

A PLENA LUZ DEL DÍA: *MATAHARIS* (2007) DE ICÍAR BOLLÁIN Y LA REVISIÓN DEL CINE NEGRO¹

KATARZYNA PASZKIEWICZ
Centre Dona i Literatura

Este artículo ofrece una lectura de la película *Mataharis* (2007) desde la óptica de las convenciones del *film noir*. Si bien el contexto en el cual trabajan las espías de la película es distinto del de los detectives del género negro clásico, su posición de dominio —tematizada en el filme mediante la apropiación de la mirada inquisitiva, considerada tradicionalmente como prerrogativa del sujeto masculino— permite una reflexión más amplia sobre las ambigüedades y paradojas que surgen en la representación de las mujeres como figuras de poder en la ficción detectivesca.

PALABRAS CLAVE: *Mataharis*, cine negro, mujer detective, *femme fatale*, mirada.

In broad daylight: Icíar Bollaín's *Mataharis* (2007) and the revision of film noir

The aim of this article is to analyze Icíar Bollaín's *Mataharis* (2007) from the perspective of the film noir conventions. Although the context within which the female spies work is different from that of the traditional film noir detectives, their position of control —thematized in the film by means of the appropriation of the inquisitive gaze, traditionally seen as a prerogative of the male subject— allows for a wider consideration of the ambiguities and paradoxes that arise from the representation of women as figures of power in the detective fiction.

KEY WORDS: *Mataharis*, film noir, woman detective, *femme fatale*, gaze.

En numerosas entrevistas a propósito de la película *Mataharis* (2007), Icíar Bollaín insistió en que sus tres protagonistas podrían ejercer cualquier tipo de profesión: “el hecho de que fueran detectives nos permitía hablar de esas mujeres y de sus parejas de otra manera, jugando con la idea de observar y ser observados, y del derecho que tenemos a meternos en la vida de los demás,

¹ Este texto fue realizado en el marco del proyecto de investigación “Mujeres y novela criminal en España (1975-2010): autoras, figuras de poder, víctimas y criminales. (MUNCE) FEM2011-22870”.

incluyendo a nuestra pareja” (en Aldarondo, 2007). En la misma entrevista la directora cuestionó la pertenencia de su película al cine negro,² explicando que

el cine negro suele ser masculino, el detective es un hombre, y además no tiene vida privada, vive en su oficina y se toma un café en el coche por la mañana. Y esta película cuenta lo contrario, qué pasa en la vida privada de esas detectives mientras trabajan. Y los casos que resuelven no son espectaculares, no hay crímenes ni nada así, son muy cotidianos. (en Aldarondo, 2007)

Estas aclaraciones ponen de relieve cómo Bollaín —del mismo modo que los espectadores y los críticos de cine³— suele inscribir su obra no tanto en el marco interpretativo del cine de género popular, sino más bien en la tradición “realista” del cine europeo, en particular en dos de sus vertientes: el realismo social, de acuerdo con la definición de Pascale Thibaudeau (2007), y el llamado realismo tímido, siguiendo la noción de Ángel Quintana (2008).⁴ *Mathaharis*, una película que retrata la incorporación de las mujeres a una profesión considerada tradicionalmente como masculina y los obstáculos a los que se ven obligadas a enfrentarse para conciliar sus extensas jornadas de trabajo con la vida familiar, con una trama secundaria sobre la explotación laboral de una empresa

² Existe un debate sobre si el *film noir* constituye un género o un movimiento. Al no ser el objeto de este estudio, asumimos la opinión más generalizada entre la crítica, que considera el cine negro como un movimiento surgido en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Tal como señala Janey Place, “film noir is characterised by the remarkably homogeneous visual style with which it cuts across genres: this can be seen in the film noir influence on certain westerns, melodramas (even musicals) and particularly the detective genre” (1998: 49). Para otra definición, véase Gledhill (1998: 20-32). Por otra parte, cabría mencionar que muchas de las películas calificadas como *noir* derivan de la novela negra o *hard-boiled* que se originó en los Estados Unidos en los años 1920. En este sentido, *noir* podría ser tratado como un producto de la intersección entre la literatura y el cine.

³ Por lo general, los críticos de cine trataron las convenciones detectivescas de *Mataharis* como una mera coartada que sirvió a la directora para reflexionar sobre las relaciones de pareja de las protagonistas. Mansilla (13/10/2007), que incluyó su reseña en el portal FilmAffinity, que reúne las opiniones del público no profesional, llamó la película de Bollaín “cine social con mayúsculas”.

⁴ Según Pascale Thibaudeau el cine de realismo social enlaza “con la denuncia social y una voluntad explícita por parte de los directores de producir una toma de conciencia e impulsar cambios” (2007: 236). Quintana propone la noción del “realismo tímido”, afirmando lo siguiente: “las películas del realismo tímido son obras que intentan imitar el mundo, mediante los artilugios de la representación” (2008: 254). Barbara Zecchi, siguiendo a Ruby Rich, prefiere denominar el estilo de Bollaín como “realismo correctivo” que consiste en “desenmascarar el falso realismo del cine más comercial y revelar lo verdadero de la experiencia femenina” (2014: 177).

multinacional, parece confirmar el pedigrí “comprometido” de la directora, interesada en mostrar cuestiones sociales como la inmigración (*Flores de otro mundo*, 1999), la violencia de género (*Te doy mis ojos*, 2003), la conquista y la Guerra del Agua en Bolivia (*También la lluvia*, 2010) o la pobreza en Nepal (*Katmandú, un espejo en el cielo*, 2011).

Sin embargo, a pesar de no querer etiquetar a *Mataharis* como una película *noir* o inscribirla en la tradición detectivesca, la directora nos proporciona en sus comentarios algunas ideas clave que permiten considerar su obra precisamente desde la óptica del cine negro. La primera es la reescritura de uno de sus patrones que, según apunta la propia Bollaín, situaba tradicionalmente al hombre en el centro de los relatos criminales.⁵ La segunda es la exploración de “la idea de observar y ser observados”, impregnada —como veremos más adelante— de las relaciones de poder marcadas por la diferencia sexual.

