

## ¿ EL CABARET COMO DESTINO ? LA DIVA CHILENA ROSITA SERRANO (1914-1997)<sup>1</sup>

Carolina BENAVENTE MORALES  
*UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE, RÉPUBLIQUE DU CHILI*

El fenómeno de las divas cobra especial relevancia al momento de abordar diferentes sujetos, modelos y agencias de participación femenina en la esfera pública, pues permite religarlos a la sociedad del espectáculo en sus aristas más espinosas. En paralelo a las educadoras, las científicas o las obreras, en efecto, un creciente abanico de mujeres se desempeña en oficios basados en explotar los actos y apariencias corporales a lo largo del siglo xx. Sin embargo, son contadas las que acceden a la cumbre del sistema que organiza y estratifica dichos aspectos estéticos proyectándolos en la masividad. Si bien las primeras interpretaciones críticas, efectuadas desde el paradigma ilustrado y el feminismo de la igualdad, acusaban el carácter de mercancías de las estrellas, las perspectivas de género aliadas a diversos enfoques sobre la cultura han dejado traslucir a las artistas y las mujeres que se ocultaban detrás de tales construcciones simbólicas. De allí que, en la actualidad, podamos entreverlas abocadas a actividades mundanas del orden económico-productivo, político-institucional y/o estético-cultural.

En esta línea de aproximación, el caso de la cantante Rosita Serrano, cuyo verdadero nombre era María Martha Esther Aldunate del Campo (1914-1997), presenta el interés singular de enturbiar el modelo de la diva como símil profano de la diosa en el período en que ésta encuentra su máxima expresión, es decir, a mediados del siglo xx. En efecto, esta mujer emancipada procedente de un país periférico y mestizo como es Chile cautiva con su trino y desplante de ruiseñor criollo los escenarios del Tercer Reich, hasta que su fortuna se apaga y debe huir del lugar sin nunca recuperar su sitio en la cumbre de la fama. Desconocida del pequeño y del gran público por estas incómodas razones, su caso nos conduce a replantearnos las relaciones y las filtraciones existentes entre los ámbitos de la cultura, la economía y la política en la construcción simbólica del género femenino, así como el valor otorgado a los aspectos éticos y estéticos en esta construcción y los diferentes resquicios y barreras sociales que puede enfrentar una mujer al agenciarse como estrella de la canción. Es por ello que me preguntaré de qué manera se lleva a cabo la construcción de la diva en esta mujer, Rosita Serrano, cuya carrera está fuertemente asociada a la Alemania nazi.

Debido a que esta figura de la diva, al igual que la de la estrella, el astro, el ídolo o la vedette, corresponde en gran medida a fenómenos de construcción del valor estético, mi punto de vista inicial al respecto será el de la consagración cultural. Esta noción, en la sociología de Pierre Bourdieu, se refiere al proceso mediante el cual se legitiman las diferencias sociales a través del arte y el consumo cultural, al conferir a « objetos, personas y situaciones [...] una

---

<sup>1</sup> Este artículo tiene sus raíces en dos proyectos de investigación : Fondecyt Chile N°1070102 año 2007 tres años « Fábulas de identidad. El discurso (auto)biográfico en María Félix, Carmen Miranda y Libertad Lamarque » (inv. Responsable : Ana Pizarro, USACH); y AECID S/N año 2009 « Estrellas espectrales : mujer y espectáculo en Chile, 1920-1970 », Fondos Concursables Investigación de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo – Centro Cultural de España en Santiago de Chile. Agradezco a Pablo Berthelon la ayuda brindada con el préstamo de su documental « Rosita : la favorita del Tercer Reich » (2012), sin el cual habría sido imposible escribir este texto.

especie de fomento ontológico semejante a la transubstanciación » (BOURDIEU, 1984). El término se utiliza en principio para desnaturalizar la construcción social del valor estético mediante el cual se afirma la superioridad cultural, es decir, aquello que la nomenclatura bourdieusiana designa como « distinción ». Pero el propósito positivista — de raigambre ilustrada, weberiana y marxista — de develar al respecto una « verdad adquirida por un trabajo analítico sobre hechos comprobados », en contraposición a lo que serían meras « creencias » (DAVID, 2010), se ve fuertemente cuestionado y complejizado en las actuales aproximaciones a la cuestión.

Un paso fundamental en esta dirección es asimilar el origen religioso de una metáfora que, en Bourdieu, no habría pasado de ser una « cuasi-noción », detallándose el esquema básico del proceso y revisándose asimismo la posibilidad de aplicarlo a la sociedad. Los rasgos específicos de la consagración religiosa serían los siguientes : su inscripción en un marco ritual o ceremonial ; la intervención que supone de parte de un agente mandatado en nombre de una entidad superior ; su carácter de performance verbal en la esfera pública; y su inscripción en la duración. La aplicabilidad social de este esquema, por su parte, se evalúa tomando en consideración un fenómeno que afecta a la generalidad de los campos culturales según fueron teorizados por Bourdieu : la creciente interrelación entre lo que este sociólogo llamó la esfera de producción restringida, regida por la lógica estética, y la esfera de la gran producción, regida por la lógica comercial. Es por ello que cabría redefinir el proceso mismo de la consagración cultural como una « forma de reconocimiento *mundano*, que concilia lo literario [lo estético], lo cultural, lo mediático y lo económico » (DENIS, 2010).

En efecto, la complejización cultural se acompaña de una multiplicación de nuevas instancias y mecanismos de consagración, los cuales están ligados a la actividad de los clubes de fans, los managers o los dealers, sumados a la misma crítica y a los artistas profesionales o amateurs, todos los cuales se articulan en redes sociales que pueden operar en y entre diferentes contextos (LE GUERN, 2003 ; DOZO & LACROIX, 2010 ; DOZO & PROVENZANO, 2010 ; AURAY & GEORGES, 2012). Por ello, se atribuye hoy a la consagración un carácter móvil, no lineal y mutable, inscrito en diferentes posicionamientos, usos y efectos sociales, inclusive mediante la propia teoría y su « efecto de prominencia » interno al campo (DAVID, 2010 ; STIÉNON, 2010 ; PROVENZANO, 2010), señalándose la pertinencia de abordarla desde el ángulo de una « lucha de diversos agentes e instancias por el poder de consagrar », así como de explorarla en su « dimensión de performatividad sacralizante » (DENIS, 2010).

No obstante esta relativa indeterminación, destacarían hoy procesos como el peso creciente de la opinión pública frente a la especializada, con el consiguiente y paradójico enturbiamiento de la « singularidad » misma de las obras (DUCAS, 2010), y el cambio de paradigma desde un valor fundado en la « atención » a otro basado en la « sociabilidad » que la obra es susceptible de generar. Más aún, la valoración estética de una obra dependería hoy menos de su capacidad de generar identidad que de incorporar la « ambigüedad, [los] elementos enigmáticos o sorprendentes, resistentes al principio de no-contradicción, y que suscitan un trabajo tal de interpretación y elucidación » (AURAY & MOREAU, 2012: 16). Ello remite a la conformación y los criterios estéticos reguladores del campo de actividad cultural, el que cabría apreciar en su carácter plural, « *hojaldrado* », discontinuo y eventualmente discordante, adoptando la visión de la posteridad como un « juego dinámico » que depende de las condiciones de producción y recepción de la obra (DAVID, 2010). No obstante ello, cabría no olvidar que, a pesar de asistirse a cierta desjerarquización de los valores tradicionales, persistirían las « barreras simbólicas y sociales » de género, clase o

raza que minan la legitimidad de ciertas obras y sus posibilidades de consagración (SCHMUTZ, 2009; AURAY & GEORGES, 2012; AURAY & MOREAU, 2012).

Basándome en la breve revisión anterior acerca de los problemas que plantea hoy la consagración cultural, procuraré responder específicamente a las siguientes interrogantes en mi aproximación a Rosita Serrano : ¿ de qué manera se configura el campo del espectáculo en el cual Rosita Serrano se erige como diva ? ¿ Cuáles son los recursos estéticos y artísticos movilizados en la construcción de esta mujer como diva ? ¿ Cómo se correlacionan estas dinámicas con lógicas dispares o encontradas de jerarquización y desjerarquización de lo femenino ?

