

# La Bella Otero: representaciones en la pantalla de un mito de la *Belle Époque*

Enrique Encabo  
Universidad de Murcia

RESUMEN. Carolina Otero, « La Bella Otero », fue una artista capaz de sorprender y movilizar a públicos internacionales, pero también una figura social que supo aprovechar la publicidad y el escándalo para su autopromoción. Su personalidad como artista, y al mismo tiempo como cortesana, la convirtió en mito e icono de la *Belle Époque*, algo que, inevitablemente, pronto sería aprovechado por el cine.

En este texto analizamos tres *biopics* de distintas épocas y nacionalidades, observando sus semejanzas pero, especialmente, sus diferencias. El primero de ellos –*La Bella Otero*, 1954– es un melodrama que ensalza la belleza de María Félix. Los otros dos –*La Bella Otero* (1984) y *La Bella Otero* (2008)– son dos series televisivas que difieren bastante en la representación de la bailarina. Probablemente el producto artístico más interesante sea la coproducción italiana de 1984, dado que las otras dos cintas establecen como hilo narrativo un amor desinteresado (con diferentes partenaires: un crápula aristócrata en la película francesa, un joven socialista en la serie española) que aparta el foco de la vida artística aproximándose al melodrama. Este interés comercial también se refleja en las músicas presentadas: mientras el film francés y la serie española se permiten libertades a la hora de escoger el repertorio, el telefilm italiano trata de aproximarse de manera más verosímil a las músicas contemporáneas a La Bella Otero.

PALABRAS CLAVE: La Bella Otero, *biopic*, música, cuplé, *Belle Époque*

## La Belle Otero : représentations à l'écran d'un mythe de la Belle Époque

RÉSUMÉ. Carolina Otero, « La Belle Otero », a été une artiste capable de surprendre et de mobiliser le public international, mais aussi une figure sociale qui a su profiter de la publicité et du scandale pour son autopromotion. Sa personnalité d'artiste et, en



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

même temps, de courtisane a fait d'elle un mythe et une icône de la Belle Époque, ce qui, inévitablement, allait être exploité par le cinéma.

Dans ce texte, nous analysons trois *biopics* d'époques et de nationalités différentes, observant leurs similitudes mais surtout leurs différences. Le premier d'entre eux – *La Belle Otero* (1954) – est un mélodrame qui exalte la beauté de María Félix. Les deux autres – *La Bella Otero* (1984) et *La Bella Otero* (2008) – sont deux séries télévisées qui diffèrent grandement dans la représentation de la danseuse. Le produit artistique le plus intéressant est probablement la coproduction italienne de 1984, puisque les deux autres films établissent comme fil conducteur un amour désintéressé (avec des partenaires différents : un charlatan aristocratique dans le film français, un jeune socialiste dans la série espagnole), détournant l'attention du fait artistique pour se rapprocher plutôt du mélodrame. Cet intérêt commercial se reflète également dans la musique présentée : alors que le film français et la série espagnole s'autorisent une liberté dans le choix du répertoire, le téléfilm italien tente de se rapprocher de manière plus crédible de la musique contemporaine de La Belle Otero.

MOTS-CLÉS : La Belle Otero, *biopic*, musique, *cuplé*, Belle Époque

### La Belle Otero: On-Screen Representations of a Belle Époque Legend

ABSTRACT. Carolina Otero, « La Belle Otero », was an artist capable of surprising and mobilising international audiences, but she was also a social figure who knew how to take advantage of publicity and scandal for her self-promotion. The combination of her personality as an artist and as a courtesan turned her into a myth and an icon of the *Belle Époque*, something that, inevitably, would soon be exploited by the cinema.

In this article, we analyse three biopics from different periods and nationalities, observing their similarities but, especially, their differences. The first of them – *La Belle Otero*, 1954 – is a melodrama that extols the beauty of María Félix. The other two – *La Bella Otero* (1984) and *La Bella Otero* (2008) – are two television series which are quite different in their portrayal of the dancer. Probably the most interesting artistic product is the Italian co-production of 1984, where the focus is taken away from melodrama and directed towards artistic life. This is in sharp contrast to the other two films, where both productions develop their narrative plots around the idea of selfless love (with different partners: an aristocratic in the French film and a young socialist in the Spanish series). This commercial interest is also reflected in the music featured: while the French film and the Spanish series allow themselves liberties in the choice of repertoire, the Italian serie tries to approach the contemporary music of La Belle Otero with more plausibility and veracity.

KEYWORDS: La Belle Otero, Biopic, Music, *Cuplé*, Belle Époque

### ¿Quién fue La Bella Otero?

Mito, artista, cortesana, bailarina, *femme fatale*... la evocación de su nombre remite directamente a una época, la *Belle Époque*, y a una ciudad, París. Carolina Otero, « La Belle Otero », fue y es un símbolo de la modernidad (Encabo, 2019: 18). Su biografía pronto resultó una tentación para los cineastas, proyectando sus creaciones una determinada mirada que, inevitablemente, marcaría el conocimiento por parte de las generaciones posteriores de una de las artistas españolas con mayor proyección internacional.

