ANA
CARMEN MIRANDA Y LA ESTÉTICA DEL EXCESO
Atenea, núm. 500, 2009, pp. 11-20
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32814402002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

re^{al}alyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CARMEN MIRANDA Y LA ESTÉTICA DEL EXCESO*

CARMEN MIRANDA AND THE ESTHETICS OF EXCESS

ANA PIZARRO**

RESUMEN

En este artículo se analiza la novela *Las noches de Carmen Miranda* (2002), de la escritora chilena Lucía Guerra, como una de las formas que asume el imaginario sobre la actriz brasileña (1909-1955). Ícono latinoamericano de la cultura de masas internacional, Carmen Miranda desarrolla una estética del exceso reconocible en su recargado estilo tropical. El texto de Guerra incorpora lo kitsch como temática. Sin embargo, no logra tocar la sensibilidad que implica el tratamiento de un personaje complejo desde el punto de vista de su contexto histórico y de su estética.

Palabras clave: Ícono, estética, exceso, kitsch, camp, imaginario.

ABSTRACT

In this paper I analyze the novel *Las noches de Carmen Miranda* (2002) by the Chilean writer Lucía Guerra as part of the imaginary on Brazilian actress Carmen Miranda (1909-1955). As a Latin-American icon of international mass culture, Carmen Miranda develops an esthetics of excess that is recognizable in its over elaborated tropical style. Lucía Guerra's text incorporates kitsch as a theme, but fails to do the same with the sensibility of a personage that is complex from the point of view both of the historical context and esthetics.

Keywords: Icon, esthetics, excess, kitsch, camp, imaginary.

Recibido: 09.12.2008. Aprobado: 04.03.2009.

* Este estudio es parte del proyecto Fondecyt (Chile) N°1070102 año 2007 titulado "Fábulas de identidad: el discurso autobiográfico en María Félix, Carmen Miranda y Libertad Lamarque". Investigadora responsable: Ana Pizarro. Co-investigadora: Carolina Benavente.

** Profesora e investigadora en literatura y cultura, Universidad de Santiago de Chile. E-mail: ana.pizarro@usach.cl



C. Miranda

ENTRE 1940 y 1953, Carmen Miranda protagonizó 14 filmes norteamericanos, fundamentalmente en la Fox, pero también en la Metro Goldwin Mayer y la Paramount. Antes de llegar a los Estados Unidos había hecho 5 filmes en el Brasil. Había nacido en 1909 en Portugal y, como familia de inmigrantes pobres, se había trasladado al año con ella a un barrio de Río de Janeiro. La joven que comenzó vendiendo corbatas y fabricando sombreros se iba a convertir en el curso de los años treinta en una conocida figura del espectáculo en el Brasil, cantante de sambas, y luego en los Estados Unidos en la proyección de la imagen del Brasil y por extensión de América Latina. Lograrlo fue entrar en un entramado complejo de transformaciones históricas y, así, se fue convirtiendo en un personaje trágico que, para triunfar en el *star system*, entregaba al público norteamericano lo que éste pedía ("Bananas is my business" era su expresión en una de sus canciones) y se iba desplazando hacia una parodia de sí misma. Consciente de ello y sin la posibilidad de echar marcha atrás, exigida por la industria cinematográfica, la actriz se volvió alcohólica y adicta a las drogas. Murió a los 46 años.

Su figura ha permanecido como un ícono del momento en que América Latina entra en el circuito internacional de los medios de comunicación de masas y, como tal, su figura es retomada periódicamente, sea en el medio audiovisual o bien a través de biografías y estudios. Nos interesa en este artículo llevar a cabo algunas reflexiones sobre una de las formas que ha tomado su imaginario, concretamente en el caso de la ficción escrita por Lucía Guerra titulada *Las noches de Carmen Miranda* (2002).