Mi perspectiva central al responder a estas interrogantes será que el espectáculo es un campo cultural muy peculiar por cuanto, a pesar de poder ser valorado en la eficacia de sus recursos artísticos desde tales o cuales criterios formales, éticos, identitarios o de otra naturaleza, es decir, en cuanto a su producción de obras susceptibles de ser objetos de una construcción social del valor estético — según la definición original de Pierre Bourdieu —, se constituye en sí mismo como un dispositivo transversal de construcción estética del valor social. Sobre todo a partir del siglo xx, con la emergencia de la « sociedad del espectáculo » (DEBORD, 2007), el espectáculo deja de ser una actividad artística meramente localizable en formatos presenciales tales como el recital musical o la pieza teatral, o incluso en formatos no presenciales como el cine o la televisión, para comenzar a impregnar la totalidad del campo cultural a través de los llamados medios de comunicación masivos. Es por ello que, desde el punto de vista de la consagración cultural, la introducción de la noción de espectáculo presenta la ventaja de permitir adentrarse en los aspectos rituales involucrados en la construcción del aura como fenómeno social y estético de « transubstanciación », generando eventualmente una distancia crítica aún mayor respecto de fenómenos que nos constituyen en cuanto forman parte de nuestro *habitus* de espectadores voluntarios o involuntarios.

En el caso de los artistas y otros personajes con notoriedad pública especialmente en los deportes, la política, la empresa o el mismo « show del yo » (SIBILIA, 2009), lo anterior tiene lugar precisamente por medio del *star system* que jerarquiza nuestras preferencias mediante una compleja articulación social de recursos propiamente estéticos y otros de carácter crítico. Si bien entre los primeros sobresale la visualidad apreciable tanto en las fotografías como en el cine, la presencia preponderante de ciertos elementos sonoros y escritos en el espacio público también son elementos a considerar, al igual que la aparición y la presencia de los personajes. Los elementos visuales privilegiados por Debord tienen la ventaja formal de poder apreciarse « de golpe », pero los demás tienen sus propios efectos al inscribirse en la duración que requiere la vibración de los cuerpos, en el caso de la escucha musical por medio de la radio o la televisión ; al apelar al intelecto focalizando la atención en contenidos seleccionados, en el caso de las consignas, los logos o los jingles ; o al dirigir esta atención a determinadas cualidades del personaje mediante sus poses, sus gestos o incluso las situaciones en que aparece la personalidad. La eficacia de este dispositivo transversal complejo depende en gran medida de la reiteración de estos discursos, ya que de ello depende su capacidad performativa, es decir, su capacidad de transformarse en discursos normativos a nivel social (BUTLER, 2012), pero acoplada a una lógica de la seducción que guía la construcción del aura entendida como dialéctica de lo lejano y lo cercano, la aparición y la desaparición o, en el caso de las estrellas, el ser y el parecer.

Lo anterior tiene lugar dentro de un proceso más o menos acotado en términos espacio-temporales y con claras asimetrías a nivel mundial, al tener el *star system* su centro histórico y geográfico en el Hollywood de los años 1910 o 1920, pero que es virtualmente

renovable e inacabable. En efecto, este proceso puede variar en función de determinadas coordenadas de contexto y según el sentido que, según los referentes disponibles y las experiencias vividas o esperadas, se le asigne a las propuestas circulantes en la esfera pública. La construcción de personajes modélicos a través del *star system* se lleva a cabo principalmente por la industria que propulsa determinadas personalidades al estrellado con fines lucrativos y mercantiles, proceso en el cual requiere a la vez ajustarse al gusto del gran público e irlo modelando mediante el efecto de verdad que proporciona la reiteración. Pero en ella interviene asimismo la opinión pública que, orientada por la crítica especializada o no, por medio de la prensa, la radio, la televisión, Internet o la misma academia, selecciona y valida algunos de estos discursos apelando a su mero gusto o a su conocimiento del campo. La participación de las personalidades, desde luego, también es fundamental en la construcción de las estrellas ; no sólo por dar origen a propuestas artísticas o de otro tipo cuyas narrativas hagan sentido en el público, sino también por su capacidad de cautivarlo mediante narrativas referidas a la propia construcción de su personaje.

En cualquier caso, la consagración en la esfera del espectáculo mediático, si bien puede llevarse a cabo directamente mediante listados o *rankings* de mejores películas o mejores artistas establecidos por la industria, es un proceso también bastante difuso y abierto. Es en esta construcción social del valor de la personalidad desdoblada en personaje donde intervienen decisivamente algunas nomenclaturas destinadas a señalar su excepcionalidad, tales como las de « estrella », « astro » o « vedette ». El término de « diva », asociado en un inicio a la ópera italiana donde se fragua el *star system* antes de su cristalización hollywoodense, ya no designa tan sólo a las cantantes líricas principales de este tipo de espectáculo presencial docto, sino a un reducido conjunto de estrellas de la música popular, el cine o la televisión situadas en la cumbre del espectáculo mediático por su talento, su belleza y su capacidad de despertar fantasías usualmente referidas a una interrupción de la vida cotidiana. En cuanto se proyecta masivamente, la persona tiende a desaparecer detrás del personaje, favoreciendo así la « proyección-identificación » (MORIN, 1964) de un conjunto heterogéneo de espectadores que, no obstante, se uniformizan en esta valoración. La diva juega en el siglo xx e inicios del siglo un papel primordial dentro de la estereotipación y la normalización de determinados atributos, roles y comportamientos femeninos, pero esto en diferentes, inestables e imprevisibles sentidos que pueden contribuir a dislocar tales modelos por cuanto la consagración es un campo de fuerzas culturales en acción.

Como veremos a continuación, la consagración de Rosita Serrano como diva es un proceso en marcha que tuvo una primera cristalización en la Alemania del Tercer Reich pero que se encuentra actualmente en revisión, después de un período de oscurecimiento. La construcción de la diva en su período inicial está asociada a su participación como cantante en un campo de la música popular donde sobresalen la transición entre la configuración presencial del espectáculo y su actual configuración mediática y social, así como las relaciones de este campo cultural con el campo político que lo interviene de manera selectiva. La carrera de la artista, a pesar de ser impulsada y luego interrumpida por el régimen nazi, se sustenta en factores relacionados tanto con su performance musical, destacando su capacidad para articular una gran diversidad de recursos, estilos y lenguajes en el aspecto vocal y de repertorio cancionero, como con su performance estelar, al encarnar el personaje de la mujer « latina » emancipada y luego, involuntariamente, al fallar en su carrera y en su vida. Todo ello paradójicamente contraría la ideología del nazismo que, en primera instancia, la protege. De allí que, a pesar de la condena moral que pesa sobre ella, diferentes artistas de cabaret tanto en Chile como en Alemania la estén recuperando hoy, mostrándonos que la diva como construcción socioestética del valor de la mujer es susceptible de reapropiaciones resistentes a los estereotipos.

Benavente Morales, ¿El cabaret como destino?

Los resultados que presento a continuación son producto de un estudio cultural transdisciplinario que, si bien se realiza desde la sociología, pretende aportar a su diálogo con las teorías del arte, la literatura y la cultura, la historiografía y los estudios de género, notablemente. Su propósito no es tanto consignar hechos relativamente conocidos o aclarar otros en su ambigüedad y su oscuridad tal vez irreversibles, como contribuir a la construcción de sentidos en torno a una figura opaca como la de Rosita Serrano ocupando recursos académicos de investigación. Las fuentes empleadas son tanto escritas como fotográficas y audiovisuales y tienen un carácter principalmente secundario, destacando entre ellas el artículo de Víctor Farías sobre Rosita Serrano en su libro *Los nazis en Chile* (2000) y el documental de Pablo Berthelon Aldunate, sobrino-nieto de la artista, titulado *Rosita. La favorita del Tercer Reich* (2012). Este último material, en particular, fue fundamental para poder conocer más de la vida y la significación de una artista que conocí el año 2009, en curso de una investigación sobre las estrellas chilenas del espectáculo, por medio del artista de cabaret Jaime Leppé.