A pesar de que Carolina Otero dejó escritas al menos tres autobiografías<sup>1</sup>, es difícil saber su verdadera vida dada su afición a mitificar su propia existencia. A modo de resumen, nació en 1868 en el municipio pontevedrés de Valga (aunque ella extendiera el rumor de ser gitana de Cádiz, dato que algunos biógrafos tempranos dieron por cierto), en el seno de una familia muy humilde. Con once años fue violada por un vecino (el caso, número 41 del año 1879, se instruyó en el Juzgado de Primera Instancia de Caldas de Reis). Tras el terrible acontecimiento abandonó su casa, y al parecer trabajó con una compañía de cómicos ambulantes con los que pasó por Portugal y otras ciudades españolas hasta llegar a Barcelona, donde conoció a Ernest Jurgens que la llevó a Francia. Tras su paso por Marsella, en París Carolina construyó el mito de « La Belle Otero »: una artista de inigualable belleza, que alcanzó la fama por sus bailes y por su actividad como cortesana. La Bella Otero explotó su « españolidad » (entendida como andalucismo) no solo en París, sino en decenas de capitales europeas, así como en Latinoamérica, Nueva York o Rusia. Enferma de ludopatía, gastó su inmensa fortuna, y en la década de 1910 abandonó la vida pública, falleciendo en Niza el 10 de abril de 1965.

Tres son los aspectos destacables de la biografía de la Otero y que la distinguen de muchas de sus contemporáneas: su labor artística, su faceta como cortesana, y su capacidad para construir su propio personaje en la esfera pública. Respecto al primero, aunque fue cantante y actriz, destacó fundamentalmente como bailarina, con un estilo personal y propio alejado de escuela en el que, junto a la tendencia orientalista, cultivó especialmente el arte « español »: un exotismo, « a la carta » según el país, que satisfacía las necesidades de un público que se sentía atraído por lo misterioso, lo mágico y lo gitano (Charnon-Deutsch, 2004). Inventó una especie de españolidad mítica, basada en los tópicos y clichés creados especialmente en el país galo, y sus caprichos escénicos hicieron avanzar la danza hacia nuevos caminos, en los que lo racial y lo erótico tenían indudable protagonismo. Respecto a su faceta como cortesana, Carolina fue amante de reyes, príncipes, duques, banqueros... hombres poderosos con los que mantuvo relaciones nada ocultas y doblemente interesadas: para ellos suponía una demostración más de su éxito poder exhibir su « trofeo », esto

<sup>1</sup> La primera de ellas apareció en la prensa francesa y posteriormente en formato libro: Caroline Otero, *Les Souvenirs et la vie intime de la Belle Otero*, Paris, Le Calame, 1926 (traducida posteriormente al alemán y al español). De la misma época data: La Belle Otero (Carolina Otero), *My Story*, Londres, A.M. Philpot, Limited, 1927. En la década de los cuarenta, una nueva autobiografía apareció en Italia: *La mia vita*, Roma, Studio editoriale italiano, 1944.

es, llevar del brazo a la mujer más bella del mundo; para ella, una fabulosa publicidad que aumentaba su caché artístico. Destacamos por último la capacidad de la artista para gestionar su figura en la esfera pública: amante de la fotografía, del escándalo, del exceso, La Bella Otero hizo « bailar » a toda la sociedad de su época al son que dictaba, movilizándolo la mirada del espectador y generando curiosidad y atracción no solo hacia su arte sino hacia su persona (Clúa, 2016: 81).

A continuación analizaremos tres *biopics* que abordan la vida artística y personal de nuestra protagonista. Como sabemos, el biopic es un producto artístico (por tanto se distingue del documento por cuanto no tiene la obligación de reflejar la realidad) que supone la representación de la vida de una persona, y de este modo sirve para reforzar las ideas que han construido la identidad de ese personaje, normalmente interesante por cuanto tiene de anormal o extraordinario. Tratamos el biopic como un género, aunque dentro de él podemos encontrar películas tan diversas como puedan serlo sus contextos de producción, la personalidad de sus autores y la figura retratada. Films que irán desde lo hagiográfico y convencional hasta la indagación y la experimentación (Nogueira, 2011). En el caso concreto del biopic musical, en otro lugar (Encabo, 2019) señalamos una suerte de clasificación del mismo según si estas películas: 1) reflejan la vida y avatares de músicos y artistas como inspiración, sin ni siquiera atribuir el verdadero nombre a los protagonistas de la trama 2) la convulsa biografía de los personajes reflejados es protagonista del film, pasando su obra artística a un segundo plano 3) existe una intencionalidad por, a través de la vida y obra del artista, reflejar una época pretérita mediante una cuidada documentación y ambientación histórica. Como veremos, atendiendo a los tres films analizados, las cintas francesa y española se corresponden con el segundo grupo, mientras el telefilm italiano se acerca más al tercero.