“El filme *noir* es una fantasía masculina, como la mayoría de nuestro arte”, sentenció Janey Place (1998: 47) en su artículo incluido en el célebre volumen *Women and Film Noir*, editado por E. Ann Kaplan y publicado originalmente en 1978. Place y otras teóricas que participaron en el libro se propusieron explorar la economía escópica del cine negro y el lugar que la mujer ocupa en la narración. Los dos aspectos se interrelacionan entre sí, tal y como demuestra Christine Gledhill:

Frequently the female figure exists as a crucial feature within the dangerous criminal world which the hero struggles with in the course of his investigation, and as often as not constitutes the central problem in the unraveling of truth. Woman becomes the object of the hero's investigation. Thus the place of the female figure in the puzzle which the hero has to solve often displaces solution of the crime as the object of the plot. (1998: 28)

Siguiendo a Gledhill, la investigación del detective masculino en el cine negro está estrechamente ligada con la tarea de escudriñar y desvelar el significado que reside detrás de la mujer, usualmente encarnada por la desviada y peligrosamente seductora *femme fatale*.

Mataharis subvierte este patrón del *noir* clásico: las protagonistas —desde cuyo punto de vista se percibe la historia— son tres mujeres, y el enigma y a la vez el objeto de la investigación, de la mirada y, en algunos casos, del deseo, es el hombre. Bollaín no es la única autora en situar a una mujer como protagonista de un relato detectivesco —gesto que según José Colmeiro (1996) ya de por sí

⁵ Según E. Ann Kaplan: “In the typical film noir, the world is presented from the point of view of the male investigator, who often recounts something that happened in the past. [...] He is in general a reassuring presence in the noir world: we identify with him and rely on him to use reason and cunning, if not to outwit the criminals then at least to solve the enigma” (1998: 81).

constituye una subversión de las convenciones del género negro— sino que más bien debería ser considerada como parte de un fenómeno más amplio: la reescritura de los patrones genéricos tradicionales en la ficción criminal de autoría femenina que ha florecido en el contexto de la España posfranquista.⁶ Aunque no necesariamente implicadas en casos criminales, las detectives de Bollaín se pueden leer en comparación con sus equivalentes literarios, como Lònia Guiu de *Estudi en lila* y *Antípodes* (Oliver, 1985 y 1987), Cornelia Weber-Tejedor de *Entre dos aguas*, *Con anuncio* y *En caída libre* (Ribas, 2007, 2009 y 2010) o Petra Delicado de la saga novelística creada por Alicia Giménez Bartlett, por poner algunos ejemplos. Estas autoras negocian y/o transgreden ciertos rasgos genéricos, mediante la subversión de los patrones de masculinidad y feminidad tradicionales. En definitiva, la película de Bollaín dialoga no solamente con las convenciones del cine negro, sino también con las novelas españolas surgidas en las últimas tres décadas que representan a mujeres como figuras de poder —investigadoras de policía, detectives privadas o juezas— expresando al mismo tiempo un interés significativo por retratar los cambios en las relaciones de género en la España posfranquista. Igual que las obras mencionadas arriba, y que algunas de las series de televisión que muestran a las mujeres en el contexto de investigación criminal (*Los misterios de Laura* [TVE, 2009-2014] o *Acusados* [Telecinco, 2009-2010], entre otras), *Mataharis* se aleja del cliché del detective solitario, dramatizando la dificultad de compaginar las carreras profesionales con la vida personal, en un entorno social donde aún existe una jerarquización del poder que perjudica a las mujeres. Tal y como lo explica Nina L. Molinaro:

Detective fiction presents ample opportunity to incorporate a feminist agenda by examining sexism and misogyny, and by providing scenarios whereby women assume agency and authority, in sharp contrast to the origins of the genre in which women, if present at all, were usually addenda or antagonists to the male heroes. (2002: 100)

Como han mostrado varias teóricas que abordaron el tema de la representación de las mujeres en la novela negra, este acceso al poder y a la agentividad pueden resultar más problemáticos de lo que parece a simple vista. La inclusión de las mujeres en los escenarios criminales y la mera inversión de ciertos tópicos no desafían inmediatamente los papeles tradicionales de género, e incluso pueden a veces reforzar la feminidad normativa. Aunque el contexto en el cual trabajan las espías en *Mataharis* es distinto del de las inspectoras de policía o las detectives tradicionales, implicadas en los casos criminales, su

⁶ En el ámbito del género negro en España, esta reescritura ha ido creciendo en las últimas dos décadas hasta tal punto que se puede hablar de la existencia de un corpus sustancial de narrativa detectivesca de autoría femenina, tal y como demuestra el catálogo-base de datos del proyecto MUNCE: <<http://www.ub.edu/munce/>>.

posición de dominio —tematizada en el filme, como veremos a continuación, mediante la apropiación de la mirada detectivesca, codificada tradicionalmente como masculina— permite una reflexión más amplia sobre las ambigüedades y paradojas que surgen en la representación de las mujeres como figuras de poder.

La mirada, el acto de observar y contemplar, es una herramienta de trabajo esencial de un detective privado —no en vano en inglés se lo designa precisamente como *private eye*. En la tradición indoeuropea, la visión y el ojo se vinculan originariamente con el pensamiento, la luz, la verdad y el conocimiento. Por ejemplo, la palabra griega *theoría* designa tanto la acción de “ver”, “mirar” o “reflexionar” como la especulación teórica. Del mismo modo, el término “especular” (del verbo latín *speculāri*), guarda relación con “examinar mediante la vista”, “mirar atentamente”, “espíar”, a la vez que “considerar”, “meditar” y “teorizar”. Así, el héroe de la ficción detectivesca encarna tanto la mirada inquisitiva y especuladora como la *ratio*, que le permiten resolver el misterio y reestablecer el orden que el crimen había perturbado. Siegfried Kracauer (2010) comparó este modo de resolver los enigmas por parte del detective con la forma de afrontar la realidad del sujeto trascendental del idealismo kantiano: en los dos casos el mundo de los objetos queda sometido a la razón omnipotente del sujeto.