### **Nazismo y varieté**

La fama que alcanza Rosita Serrano en la Alemania nazi es considerable. En los escasos siete años de su trayectoria inicial en ese país, entre 1937 y 1943, ella llena auditorios y vende miles de discos, indicadores de las preferencias del público y de su consagración, aún transitoria, dentro de un campo de actividad estético-comercial que es el de la música popular. De hecho, Rosita es una pionera dentro de la configuración característica que adquiere dicho campo en su fase mediático-industrial. Durante los años treinta impera la radio e irrumpe el cine sonoro, asegurando una presencia ampliada de la música en el espacio social que, visualmente, se sostiene en la reproducción de imágenes tanto fijas como en movimiento por la prensa y los *films*. Pero esta configuración mediática se traslapa a la existencia de numerosos escenarios presenciales cerrados, tales como los teatros, los cabarets o los salones de baile, los que, desde el siglo xix, se multiplican, se diversifican, se masifican y todavía mantienen a mediados del siglo xx gran importancia como espacios de expresión y comunicación que originan géneros distintivos, además de actuar como instancias fundamentales de sociabilidad urbana.

Llegada a Berlín en el año 1936 para reunirse allí con la cantante lírica Sofia del Campo, su madre, Rosita Serrano se encuentra con todos estos desarrollos que marcan la transición a la modernidad tardía occidental. Ellos conocen una evolución fulgurante en las grandes metrópolis europeas, pero tanto en Chile como en otros países latinoamericanos están teniendo también lugar, modelando la sensibilidad a la vez modernizante, cosmopolita y populista de la joven mujer que aspira a la fama. El Berlín de los 1930 ya no presenta la intensa actividad artística e intelectual que le había dado esplendor durante la República de Weimar, pues se hacen sentir en la producción cultural los efectos de la Gran Depresión y de la persecución, por parte del régimen nazi, de cualquiera sospechoso de tener filiaciones judías o simpatías comunistas, entre otras. Sin embargo, la ciudad sigue siendo un polo fundamental de innovación artística, tecnológica y empresarial a nivel europeo. A pesar de lo que comúnmente se cree, el nazismo no interviene en la totalidad del campo cultural alemán, dejándole un amplio margen de acción especialmente a la industria del entretenimiento en la cual se desenvuelve Rosita, aunque la actitud del régimen al respecto tampoco es pasiva. En efecto, intenta beneficiarse de esta situación atrayendo hacia sí la popularidad de las estrellas, proyectando un clima de aparente tolerancia y manteniendo en alto la moral de las tropas y de la población (FARÍAS, 2000 ; POTTER, 2009). Decidida a triunfar con su talento en el campo de la música popular, Rosita Serrano rápidamente se abre paso en Alemania y lo hace aprovechando estas relaciones entre el régimen nazi y el espectáculo popular.

Benavente Morales, ¿El cabaret como destino?

La primera presentación pública de la cantante chilena tiene lugar el año 1937, en el Metropoltheater de Berlín, un reputado teatro de operetas donde obtiene una participación en *Maske in Blau* [Máscara en azul], dirigida por Peter Kreuder, con quien realiza posteriormente una gira por el país. Esta actuación es clave no sólo por ser la primera, sino porque en adelante la actriz sigue explotando el rubro de la comedia musical. Sin embargo, es su presentación en el Wintergarten la que la hace verdaderamente conocida. Con este teatro firma un contrato que a la larga se revela desventajoso, pues le significa cantar allí semanalmente hasta el año 1942 por un monto muy inferior a los que logra después. Sin embargo, construido a fines del siglo xix en lo que iba a ser el jardín de invierno del Hotel Central, el Wintergarten tiene un aforo de tres mil personas, lo que lo convierte en el teatro más grande e importante de Alemania. En este teatro la cantante se suma a espectáculos de varieté, género respecto del cual se apunta :

Las variedades, castellanización del galicismo varieté, habían aparecido hacia 1850 en París [...]. Surgían de la capacidad de convocatoria de un empresario dueño o vinculado a algún teatro y de los números musicales, circenses, teatrales y, muy pronto, cinematográficos, disponibles en el mercado del espectáculo. Como los números se ofrecían ya montados, no se necesitaban ensayos en la sala ni se requería instalar escenografías unificadas. De este modo, los empresarios podían combinar y variar los programas a voluntad, utilizando las canciones [...] como plato fuerte del programa. A comienzos del siglo xx, las producciones debían agilizarse en virtud del desarrollo de la nueva industria del espectáculo, que tenía que satisfacer un gusto cada vez más heterogéneo. Estos espectáculos misceláneos y magazinescos resultaban muy atractivos en un mundo que era testigo de continuos y acelerados cambios en las costumbres y las prácticas sociales (GONZÁLEZ & ROLLE, 2004 : 263).

El teatro de varieté, junto con el Tingel-Tangel, serían los extremos alto y bajo, respectivamente, del espectro del vaudeville, el que a su vez se distinguiría del cabaret. La diferencia es importante, pues, muy especialmente en el caso de Berlín, el cabaret llega a adquirir una definición política de la que, a pesar de su carga satírica inicial y de incluir muchas veces comentarios de actualidad, carece el espectro del vaudeville (JELAVICH, 2009), al menos en un sentido más evidente. No obstante, estos espectáculos presenciales evolucionan conjuntamente y sus recintos y actores se traslapan con frecuencia en su período de mayor popularidad, es decir, entre mediados del siglo xix y mediados del siglo xx. A pesar de estar ligado el cabaret a recintos más pequeños regidos por un criterio estético, mientras el vaudeville ansía el dinero que reportan los grandes teatros al estilo del Wintergarten, tienen en común el ser shows presenciales nocturnos donde la interacción directa con el espectador le da cabida a la improvisación, además de ser espacios que permiten la performance de mujeres y el diálogo entre los asistentes. De allí que, muchas veces, se le atribuya a Rosita Serrano el actuar en cabarets, lo que requiere matizarse tomando en cuenta el posicionamiento diferenciado de ambos géneros con respecto a la masividad. Aunque desde las actuales coordenadas mediáticas podría decirse que Rosita lleva el mundo presencial del cabaret entendido como instancia idealizada de espectáculo presencial a la industria cultural que lo está desarticulando, perfilándose como una agente intermediaria en un mundo en transición. En esos años, en efecto, el espectáculo de entretenimiento que es el vaudeville gana una popularidad creciente entre sectores urbanos berlineses y, muy especialmente, entre sus ampliadas clases medias, desplazando gradualmente al teatro dramático convencional de sus preferencias.

Otros géneros del espectáculo emparentados con el varieté y el vaudeville adquieren una significación particular para estos sectores, así como en particular para la carrera de Rosita Serrano. Debido a su carácter liviano y a su acento en la diversión, la opereta y su sucesora, la comedia musical cinematográfica, mantienen un parentesco cercano con el

vaudeville dentro de la amplia zona de intersección del teatro con la música popular. La diferencia es que preservan el carácter unitario de la comedia tradicional, al tiempo que desplazan la sátira y la acrobacia por un contenido melodramático destinado a excitar la sensibilidad burguesa con intrigas amorosas y cotidianas salpicadas de buen humor. Rosita está dotada no tan sólo de una hermosa voz, sino también de una gran capacidad histriónica, por lo cual se desenvuelve con comodidad en estos géneros, los que además comprometen una creciente articulación de los espectáculos presenciales con el cine. Así, después de su actuación inicial en la opereta *Maske in Blau*, ella participa como actriz secundaria en la película *Es Leuchten die Sterne* [Así brillan las estrellas], una legendaria comedia musical al estilo hollywoodense dirigida por Hans Zerlett y estrenada el año 1938 que es seguida por otras tres producciones cinematográficas : *Die Kluge Schwiegermutter* [La suegra inteligente] y *Bel Ami*, ambas de 1939, y *Herzenfreud, Herzenleid* [Alegrías y penas del corazón], de 1940. El momento cumbre de Rosita Serrano en la comedia musical, sin embargo, tiene lugar cuando Theo Mackeben compone especialmente para ella la exitosa opereta *Anita und der Teufel* [Anita y el Diablo], estrenada el mismo año 1940 y con la cual se presenta más tarde en el París ocupado.

Rosita Serrano ya es toda una celebridad, aunque principalmente gracias a su participación en el campo discográfico y en emisiones radiales donde se le apoda como « El Ruiseñor de Chile » [*Der Chilenischen Nachtigall*]. Su primer y exitoso tema, « Roter Mohn » [Amapola roja], es un tango lanzado en 1938 que marca el inicio de su continua y fructífera colaboración con el compositor Michael Jary, así como de una larga sucesión de canciones de gran alcance masivo gracias a las nuevas tecnologías de grabación, reproducción y transmisión del sonido que permite que sea oída en cada rincón del país. Rivalizando en popularidad con las estrellas principales del momento, las cantantes y actrices Zarah Leander y Marikka Röck, Rosita vende miles de discos y, según el documentalista Dietmar Buchmann, llena incluso el Estadio Olímpico de Berlín, con capacidad para 75.000 personas — similar a « lo que logran hoy día los Rolling Stones » — (BERTHELON, 2012 : 01:09).