Queremos reflexionar sobre por qué la ficción de Lucía Guerra, teniendo grandes méritos como, desde luego, la incorporación de esta figura tan importante del imaginario continental a la narrativa hispana y un trabajo de investigación histórica interesante, sobre todo para el lector hispanoamericano que conoce poco o nada de la historia portuguesa y brasileña, así como de la californiana, no logra sin embargo tocar la sensibilidad que implica el tratamiento del personaje. Lucía Guerra es una autora que ha construido una narrativa de mucho interés, una escritora que reflexiona sobre su quehacer y ha obtenido importantes premios. Es por esto mismo que hemos querido preguntarnos por qué, tomando un tema tan acertado y disponiendo de los instrumentos para hacerlo, no logra dar en el centro, cuáles son los problemas dignos de reflexión en torno a esto. Quiero referirme en las páginas que siguen a algunos de ellos porque creo que plantean problemas generales dignos de interés.

La novela de Lucía Guerra tiene una estructura cronológica con carácter

de biografía ficcionada. Describe, a través del relato de varios narradores, desde el medio de los padres de Carmen Miranda en Portugal y el momento de la migración a Brasil hasta su muerte luego de una actuación, pasando por la vida familiar, la separación de los padres, su entrada en el mundo del espectáculo, sus relaciones afectivas, su éxito en los Estados Unidos, la vuelta a Brasil y la crítica por su performance, la entrada a Hollywood, la decadencia.

Carmen Miranda es, en efecto, una figura de mucho interés narrativo. Después de haber protagonizado en el cine el año 1935 el filme *Alô, alô Brasil*, en donde se instala en la cinematografía como la cantante que interpela a la construcción identitaria nacional, que entrega al país un sello unitario nacionalizando una forma musical que pertenecía a la cultura de Río de Janeiro solamente, en 1938 aparece la película *Banana de la tierra*, en donde ya va a adoptar un estereotipo también regional, la vestimenta de Bahía, el traje exuberante de los trópicos que usan las mujeres negras de la región, el lugar por excelencia del tráfico de esclavos en los siglos de la colonia, para adaptarlo a una representación nacional. La figura necesita exudar trópico, instalar al país en el imaginario norteamericano, y esto exige simplificaciones: su habilidad desarrollada como joven diseñadora de sombreros se revela aquí con urgencia. Entonces aparecen sus turbantes con decoraciones enormes, y los más característicos, los sombreros con una canasta de frutas tropicales en donde caen las bananas, los mangos, aparecen frutillas enormes y desborda un tutti frutti que el metro y medio de estatura de la cantante maneja con maestría en sus movimientos audaces de samba, mirando sonriente al público desde el escenario. Porque la figura necesita entregar el perfil de la alegría de vivir, el placer de los trópicos, a través de la entretenición simple, de acceso directo del espectador o el auditor. La vestimenta es fundamental en el ámbito del espectáculo, pero más aún cuando el cine se impone sobre la radio.

Entonces la pequeña portuguesa-brasileña que es la interlocutora cultural del Brasil con el mundo norteamericano y lleva la política de Getúlio Vargas al seno de la entente liderada por Roosevelt llamada De Buena Vecindad y lanzada en 1933 para lograr el apoyo de los países latinoamericanos, hace de la vestimenta una forma eficiente de lenguaje, a través del traje, los turbantes, las fantasías, la joyería excesiva, los zapatos de terraplén. La performance estandariza los paisajes, las figuras, el lenguaje, los gestos, creando un estereotipo de los trópicos. Su interlocución cultural tiene eco, hasta el punto de imponer en Nueva York una “moda Carmen Miranda” en Macy’s en 1943. Tiene eco también al constituirse en parte del imaginario norte-



Escena de *Alô, alô Brasil*, 1935.



americano no sólo sobre Brasil, sino sobre América Latina, en una simplificación insólita de ambas culturas que haría expresar actualmente a Caetano Veloso, uno de los mayores intérpretes actuales de la música popular brasileña, en un artículo del *New York Times*, que Carmen Miranda provocaba en los años 50 una mezcla de orgullo y vergüenza, ya que parecía sobresalir en ella más lo grotesco que la gracia. Y apunta Veloso: “Las grabaciones que había hecho nos parecían ridículas: *Chica chica boom chic, Cuanto le gusta el South American Way* iban en sentido inverso de nuestro sentido del buen gusto y de identidad nacional” (Cit. Pereira de Sá, 2002).