Este acceso al *ver* y al *saber* que otorga un cierto poder sobre el mundo fue tradicionalmente negado a las mujeres, quienes —según mostró la crítica feminista— se codificaban más bien como objetos y no como poseedoras de la mirada. En particular, la teoría filmica feminista inspirada por el psicoanálisis lacaniano (Mulvey, 1975) demostró cómo el modo de representación dominante del cine clásico hollywoodense proporciona al espectador la ilusión del control y dominio sobre lo que ve representado en la película, (re)produciendo la estructura binaria de mirar/ser-mirada-idad (“to-be-looked-at-ness”). La diferencia sexual es crucial en este sentido: la mujer se construye como un espectáculo, un mero objeto de deseo, un fetiche ofrecido a la mirada del espectador, que espía en la oscuridad de la sala de cine un mundo prohibido y privado, identificándose con el héroe masculino. El hombre desea, mientras que a la mujer no le queda otra opción que desear el deseo. Movilizando conceptos como el voyeurismo, la escoptofilia o el narcisismo, Mulvey conceptualiza el proceso de formación de la identidad, concluyendo que el hombre, al establecer a la mujer como su “otro”, encuentra en la imagen filmica la legitimización de su posición de dominio en la sociedad. La mirada es en este marco teórico entendida como una entidad omnisciente, asignada a un sujeto masculino y a menudo comparada con el ojo cartesiano o —como lo expresa Patricia Pisters haciendo uso de la homofonía en inglés— “Cartesian eye/I” (2003: 18).

La apropiación de esta posición del sujeto por parte de las mujeres no está desprovista de obstáculos, dada la histórica prohibición de la mirada femenina y la constitución de la mujer como objeto de la cosificación visual. Tal y como demuestra Joana Sabadell, algunas pintoras y escritoras de fines del siglo XIX ya

eran conscientes de la relevancia de este control escópico. Entre varios ejemplos, Sabadell evoca el cuadro impresionista de Mary Stevenson Cassatt, “In the Loge” (1878), en el cual se retrata a una mujer mirando el escenario de la ópera de París con unos prismáticos a la vez que es observada por otro espectador en el teatro. Sabadell destaca en dicha obra la intersección entre la autoría femenina, la centralidad de la protagonista y la presencia de la mirada masculina que observa y controla (2007: 121):

Cassatt, además de representar en su cuadro la escena de la ópera, al mismo tiempo se autorrepresenta cuando lo que/la que ella mira/pinta es a su vez mirada/controlada por un hombre-espectador de la misma función, esa especie de gran hermano que controla, que sanciona, tanto actividades como subjetividades, que impone límites a la acción y actividades profesionales de las mujeres. (124)

Según la teórica, que recurre a los escritos de Tamar Garb sobre la situación de las artistas francesas de fines del XIX, Cassatt es consciente de la amenaza de este control omnipresente y limitador de la mirada androcéntrica que cosifica a la protagonista de su cuadro: “la capacidad de la mujer artista de poseer el mundo mediante la mirada se ve limitada mediante la reinscripción de dicha mujer como objeto de seducción, admirado e intercambiado, a menudo inconscientemente entre hombres” (Garb en Sabadell, 2007: 122).

A partir de allí, Sabadell reflexiona sobre cómo esta limitación de la capacidad de mirar afecta la noción de identidad, subjetividad y sexualidad femenina, y —recurriendo a los escritos de Walter Benjamin y Griselda Pollock sobre la figura de *flâneur*— resalta la relación entre la capacidad de mirar, los derechos ciudadanos y la articulación del deseo, “los tres, atributos de lo masculino desde la lógica patriarcal de la modernidad” (2007: 123). Esta equiparación nos resultará útil para reflexionar sobre la ficción detectivesca que explota las posibilidades narrativas proporcionadas por el escenario urbano. “El contenido social originario de la historia detectivesca es la difuminación de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad”, sostuvo Benjamin (1972: 58), trazando rasgos detectivescos precisamente en la figura del *flâneur*, ese “discreto paseante con la dignidad de un sacerdote y la sagacidad de un detective” (1998: 196). Sumergido en la multitud de la gran ciudad el *flâneur* examina con la vista a los que pasan y, gracias a su aguda capacidad de observación, descubre entre ellos al criminal.

Ante las teorizaciones de Benjamin, varias teóricas feministas se plantearon la pregunta: ¿es masculina la mirada del *flâneur*?⁷ ¿La mujer puede disfrutar de la libertad de deambular, observar, apreciar y poseer con su vista? Como observan

⁷ La pregunta “¿es masculina la mirada?” abre el libro de E. Ann Kaplan (1983), *Women and Film: Both Sides of the Camera*.

Giuliana Bruno (1995) y otras teóricas que estudiaron esta cuestión en profundidad, tradicionalmente la movilidad femenina se vio severamente restringida, siendo las mujeres confinadas al espacio de lo privado. La figura femenina que suele habitar los paisajes urbanos descritos por Benjamin es la prostituta, lo que indica asimismo la “imposibilidad” de la *flânerie* femenina (Bruno, 1995: 172-173). En la teorización tradicional del *flâneur* la mujer no puede adoptar este papel porque le es imposible conseguir la misma distancia y el anonimato, puesto que es constituida como objeto y no como sujeto de la observación.