El campo cultural en el que se desenvuelve Rosita Serrano es esencialmente autónomo, por las razones antes entregadas y porque, debido a su complejidad, difícilmente el régimen nazi habría podido intervenirlo (POTTER, 2009). Adolfo Hitler es el primer gobernante moderno en comprender la importancia o el carácter estratégico del espectáculo en las sociedades de masas, pero los grandes escenarios que construye desde el campo político para fomentar el nazismo son paralelos y, como podemos suponerlo, opuestos en muchos sentidos al campo descrito. Su visión, en efecto, a pesar de contemplar la persecución y el exterminio de los elementos intelectuales que considera socialmente más peligrosos, es la de un adoctrinamiento progresivo de la población. No obstante, dentro de esta visión, se contempla la utilización de artistas y estrellas para que transfieran su popularidad y su notoriedad al régimen, uno de los cuales es Rosita Serrano. De allí que existan fotografías del Ruiseñor de Chile posando sonriente junto a los jerarcas nazis y del logo del partido nacional-socialista adosado a sus discos, estando además suficientemente bien documentado que ella canta en el programa radial « *Wunschkonzert für die Wehrmacht* » [Concierto para las Fuerzas Armadas] y otros conciertos para las mismas Fuerzas Armadas en diferentes ciudades del Frente Oriental, como, por lo demás, en « todos los conciertos organizados por Goebbels » (FARÍAS, 2000: 420).

Rosita Serrano, autodeclarada « apolítica » (BERTHELON, 2012) como buena parte de las estrellas del espectáculo, no sería nazi pues no participa de la ideología nacional-socialista, pero tampoco dejaría de serlo, en cuanto colabora estrechamente con el nazismo. Su ambigüedad al respecto, sin embargo, coincide con la de su propio país :

Benavente Morales, ¿El cabaret como destino?

Al menos hasta la entrada en guerra de EE.UU., el gobierno chileno no fue el único en pensar que el conflicto habría terminado con la victoria italo-alemana en Europa y que, sobre todo, la guerra no se habría prolongado más allá de 1941 o como mucho de 1942. Pearl Harbor salió por tal registro, cambiando completamente el escenario bélico e imponiendo una nueva consideración de las fuerzas en campo, operación que los chilenos no fueron capaces de hacer perfectamente. Santiago no quiso aceptar la idea de tener que entregarse a EE.UU. y de formar parte, como ya lo habían hecho todos los otros países latinoamericanos, excepto Argentina, de la esfera de influencia norteamericana. Chile no aceptó, entonces, que la política exterior del país debiera cambiar por presiones política-económicas y siguió sosteniendo, en plan mundial, una posición autónoma e independiente que le permitiera no sufrir daños por ninguno de los países en guerra o, aún mejor, sacar provechos por ambas partes (NOCERA, 2005).

A medida que avanzan los acontecimientos, la Segunda Guerra Mundial revela ser algo más que una simple disputa territorial local, terminando por mostrar el lado más sombrío de la humanidad y por reconfigurar la entera organización del planeta. Pero antes de su inicio y todavía en una fase temprana del conflicto, la situación no es tan clara como la vemos ahora, pues de haberlo sido probablemente las cosas hubiesen sido diferentes. La actitud del gobierno chileno responde a las lógicas dominantes en un país a la vez periférico, exógeno al escenario del conflicto, autonomista y, por cierto, políticamente dividido y fluctuante según los desplazamientos de las potencias metropolitanas, sus relaciones de fuerza y sus ideologías. Desde esta misma lógica de poder, Rosita Serrano se relaciona con el gobierno nazi como si tratara de uno más, pues adquiere visibilidad pública y su carrera mediática le exige preservarla e incrementarla, y lo hace con el beneplácito de los embajadores chilenos. Ahora bien, « finalmente, los artistas en la Alemania nazi no eran esencialmente diferentes de otras elites educadas y profesionales. [...] En su mayor parte, [ellos] también optaron por acatar las políticas del régimen, adaptándose a las circunstancias en orden a preservar sus propios intereses » (HUENER & NICOSIA, 2009 : 5). Es decir, la cantante no sería ni más oportunista o inescrupulosa ni menos indulgente, ciega o tal vez ingenua que, lamentablemente, otros actores del período, chilenos y alemanes confundidos, ante lo que se está incubando con funestas consecuencias.

No obstante, en el contexto de la guerra y del régimen nazi los acontecimientos pronto se precipitan y exigen definiciones que ponen fin a la convivencia pacífica del campo político con el campo cultural, al menos en lo que cabe a la suerte de Rosita Serrano. Ella y su madre, en efecto, son expulsadas de Alemania « indigentes, con fondos propios bloqueados » y sin siquiera tener dinero para sus pasajes, según explica el Embajador de Chile en Berna al Ministerio de Relaciones Exteriores en un telegrama del 19 de febrero de 1944. El motivo directo sería la participación de la cantante, en diciembre del año anterior, en un concierto a beneficio de judíos daneses refugiados en Suecia, con cuyo rey Gustavo VI mantiene relaciones cordiales. Ello habría despertado una sospecha de espionaje que, en lo inmediato, acarrea el requisamiento de todos sus discos, aunque una razón más de fondo sería que, además, ella siempre se rehusó a firmar el « Abstammungsnachweis », suerte de certificado de no ascendencia judía exigido a los artistas por la Cámara de Cinematografía del Reich (FARÍAS, 2000 : 419-422).

En las idas y vueltas del destino y de la política, Rosita es perseguida por el régimen que antes la tenía por favorita y, estando aún en vida, ella explica que clandestinamente, mediante vuelos nocturnos, ayudó a familias judías enteras a escapar del exterminio. Las pruebas no son terminantes y el argumento, al parecer, sería esgrimido por otras personas en su situación, pero se le habría dedicado un árbol en Yad Vashem, el memorial israelita del Holocausto, y, por otra parte, se casa ella misma con una persona de origen judío sefardí, el multimillonario egipcio Jean Aghion (BERTHELON, 2012). El dinero y la fama, más que la



pureza racial, parecen haber sido los objetivos de Rosita, pero al mirar la performance de la mujer y de la artista, otros elementos aparecen explicando la revisión actual del personaje y su ingreso en un ciclo póstumo de consagración.

### **Cabaret criollo**

A pesar de las acusaciones de nazismo que siguen pesando sobre la figura de Rosita Serrano, una vez que se ingresa en un período histórico donde dicho régimen deja de ser percibido como una amenaza directa la cantante vuelve a suscitar interés no sólo por su significación histórica y política, sino también en su dimensión artística. Las actividades de coleccionismo o interpretación realizadas por un conjunto de seguidores en torno a su figura son relevantes, desde el punto de vista de la consagración de esta mujer, pues son indicativas de su vigencia y del valor estético que se le asigna a su performance musical. Debido a que estas actividades se inscriben dentro de la crítica musical y el arte de cabaret, es posible caracterizar a la artista como un objeto de culto, más que de afición popular, señalando no obstante los criterios desde los cuales se valora socialmente a la artista.

La desacralización de la artista es realizada por el historiador Víctor Farías en su libro *Los nazis en Chile* (2000), en el cual sobresale una mirada inquisidora que tiende a subrayar el vínculo entre la fama de la artista, su impulso por parte del nazismo y la decadencia cultural en el Tercer Reich, como lo indica el siguiente fragmento :

Más allá de cualquier juicio de valor, tanto sobre la cantante y su talento más o menos natural como sobre el nivel de la tradición de music hall alemana, cabe constatar el enorme impulso del “ruiseñor chileno”, que debía, entre otras cosas, tratar de hacer olvidar a Marlene Dietrich, incorporada a la resistencia antinazi. Se puede constatar en efecto el inmenso despliegue propagandístico del aparato cultural nazi y la correspondiente actitud, en muchos casos inescrupulosa, de la cantante chilena. Sus avances publicitarios la convirtieron rápidamente, además, en una estrella de cine, también aquí aprovechando el descenso de nivel tras la partida de los grandes directores de cine alemanes (B. Wilder, F. Lang, entre muchos otros) (FARÍAS, 2000 : 416).

