

**Universidad Nacional de La Plata**  
**Facultad de Bellas Artes**  
**Departamento de Artes Audiovisuales**

**Trabajo de Graduación de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual con orientación en  
Investigación y Planificación**

Título

¿Qué hay detrás del velo de Mata Hari?

Tema

Motivos recurrentes y puesta en escena en el arquetipo espía femenina en films  
basados en la mítica figura de Mata Hari

Programa TAE 2021

Estudiante: Andrea Dasso

DNI: 31.482.112

Tel: (02954) 15 448511

Mail: [andrea\\_dasso@hotmail.com](mailto:andrea_dasso@hotmail.com)

Tutora: Sofía Bianco

## Resumen

El presente Trabajo de Graduación de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual con orientación en Investigación y Planificación se propone establecer una serie de motivos en tres films de ficción que se basan en la vida de la mítica bailarina erótica y espía conocida como Mata Hari. Se tomará el concepto de motivo y a partir de un análisis de la puesta en escena se buscará una posible caracterización de este tipo de películas, tomando como eje central el conflicto entre los ámbitos público y privado.

Palabras claves: cine de espías – Mata Hari – arquetipo femenino – público y privado - poder

## Fundamentación

### Introducción

¿Se puede construir una caracterización de las películas que están basadas en el mito de la bailarina erótica y espía Matahari? ¿Es lícito encontrar recurrencias en obras que tienen distancias temporales y de estilo? ¿Hay elementos de esta plausible caracterización que puedan identificarse en otras películas de protagonistas espías femeninas?

El interés en este tipo de películas surge en principio por la curiosidad hacia el mítico personaje de Matahari, construida como una mujer rebelde y misteriosa que se involucró en el mundo del espionaje, claramente dominado por hombres.

Este trabajo surge como una revisión y ampliación del anteproyecto de tesis de investigación presentado en el año 2009, en el que se intentó esbozar una caracterización de los films de espías femeninas basados en el personaje de Matahari. En ese anteproyecto se planteó como eje central la encrucijada principal que afrontan los personajes protagonistas femeninos en estas películas: llevar a cabo la misión con éxito y sobrevivir, o incumplir las órdenes de los superiores llevada por los intereses privados, que responden siempre a una relación romántica con un hombre. Es decir que lo que se plantea es que la espía femenina basada en el mito de Matahari encuentra un conflicto de intereses entre el ámbito público o “laboral” (cumplir con la misión encomendada) y el ámbito privado (la relación amorosa que entabla con un hombre al que debe espiar), problema que no suelen tener que afrontar los espías masculinos, quienes en principio

tendrían la capacidad de “separar” ambas esferas, o directamente cancelar el ámbito privado.

En este trabajo de graduación se sostendrá esa tesis, al tiempo que se intentarán esbozar los motivos recurrentes que le dan forma a este tipo de relatos, incorporando análisis de la puesta en escena. Se tomarán los siguientes tres films de ficción basados en el personaje de Matahari:

- *Mata Hari*, George Fitzmaurice (1931)
- *Mata Hari, agent H21*, Jean-Louis Richard (1964)
- *Mata Hari*, Curtis Harrington (1985)

### Motivos recurrentes

Tomaremos como referencia el concepto de motivo desarrollado por los autores Casetti y Di Chio (1991), para estructurar de alguna manera las tres películas que son el corpus del trabajo. Cada uno de estos motivos serán descritos y analizados a partir de los elementos propios de la puesta en escena, concepto que también explican los autores antes mencionados.

Primer motivo recurrente: La máscara

“-¿Quién no la conoce?”  
“- Daría todo por conocerla.”  
“- ¡Yo también!”

El primer motivo que encontramos es la máscara, el dispositivo que oculta la verdadera identidad y que la reemplaza por una fachada. En este sentido encontramos en las tres películas la presentación del personaje de Mata Hari como una estrella inalcanzable y misteriosa. Esta fachada se vale de distintos elementos para construirse con fuerza y la identificamos al inicio de las películas, durante la primera aparición del personaje.

Uno de estos elementos son las “habladurías” o comentarios de los espectadores que van a ver a Mata Hari bailar. Tanto en *Mata Hari (1931)* como en *Mata Hari, agent h21 (1964)* podemos escuchar historias de la protagonista, de su vida pasada, de sus viajes. En el primer film, estos relatos se escuchan al finalizar la función. En la segunda versión los comentarios están en los títulos iniciales y de hecho alguien pone en juego la veracidad de los mismos.