Tal y como demuestra Janet Wolff, no solamente Benjamin, sino tampoco la literatura desde la modernidad hasta los tiempos actuales ha reconocido la experiencia femenina en los espacios públicos y privados:

There is no question of inventing the *flâneuse*: the essential point is that such a character was rendered impossible by the sexual divisions of the nineteenth century. Nor is it appropriate to reject totally the existing literature on modernity, for the experiences it describes certainly defined a good deal of the lives of men, and also (but far less centrally) a part of the experience of women. What is missing in this literature is any account of life outside the public realm, of the experiences of “the modern” in its private manifestations, and also of the very different nature of the experience of those women who *did* appear in the public arena. (1990: 47)

La película de Bollaín, en la cual vamos a centrar este análisis, entronca abiertamente con las cuestiones que venimos analizando: el binomio entre lo público y lo privado, la ocupación del espacio tradicionalmente considerado como masculino por las protagonistas y la exploración de las dificultades para hacerlo, la reivindicación de lo cotidiano, la afirmación de la autoría de la mirada y de la subjetividad femenina, así como el dominio y la violencia inscritos en la acción de observar.

No es la primera vez que Bollaín reflexiona sobre estos temas. En *Te doy mis ojos* (2003) la directora entabla un diálogo con el tema de la escoptofilia y el poder cosificador de la mirada: la violencia contra la protagonista le impide mirar y verse a sí misma, violando así su subjetividad. En *Mataharis*, los personajes femeninos se convierten en sujetos de la mirada, que recuerda por momentos el voyeurismo fílmico, en particular cuando las detectives graban a sus objetos de investigación con una cámara. La película —que no vamos a analizar aquí en detalle— dramatiza algunos de los temas apuntados anteriormente desde la perspectiva de tres mujeres profesionales de distintas edades, urbanas, emprendedoras y con relativa independencia económica. Las

detectives, como si fueran *flâneuses* contemporáneas,⁸ se mueven libremente por la ciudad, observando a los desconocidos e intentando distanciarse de su entorno para llevar a cabo su investigación con eficiencia.

La escena que presenta a las protagonistas es particularmente interesante para este estudio, ya que plantea una serie de cuestiones que nos parecen fundamentales sobre la relevancia de la mirada en cuanto a la construcción de la subjetividad y su limitación por la codificación de la mujer como objeto de deseo. La película se abre con unas imágenes borrosas de la ciudad, vistas —como nos damos cuenta a continuación— a través de una cámara de mano. Las tomas, claramente digitalizadas y con un tempo alterado —acelerado y por momentos congelado—, transmiten el ritmo frenético de la ciudad y al mismo tiempo ponen de relieve el carácter mediado de las imágenes, cuestionando su transparencia y sometiéndolas a una reflexión metafílmica. Una mujer joven con el pelo corto y rizado espía a una pareja, grabando sus movimientos desde el interior de su coche. La cámara de Bollaín se sitúa en el asiento trasero del vehículo, acercándonos a través de un zoom a las espaldas de la protagonista [fig. 1]. Este gesto nos posiciona frente a la doble visión: la mujer observa, pero también es observada. Las dos miradas —la de la chica y la de la directora— se codifican con el mismo estilo visual: una sucesión de tomas, aceleradas y detenidas, que no solo imitan el instrumento de trabajo de las detectives, sino también nos hacen conscientes de la mediación fílmica. En palabras de Giulia Colaizzi, en esta duplicación “se crea un efecto de eco que distorsiona y desfigura lo que supuestamente debería ser sólo repetido, re-presentado: la imagen se revela no simplemente como copia o reflejo, sino como construcción, como artefacto” (2007: 125).



fig. 1

⁸ Aunque la figura del *flâneur* es específica en cuanto al espacio y al tiempo, consideramos que puede ser utilizada como un prisma a través del cual observar otras ciudades en otras épocas. Así, las *flâneuses* en *Mataharis* reflejan ciertas tensiones sociales específicas de una gran urbe (Madrid) en la España del siglo XXI.

Al multiplicar la mirada, Bollaín nos convierte en cómplices, implicándonos y simultáneamente haciéndonos conscientes del mecanismo voyerista —como si el público observara a las protagonistas con su propia cámara de mano— lo que se manifiesta también en otros momentos del filme, tal y como lo explica la propia directora:

La película está rodada con cámara en mano, digamos que la imagen está “sucía”, continuamente pasan personas o coches por delante de lo que estamos viendo de manera que hay siempre varios términos entre nosotros y los personajes, y eso nos da una sensación de que estamos observando a gente que observa. (en Aldarondo, 2007)

Significativamente, el uso de la cámara por parte de Bollaín no asegura una posición distanciada, ni los placeres de la espectadoriedad alienada, sino que nos sitúa en el coche detrás de la protagonista (y más tarde al lado de ella, en el asiento delantero). La ventana funciona casi como una pantalla cinematográfica, a través de la cual observamos, junto con la protagonista, el palpitante paisaje urbano.

A continuación se presenta al segundo personaje de la película. Una mujer vestida con una gabardina —el traje icónico de los detectives en el cine negro clásico— se mueve con agitación entre la multitud siguiendo a alguien. Su movilidad es limitada por el cochecito que empuja apresuradamente cruzando la calle, mientras vigila a su objeto de investigación (que en ningún momento se muestra en el encuadre). Más tarde se ve obligada a cambiar el pañal de su bebé en un banco público, sin perder de vista a la persona observada. La estética empleada por Bollaín, que evoca las fotos instantáneas, transmite la sensación de que alguien está mirando furtivamente a la detective desde una distancia [fig. 2].



fig. 2

Finalmente conocemos a la tercera mujer, que desde la parte trasera de su coche y con gafas de sol que ocultan su rostro —otro requisito icónico de un detective privado— filma a escondidas un encuentro entre un hombre y una mujer [fig. 3].