Lo que resulta sospechoso en estas apreciaciones no es, desde luego, la denuncia de la conducta oprobiosa de Rosita Serrano, sino el hecho de que este argumento encubra motivaciones tanto de género como culturales, según puede apreciarse en un comentario formulado acerca del pianista Claudio Arrau en el capítulo siguiente del libro :

[...] La magnitud del personaje, el inmenso aporte hecho por él a la cultura musical mundial y el significado que su arte ha tenido para los chilenos y su música hacen tanto más relevante un examen histórico fundamentado de su relación con la época. En todos los casos hasta aquí analizados se trató casi siempre de personas de muy relativa monta espiritual y, por lo tanto, de quienes sólo representaron a ese su nivel a Chile y los chilenos, el caso de Arrau es absolutamente distinto (FARÍAS, 2000 : 422).

La desacralización académica de Rosita Serrano puede responder a diferentes factores, entre los cuales su colaboración con el nazismo es importante, pero no lo explica todo. En efecto, llama la atención que Ezra Pound, Louis-Ferdinand Céline o, en Chile, Miguel Serrano —quien no tiene parentesco con Rosita—, así como la misma Leni Riefenstahl, todos ellos fascistas o nazis en un sentido literal, sean autores o artistas consagrados, vigentes, publicados y apreciados, por no mencionar a Martín Heidegger. Por otra parte, si bien el caso de Leni Riefenstahl podría indicar que el argumento de género tampoco es decisivo, emerge una diferencia importante al considerar que ella realiza su labor en la fotografía, mientras que la carrera de Rosita Serrano está vinculada a un género popular y corporal como es el « *music hall* », a lo que se suma su condición de extranjera y sudamericana en Alemania. Es

Benavente Morales, ¿El cabaret como destino?

interesante por ello constatar que su actual proceso de re-consagración se lleva a cabo valorándose su singular actuación musical en dos sentidos : el criollismo y la ejecución vocal. En el primer caso, el criterio es sugerido por la afición que despierta la cantante entre dos coleccionistas de discos : Mario Silva, chileno, y Pedro Platten, alemán, ambos residentes en Alemania (BERTHELON, 2012). En el segundo caso, el criterio lo señalan las reinterpretaciones de la obra y la vida de la cantante por parte de los artistas Jaime Leppé y Wiltrud Weber. No nos explayaremos sobre estas obras, pero discutiremos los criterios en juego en su valoración de Rosita Serrano.

La posibilidad de apreciar la performance musical de Rosita Serrano llama la atención sobre la necesidad de descubrir, más allá del rechazo o el temor que provoca adentrarse en el nazismo, no sólo los complejos modos en que los criterios estéticos, políticos y económicos se articulan en un proceso histórico de construcción del valor, sino sobre todo las fallas y fisuras que necesariamente conlleva la ambición de organizar un ejercicio total del poder por medio de tales mecanismos. En tal sentido, es interesante relevar la perspectiva de la investigadora Pamela Potter al investigar la situación de la música bajo el nazismo, pues comienza desmontando tres difundidos mitos al respecto : 1. Que « Hitler hizo que todos los alemanes escucharan a Wagner » ; 2. Que « todo el mundo estaba obligado a escuchar marchas militares » ; y 3. Que « los nazis prohibieron todo el jazz y la música atonal » (POTTER, 2005 : 87-89). Este último punto es el que nos interesa en relación a Rosita Serrano, en la medida en que el repertorio cancionero sobre el cual sustenta su popularidad no sólo muestra rasgos comunes a la cultura de masas, como el sentimentalismo, la referencia a la vida cotidiana o algunos guiños de humor, sino también un criollismo que, paradójicamente, fascina a las audiencias alemanas seducidas simultáneamente por el nazismo.

Esta paradoja responde a que, si bien el criollismo implica cierto tipo de nacionalismo, éste difiere del nazismo en cuanto no reivindica el origen puro, sino « el curso [...] torrencial [...] de una catarata de aguas diversas, materias muertas, piedras enormes, leños y troncos que hacen un ruido ensordecedor y exhiben residuos de distintas procedencias » (LATCHAM, 1954 : 20). La observación es formulada a propósito de la literatura criollista del período, pero es válida también para el criollismo musical. Desde el punto de vista de los criterios estéticos del régimen y sus seguidores, la afinidad con este criollismo musical bien puede estar mediada por el costumbrismo, una corriente artística que predomina en América Latina en la primera mitad del siglo xx y que reelabora el imaginario campesino en un momento en que se intensifican los procesos de urbanización. Este énfasis en la tradición y en el folclore sustenta el apodo de « ruiseñor » otorgado en Alemania no sólo a Rosita Serrano, sino también a otras cantantes, guardando correspondencia con un ideario nazi que reivindica la vida rural y adopta el lema de *Blut und Boden* (« Sangre y Tierra »). Pero aunque pueda confundirse fácilmente con el costumbrismo, el criollismo pone el acento no tanto en lo tradicional como en lo criollo, entendido esto último en el « sentido traslaticio » que, distinguiéndolo de la acepción original de « lo americano pero de puro origen europeo », significa más bien « lo nacional, lo autóctono, lo propio y distintivo de cada uno de nuestros países » (LATCHAM, 1954 : 6), es decir, los países americanos.

Ahora bien, el campo musical alemán, a la subida del nazismo al poder, no sólo se ha complejizado en términos de su estructura y organización, sino que además ha sido penetrado ya por corrientes estéticas foráneas procedentes, en especial, de los Estados Unidos. En relación al jazz, se explica que, pese a los esfuerzos del nazismo por erradicarlo del país, el género por el contrario amplía su presencia durante el Tercer Reich. Primero, porque en su versión « artística » ya había imbuido la obra de numerosos compositores doctos europeos,

como Debussy, Stravinsky, Weill, Hindemith y Krenek, influenciando en la Alemania nazi a Blacher. Segundo, porque la exposición de « Música Degenerada » de 1938 contribuye, irónicamente, a que el género sea aún más apreciado y popular. El régimen, a pesar de una prohibición inicial, se ve forzado a programarlo para impedir que la población sintonice radioemisoras extranjeras, mientras que los soldados traen discos adquiridos en el frente e incluso los oficiales nazis asisten a clubes nocturnos para escucharlo (POTTER, 2009 : 94-96).

Lo anterior es interesante porque da cuenta de las lógicas encontradas que pueden darse entre el campo político y el campo cultural, mostrando cómo este último puede, hasta cierto punto, esquivar al primero. La propagación del jazz y otras producciones y corrientes artísticas en la Alemania del Tercer Reich responde, ciertamente, a industrias culturales norteamericanas cuya presencia hegemónica en la posguerra se intensifica. Pero el jazz y su hermano el swing surgen de un largo proceso de acriollamiento musical en el Gran Caribe, al igual que numerosos otros estilos musicales nacidos de la memoria de la fragmentación de las comunidades negras americanas. En el contexto de la urbanización y especialmente durante la Gran Depresión, estos ritmos comienzan a hacer mucho sentido entre la población blanca de los Estados Unidos, la que los adopta y los desarrolla particularmente mediante el formato de la Big Band, dentro de un proceso de contacto y de mezcla que, producto de la globalización, se expande y se repite en otros lugares.

Rosita Serrano se suma a este proceso en una Alemania nazi donde ya se están introduciendo no sólo jazz y el swing, sino también otros variados ritmos procedentes de América Latina. Ejemplo de ello son sus colaboraciones con el compositor polaco de ascendencia judía Michael Jary, quien no sólo compone para ella el tango « Roter Mohn », entre otros temas, sino que además la acompaña con su orquesta en la interpretación de una canción como « Rumba tambah », de Rafael Hernández y Leo Blanc, grabada en 1938. Además, ese mismo año, Rosita personifica en la película *Es Leuchten die Sterne* [El brillo de las estrellas] a una cantante española, sobresaliendo en la interpretación de « *Haben Sie den neuen Hut von Fräulein Molly schon geseh'n* » [Han visto el nuevo sombrero de la Srta. Molly], una composición donde se mezclan el vals, el foxtrot y la rumba. Debido a esta mezcla de estilos que incorpora en su repertorio cancionero, Rosita puede ser comparada con Carmen Miranda, aunque resalta su mayor sobriedad frente a la extravagancia exotizante de la brasileña. Relacionada con un predominio de la línea melodiosa que le permite incorporar, en especial, el canto lírico, el vals y el silbido de pájaro que la caracteriza, esta sobriedad facilita el que sus canciones circulen en la esfera pública del Tercer Reich, aligerando en cierto modo su diferencia y su impureza. Lo que no obsta para que, según advierte con entusiasmo su seguidor Pedro Platten a propósito de « *Haben Sie den neuen Hut...* », sus canciones cambien frecuentemente de ritmo (BERTHELON, 2012 : 23-03), con lo cual se recrudece el imaginario caótico que acompaña la globalización en esta fase todavía temprana del proceso, así como lo frenético de la urbanización.