Otro elemento fundamental que fortalece la idea de lo oculto y poco visible es el vestuario de la protagonista, que se constituye de numerosos velos que dejan ver su silueta de forma difusa. El velo forma parte de la puesta en escena porque es la pieza fundamental del vestuario y también de la escenografía, ya que encontramos en escenas en donde accedemos a la privacidad del personaje telas semitransparentes que sugieren pero que no muestran nada con claridad.

En las tres películas conocemos a Mata Hari bailando, es decir, llevando adelante un espectáculo, una puesta dentro de otra puesta, por lo que la referencia a la máscara, al artificio está presente desde el principio. A este punto, analizaremos cómo se presenta este personaje desde el punto de vista de las miradas, ya que en una puesta en escena la mirada se constituye como un factor central. En *Mata Hari* (1931), la escena del baile comienza con la mirada de los hombres, específicamente quien luego será el enamorado de la protagonista, el teniente Rosanoff. De esta manera podemos comprender que todas las imágenes a continuación serán el punto de vista de él o bien tendrán la carga de su mirada. Luego de este plano aparece Mata Hari, interpretada por Greta Garbo, cubierta de velos que tapan su cuerpo, pero que irán cayendo de a poco para mostrar cada vez más, en un plano figura entera. Casi todos los planos que muestran la secuencia de la danza son generales o figura entera. Sin embargo, a estos planos les responden contraplanos ubicados sobre el escenario, de espaldas a Mata Hari y de frente al público. En estos planos podemos ver a la protagonista mucho más grande que al público, como si fuera un gigante capaz de manipularlos a todos con gran facilidad.

El exotismo es otro factor que contribuye a la construcción de la máscara ya que se constituye como un elemento de lejanía y extrañeza. Lo exótico está presente en los créditos iniciales de *Mata Hari* (1931), al escuchar una música que, desde las representaciones culturales podemos identificar como oriental (que sería un concepto representativo de la otredad para el punto de vista blanco europeo). Lo mismo sucede en *Mata Hari* (1985) al iniciar la película: vemos una imagen de Mata Hari bailando en la isla de Java, tal como indican los créditos. La tipografía en los créditos es grande, rojiza y redondeada, remitiendo a películas de género de aventuras, que suelen suceder en tierras lejanas y peligrosas.

La máscara como motivo es propia del género de espías en general ya que, sea en el contexto en el que nos encontremos, el espía siempre debe ocultar su verdadera identidad. Sin embargo, resulta interesante que la máscara del personaje Mata Hari es la exhibición. En este sentido y volviendo al análisis de la puesta en escena, la Mata Hari de Greta Garbo siempre se encuentra en el centro del encuadre y el resto de los personajes

la rodean. Su vestuario es brillante y claro, contrastando con el resto de las figuras que se ven más opacas.

El film de 1931 construye la faceta artística de Mata Hari de manera más suntuosa y exitosa que las versiones posteriores. Tal como se expresó antes, desde la puesta en escena la ubicación de Mata Hari en el encuadre es central en aquellas escenas en las que está en el teatro en el que baila o bien en alguna fiesta posterior a su actuación. Su silueta esbelta y delgada es además notoriamente más clara que las figuras de los demás personajes que son casi siempre hombres vestidos de negro. Estas formas masculinas opacas rodean la figura femenina que resalta por estar más iluminada, al vestir trajes más claros y brillantes.

El vestuario de Mata Hari nos permite pensar en cierta construcción de masculinidad. En primer lugar destaca el hecho de que la protagonista viste siempre pantalones ajustados que si bien son cubiertos por extensas polleras, contrastan con la vestimenta femenina característica de esa época (vestidos largos ajustados que marcan la cintura y los senos). Las polleras extensas a las que nos referimos antes no son ajustadas, por lo que dibujan una figura recta y sin “curvas”, más similar al cuerpo masculino.

También es una constante en el vestuario el uso de sombreros de tela que cubren el cabello. Si bien los sombreros son usuales en este contexto histórico, el uso de estos da como resultado la “cancelación” de la cabellera, que es un rasgo simbólicamente femenino. De esta manera, desde el vestuario, Mata Hari es andrógina: alta, esbelta, recta, usa pantalones, no tiene cabello.