fig. 3

Pronto la vemos atendiendo a un cliente en su oficina, que resulta ser una agencia de detectives privados de Madrid, en la cual trabajan las tres protagonistas: Inés (María Vázquez), que a lo largo de la película se infiltrará entre los empleados de una compañía internacional para investigar los supuestos robos cometidos por Manuel (Diego Martín), jefe de ventas de la empresa; Eva (Najwa Nimri), una madre joven que se acaba de reincorporar a la agencia después de la baja maternal y que descubre que su marido, Iñaki (Tristán Ulloa), tiene un hijo con otra mujer; Carmen (Nuria González), una detective con mucha experiencia que sigue al socio y a la esposa de su cliente, Sergio (Antonio de la Torre), descubriendo durante la investigación sus propios problemas conyugales. En todas las historias presentadas en el filme el entorno familiar y privado se mezcla con el laboral y público, de modo que los casos en los cuales trabajan las mujeres terminan afectando su ámbito personal.

El título de la película de Bollaín parece indicar que las tres protagonistas encarnan no tanto a “detectives” tradicionales como a versiones modernas de Mata Hari, cuya historia fue llevada al cine en varias ocasiones. El mito de Mata Hari, una mujer vinculada con el mundo del espectáculo, nos devuelve a la economía escópica tematizada en el cuadro de Cassatt: aunque la mujer puede reapropiarse de la mirada, al mismo tiempo se la configura como objeto de deseo. No cabe duda de que esta figura está profundamente vinculada con otro personaje femenino, típico del cine negro: la *femme fatale*, una mujer deseable

pero peligrosa, que seduce y manipula a los hombres, llevándolos a la perdición para conseguir sus objetivos.

Se podría argumentar que, aunque no seducen abiertamente a los hombres que observan, las tres detectives en *Mataharis* recurren a su “feminidad” para convertirse en unas espías perfectas. Tal y como contó Bollaín en una entrevista, la idea para la película le vino cuando descubrió una noticia sobre una agencia de detectives china que contrataba solamente a mujeres, “porque las supuestas cualidades femeninas se ajustaban muy bien a ese trabajo, como la paciencia, las dotes de observación, la intuición” (en Aldarondo, 2007). Sin embargo, la directora deconstruye el mito de la mujer seductora, desmitificando el glamur que rodea a figuras como Mata Hari o la *femme fatale*. La atención al detalle cotidiano desestabiliza las pautas del cine negro: las protagonistas conducen cochecitos de bebé, cambian pañales, preparan la comida y, en sus momentos libres, intentan salvar sus relaciones de pareja. El tiempo y el espacio narrativo prioriza las escenas domésticas que complican la eficacia de sus tareas profesionales como detectives. Según apunta Bollaín, la película refleja su propia vida durante el período del rodaje, en el cual intentaba reconciliar su trabajo con la maternidad (en Aldarondo, 2007). La directora se propuso representar lo que, según explica, fue marginalizado en la pantalla cinematográfica: las mujeres de varias edades lidiando con los problemas de su vida diaria.

Así, un estilo visual “expresionista” y un énfasis en la sexualidad en la fotografía de la mujer —dos de los rasgos enumerados por Gledhill como características principales del *film noir* clásico (1998: 27)— se reemplazan por un énfasis en la materialidad de lo cotidiano y por una desexualización de los cuerpos femeninos. La película se aleja de la iconografía de la mujer fatal, evitando el típico componente *noir* que consiste en la glamurización del cuerpo femenino: los labios pintados, los zapatos de tacón, el pelo suelto, etc. El momento clave de la mirada masculina en el cine negro tradicional, esto es la primera escena en la que aparece la mujer fatal, está ausente. Tal y como señala Gledhill:

Introductory shots, which catch the hero’s gaze, frequently place her at an angle above the onlooker, and sexuality is often signaled by a long, elegant leg. Dress either emphasizes sexuality —long besequined sheath dresses— or masculine independence and aggression —square, padded shoulders, bold striped suits. (32)

Mataharis subvierte esta convención del *noir*, según la cual la presentación de la *femme fatale* destaca su exuberante sexualidad y se observa desde el punto de vista del hombre. En la secuencia que abre la película las protagonistas no son ni glamurosas ni mucho menos fetichizadas. Su ropa no subraya su erotización, sino simplemente la funcionalidad necesaria para desarrollar su trabajo. Vemos fugazmente sus figuras, lo que se debe a la estética interrumpida y “sucía” de

Bollaín, quien multiplica la visión, pero al mismo tiempo rehúye la plenitud visual de lo que es representado y perturba el domino, tradicionalmente implícito en la mirada controladora, sobre el cuerpo de las mujeres. Al mismo tiempo que niega la plenitud, paradójicamente, no niega la especificidad: más que una iconografía idealizada o la fantasía del imaginario masculino, representa a unas mujeres arraigadas firmemente en el contexto de la España de principios del siglo XXI.

De acuerdo con Isabel Santaolalla (2012), dos de las actrices principales, María Vázquez y Nuria González, no han sido asociadas con papeles de mujeres erotizadas a lo largo de sus carreras. La excepción de este patrón es Najwa Nimri, que ha interpretado a mujeres seductoras y deseables, especialmente en los filmes de Daniel Calparsoro y Julio Medem (Santaolalla, 2012: 182-183). Resulta muy llamativa la comparación del personaje de Nuria en *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar —una antigua amante de César que, movida por los celos, provoca un accidente de coche en el que la cara de César queda completamente desfigurada— con el personaje de Eva, una mujer trabajadora con dos hijos, vestida con la ropa sombría, siempre con el pelo recogido y sin maquillaje [fig. 4-5]. Nimri habló en más de una ocasión sobre *Mataharis* como un punto de inflexión en su carrera: “Ya no era esa mujer fatal, misteriosa y oscura, atormentada, con una inquietante voz susurrada. [...] Cuando me llegó el papel de Iciar, entendí que lo quería hacer. Sabía que para mí era vital dar el giro a esa naturalidad. Una chica normal, con coleta, y desde ahí hacer un personaje” (en Guimón, 2010).