En lo que cabe a la performance vocal, Rosita demuestra adaptarse muy bien a las nuevas exigencias de la industria. Debido al desarrollo del *star system*, la canción popular se transforma, por un lado, al otorgársele una importancia mayor al estribillo o refrán, lo que permite la construcción de un clímax musical y facilita la memorización por la audiencia, y, por otro lado, al emerger un estilo más intimista y relajado o casual de cantar, el que está ligado al uso del micrófono (GONZÁLEZ Y ROLLE, 2004 : 361-364). En efecto, son precisamente estos aspectos los destacados en un documental de la UFA sobre los nuevos procesos de grabación del gramófono realizado por encargo de Telefunken, sello discográfico con el cual Rosita Serrano llega a grabar los cerca de cien temas que constituyen el conjunto

de su producción del período. En este documental, donde Rosita figura como primera estrella, vemos a la cantante desenvolverse en un estudio con toda familiaridad y profesionalismo en el trato con la orquesta y, justamente — y sensualmente —, con el micrófono.

No obstante lo anterior, en su performance o ejecución vocal Rosita Serrano parece definir al mismo tiempo sus propias reglas del arte, según puede apreciarse en los diversos registros sonoros y audiovisuales que existen de la cantante. En efecto, ella despliega una complejidad de recursos pocas veces apreciada en el canto popular, sumando a ello herramientas poco convencionales como la emisión de pequeños gruñidos, la ejecución de un silbido prácticamente perfecto y un uso de la guitarra acústica que incluye, por ejemplo, golpecitos sobre la caja dispuesta al revés. Como se sabe, la guitarra adquiere una importancia fundamental en la posguerra, como símbolo de autonomía ligada al rock y al canto « de autor », y si bien Rosita descansa en composiciones de otras personas y suele acompañarse de orquestas — especialmente una vez que se ha hecho conocida — es difícil no ver en ella a una precursora de este tipo de cantantes que, por cierto, son principalmente masculinos. La diferencia es que se muestra mucho más imaginativa y económica a la vez en una ejecución que es capaz de sostener sin recurrir necesaria o excesivamente a elementos como la visualidad, la instrumentación o el contenido mismo de las letras. Es decir, en el terreno de la canción, ella cumple con creces el criterio de campo de ocupar como instrumento « su propio cuerpo » (RAMOS LÓPEZ, 2003 : 90), todo lo cual cambiará a medida que se complejice la industria y el canto comience a girar en torno a las nuevas tecnologías.

La performance musical de Rosita Serrano, entonces, puede relacionarse por un lado con la capacidad de interpretar y hacer circular canciones que, tal vez más que los espectáculos de varieté o de vaudeville, desafían la ideología nazi en cuanto introducen un esquema musical de mezcla en su composición. Por otro lado, esta performance se complementa con una ejecución vocal que echa mano de un amplio conjunto de recursos vinculados al cuerpo, motivo por el cual, al ver actuar a Rosita Serrano en los registros audiovisuales existentes, se nos viene a la mente la palabra « cabaret ». El cabaret criollo que encarna hoy Rosita Serrano es una relectura de la cantante que toma sentido en un mundo globalizado y altamente tecnologizado donde la figura de la diva, en cuanto eje, límite y exceso de la sociedad del espectáculo, nos facilita el reevaluarlo en su condición de dispositivo mediador y configurador de la cultura en la modernidad tardía. En la medida que esta diva se constituye en un polo de atracción de miradas y prácticas en fuga hacia una multiplicidad de devenires estéticos anulados, coartados o suspendidos por la hegemonía de la contemplación y sus simulacros de « interacción interactiva » en la era de la superficie digital, considerada ésta en la autosuficiencia de su « pliegue monádico » (YAÑEZ TAPIA, 2009), puede decirse que no sólo hay « cuerpos que importan » (BUTLER, 2012), sino que el propio cuerpo importa como recuerdo evanescente y potencia a redespigar en la interacción con otro cuerpo. Ahora bien, esta importancia del cuerpo en la performance de Rosita Serrano se relaciona con su experiencia femenina de la modernidad.

### ***La femme fatale***

Después de huir de Alemania, Rosita Serrano logra presentarse en nuevos escenarios tanto de Europa como de América Latina y los Estados Unidos, donde graba en 1950 cuatro canciones para la película *La Cenicienta*, de los estudios Disney, mientras que su país la recibe con honores en 1948, al abrirle por primera vez las puertas del Teatro Municipal a una cantante popular. Un año después, la cantante contrae matrimonio con el multimillonario egipcio de origen judío sefardí Jean Aghion, quien no sólo la rodea de grandes lujos, sino que acepta que siga con su carrera y la acompaña en sus giras. Pero al regresar a Alemania en

1951, a pesar de realizar algunas presentaciones con buena acogida, lo hace en escenarios de segundo rango y enfrentándose los abucheos de la audiencia en el Palacio de los Deportes de Berlín, en 1953, después de lo cual Telefunken cancela definitivamente su contrato discográfico. Y, como si el rodillo de la historia pasara sobre ella una y otra vez, el año 1957 el gobierno socialista de Gamal Abdel Nasser nacionaliza la industria y confisca todos los bienes de su marido. Jean Aghion está impedido de salir de Egipto y fallece por lo demás poco después de poder hacerlo, en 1962, habiendo dilapidado el resto de su fortuna jugando en el casino. Rosita continúa realizando presentaciones y grabando algunos discos, aunque entretanto ha perdido su vigencia como artista y sus producciones se orientan más bien al mercado de la nostalgia. En un fugaz e infructífero paso por Hollywood, conoce al dibujante de afiches cinematográficos Will Williams, con quien inicia un romance y vive en Chile durante un tiempo, pero él pronto la deja porque necesita seguir ganándose la vida en su país. Sola, pobre y añorando la fama, Rosita Serrano le pide al Estado chileno una pensión de gracia que no le es concedida. El año 1997, durante la transición chilena a la democracia, la cantante fallece en un hospital santiaguino.

La breve descripción anterior es una de las tantas biografías que pueden realizarse acerca de la vida de una mujer que ha adquirido ribetes legendarios. Como sugiere Víctor Farías en su historia del nazismo en Chile, predominan en el caso de Rosita Serrano estos aspectos debido en gran medida a que ella misma nunca se habría preocupado de aclarar bien las cosas (FARIÁS, 2000 : 419). Esta leyenda, más bien negra, que se ha ido tejiendo en torno a ella tiene numerosos puntos de apoyo y lo interesante es justamente que Rosita la alimenta al preservar la ambigüedad, demostrando conocer el modo de construcción de un personaje. Por ejemplo, se rumorea, entre otras anécdotas, que se habría mandado a hacer el único Mercedes Benz idéntico al de Hitler (BERTHELON, 2012) y, por cierto, ella misma se divierte relatando que le atribuían el haber sido amante de Rommel y del mismo Führer, quien la habría mandado a « buscar en avión para que le cantara sólo a él “ Cuando las lilas vuelvan a florecer ” » (DZAZÓPULOS, 2010 b). En Chile, por otra parte, su aura fascista se agiganta al aludirse a la supuesta admiración que le tenía el General Augusto Pinochet, quien, se dice, solía ir a buscarla al aeropuerto en sus visitas al país ; esto a pesar de que, a la inversa, un admirador suyo, el artista Jaime Leppé, explica que ella sería « la única diva chilena porque tuvo un ejército a sus pies ».