Los gestos y posturas de este personaje remiten al comportamiento masculino: fuma todo el tiempo, hace muecas con sus labios de manera irónica y burlona, suele estar encorvada y se cruza de piernas como un hombre.

La máscara como motivo analizado problematiza el eje central de este trabajo que es el choque entre los ámbitos público y privado en la vida de la espía. Continuando con el análisis de la puesta en escena podemos identificar que ambas esferas se construyen de maneras diferenciadas. Ya establecimos que en *Mata Hari* (1931) la espía se presenta en público como una estrella famosa, con vestuarios brillantes, llamativos y una actitud segura y masculina. Sin embargo, cuando vemos a la mujer sola en su casa, en un ámbito privado, algunos elementos de la puesta en escena cambian. En primer lugar los planos son más cercanos, identificamos más planos pecho, primeros planos en las escenas de la vida privada. La mañana posterior al primer encuentro con el teniente Rosanoff vemos a Mata Hari despertar. Sus movimientos son lentos, la expresión en su rostro es de cansancio y preocupación. Viste un camisón largo que es cubierto por una bata blanca

despojada de brillos y accesorios. El detalle más importante es que es la primer escena (y una de las pocas) en la que vemos su cabello natural. De hecho se levanta, se sienta y comienza a peinarse.

En las escenas en las que se encuentra a solas con Rosanoff (que representa la figura del hombre al que “realmente” quiere), los planos son más cercanos también y la iluminación hace énfasis en su mirada. Sin embargo sus ojos no miran a su compañero, la mayor parte del tiempo están plantados a lo lejos, como en otro sitio que no es la habitación en la que están.

La versión francesa de Mata Hari también delimita notoriamente los espacios público y privado, con la particularidad de que separa también de forma dual los elementos románticos de los de suspenso durante todo el film. En principio destacaremos que la película es en blanco y negro, lo que nos permite pensar en una estética emparentada al realismo. Tal vez es también un recurso que refuerza las cuestiones epocales. En primer lugar decimos que la máscara en esta Mata Hari está en decadencia, “el espectáculo está en crisis”, le dice su representante tras una función, en un “teatro de mierda, con un público de mierda”, dice la propia Greta (así llaman a Mata Hari fuera del escenario quienes la conocen. La referencia a Greta Garbo es difícil de esquivar).

El vestuario de Greta es opaco y oscuro (con excepción de un arreglo brillante que lleva en la cabeza cuando está en el escenario), diferenciándose de los trajes fastuosos y llamativos de su predecesora de la década del treinta. También el público de su espectáculo se construye más decadente, con ropajes más sencillos, con mayor consumo de alcohol, más vulgar. Las locaciones tampoco son lujosas, tanto el escenario como el teatro en general se ven más pequeños, más oscuros, y vemos caminar a Mata Hari semidesnuda por bambalinas, compartiendo el teatro con malabaristas que pasan por los costados, remitiendo al espectáculo circense.

En este film podemos observar más de cerca el universo cotidiano e íntimo de Mata Hari. Hay una escena en la que vemos desayunar a Greta en una pequeña cocina. En un plano secuencia vemos cómo desayuna junto a su sirvienta y su chofer. El espacio es muy reducido, ella está en un extremo del encuadre, casi en un rincón. Pide mermelada pero se levanta a buscarla porque ella “sabe dónde está”. Toma la correspondencia y en lugar de ser cartas de sus enamorados o pretendientes, vemos que son facturas e impuestos que tiene que pagar. Viste una bata que tapa todo su cuerpo y tiene el pelo suelto. Como detalle canta una canción que parece ser tradicional de algún pueblo de Francia (inferimos esto por la simpleza de la letra), lo que nos sitúa como espectadores en París y nos hace olvidar que ella proviene, en teoría, de exóticas tierras orientales. En este punto

debemos aclarar que *Mata Hari, agent h21* carece de elementos exóticos en la referencia al personaje de la espía y de hecho plantea, desde una puesta costumbrista e intimista, que Mata Hari es una mujer común y pueblerina (en una escena en la que comparte un álbum familiar con su enamorado dice: “Soy una pueblerina con suecos”, al verse en una foto en su ciudad natal, en los Países Bajos).