El primer problema que observo en el texto de Guerra es que hay un proyecto narrativo centrado en el desarrollo profesional y emocional del personaje, pero en una reducción que lo simplifica a la vida sentimental y erótica: las relaciones con sus parejas, desde el descubrimiento de su cuerpo hasta el furor sexual que aparece como uno de los rasgos centrales de su perfil. Aparece fundamentalmente Aloysio, el compañero de trabajo más joven que ella, con quien se da un *happy end*, y luego sobreviene la muerte de la actriz.

Hay una simplificación en aras de entregar la percepción de un personaje del espectáculo y darle una dimensión de viviabilidad, de la compleja evolución de una mujer que va escalando a la fama gracias a su evidente talento, ayudada por las circunstancias históricas y a costa de entregas sucesivas de su autenticidad y de lo que ella representa. El relato sigue los hechos históricos. Es necesario recordar la respuesta que la cantante da a las críticas de su país con la canción *Disseram que voltei americanizada*. Porque ella no es un simple personaje del espectáculo, es una estrella “a quien cupo representar una nación”, como señala Ana Rita Mendonça (1999: 10).

Pero hay además otra simplificación. Me parece que Lucía Guerra hace un trabajo importante de investigación histórica, que es evidente en el texto. Sin embargo, los elementos que la informan aparecen en bloques que no se integran con el discurso narrativo central, no forman parte de él y permanecen como un marco histórico que muestra sus costuras. Además, el “paisaje sonoro”¹ del texto, salvo cuando se trata de las canciones de la misma Miranda, muestra una incoherencia con el relato en la medida en que es de una tonalidad muy hispana.

Respecto de la complejidad del momento histórico, hay varios elementos que configuran un entramado interesante. Algunos están presentes en

¹ Expresión acuñada por el musicólogo R. Murray Schafer y referida por Heloísa de Araujo Duarte Valente (2003: 30). Mi traducción.

la novela, pero necesitaban tomar la forma de un entramado que incorporase además la complejidad del personaje.

Por una parte, luego del proceso monárquico del siglo XIX en donde Brasil era al mismo tiempo una república sostenida en su diversidad por el poder del emperador, luego que la familia de Bragança se hiciera presente en el país durante algunas décadas, de acuerdo a los historiadores, es en el período de Vargas, en los años 30 del siglo XX que culmina el proceso de configuración de la nación, después de distintos episodios separatistas. El gobierno de Vargas, que se da en dos períodos y que también tiene una gran complejidad, hace especial énfasis en el asentamiento de una identidad nacional, por una parte, apelando a un nacionalismo fuerte, que lo emparenta con la resonancia nacional socialista en alza en Europa. Pero en el momento de la Segunda Guerra Mundial, Vargas hace una alianza con los Estados Unidos e incluso Brasil entra en la guerra. En el tema que nos ocupa, esto tiene importancia para advertir al personaje de Miranda, debido a la importancia que adquiere la propaganda durante el gobierno de Vargas y en especial al uso de un aparato de la nueva tecnología que ha revolucionado las comunicaciones: la radio. Para Vargas, la radio es el vehículo de comunicación por excelencia, en su desarrollo de los medios masivos. Ahora bien, en el acercamiento con los Estados Unidos a través de la Política de Buena Vecindad que este país impulsa para tener aliados frente al eje, Brasil se abre a la gran política norteamericana de desarrollo de la comunicación por este medio. En este marco, Carmen Miranda aparece como la enviada a los Estados Unidos por el gobierno de Vargas y es, como señala un periódico de Filadelfia en 1940, “la buena vecindad en persona” (Mendonça, 1999: 98).