La existencia rocambolesca y misteriosa de Rosita Serrano despierta toda clase de fantasías acerca de su poder de seducción, el lujo literalmente oriental en el que vivió, su hipotético carácter de espía, su exotismo sudamericano, su amistad con reyes y gobernantes, su supuesta resistencia clandestina, sus orígenes periféricos de Cenicienta, su adoración de parte de las multitudes y, por supuesto, la fatalidad de un destino potencialmente brillante que se ve arrollado una y otra vez por algunos de los acontecimientos históricos más trascendentales del período. En suma, una trayectoria donde sobresale la ingenuidad de la mujer que, saliendo a la esfera pública, se mantiene al margen e ignorante de las reglas imperantes en la esfera de decisiones políticas, así como la peligrosidad que, por lo mismo, comporta su eventual acción (encubierta) en dicha esfera. Asombra la similitud de este perfil con el de Marilyn Monroe, víctima ella misma de sucesos similares aunque tal vez con una cuota menor de aventuras y perversión, y en general con el estereotipo de la *femme fatale*, el que se completa con la imagen de la mujer soltera que fuma, maneja autos y gana (mucho) dinero.

Desde el punto de vista de la consagración en sus aspectos estéticos auráticos, esta construcción rocambolesca del personaje y su asociación a un estereotipo femenino ambiguo son claves, pero la condición sine qua non de la estrella es que dicho personaje se confunda

con la personalidad en cuestión. Este proceso ya se había iniciado durante sus años de gloria bajo el nazismo, como permite apreciarlo el siguiente comentario especializado de la época acerca de su actuación en la opereta *Anita und der Teufel* :

El gran Belzebú, desde el infierno, intenta un juego para romper un noviazgo, a un día del matrimonio, enviando a uno de sus demonios como seductor. Pero éste descubre inesperadamente su corazón, se enamora y decide convertirse en humano. Esto no es, sin embargo, ningún milagro, porque la mujer con la que tropieza es Anita. Y ella se llama ¡ Rosita Serrano ! Así es como nos encontramos por primera vez con la encantadora chilena en el escenario. Y si ella conquista los corazones por la forma en que se adapta a diálogos antes nunca asumidos, también puede ser plenamente ella misma y, en medio de un grupo de actores extraordinarios, puede exhibir todo su arte de interpretación y canto en todas las direcciones. Yo lo hago todo con música, ésta es su primera canción, y Rosita la recorre con ánimo pleno y siempre con la misma empatía, bellamente, luminosamente y victoriosa contra todas las artes del infierno [...]. El público se divirtió, se rio, aplaudió mucho y con entusiasmo, y celebró, sobre todo, a : ¡ Rosita Serrano ! (FARIAS, 2000 : 416-417).

Esta opinión es muy interesante porque permite apreciar no sólo algunas cualidades interpretativas de la cantante, sino también que la valoración de su figura descansa en atributos personales como el encanto, la seducción, la empatía, la belleza, la luz; todos los cuales se ajustan al perfil de una diva, especialmente si gracias a estos atributos ha derrotado al demonio. Ello es plenamente coincidente con lo señalado por Edgard Morin en cuanto a que « la estrella es dios », respondiendo a una necesidad afectiva o mítica del público, así como a una construcción del *star system* que « la prepara, la dispone, la acostumbra, la ofrece y la fabrica » (MORIN, 1964 : 159). Pero la naturalidad requerida para estimular la « proyección-identificación del espectador » hace que la estrella no actúe propiamente tal, sino que, simplemente, « sea », pues una estrella verdadera « representa su propio personaje » (MORIN, 1964 : 189). De allí la confusión, en este caso, entre Anita y Rosita, así como, más adelante, entre Rosita Serrano y María Martha Esther Aldunate del Campo.

María Martha Esther Aldunate del Campo nace en 1914 en la ciudad balneario de Viña del Mar, aristocrática vecina y hermana del puerto principal de Valparaíso, y crece durante el convulso período de la historia de Chile en que se desordenan las jerarquías y estamentos con el estallido de la llamada « Cuestión Social ». A nivel cultural, el correlato de esta agitación es la proliferación democratizante de toda una serie de espacios, medios y géneros musicales inéditos que, debatiéndose entre la mirada tradicional hacia Europa, la nueva admiración por los Estados Unidos y el intento permanente por reapropiarse de lo local, se encuentran asociados a la formación de una todavía incipiente clase media urbana (GONZÁLEZ & ROLLE, 2004).

Heredera del talento vocal e histriónico de su madre pero relevando lo que había sido su papel en otra configuración social, Rosita Serrano se constituye, en tanto artista y en tanto mujer, en el preciso tránsito que va de la diva operática a la diva mediática. La participación misma en la esfera pública no es evidente para las sobreprotegidas mujeres de la burguesía chilena y muchos menos cuando, tratándose de cantantes, el « instrumento es su propio cuerpo » (RAMOS LÓPEZ, 2003 : 90). En una sociedad de pasado colonial, en efecto, sigue parcialmente vigente la exigencia de preservar rigurosamente la castidad « para la vigilancia de la pureza del grupo dominante que no quiere ser confundido con las mezclas y para, además, controlar esas mismas mezclas » (ARAYA, 2010 : 34), postulados que se asemejan bastante a los del nazismo. No obstante :

Mientras las mujeres de la Colonia hispanoamericana cultivaron la música preferentemente en el ámbito privado, con el advenimiento de la República comienza un proceso de

emancipación del ambiente doméstico familiar, tendiente a revelar y expresar la personalidad artística también en el espacio público. Figuran así, cada vez con mayor frecuencia, nombres femeninos en los salones de los clubes y sociedades musicales, en el teatro — en representaciones dramáticas y en los conciertos —, en las chinganas, los parrales o en los cafés (PEÑA, 2008 : 299).

Ahora bien, aunque desde una perspectiva de largo plazo veamos con claridad que este proceso ininterrumpido involucra a una cantidad creciente de mujeres, las resistencias sociales se manifiestan en cada caso en mayor o menor grado, evidenciando una ruptura progresiva de las barreras y convenciones que normalizan el comportamiento, en este caso, de la mujer burguesa. Es así como la decisión de Sofía del Campo de dedicarse profesionalmente a la lírica a duras penas es aceptada por su familia (DZAZÓPULOS, 2010 a), pese a contar con varias distinguidas precursoras desde que la soprano María Luisa Correa de Tagle se convierte, en la segunda mitad del siglo XIX, en la primera mujer de la « sociedad » chilena en dedicarse al bel canto, celebrándose por un comentarista de la época su talento de « artista chilena y su virtud de mujer y de madre » (PEÑA, 2008 : 301). Pero al desenvolverse en el terreno de la música popular Rosita Serrano rompe no sólo una barrera moral y de género, sino también una jerarquía social — aunque con expectativas de fama y dinero —, y, según una anécdota relatada por ella misma, su propia madre la tilda de « loca » cuando le manifiesta su intención de presentarse a una audición en un importante teatro berlinés. Rosita le replica que lo hará « en bikini y con un paraguas si es que tú no me ayudas a hacer un vestido » (BERTHELON, 2012 : 10:03) y, si bien ese tipo de trajes de baño aún no existen en la época, el relato permite formarse una idea tanto de la transgresión como de la decisión de la estrella en ciernes.

Traigo lo anterior a colación porque la extracción burguesa de Rosita Serrano en el contexto chileno, misma que, en lo musical, se manifiesta en su filiación al canto lírico, me parece fundamental para explicar distintos aspectos que confluyen en su proceso de consagración. En efecto, cantantes reputadas y apreciadas tanto en Chile como en Alemania en la década de los 1930 son muchas, pero, de alguna manera, las características señaladas le permiten a Rosita desplegar una batería poco frecuente de recursos artísticos y sociales en su construcción como diva musical, es decir, según la lógica de distinción que la hace brillar opacando a otras dentro del *star system* germano. Esto a lo menos en la primera y fulgurante etapa de su carrera, hasta que, como hemos visto, las mismas características sociales y artísticas la hacen caer estrepitosamente cuando las condiciones de su campo de actividad cultural se modifican, tanto por factores externos como por factores internos a su evolución.