Si bien el elemento exótico no aparece en este film, sí están las habladurías que alimentan el mito, en los créditos iniciales, tal como se manifestó antes.

Segundo Motivo recurrente: el hechizo

*“Ella los hechiza”*

El segundo motivo que identificamos es el hechizo, que se corresponde con el momento en el que Mata Hari hace contacto con el hombre del que luego se enamorará.

Identificamos este segmento en la versión del año 1931 en la escena en la que Rosanoff se presenta a Mata Hari, afuera del teatro donde ella acaba de bailar.

La mirada como elemento de análisis de la puesta en escena resulta fundamental para analizar este motivo. Durante este encuentro vemos por primera vez un primer plano de Mata Hari, en el que podemos ver sus ojos mirando con atención. Su mirada se encuentra iluminada. Esta mirada es correspondida por el contraplano de Rosanoff quien sostiene, como puede, la fuerte mirada de Mata Hari.

En la versión de 1964, este encuentro se construye también a base de miradas. En este caso la mirada de Greta (así llaman al personaje de Mata Hari en “la vida común”), inicia la secuencia de seducción, ya que es ella quien mira a Lasalle y avanza en dirección a él, replicando el gesto de un cazador sigiloso pero determinado. La puesta en escena los encuentra a ambos enfrentados, cada uno a un extremo del plano, como dos vaqueros a punto de batirse a duelo. La siguiente imagen es un primer plano de Greta mirando a Françoise, quien, en contraplano, intenta sostener la mirada. En este punto es fundamental destacar que por un instante él baja sus ojos, es decir que no logra sostener la tenacidad de la mirada femenina. Luego vemos, siguiendo la lógica del plano-contraplano, cómo continúan mirándose, de frente, al tiempo que se van acercando, manteniendo los ojos siempre en el centro del plano. A medida que se acercan, van separándose cada vez más del fondo, que es mucho más oscuro. La iluminación de los bordes de sus figuras los separa aún más del entorno, que también se ve cada vez más desenfocado. La música extradiegética comienza a sonar cada vez más fuerte, destacando aún más ese momento. Todos estos recursos son elementos que construyen

un momento que contrasta con el realismo que plantea la película en general. En este momento el fondo no existe, la música es triunfal e incluso los personajes se acercan tanto a la cámara que comienzan a desenfocarse. De esta manera, todas estas características artificiales y llamativas permiten pensar en ese momento no sólo como algo especial, sino también como algo extraordinario, fuera de lo común, extraño, paranormal y por ende relacionado al hechizo.

En el caso de *Mata Hari* (1985) este momento podemos identificarlo en una de las presentaciones a la que asiste el teniente Karl von Bayerling. De nuevo la mirada masculina da inicio a esta secuencia. La cámara realiza un zoom para acercarse a los ojos del teniente que mira a Mata Hari. Esta mirada es respondida con un primerísimo primer plano de ella mirando al frente, a un punto fijo, sin pestañear, con los ojos bien abiertos. Esta imagen tan potente se entrecruza con el sonido de la escena siguiente, el silbato de un tren que se escucha estridente, otorgándole a esa mirada una carga “fantástica” y exótica que remite (en relación directa con los créditos iniciales) a tierras lejanas, ya que desde esa distorsión remite al grito de antiguas tribus.

Es tal el poder visual que tiene esa imagen, que trae al icónico primer plano de la robot María de “Metrópolis” de Fritz Lang. Y a este punto podemos inferir que en este caso el motivo del hechizo se asemeja más a una especie de hipnosis (de hecho hay un personaje femenino maligno en esta película que habla de psicología y manipulación). En *Metrópolis* la robot es una mujer extremadamente peligrosa y destructiva, tal vez Mata Hari, con sus habilidades de seducción y persuasión sea igualmente peligrosa.

Tercer motivo recurrente: la encrucijada

*“Soy menos mujer de lo que crees que soy”*

En este momento sucede lo inesperado: la máscara empieza a resquebrajarse, desde adentro hacia afuera. El bloque del amor romántico alcanza a las espías que finalmente se topan con la encrucijada: los sentimientos románticos ponen en riesgo el éxito de la misión encomendada y por ende, su vida.