## Una diva de los cincuenta

La primera adaptación cinematográfica de la vida de Carolina Otero se llevó a cabo en el contexto europeo, concretamente en Francia, en 1954, por Richard Pottier. *La Bella Otero* es una película que presenta bastantes peculiaridades, la primera de ellas ser un biopic rodado cuando la protagonista aún estaba viva<sup>2</sup>; de hecho, Carolina Otero aparece como coautora del guión junto a Marc-Gilbert Sauvajon y Jacques Sigurd, por haber cedido los derechos de sus memorias para la realización del film. A propósito de esta cuestión el escritor y periodista Ramón Chao dejó por escrito su encuentro con la anciana artista en Niza:

2 Aunque no es el objeto de este estudio, podemos apuntar que *La Bella Otero* llegó a aparecer en diversas filmaciones: *Danse espagnole par « La Belle » Otero* (1898?), *La Valse brillante* (1898), ambas de Félix Mesguich, *Une fête à Seville* (1900) o *L'autunno dell'amore* (1918) de Gennaro Righelli.

–[...] María Félix es una mexicanita encantadora. Sin duda me habrá encarnado con mucho talento.

–Creo que [Richard] Pottier trató de darle un parecido con usted.

¡Dios santo! ¿Cómo me atreví? Nunca majestad ultrajada reaccionó con tanta vehemencia. Me clavó una mirada colérica.

–¡Jamás encontrarán a una mujer tan hermosa como yo!– Y se levantó (Chao, 2011)<sup>3</sup>.

La actriz protagonista fue María Félix<sup>4</sup>, quien se encontraba en su mejor etapa. Una de las máximas exponentes de la época dorada del cine mexicano (1936-1956), con el film de Fernando de Fuentes *Doña Bárbara* (1943) había comenzado su ascenso mítico, que la llevaría a ser tentada por Hollywood, aunque ella se decantó por Europa, continente en el que rodó el producto que nos ocupa. Para Carolina Benavente, se puede comprender a María Félix no solo como actriz sino también dentro del universo de las vedettes, perteneciendo « al linaje de las mujeres que explotan su cuerpo, pero no para entregarlo, sino para usarlo como objeto de deseo, explotando los cánones de belleza erigidos por el hombre y desde allí conquistando espacios de autonomía individual » (Benavente Morales, 2010: 82).

El director fue, pues, Richard Pottier, nacido en Graz (entonces Imperio austrohúngaro) como Ernst Deutsch. Cineasta prolífico, ya había probado fortuna en el musical así como en la « película de estrella », destacando las protagonizadas por Luis Mariano *Rendez-vous à Grenade* (1951) y *Violetas Imperiales* (1954), *remake* de la película homónima de Henry Roussell protagonizada por Raquel Meller (1924). De la parte musical se encargó Georges van Parys, compositor con amplia experiencia en el ámbito cinematográfico y en el de la ópera. Merece la pena destacar la atención prestada –siguiendo una arraigada tradición francesa a la que Pottier pronto se sumó– a la coreografía y a los « tableaux de music hall ».

Aunque basada en las memorias de la Otero, la película ofrece un retrato ficcional que omite numerosos aspectos, insinúa algunos otros y subraya unos reales y otros, probablemente, inexistentes. Con clara vocación melodramática, la cinta es un homenaje a la belleza de María Félix y al París de la *Belle Époque*. Aunque no es el lugar para profundizar en ello, sí debemos subrayar los fuertes paralelismos entre las películas de Sara Montiel –*El último cuplé* (1957) de Juan

3 El diálogo pertenece a la biografía novelada de Ramón Chao *La pasión de la Bella Otero* (Barcelona, Seix Barral, 2005). Dado que el escritor mezcla aspectos reales de la vida de Carolina Otero con otros ficticios, no podemos asegurar que este encuentro se produjese. Sí tuvo lugar el de la mexicana y la española a propósito de la presentación del film en Cannes, del que María Félix relató: « Tú eres más bonita de lo que yo era –me dijo–, pero a tu edad ya se habían matado por mí dos banqueros y un conde » (Félix, 1993: 125).

4 En 1953, quizá por no haberse firmado aún el contrato, la mexicana no confirmaba este punto: « ¿Va a interpretar la película *La Bella Otero*? –No lo sé todavía. –¿Conoce su vida? –De manera general, como la conoce todo el mundo. –¿Qué es más interesante, la vida de *La Bella Otero* o la de María Félix? –Para mí, la mía » (del Arco, 1953: 11). Por cuestiones de espacio no profundizaremos en las similitudes entre *La Bella Otero* y « la Doña », María Félix. Baste recordar cómo Octavio Paz indicaba: « María Félix nació dos veces: sus padres la engendraron y ella, después, se inventó a sí misma » (2006: 151-152).



de Orduña y, especialmente, *La violetera* (1958) de Luis César Amadori— y el film de Pottier: protagonismo otorgado al personaje femenino, artista de incuestionable belleza, enorme carga melodramática con una trama folletinesca, colores primarios vivos, lujo en ambientación y decorados de época, y música, aunque en el caso de las películas de la española mucho más importante, por calidad y por cantidad.