Me sugiere esta reflexión la similitud del perfil de Rosita Serrano con el de las actrices mexicanas Dolores del Río y María Félix, que, aunque mucho más afamadas hasta la actualidad, son las otras divas latinoamericanas del período. Mujeres que destilan glamour, pero como una suerte de *habitus* o atributo innato que en su proyección mediática les permite adquirir cuotas ampliadas de poder social, a pesar de no emprender su construcción hiperbólica ni deslizarse a la arena política, como sí lo hace Evita Perón desde su extracción popular, para elevarse desde allí a un estatus de santidad. A nivel latinoamericano u occidental, estas mujeres se desplazan frecuente o significativamente para participar del *star system* en expansión desde los años 1920. Así como Dolores del Río y Carmen Miranda despegan hacia el estrellato en Hollywood, donde se impulsa fuertemente sus carreras por motivos geopolíticos, María Félix permanece en México por motivos nacionalistas y de expansión de la industria cinematográfica local, buscando luego conquistar Europa, mientras que Libertad Lamarque, « La Novia de América », es la más viajera a nivel continental. Procedente del pequeño país y mercado que es Chile, Rosita Serrano se ve conminada a

emigrar y, después de divorciarse de su marido en Brasil y de recorrer Europa en una tournée misteriosa, llega a Berlín en el año 1936 para reunirse allí con su madre, encontrándose con todos estos desarrollos que marcan la transición a la modernidad tardía occidental en el convulsionado y esperanzado siglo XX.

### **Epílogo sobre lo sagrado**

La cualidad primigenia de *sacer*, lo sagrado, de acuerdo con Roger Caillois es la de ser intocable sin riesgo de quedar manchado y contaminado. A seis décadas del Tercer Reich, tal vez lo más atractivo de Rosita Serrano es la imbricación de esta dimensión originaria de lo sagrado en su carácter intocable, aunque desdoblado en una faceta política ominosa y una faceta estética luminosa, con aquello que Guy Debord denominó lo pseudo sagrado mercantil, es decir, aquello que se puede tocar pero nunca será alcanzado, según corresponde a la condición de la estrella como producto publicitario que modela y moldea los gustos y los comportamientos en el capitalismo avanzado; y que en este caso, no obstante, convive asimismo con un proyecto estelar fallido por la fatalidad del destino, o de la historia. Estos aspectos nos interpelan como mujeres construidas de una u otra manera por el *star system*.

Pero el caso de Rosita Serrano nos permite apreciar que la consagración no es tan sólo un proceso social que debemos desentrañar, incluso considerando sus aspectos sociales más dispares y encontrados ; o una construcción en la que como teóricos podamos participar activamente desde tales o cuales criterios sobresalientes en determinado campo cultural; sino también un fenómeno complejo que nos remite a nuestros propios conceptos y usos de lo sagrado en sus múltiples, volátiles e intrincadas acepciones y desconstrucciones. El concepto de aconsagración que propuse antes para el caso de la actriz mexicana María Félix (BENAVENTE, 2010) me permite designar este cruce de consideraciones y significados que nos envuelven y, ciertamente, nos cautivan, al ser testigos y participantes de fenómenos ante los cuales se nos impone la perplejidad porque nos suscitan por igual fascinación y repulsión, dentro de una política del gusto que asume la imposibilidad de cuadrar tales coordenadas en una precisa ecuación. Así, se trataría de asumir en nuestra pregunta acerca de la consagración el carácter plurívoco de nuestras propias concepciones de lo sagrado, en tanto ejes configuradores del gusto y del sentido en la movediza e inacabable construcción subjetiva del valor.



**BIBLIOGRAFIA**

- ARAYA, Alejandra (2010<sup>2008</sup>), « Un imaginario para la mezcla. Mujeres, cuerpo y sociedad colonial », in MONTECINO AGUIRRE, Sonia (comp.), *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*, Santiago, Catalonia.
- AURAY, Nicolas & GEORGES, Fanny Georges (2012), « Les productions audiovisuelles des joueurs de jeux vidéo : entre formation professionnelle et apprentissages esthétiques autodidactes », Manuscrito de los autores, página web de Nicolas AURAY, École Nationale Supérieure des Télécommunication. Disponible en <http://ses.telecom-paristech.fr/auray/2012FannyNicolasMachinimas.pdf>.
- AURAY, Nicolas & MOREAU, François (2012), « Introduction », *Réseaux*, n° 175 : 9-18. Disponible en <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2012-5-page-9.htm>
- BENAVENTE MORALES, Carolina (2010), « “ Divina ” : consagración cultural y usos de lo sagrado en la actriz mexicana María Félix (1914-2002) », *Convergencia*, vol. 17, n° 52 : 261-288. Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-14352010000100011&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352010000100011&lng=es&nrm=iso)
- BERTHELON, Pablo (2012), *Rosita, la favorita del Tercer Reich*, Santiago, Carnada Producciones.
- BOURDIEU, Pierre (1984), « The market of symbolic goods », in *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Nueva York, Columbia University Press : 112-141. Disponible en <http://web.mit.edu/allanmc/www/bourdieu2.pdf>.
- BUTLER, Judith (2012), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
- DAVID, Jérôme (2010), « La marche des temps: sociologie de la littérature et historicité des œuvres », *CONTEXTES*, n° 7. Disponible en <http://contextes.revues.org/4647>.
- DEBORD, Guy (2007), *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- DENIS, Benoît (2010), « La consécration », *CONTEXTES*, n° 7. Disponible en <http://contextes.revues.org/index4639.html>
- DOZO, Björn-Olav & LACROIX, Michel (2010), « Petits dîners entre amis (et rivaux): prix, réseaux et stratégies de consacrants dans le champ littéraire français contemporain », *CONTEXTES*, n° 7. Disponible en <http://contextes.revues.org/4646>.
- DOZO, Björn-Olav & PROVENZANO, François (2010), « Comment les écrivains sont consacrés en Belgique », *CONTEXTES*, n° 7. Disponible en <http://contextes.revues.org/4637>
- DUCAS, Sylvie (2010), « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l’auteur ? », *CONTEXTES*, n° 7. Disponible en <http://contextes.revues.org/4656>.
- DZAZÓPULOS, Juan (2010 a). « La soprano chilena Sofía del Campo », *Ópera, siempre. Bitácora sobre actualidad operística y cantantes líricos del pasado*, Mayo. Disponible en <http://www.operasiempre.es/2010/05/la-soprano-chilena-sofia-del-campo/>
- DZAZÓPULOS, Juan (2010 b). « Rosita Serrano, el ruiseñor chileno », *Ópera, siempre. Bitácora sobre actualidad operística y cantantes líricos del pasado*, Junio. Disponible en <http://www.operasiempre.es/2010/06/rosita-serrano-el-ruisenor-chileno/>
- FARÍAS, Víctor (2000), *Los Nazis en Chile*, Santiago, Planeta.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo & ROLLE, Claudio (2004), *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, UC.
- HUENER, Jonathan & NICOSIA, Francis R. (2009), « Introduction », *The Arts in Nazi Germany : continuity, conformity, change*, Nueva York, Berghahnbooks : 1-14.

- JELAVICH, Peter (1996), *Berlin Cabaret*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- LATCHAM, Ricardo (1954), « Historia del criollismo », *Anales de la Universidad de Chile*, n° 94 : 5-22. Disponible en <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/1768/1673>
- LE GUERN, Philippe (2003), « Présentation », Dossier « Les nouvelles voies de la consécration culturelle ». *Réseaux* 2003/1, n° 117 : 9-44.
- MORIN, Edgard (1964), *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Eudeba.
- NOCERA, Raffaele (2005), « Ruptura con el eje y alineamiento con Estados Unidos : Chile durante la Segunda Guerra Mundial », *Historia* (Santiago), vol. 38, n° 2 : 397-444. Disponible en [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-71942005000200006&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942005000200006&lng=es&nrm=iso).
- POTTER, Pamela (2009), « Music in the Third Reich: the complex task of “germanization” », in HUENER, Jonathan & NICOSIA, Francis R., *The Arts in Nazi Germany : continuity, conformity, change*, Nueva York, Berghahnbooks : 85-110.
- PROVENZANO, François (2010). « La consécration par la théorie », *COnTEXTES*, n° 7. Disponible en <http://contextes.revues.org/4629>.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar, (2003), *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea.
- SCHMUTZ, Adam Clayton (2009), *The Classification and Consecration of Popular Music. Critical Discourse and Cultural Hierarchies*, Thesis to obtain the degree of Doctor from the Erasmus University Rotterdam. Disponible en <http://repub.eur.nl/res/pub/18636/Classification%20and%20consecration%20of%20popular%20music%201.18b.pdf>
- SIBILIA, Paula (2008), *La intimidación como espectáculo*, Buenos Aires, FCE.
- STIÉNON, Valérie (2010), « La consécration à l'envers », *COnTEXTES*, n° 7. Disponible en <http://contextes.revues.org/4654>