Por otra parte, la arremetida radiofónica de los Estados Unidos sobre América Latina es un elemento muy característico: fue pensada cuidadosamente por el gobierno norteamericano y la dirigió Nelson Rockefeller. En 1940, en Washington se crea una agencia gubernamental para centralizar las actividades de influencia comunicacional sobre el continente y se consideraba su papel tan importante como las líneas de defensa en que se estaba luchando contra el eje. Esta agencia se llamó CIAA, estaba encargada del frente cultural y tres cuartas partes de las noticias de la prensa que se publicaban en periódicos latinoamericanos provenían de allí. Duró hasta 1946:

Desde el Commerce Building, cuartel general de la CIAA, situado en Washington eran movilizados comités, divisiones y corporaciones de la agencia, instalados en las principales ciudades del continente, en donde, además de los funcionarios, actuaban ciudadanos norteamericanos radicados allí (Mendonça, 1999: 83).

Lo interesante de observar en esta situación es que, por una parte, Carmen Miranda proponía un ícono –estereotipado o como fuere– a los medios norteamericanos y esos medios devolvían esta imagen a través de su sistema comunicacional hacia América Latina. Esto implica, para la imagen que sustentaba Carmen, un poder inaudito. Porque ya no se trataba de su éxito en el medio del espectáculo solamente, se trataba de la transmisión de una imagen que se propagaba por el continente. Ella se sitúa en un momento en que la primera revolución tecnológica del siglo ha disminuido las distancias y entregado un sentido diferente del tiempo, cambiando radicalmente las percepciones de la gente. Hay una transformación, escribe un estudioso, no sólo de los hábitos perceptivos, sino también de la vida cotidiana. Hay una nueva visualidad que entrega el espacio urbano, con edificios, metro, carteles, tranvías, postes de electricidad. Pero también se instala un nuevo paisaje sonoro: ruido de vehículos, gramófono, la radio, el andar apresurado de la ciudad en movimiento, que generan una atmósfera de cambio tecnológico y la experiencia de la modernización (Duarte Valente, 2003: 32 y ss.).

Por otra parte, y coincidentemente, es el momento en que surge Hollywood como un gran vehículo de propaganda también, en sus posibilidades de la comunicación masiva. Carmen Miranda no sólo se contacta con el medio del *star system*, llega a pertenecer a él y forma parte de sus rituales de consagración. El cine que se empezaba a producir en el Brasil se interesaba en el ámbito regionalista, estaba en ciernes y buscaba definiciones identitarias, estaba lejos de los capitales y los proyectos de Hollywood. En este último, como señala Mendonça, los estereotipos de descalificación de lo latinoamericano abundan. Entre los hombres rudos, bandidos y las mujeres rústicas, sensuales y sumisas que eran los estereotipos proyectados por este cine, la imposición a Carmen de continuar con su inglés mal pronunciado no produce extrañeza.

La diva, como construcción, es anterior al cine y se forma en el espectáculo operático. Pero el desarrollo urbano capitalista exige mayor financiamiento. Entonces se comienza a usar el marketing, en donde el vestuario, el brillo, el lujo, los sombreros, zapatos, joyas van a ser elementos propios de la performance de la seductora. Cuando la performance es sólo la voz que canta y la transmisora es la radio, las exigencias son menores. Con el cine, la situación tiene otras exigencias. Carmen Miranda ha hecho todo el trayecto de la canción en la primera mitad del siglo: desde la canción en el espectáculo, la ejecución en vivo, pasando por la separación de la voz del cantante, a través del disco y la grabación, hasta la representación performática del cine.

Es decir, el entramado en que se desenvuelve el conflicto de la actriz cantante tiene que ver con un período de cambio violento de la sociedad latinoamericana y también, aunque en otras dimensiones, de la norteamericana, dada por la tecnología. Por tensiones políticas inscritas en el período bélico y prebélico, por las relaciones imperiales que se establecen en este período, por las nuevas concepciones del tiempo y el espacio que acarrea el mismo desarrollo, por la constitución de la industria cultural que la atrapa con sus aparatos ideológicos y de mercado así como con sus instancias de intervención técnica. Ella está surgiendo y es también el producto de los primeros ejercicios del cine norteamericano con personas de nuestro continente en la máquina de producir celebridades.