fig. 4



fig. 5

Según observa Santaolalla (2012: 183), las protagonistas no tienen nada en común con el “camp glamuroso” de Greta Garbo en *Mata Hari* (Fitzmaurice, 1931) o el estilo “Rodeo Drive” y la feminidad exagerada de los *Charlie’s Angels* (ABC, 1976-1981). De hecho, la única referencia explícita al personaje de Mata Hari aparece en un póster en casa de Inés, mientras espía con el sistema de

vigilancia electrónica a Manuel, sospechado por robar en la empresa en la que trabaja [fig. 6]. El hombre es configurado no solamente como objeto de la investigación, sino también como el objeto de deseo de la protagonista.



fig. 6

Mientras se desarrolla el relato, Inés parece entrar en el papel de seductora. Tomando en cuenta la convención habitual del *noir*, que pone de relieve la mascarada de la feminidad, situando la figura de la *femme fatale* como el tropo del conflicto entre el parecer y el ser (Doane, 1991: 49),⁹ Inés esconde detrás de la superficie de su feminidad la amenaza, el deseo de derrocar al hombre de su posición de poder. La joven es mirada por Manuel, pero sin ser reconocida, lo que supone la crisis de la visión del personaje masculino. Sin embargo, Bollaín da una vuelta también a este tópico del *noir*, ya que Inés no recurre a su atractivo sexual para obtener la información del sospechoso y en el momento decisivo de la película abandona su empleo, arriesgando su carrera profesional, para no traicionar a Manuel quien, en vez de ser un ladrón, resulta ser el líder de una unión de trabajadores que lucha contra las prácticas injustas de una multinacional. No es insignificante que aunque la película pareciera mantener a Inés dentro de las condiciones del enigma, su misterio no sea resuelto por el hombre, sino por ella misma, con toda su voluntad y por motivos éticos.

Al mismo tiempo que rechaza la mirada cosificadora sobre los cuerpos de sus protagonistas, Bollaín desestabiliza la propia mirada de las detectives. En la revisión de los parámetros de la ficción detectivesca, es relevante la manera en la cual la directora reparte el protagonismo entre las tres mujeres, en lugar de

⁹ En palabras de Doane: “the tropes of the mask [...] are here the marks of a dangerous deception or duplicity attached to the feminine” (1991: 49).

centrarse en un detective solitario, usualmente sin lazos familiares, como dictan las convenciones genéricas más tradicionales. Este rasgo, que podríamos atribuir, siguiendo a Barbara Zecchi (2014: 144), al carácter “caleidoscópico” del cine de mujeres español de la primera década del siglo XXI, se evidencia en otros filmes de Bollaín, como por ejemplo en *Hola, ¿estás sola?* (1995) o *Flores de otro mundo* (1999), protagonizados por dos y tres mujeres respectivamente. En palabras de Zecchi:

En los últimos años, la producción de estas cineastas parece cuestionar la subjetividad de la mirada femenina hegemónica y universalizante. Las historias de cine contemporáneo contraponen al sujeto de los años 90 (en la mayoría de los casos, una mujer joven burguesa heterosexual) un sujeto múltiple, colectivo, coral, que no deriva de una universalización de la experiencia femenina, sino de una toma de conciencia de su complejidad. (2014: 144-145)

Al lado de las tres protagonistas, encontramos en *Mataharis* a mujeres de clase trabajadora y de distinta procedencia, como por ejemplo las que trabajan en la empresa de Manuel (entre ellas la chica cubana interpretada por Marilyn Torres, que también actuó en *Flores de otro mundo*). En lugar de centrarse en un sujeto único y definido, Bollaín propone un cine coral que corresponde a una multiplicidad de voces y perspectivas, dramatizando un sujeto múltiple, discontinuo y contradictorio. Reconociendo la diversidad frente al monolitismo, la directora española da cuenta de una compleja red de intersecciones y divisiones entre “La Mujer” (un constructo ideal, un producto de los discursos hegemónicos) y “las mujeres” (los sujetos con una especificidad histórica) —según los parámetros de Teresa de Lauretis (1987).

La película refleja las ambigüedades y contradicciones a las cuales se tienen que enfrentar las protagonistas maniobrando entre diferentes lugares públicos y privados, poniendo al mismo tiempo en el centro del discurso las posibles implicaciones del acto de mirar. Para Inés su trabajo de detective termina por volverse contra sus principios éticos. Eva espía a su marido destruyendo de esta manera la confianza en su relación. Sergio, que es dueño de una empresa de fotografía, insiste en acompañar a Carmen para seguir a su esposa, asegurando que “solo quier[e] mirar, solo mirar”, por lo cual sufrirá las dolorosas consecuencias de su decisión. Del mismo modo, el marido de Carmen ya ni la mira, a pesar de sus intentos desesperados de llamar su atención y salvar su matrimonio. Bollaín parte del vocabulario de lo escópico, al mismo tiempo ofreciendo una reflexión sobre las implicaciones del voyeurismo, tanto de sus protagonistas como del público.