Atendiendo al reflejo en la pantalla de la vida de la artista, la película comienza directamente en París, omitiendo conscientemente el oscuro pasado español de Carolina Otero. Se nos muestra a una joven caracterizada como zíngara que sueña con el triunfo en los escenarios; pobre, al igual que un supuesto novio español llamado Pablo, se subraya su honradez y buen corazón y se produce, ya en estos primeros minutos, el encuentro con Jean Chaſtaing, un crápula de la alta sociedad parisina que se convertirá en el verdadero amor de la célebre bailarina. La historia continúa mezclando aspectos reales con otros totalmente ficcionales: Carolina acude a bailar ante el empresario Robert Martel, quien se convierte en su gran valedor; consigue presentarla en un escenario (por un fotograma apreciamos que es el Kursaal y no el Folies Bergère) donde además de consagrarse conoce al rico Mountfeller, al que tras un desengaño con Chaſtaing, acompaña a Nueva York. Allí triunfa pero no olvida a su amor, de modo que abandona al millonario estadounidense y vuelve a París, donde nuevamente es rechazada por Chaſtaing. Decide entonces entregarse a su carrera artística, recorriendo Londres, Roma, Moscú, Tokio, Viena y Venecia, donde conoce al gran duque Pedro Nikoláievich. Entre tanto, Chaſtaing descubre que no puede vivir sin Carolina y decide acudir a reunirse con ella en Montecarlo; justo antes del encuentro lee una nota de prensa donde se señalan las relaciones de cama de la artista. Considerando este texto difamatorio, reta al periodista y fallece en el duelo. El film finaliza con Carolina Otero conociendo el fatal desenlace aunque, cual Floria Tosca, volviendo al escenario, enjoyada pero con la voz entrecortada por la tristeza, tras la indicación del fiel Martel: « Llorarás mañana ».

Algunos análisis del film han señalado la inquietante moral mostrada por el personaje encarnado por María Félix. Desde los ojos del siglo XXI es difícil advertir este desasosiego que quizá escandalizara a audiencias pretéritas, pues hoy la cinta se nos presenta como un producto bastante inocente, un melodrama que, aún insinuando, nunca profundiza en aquello moralmente censurable. Es innegable que hay aspectos llamativos: por ejemplo, cuando la protagonista descubre la infidelidad de su amante no duda en volver a entregarse al mismo, incluso compartiéndolo con otra mujer, segura de reconquistarlo. No obstante, otras cuestiones son tratadas de manera poco acorde a la realidad: así, los regalos que recibe la Otero nunca implican un comercio sexual, sino que se producen únicamente en base a la admiración de su incomparable belleza. Si bien se puede adivinar una manera de vivir el amor más allá de las convenciones, es difícil advertir el oficio de cortesana. Es más, en varios momentos se niega esta condición: así Carolina no admite inicialmente los piropos de Martel ni de Chaſtaing, y es el empresario el encargado de informar al señorito calavera de que ella « está destinada a una gran carrera vertical, no horizontal ». Frente a

esta peligrosa asociación, se dibuja a La bella Otero como honrada y fuerte (« Yo no mendigo, yo bailo » le espetta a Martel en su primer encuentro), inteligente, fiel, independiente y, sobre todo, libre, como muestra en su relación con el rico Mountfeller de quien afirma: « Me compró un collar para pasearme », reflexión que lleva a cabo inmediatamente antes de abandonarlo y volver a París.

Son pocos los momentos musicales ofrecidos, aunque no exentos de interés. Sin llegar a sonar música (ante la imposibilidad de que el empresario le dé una oportunidad, Carolina impone su voluntad: en las escaleras, mientras abandonan el despacho, baila sin música, y por tanto solo escuchamos sus pies y manos), resulta interesante la audición que Carolina hace para Martel, por cuanto este se muestra inicialmente desinteresado; al afirmar la joven que ella es bailarina, el viejo empresario responde: « Lo sé, todas las españolas bailan, con castañuelas, peinetas y abanicos » reflejando de este modo la cantidad de aspirantes a artistas dispuestas a representar « lo español » en el París de la *Belle Époque*. Sin abandonar esta escena, cautivado el empresario por la artista, le interroga acerca de dónde aprendió a bailar, contestando la impetuosa joven: « Una gitana no aprende a bailar, ¿caso usted aprendió a respirar? ».

Dos son las canciones que interpreta María Félix<sup>5</sup>. La primera (la presentación de la artista) se produce en el contexto de una sala extremadamente ruidosa y con un público poco respetable. Tras un número de cancan aparece la Otero a ritmo de pasodoble suscitando la mofa del público (« ¡Suelten al toro! », « ¡Vamos Carmen! »), aunque pronto ganándose su admiración con *Danse, danse!* Es este un tema compuesto por Jean Le Seyeux y Georges van Parys para la película, con aires españoles, pero que probablemente poco tiene que ver con la actividad de la artista a comienzos de siglo. Mucho más cercano resulta para el público contemporáneo a la exhibición del film puesto que, tanto por la melodía como por la presentación y el conjunto de baile, pertenece al universo del music hall. No obstante, el atuendo de María Félix sí está en consonancia con el traje oficioso de la cupletista de principios de siglo: bordado de pedrería, corpiño ajustado al talle y, en este caso, chaquetilla con hombreras con ecos taurinos. La segunda canción, firmada por los mismos autores, aparece en la presentación de la artista en Nueva York: *Un rendez-vous au bois* resulta bastante inverosímil como presentación de la Otero en la ciudad estadounidense por varias razones. Por un lado, este vals tiene un estilo absolutamente operetesco, que por momentos recuerda demasiado a la labor del compositor italiano Leo Bard y, por otro, la puesta en escena es deudora del gran cine musical americano de los años cincuenta (muy reciente estaba el estreno de *An American in Paris*, 1951, de Vincente Minnelli).