Mi crítica al discurso narrativo de Lucía Guerra tiene que ver con las debilidades en la constitución de este entramado que me parece fundamental en el desarrollo del personaje y que sólo llega a constituir un marco en la narración.

En segundo lugar, creo que hay un problema con la perspectiva de la enunciación.

La narrativa busca consolidarse a través de dos narradores fundamentalmente: por una parte, un narrador omnisciente que describe con parsimonia el medio y los inicios de la cantante-actriz; por otra, una narradora en primera persona que intenta delinear con gesto frívolo su pensamiento y, sobre todo, su actuación en la vida real, así como en el espectáculo. El narratario somos sus lectores y a nosotros se dirige directamente en tono liviano, formulando preguntas en una postura en donde el personaje parece salido de un cartel de publicidad. Esta estrategia me parece que está bien pensada porque responde a la imagen de una figura del espectáculo frívola, con el gesto sonriente y glamoroso con que siempre dirige su mirada al público. Pero los parlamentos no son convincentes y el personaje aparece impostado. No con un gesto impostado, que tal vez sería una estrategia más apropiada. Esta voz no expresa su vida, la relata, y esto hace que su parlamento pierda fuerza y su relato se vuelva desvaído:

[...] Por eso me gustaba tanto cantar. Convertida en Arminda, me sentía bella, plena y feliz... El patio de la escuela era todo mío, el cielo, el sol y el agua también me pertenecían por entero y olvidaba, como en un milagro fugaz, las paredes agrietadas de la casa, el olor del petróleo quemado que mi madre ponía en las tablas del piso para que no se vieran tan desvaidas, el mal humor de papá, la ropa y los zapatos gastándose siempre, como si un ratón minúsculo a medianoche se dedicara a roerlos (Guerra, 2002: 30).

Hacia el final aparecen otros narradores, Aloysio, su hermana, y es un gesto insólito en la construcción, desequilibrándola porque, al no ser un recurso que estructura permanentemente el texto, parece una estrategia improvisada, lo que no ayuda en el pacto con el lector. Entiendo que esta estrategia de la secuencia de narradores puede entregar planos en espesor al relato, pero no lo logra, de manera que el intento de entregar una configuración compleja no produce el efecto buscado y la narración permanece plana.

Entiendo la intención de la construcción narrativa: entregar a un personaje frívolo en su estética kitsch. Creo que el problema aquí tiene que ver con la diferenciación entre *kitsch* y *camp*.

Observemos el discurso de Guerra en la voz de uno de sus narradores cuando describe a nuestra diva:

Cuando tomaba el micrófono con un gesto serio y profesional, se hacía un silencio total y ella empezaba a cantar, a cantarnos, porque sus labios de rojo encendido nos murmuraban a cada uno, como si estuvieran muy cerca y a punto de darnos un beso apasionado... nos miraba con una mirada lánguida y provocativa con sus grandes ojos verde ámbar y dando dos o tres pasos al compás de la percusión, hacía flamear su falda, giraba mostrando sus piernas bien torneadas mientras levantaba grácilmente los hombros y sus caderas ondeaban gozosas... y entonces ella riendo nos hacía un gesto de complicidad (Guerra, 2002: 64-65).

El discurso logra sin duda delinear el relato de una situación kitsch. De acuerdo a los trabajos ya clásicos de Greenberg (2002) y Calinescu (2003), el kitsch es un producto de la civilización industrial que urbanizó a las masas en Europa y Norteamérica. Tiene una relación con la reproducción industrial. Es una experiencia vicaria y de sensaciones falseadas que tiene relación con el romanticismo, un simulacro, degradación de la verdadera cultura, cuya existencia le es indispensable ya que utiliza sus descubrimientos, adquisiciones y autoconciencia. El kitsch es antitético a la vanguardia, pero se relaciona con ella al ser la retaguardia. Es un arte paródico, asociado a la burguesía y a la búsqueda de estatus.