Estas complejas estructuras de mirar se desarrollan a la luz del día, contrario a lo que dictarían las convenciones del cine *noir*, en el cual el uso del *chiaroscuro* y la preferencia por los escenarios nocturnos —enfanzados por los títulos como

They Drive by Night (1940), *The City that Never Sleeps* (1953) o *Strangers in the Night* (1944)— sirven usualmente para explorar el trabajo del inconsciente del personaje masculino. La manera de representar la ciudad de Madrid dista mucho de otras películas de género, como por ejemplo la famosa *El crack* (1981) de José Luis Garci. A diferencia del detective privado Germán Aret (Alfredo Landa), las Mata Haris (palabra que significa literalmente “ojo del día”) de Bollaín deambulan por las calles de Madrid a plena luz, lo que demuestra, entre otras cuestiones, la preferencia de la directora por el realismo, más que por la estética expresionista típica del *noir* [fig. 7-8]. Tal y como observa Santaolalla en su análisis del filme, “the darker corners of human behavior —e.g. infidelities, industrial duplicity— are exposed in brightly lit scenes, confirming the matter-of-factness not only of the women’s profession but also the unexceptional nature of human frailty” (2012: 188).

fig. 7, *El crack*fig. 8, *Mataharis*

Sin embargo, a pesar de su énfasis en la vida cotidiana, se podría afirmar que la puesta en escena del filme de Bollaín evoca en cierto modo algunos de los elementos del cine *noir*, en especial las composiciones claustrofóbicas que parecen abrumar a los personajes, tanto en las escenas interiores como exteriores. En su exploración de la dualidad entre lo privado y lo público, lo profesional y lo personal, Bollaín muestra cómo sus protagonistas negocian entre distintos espacios de la ciudad. A menudo las vemos mirando por las ventanas, en las calles, en los bares y en otros espacios públicos que conforman un ambiente típico en el cual se desarrollan las actividades de un detective. Los espacios domésticos son representados como opresivos y asfixiantes: sus pisos son pequeños, filmados con poca luz y no dejan mucho lugar para el movimiento. Para Carmen, los lugares exteriores ofrecen un asilo del vacío de su matrimonio. Sin embargo, la investigación penetra tanto el espacio de trabajo como el de la casa: Carmen descubre los problemas de otro matrimonio, al mismo tiempo que se da cuenta de los suyos. Inés no parece pasar mucho tiempo en su hogar y cuando lo hace es para trabajar con un sistema de vigilancia. Eva, el personaje que parece más ligado al espacio doméstico por tener dos niños pequeños, es a la vez la que más viaja en la película: a Zaragoza, a Guadalajara y a un cementerio

fuera de Segovia. Al mismo tiempo, vigila constantemente su casa, espiando a su marido.

A pesar de que las mujeres deambulen libremente por la ciudad, no son precisamente unas *flâneuses* despreocupadas. Por un lado, tienen que lidiar con el machismo en su vida profesional. El jefe de las protagonistas no quiere que traigan sus bebés al trabajo: “Esto es una agencia no una guardería. Si quieres ser madre, me parece de puta madre, pero en tu casa. Cuando entras por esta puerta, eres detective”. Por otro lado, se enfrentan a los viejos patrones de género en sus propias casas. Eva asume las responsabilidades de la maternidad y las tareas domésticas, a la vez que intenta desarrollar su carrera profesional. En una de las peleas, su marido le reprocha por querer ser “doña perfecta” y por “montarse una película de *superwoman*”, sugiriendo que su decisión de haber vuelto al trabajo después de dar a luz fue precipitada.

Este énfasis en la vida personal y en las emociones de las protagonistas podría ser interpretado como una amenaza a su aptitud para adoptar el papel de *flâneuses*/detectives, ya que reduce su capacidad de observación objetiva, tal y como argumenta Ann Davies (2012: 114). En su comparación entre las novelas sobre Petra Delicado, en las cuales los asuntos privados de la inspectora ocupan el segundo plano de la trama, y el filme de Bollaín, que da más peso a la vida cotidiana de las detectives, la teórica afirma que la segunda obra constituye una visión mucho más conservadora de las mujeres moviéndose a través de la ciudad (2012: 115). Sin embargo, también se la podría considerar como una desestabilización del binomio entre lo privado y lo profesional, la casa y la ciudad, o incluso como una reescritura de la propia *flânerie* en la cual el espacio de la ciudad se extendería más allá de las calles.

La última escena, en la cual Inés abandona su carrera para no traicionar a Manuel —interpretada por Davies como la incapacidad de dominar sus emociones y de mantener una distancia fría y necesaria para ejercer el trabajo de detective—, puede tener, sin embargo, otra dimensión. En su análisis de la banda sonora del filme, Santaolalla se fija en la canción “Sin documentos” de Andrés Calamaro, que Manuel e Inés cantan en un bar en una de las escenas anteriores, cuya letra dice: “Quiero ser el único que te muerda la boca”. La teórica apunta a la decisión de Inés de no acostarse con Manuel, que puede ser interpretada como resultado de la vergüenza ante el futuro descubrimiento de su identidad, pero también como resistencia ante el sentimiento de posesión expresado por la canción, “too strong for someone by now habituated to the liberties of modern womanhood” (2012: 194). Las últimas imágenes de Inés vagabundeando por las calles de Madrid parecen corroborar esta línea de interpretación. La película se cierra con un travelling lateral hacia la derecha —con la estética fragmentaria y borrosa que refleja la secuencia inicial del filme— que sigue a Inés caminando por la ciudad hasta que su figura desaparece del encuadre. Estas imágenes contrastan con la inmovilidad de las tomas que muestran a Carmen, trabajando

en su oficina, y a Eva, rodeada de coches en un parking con un cochecito de bebé, que transmiten más bien un sentimiento de encierro y claustrofobia [fig. 9-11]. Inés parece controlar el movimiento de la cámara, mientras que Carmen y Eva están encarceladas por la composición de los encuadres —una técnica habitual para domar a la transgresora *femme fatale* en el cine negro clásico (Place, 1998: 56).