No obstante estas apreciaciones, esta canción funciona a modo de leitmotiv dado que, hacia el final del film, vuelve a ser interpretada (en esta ocasión en un tempo más lento y con acompañamiento de cuarteto de cuerda y piano), justo antes del momento en que Carolina conozca en Montecarlo la fatal noticia respecto a su amado.

<sup>5</sup> Cinematográficamente, puesto que las canciones fueron grabadas en Madrid por Nati Miſtral, prestando la artista su voz para que María Félix las interpretara en *playback* en la película.

## Dos telefilms, dos visiones

En 1984 José María Sánchez dirigía para la RAI italiana la coproducción *La Bella Otero*. La actriz escogida para el papel protagonista fue la española Ángela Molina, elección que podemos considerar acertada: en primer lugar, la artista no era una desconocida, habiendo ya trabajado con directores como Jaime Camino, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime de Armiñán y, especialmente, Luis Buñuel (*Cet obscur objet du désir*, 1977); en segundo, hija del famoso cantante y actor Antonio Molina, la actriz tenía notables facultades para cantar y bailar, como volvería a demostrar años más tarde en la película *Las cosas del querer* (1989) y su secuela (1995), ambas de Jaime Chávarri.

De las tres cintas que analizamos probablemente sea esta la más interesante, tanto a nivel narrativo como musical. A ello contribuye su duración (cuatro episodios de algo más de una hora de metraje cada uno) que permite la inclusión de mayor contenido. Desde el punto de vista visual también podemos considerar el trabajo de Sánchez más arriesgado: tanto por decorados como por maquillaje e iluminación nos situamos en una estética cercana al expresionismo y al mundo del circo y el cabaret, algo en consonancia con la época de Carolina Otero. El director además aprovecha la belleza de su protagonista con abundantes primeros planos, no solo de rostro sino también de sus ojos, recreándose igualmente en el cuerpo de la misma en las escenas de baile, aspectos subrayados en las crónicas periodísticas a propósito de la Otero.

Adaptación libre de la novela de Massimo Grillandi (*La Bella Otero*, 1980), desde el punto de vista narrativo los cuatro episodios tienen sentido: el primero, a diferencia de la cinta anterior, sí refleja la infancia de « Agustina Iglesias Otero » con bastante detenimiento. La niña es hija de una prostituta, que se nos indica habría querido ser artista, y tras una escena de unos nómadas gitanos cantando y bailando, se nos muestra la violación por parte del zapatero. A raíz de esta es ingresada en un reformatorio del que se escapa por amor a Paco, iniciando una vida de vagabunda que la lleva a un prostíbulo donde no vende su cuerpo (únicamente se exhibe). Allí un banquero se encapricha de ella, encerrándola en su casa para su único disfrute. Carolina vuelve a escapar y llega a la Venta del Candil donde comienza como camarera para pronto destacar bailando; allí se reencuentra con Paco, con el que retoma su relación aunque, tras una infidelidad del bailarín, lo abandona. No pudiendo vivir este sin ella, y estando también enamorado el dueño del tablao de la artista, se enfrentan, falleciendo ambos y huyendo del lugar la joven Carolina.

Antes de continuar con el resto de episodios es importante detenerse en la presentación de *La Bella Otero* en este primero, pues se nos ofrecen todas las claves para comprender su posterior personalidad. Vemos así a una niña inocente cuya belleza conlleva su fatalidad: a raíz de la violación toda su vida cambia, ingresando en el reformatorio. Allí comienza a reinventar su biografía contando a sus compañeras que es hija de un conde « muy guapo » que se enamoró de una zíngara (un aspecto real de Carolina Otero: su capacidad para narrarse a sí misma de manera ficcional) y destacando al cantar y al bailar. Al

escapar del lugar comprendemos que es una superviviente que roba para comer o se aprovecha del banquero egoístamente, solo para escapar de la miseria. Ya en la venta, la mujer del dueño observa que es ambiciosa, aunque no es esta una característica negativa: « Sin ambición en la vida no se avanza », declara la ventera. Por otro lado, en las peleas que mantiene, en el reformatorio, en la venta o con Paco, comprendemos su carácter pasional, visceral y casi animal. Por último, el fallecimiento de los dos hombres por su amor indica su condición de femme fatale.