El personaje de Carmen Miranda cabe con toda evidencia dentro de esta órbita. El problema es que éste no puede ser expresado en forma directa, en su sentido concreto, en su inocencia, porque pierde su fuerza. Necesita ser expresado con un distanciamiento que corrompe esta inocencia, con extravagancia, con exceso, revelando "otro tipo de verdad sobre la condición humana", de acuerdo a la expresión de Susan Sontag (1984: 315) en

sus “Notas sobre lo ‘camp’”. El discurso sobre Miranda que anotamos toma al personaje y su relato con seriedad. Se trata de tomarlo de una manera desmesurada, de una manera lúdica, antiseria.

Observemos por ejemplo otro tipo de escritura, en el homenaje que el escritor venezolano Pablo Armando Fernández hace a Carmen Miranda:

¿Sigues con los turbantes que sobre tu cabeza alzaban selvas más suntuosas que las amazónicas? ¿Sigues en zancos bailando zambas desde Río a Los Ángeles? ¡Qué bobería no pisar el suelo, tocar las nubes con la cabeza, Carmen! Miniatura barroca, eras un guacamayo sicodélico, eras con esas proporciones de tu fantasía, un incesante anuncio de neón. ¿Qué se hicieron tus ojos rococó más vertiginosos que los de Eddy Cantor? ¿Y tu boca que en secreto envidiaron Martha Ray y Joe E. Brown? ¿Y tus brazos y manos, asombro del Dios Siva? ¡Ay, chica, chica boom chic...!! (Vasconcelos, 1997: 259).

Estamos en este caso con otra perspectiva: distanciadora, enmarcadora de un simple kitsch. No lo relata, no lo expresa con “sinceridad” como dice Sontag, evita la identificación, distorsionándolo, rompiendo la ecuanimidad de una réplica. No reproduce el estilo Carmen Miranda, se distancia para distorsionarlo, exagerarlo. “El distanciamiento –apunta Sontag– es prerrogativa de una élite; y así como el dandy es el sustituto decimonónico del aristócrata en cuestiones de cultura, lo camp es el dandismo moderno. Lo camp es la respuesta al problema: cómo ser dandy en la época de la cultura de masas” (Sontag, 1984: 316).

Me parece que esta diferencia entre kitsch y camp entrega la segunda respuesta a mi pregunta inicial. En el marco de lo antes señalado, a la perspectiva de la enunciación le falta el distanciamiento necesario para que su discurso sea eficiente en términos de interpelación al lector. Estamos ante una novela que tiene varios méritos, que responde a un estudio serio del problema, que ha buscado sus modos de enunciación y que no ha logrado plenamente su cometido. En esta carencia hay una incorporación insuficiente del entramado de la complejidad de la situación histórica, social, política, cultural que rodea al personaje, así como de una insuficiente toma de distancia en la perspectiva de enunciación que hace la diferencia entre la sensibilidad kitsch y la sensibilidad camp. Pareciera ser que con estas dos dimensiones, el relato habría logrado su propósito, que es importante y loable en el campo de la literatura latinoamericana y la necesaria incorporación de la cultura de masas, que confluye cada vez con mayor fuerza en el delineamiento de su perfil.

REFERENCIAS

- Calinescu, Matei. 2003. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch.* Madrid: Alianza.
- Duarte Valente, Heloísa de Araujo. 2003. *As vozes da canção da mídia.* Sao Paulo: 2003.
- Greenberg, Clement. 2002. *Vanguardia y kitsch.* Barcelona: Paidós.
- Guerra, Lucía. 2002. *Las noches de Carmen Miranda.* Santiago: Sudamericana.
- Mendonça, Ana Rita. 1999. *Carmen Miranda foi a Washington.* Rio de Janeiro: Record.
- Pereira de Sá, Simone. 2002. *Baiana Internacional. As mediações culturais de Carmen Miranda.* Rio de Janeiro: MIS.
- Sontag, Susan. 1984. *Contra la interpretación y otros ensayos.* Barcelona: Seix Barral.
- Vasconcelos, José. 1997. *Mujeres emblemáticas.* México: Pescador.