fig. 9, 10 y 11

Aunque probablemente ya divorciada de su carácter detectivesco, la *flânerie* de Inés marca su resistencia a quedarse en un lugar o ser poseída por una relación amorosa, y al mismo tiempo constituye un voluntario rechazo del voyeurismo que caracterizaba su profesión. Esta *flânerie* se extiende al estilo visual de Bollaín, que nos proporciona una experiencia espectral muy lejana de la del sujeto transcendente que ejerce el control sobre lo que ve, conceptualizado en las teorías psicoanalíticas del aparato cinematográfico donde “el espectador es un sujeto inmóvil, embelesado en un estado de ensueño solitario. Encadenado en la Caverna de Platón, el espectador/prisionero se encuentra inmovilizado en su asiento, con la mirada incapaz de vagabundear” (Bruno, 1995: 169). En estas últimas tomas la cámara fluye en sintonía con la protagonista, ofreciéndonos el placer de mirar disperso y nomádico, y no necesariamente el placer del dominio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldarondo, Eduardo (2007), “Ser mujer detective es menos espectacular de lo que parece”, *El Diario Vasco*, 09/05/2014.
 <<http://www.diariovasco.com/20070911/cultura/mujer-detective-menos-espectacular-20070911.html>>
- Benjamin, Walter (1972), *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Jesús Aguirre (trad.), Madrid, Taurus.
- (1998), *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Jesús Aguirre (trad.), Madrid, Taurus.
- Bruno, Giuliana (1995), “Haciendo la calle por la cueva de Platón”, *Feminismo y teoría filmica*, Giulia Colaizzi (ed.), Valencia, Episteme: 163-188.
- Colaizzi, Giulia (2007), *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Colmeiro, José F. (1996), “Decolonizing Detection: Spanish Subaltern Sleuths”, *Transculture*, 1, 1: 91-108.
- Davies, Ann (2012), *Spanish Spaces: Landscape, Space and Place in Contemporary Spanish Culture*, Liverpool, Liverpool University Press.
- De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann (1991), *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis*, Londres & Nueva York, Routledge.
- FilmAffinity, “*Mataharis*, críticas”, 9/05/2014.
 <<http://www.filmaffinity.com/es/user/rating/604735/391051.html>>
- Gledhill, Christine (1998), “Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism”, *Women in Film Noir*, E. Ann Kaplan (ed.), Londres, British Film Institute: 20-34.

- Guimón, Pablo (2010), “Un búnker para Najwa”, *El País*, 21/05/2014. <http://elpais.com/diario/2010/02/21/eps/1266737215_850215.html>
- Kaplan, E. Ann (1983), *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Nueva York, Methuen.
- (1998), “The Place of Women in Fritz Lang’s *The Blue Gardenia*”, *Women in Film Noir*, E. Ann Kaplan (ed.), Londres, British Film Institute: 81-88.
- Kracauer, Siegfried (2010), *La novela policial: un tratado filosófico*, Buenos Aires, Paidós.
- Molinario, Nina L. (2002), “Writing the Wrong Rites?: Rape and Women’s Detective Fiction in Spain”, *Letras Femeninas*, 28, 1: 100-117.
- Mulvey, Laura (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16: 6-18.
- Oliver, M^a Antònia (1985), *Estudi en lila*, Barcelona, La Magrana.
- (1987), *Antípodes*, Barcelona, La Magrana.
- Pisters, Patricia (2003), *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford, Stanford University Press.
- Place, Janey (1998), “Women in Film Noir”, *Women in Film Noir*, E. Ann Kaplan (ed.), Londres, British Film Institute: 47-68.
- Quintana, Àngel (2008), “Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español”, *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Pietsie Feenstra y Hub Hermans (eds.), Amsterdam & Nueva York, Rodopi: 251-263.
- Ribas, Rosa (2007), *Entre dos aguas*, Barcelona, Umbriel.
- (2009), *Con anuncio*, Barcelona, Viceversa.
- (2010), *En caída libre*, Barcelona, Viceversa.
- Sabadell-Nieto, Joana (2007), “El erotismo de la subjetividad: escritura, mirada y deseo en las *flâneuses* del cambio de siglo”, *Políticas del deseo. Literatura y cine*, Marta Segarra (ed.), Barcelona, Icaria: 119-143.
- Santaolalla, Isabel (2012), *The Cinema of Iciar Bollain*, Manchester, Manchester University Press.
- Thibaudeau, Pascale (2007), “¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español?”, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), Madrid, Casa de Velázquez: 233-246.
- Wolff, Janet (1990), “The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity”, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley, University of California Press: 34-50.
- Zecchi, Barbara (2014), *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona, Icaria.

FILMOGRAFÍA

- Acusados* (2009-2010), Telecinco, Ida y Vuelta P.F. [serie de televisión].
- Amenábar, Alejandro (dir.) (1997), *Abre los ojos*, Canal+ España, Las Producciones del Escorpión, Les Films Alain Sarde, Lucky Red, Sogetel [película].
- Auer, John H. (dir.) (1953), *The City that Never Sleeps*, Republic Pictures [película].
- Bollaín, Icíar (dir.) (1995), *Hola, ¿estás sola?*, La Iguana Films, Fernando Colomo PC [película].
- (1999), *Flores de otro mundo*, La Iguana Films, Alta Films [película].
- (2003), *Te doy mis ojos*, La Iguana Films, Alta Producción [película].
- (2007), *Mataharis*, La Iguana Films, Sogecine [película].
- (2010), *También la lluvia*, Morena Films [película].
- (2011), *Katmandú, un espejo en el cielo*, Media Films, Es Docu, TVE, Canal+, TVE3 [película].
- Charlie's Angels* (1976-1981), ABC, Spelling-Goldberg Productions, Columbia Pictures Television [serie de televisión].
- Fitzmaurice, George (dir.) (1931), *Mata Hari*, MGM [película].
- Garci, José Luis (dir.) (1981), *El crack*, Acuaris Films, Impala, Nickel Odeon [película].
- Los misterios de Laura* (2009-2014), TVE [serie de televisión].
- Mann, Anthony (dir.) (1944), *Strangers in the Night*, Republic Pictures [película].
- Walsh, Raoul (dir.) (1940), *They Drive by Night*, Warner Bros. [película].