El segundo episodio comienza con la artista en un tablao de Barcelona, donde conoce a la condesa Valentina de Bruges que, enamorada, se convierte en su valedora y la introduce en el *bel mondo*. Esto es algo destacable dado que, aunque no conocemos que *La Bella Otero* mantuviese relaciones lésbicas, sí mantuvo contacto intelectual con los círculos sáficos de París. Es la condesa quien la lleva a la ópera a ver *Carmen* (1875) de Bizet, interpretada por el conde Guglielmo de quien la joven se enamora, contrayendo matrimonio. Este es adicto al juego y la arruina. Así, Carolina se ve forzada a ir a París donde pretende ser artista. Es en la capital francesa donde la ve Jurgens, quien, enamorado de ella, decide llevarla a Estados Unidos. Así comienza el tercer episodio, con su presentación en Nueva York con todos los honores; se muestra su éxito y, al igual que en la película anterior, el malentendido con el público (este silba a la artista como expresión entusiasta, entendiendo erróneamente la europea que es un modo de abucheo) aunque también el fracaso económico que supone para la empresa por la desmesurada inversión del enamorado Jurgens. Carolina abandona Nueva York y continúa sus éxitos por el mundo, volviendo al Folies Bergère de París. En el cuarto y último episodio se muestra a la artista en el famoso cabaret, la intención de filmar sus actuaciones en el mismo, su actividad como cortesana y, por supuesto, la interpretación de la ópera *Carmen* por parte de la Otero<sup>6</sup>. Finaliza del modo que comenzó el primer episodio, con la imagen de la anciana artista en su retiro de Niza.

Como anteriormente indicábamos, son muchos más los detalles ofrecidos en esta versión televisiva que en la cinta de 1954. Desde el punto de vista musical, destaca el carácter flamenco de toda la música. Aunque la narración comienza en Galicia, tanto los gitanos como las ambientaciones (pueblos y olivares visualmente más parecidos a los del sur de España) nos llevan al exotismo andalucista. En este sentido, en el primer capítulo encontramos un momento interesante cuando Carolina, desde la ventana de la venta, observa bailar a los gitanos ambulantes, aprendiendo de estos su futura forma de moverse. Aunque se nos muestra a la Otero cantando, tiene mucha más importancia en los cuatro episodios el baile flamenco, sugerente y erótico.

José María Sánchez consigue escenas logradas cuando se acerca al universo del café cantante. En el contexto del mismo, a diferencia de los otros dos *biopics*, huye de la interpretación de dúos o canciones conocidas, inclinándose por palos flamencos y algún tema popular como *Té llamaban la Caoba* (guiño

6 Para un estudio académico sobre este acontecimiento véase Christoforidis y Kertesz (2019).

quizá a Antonio Molina, padre de la artista, que había popularizado la canción o *Dos lunares*. Es de aplaudir la presentación « española » de Carolina Otero tanto en París como en Nueva York, puesto que ella abusó de este tópico para la consecución de su éxito: así, el cineasta la muestra taconeando, con abanico, mantilla, peineta, cuadro flamenco... pero simultáneamente con predominancia del color rojo, liga y medias de encaje, y trajes al estilo de las cupletistas del momento, es decir, españolismo pero también sensualidad y erotismo *Belle Époque* incluyendo un tango bailado al son de un fonógrafo, algo inexacto por las fechas, dado que aún no nos encontramos en los años de la « fiebre » del tango. Por supuesto no podemos finalizar el análisis musical sin observar la presencia de la famosa ópera de Bizet: con ella comienza el primer capítulo, cuando la anciana recuerda (identificándose con el personaje de esta obra) su historia<sup>7</sup>, aunque la música no llega a sonar en ningún momento. Sí lo hace cuando Carolina escucha emocionada el dúo de la ópera y, obviamente, cuando en el cuarto capítulo interpreta de manera personalísima y muy poco ortodoxa la habanera.

Más de veinte años después, en 2008, Jordi Frades rueda su miniserie televisiva *La Bella Otero*, basada en la biografía novelada de Carmen Posadas (*La Bella Otero*, 2001). A pesar de partir de otro texto literario, este producto, concebido en dos episodios de aproximadamente hora y media cada uno, comparte numerosos aspectos en su narrativa, no así en su estética, con la serie italiana. Así, comienza en Valga, donde se produce la violación de la niña (en esta serie se apunta que la futura artista no podrá tener hijos a raíz de esta agresión), siendo rechazada por los vecinos tras el suceso. De aquí directamente nos trasladamos a un café cantante de Marsella (aparece el personaje de su novio Paco como maestro de baile), donde el empresario estadounidense la ve y decide llevarla a su país; pasa antes por París para recibir clases de canto y baile. Finalmente debuta en Nueva York, coincidiendo con las dos cintas anteriores en la anécdota del malentendido cultural de los silbidos. De allí regresa a París, subrayando el realizador sus relaciones amorosas con reyes y nobles, su profesión de cortesana y añadiendo una trama folletinesca, que ocupa buena parte del segundo episodio, en torno a un « verdadero » amor con el gallego Raúl, un joven socialista radical perseguido por la justicia. Al aproximarnos al final vuelve a aparecer la representación de *Carmen* por parte de la artista, y finaliza con una entrevista realizada a la anciana Carolina Otero en su retiro en Niza. Como aspectos originales únicamente destacan la rivalidad con la cortesana y bailarina francesa Liane de Pougy y la mención a Carmencita como bailarina que triunfa en Estados Unidos<sup>8</sup>.

La actriz protagonista en esta ocasión es la argentina Natalia Verbeke, de una belleza más serena que la sugerente María Félix y la arrebatadora Ángela Molina. El telefilm muestra a una mujer segura de sí misma, independiente

7 Visualmente es un ejercicio filmico de interés, contraponiendo imágenes de gran impacto con la voz en off, y ofreciendo además abundantes signos propios y representativos (el espejo, el maquillaje, el pavo real) de la *femme fatale fin-de-siècle*.

8 Para profundizar en la importancia y significación de Carmencita en su época, consúltese el artículo de Kiko Mora citado en la bibliografía.

(« Soy un negocio que puedo dirigir yo sola » es una de sus frases) y frívola, interesada con los hombres, aunque con la aparición del ficticio joven amante transita a un alma pura, que sabe amar desinteresadamente y que sufre por amor (« Piensas que porque yo utilizo a los hombres me puedes utilizar a mí »). En líneas generales no se nos ofrece un personaje especialmente interesante, pudiendo considerar la caracterización psicológica del mismo llana y previsible. Los aspectos más delicados como las adicciones o los suicidios de sus amantes son apenas insinuados. Sí se desliza, aunque con escasa profundidad, la capacidad de la Otero para reinventar su biografía y manejar su propia imagen aprovechando los escándalos periodísticos.

Sin duda lo más interesante es el aspecto musical, menos presente de lo que cabría esperar en el *biopic* de una artista. Dentro de la música extradiegética destaca el comienzo del telefilm con un disco en el que suena la habanera de *Carmen*, otorgando así lugar protagónico a esta ópera en la vida de La Bella Otero (algo que, posteriormente, la trama confirmará<sup>9</sup>). La elección de las músicas diegéticas es más destacable: el primer número es la interpretación en el café-cantante marsellés del famosísimo vals *Frou-Frou*, (letra de Hector Monréal y Henri Blondeau, música de Henri Chatau), aunque no a la manera de una cupletista, sino vestida de flamenca, con castañuelas y acompañada de acordeón; más adelante, en el mismo escenario y con mismo acompañamiento, canta el bolero *Paca l'Andalouse* (letra de Jean Decorce, música de Eduardo Holtzer de Anduaga). Hay que tener en cuenta que la estancia en Marsella de la Otero se sitúa en torno a 1888, siendo los momentos de máxima popularidad de estas canciones posteriores: *Frou-Frou* hacia 1898, año de estreno de la revista *Paris qui marche* en el Théâtre des Variétés, y *Paca l'Andalouse* en 1906. Más sorprendente resulta el repertorio escogido para la presentación de la artista en Nueva York: la canción *La Paloma* de Sebastián Iradier y el dúo-habanera (en versión instrumental) de *La verbena de la Paloma*, la zarzuela de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega (1894). Si es poco probable que La Bella Otero interpretara estas músicas, es imposible que, en las fechas que nos sitúa el telefilm, llevara a cabo la siguiente danza mostrada, la « danza del fuego fatuo » del ballet pantomima *El amor brujo* (Manuel de Falla y Gregorio Martínez Sierra), obra estrenada en Madrid en 1915. Más allá de estos errores (o licencias) podemos destacar varios aspectos: la encargada de interpretar las canciones es Natalia Verbeke, actriz, no cantante, algo interesante por cuanto una de las características que se desea subrayar es la ausencia de escuela de La Bella Otero, la pasión por encima del estudio o aprendizaje, y el talento antes que la corrección técnica; por otro lado, las coreografías resaltan la voluptuosidad y el erotismo de la Otero; por último, la dirección artística (incluyendo maquillaje, peluquería, decorados, vestuario, attrezzo...) es excelente, recordando mucho a las fotografías, ya de aire español, ya de estética orientalista, que tenemos de la artista original.

9 Cuando la artista la interprete, en la última parte del segundo episodio, lo hará de manera estática y con una voz cercana a la técnica operística. En este sentido difiere de la propuesta de la coproducción italiana, que mostraba a la Otero reinterpretando *Carmen* a su manera, sin pretender asemejarse a una diva de la ópera, ni vocal ni actitudinalmente, sino subrayando su diferencia.



## Conclusiones

Las obras cinematográficas nos informan sobre la historia que nos cuentan pero también sobre el momento en que son realizadas. En este texto hemos analizado tres productos artísticos que pertenecen a contextos y periodos históricos y sociales muy distintos: Francia (1954), Italia (1984) y España (2008). Basándose los tres en la misma figura, pero partiendo de fuentes y visiones diferentes, contemplamos tres *biopics* que aportan información sobre la casi legendaria Carolina Otero, pero ninguno ofreciendo la « verdad » sobre la artista, algo probablemente imposible desde el momento en que fue la propia bailarina la encargada de realizar un relato ficcional sobre su vida.

Los tres difieren en formato: el primero es una película, los otros dos son series televisivas, afectando a la duración del metraje, aspecto importante en cuanto a la presencia de matices posibles. Los tres cuentan con bellas actrices como protagonistas, aunque solo el primero es una « película de estrella ». Por la época en que está rodado, el film de Pottier pertenece al género del melodrama que, aun permitiéndose determinadas licencias, se mantiene en los límites de lo moralmente permitido en aquella época. De este modo comienza su relato en Francia, obviando los orígenes oscuros de la Otero (aspecto que sí abordan las dos teleseries) y alejándose de la imagen de la cortesana para mostrar a una mujer libre que sabe amar profundamente.

Más allá del relato concreto de los hechos y las coincidencias (el descubrimiento del millonario americano de la artista en París, la anécdota de los silbidos en Nueva York, o la interpretación de la ópera *Carmen*, aspecto muy subrayado en las dos series televisivas pero ignorado en la película) son más interesantes las diferencias, tanto en la caracterización del personaje como en el nivel estético y, sobre todo, en el aspecto musical.

« La libertad no tiene precio ». Podría ser este el leitmotiv de los tres artefactos analizados aquí. En la película francesa esta idea es mostrada cuando Carolina decide abandonar Estados Unidos, a pesar de las comodidades, por sentirse presa en una cárcel de oro; en la teleserie española al decidir ser su propia empresaria sin necesitar un representante; en la producción de la RAI se muestra en muchas más ocasiones, presidiendo su comportamiento, aun siendo cruel, egoísta o fría.

Si la libertad es característica común en las tres cintas, la presentación de la mujer difiere notablemente. En el primero, a pesar de la ambigüedad moral, María Félix encarna a un ser « bueno », una mujer que aún golpeada por los vaivenes de la vida, es fiel y sabe amar. En el caso de la serie española, lamentablemente la innecesaria trama amorosa en torno al socialista radical desdibuja el carácter de la Otero como mujer independiente. Encontramos mayor profundidad en la serie de la RAI, puesto que no se nos ofrece un personaje angelical, todo lo contrario (en cada momento se subraya su carácter pasional, libre e indómito), pero en cierto modo podemos exculpar su comportamiento por sus circunstancias vitales (violación, reformatorio, burdel, hombres que pretenden poseerla y apropiarse de ella...).

Desde el punto de vista estético, nuevamente la aportación más interesante viene de la teleserie italiana. En términos visuales mucho más arriesgada, su estética cercana al circo y al cabaret nos devuelve con mucha más intensidad a la Belle Époque que las otras producciones. En el caso del film de Pottier, hemos subrayado su interés por cuanto pudo influir en los aclamados éxitos posteriores de las películas protagonizadas por Sara Montiel. Atendiendo a la cinta de Frades, no pasa de ser un producto comercial que, destinado al entretenimiento, poco aporta a la hora de entender la figura y su época.

Por último, desde el punto de vista musical también son muy notables las diferencias. En este nivel la película es muy inferior a las dos series, no solo por cantidad, sino por pertinencia: los números musicales insertados no pretenden reflejar la época a la que aluden, sino contentar a la audiencia que acudirá a contemplar el film. Por su parte, Sánchez apuesta por el flamenco, que domina la mayor parte de momentos musicales de su serie. Aun no pudiendo confirmar que esta presencia fuera tan predominante (pues conocemos la importancia de las danzas orientalistas en el repertorio de Carolina Otero), probablemente se aproxime más a la realidad finisecular. Por último, Frades y sus asesores musicales deciden permitirse determinadas licencias que poco o nada tienen de verosímiles: piezas que aún no estaban en boga y otras que no se habían estrenado, pero que sin embargo pueden aplaudirse por la parte visual, muy cuidada, que, partiendo de los documentos fotográficos que conservamos de La Bella Otero, nos devuelven de manera gráfica a la época en la que la artista triunfó y se convirtió en musa de la Belle Époque.

## Obras citadas

- BENAVENTE MORALES, Carolina, « “Divina”: consagración cultural y usos de lo sagrado en la actriz mexicana María Félix (1914-2002) », *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, 52, 2010, p. 261-288.
- CHAO, Ramón (consultado el 01.6.2021): « La Bella Otero: el manuscrito encontrado », 16-III-2011. <https://ramonchao.wordpress.com/2011/03/16/la-bella-otero-el-manuscrito-encontrado/>
- CHARNON-DEUTSCH, Lou, *The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2004.
- CHRISTOFORIDIS, Michael, KERTESZ, Elizabeth, *Carmen and the Staging of Spain: Recasting Bizet's Opera in the Belle Époque*, Nueva York, Oxford University Press, 2019.
- CLÚA, Isabel, *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*, Barcelona, Icaria, 2016.
- DEL ARCO, Manuel, « Mano a mano. María Félix », *La Vanguardia*, 25-X-1953, p. 11.
- ENCABO, Enrique (Ed.), *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*, Madrid, ICCMU, 2019.
- ENCABO, Enrique, « De la pantalla al aula: biopics de músicos y educación musical », *Revista Linhas*, 21 (47), 2019, p. 223-239.
- FÉLIX, María, *Todas mis guerras*, México, Clío, 1993.

- MORA, Kiko (consultado el 01.6.2021): « Carmencita on the Road. Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895) », *Lumière*, 2011, [http://www.elumiere.net/exclusivo/web/carmencita/carmencita\\_on\\_the\\_road.php](http://www.elumiere.net/exclusivo/web/carmencita/carmencita_on_the_road.php).
- NOGUEIRA, Xosé, « Armonías, disonancias y estridencias: de las crónicas a los diarios. Los músicos en la(s) pantalla(s) », in CAMARERO GÓMEZ, M. Gloria (coord.), *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*, Madrid, T&B Editores, 2011, p. 115-145.
- PAZ, Octavio, *Miscelánea II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.