En las tres versiones fílmicas del mito Mata Hari que conforman el corpus de estudio de este trabajo puede identificarse el tercer motivo recurrente en el que la protagonista rompe la máscara que elaboró en un principio. En este segmento la protagonista se deja alcanzar por el amor romántico y, si bien no confiesa su verdadera vocación de espía,



comienza a sentir culpa por haber espiado al hombre ahora amado e intenta abandonar el mundo del espionaje.

En *Mata Hari*, *agent h21* este motivo ocurre cuando Lasalle debe partir y Greta lo acompaña a la estación. La escena comienza con una imagen de ambos abrazándose, junto con otras dos parejas más que se encuentran en una situación idéntica, es decir que vemos una especie de triángulo conformado por tres parejas que se están abrazando. Ese abrazo surge de un emparejamiento gráfico con la escena anterior, en la que Greta rodea con sus brazos a Lasalle para ganar tiempo (en la habitación de al lado están intentando robarle un maletín que contiene información de guerra). Ese emparejamiento gráfico puede simbolizar el cambio de actitud de Greta: lo que en un principio es un gesto artificial y falso que existe para ganar tiempo en la misión, se transforma luego en un abrazo verdadero, legítimo: la máscara se quiebra de adentro hacia afuera. En esta escena la Mata Hari de Jeanne Moreau empieza a llorar al ver que su enamorado debe partir y repite los gestos de la “novia” de la pareja que se encuentra al lado de ellos, también despidiéndose. Antes de irse Lasalle comienza a acariciar la mejilla de Greta, pero este gesto continúa con un plano detalle del rostro de la otra novia. Esta secuencia de plano-contraplano en el montaje nos permite pensar que Greta se ha transformado en esa mujer, por continuidad de movimiento, es la novia que despide a su amado en la estación. Cuando el tren se marcha con los hombres a bordo, ambas mujeres lloran y caminan una al lado de la otra. Si bien hay un emparejamiento de figuras, el vestuario las diferencia y las opone: la novia anónima está vestida de blanco mientras Greta tiene un sombrero negro, formando una figura oscura y sombría. No es una novia común.

Cuarto motivo recurrente: el sacrificio

*“Una espía enamorada es una herramienta desechable”*

El último de los motivos que analizaremos es el del sacrificio y se refiere a la decisión que toma el personaje de Mata Hari de sacrificarse por el hombre que ama. Tanto en la versión de 1931 como en la de 1985, Mata Hari decide afrontar los cargos por los que se la culpa con tal de no involucrar al ser amado.

En la versión de 1931 podemos realizar un análisis de la puesta en escena de cómo se construye este motivo. Durante la secuencia del encarcelamiento de Mata Hari podemos ver que su vestuario ya perdió todo el brillo y claridad que lo caracterizaba, transformándose en una túnica negra que recubre todo su cuerpo. Podemos inferir que es

un presagio de lo que ocurrirá. En esta secuencia también podemos ver el cabello natural de Mata Hari, pero peinado hacia atrás, casi cancelado. Resulta interesante a este punto analizar que hasta el final, este personaje sostiene una farsa, puesto que su enamorado, ciego a raíz de una herida de combate, es engañado por ella, quien le hace creer que se encuentra en un hospital a punto de someterse a una operación. Rodeada de soldados que toman formas oscuras y pronunciadas, Mata Hari camina hacia su muerte pero sonríe luego de besar el anillo que le regalara su amor.

De la misma manera, en la versión de 1985 Mata Hari acepta su destino para no involucrar en la operación al hombre que ama. En términos de puesta en escena lo que incorpora esta película es una cámara subjetiva del momento en que la espía cae abatida. Es la primer cámara subjetiva que identificamos en el film y representa una mirada auténtica, ya que es, ni más ni menos, la mirada de la mujer que está a punto de morir.

En la versión de 1964 Greta no debe tomar la decisión de salvar a su amado porque él muere antes que ella. Sin embargo, pone su vida en riesgo al volver a París, sólo para poder volver a verlo. La puesta en escena de la imagen del fusilamiento remarca el desamparo y la soledad de este personaje, al registrar su muerte a través de un plano general en el que vemos cómo su cuerpo cae y queda solo al retirarse los soldados. Cuando ya no queda más que su cadáver, alguien se acerca a ver si aún está viva, y se escucha la voz del cura que pregunta: “¿Alguien reclama el cuerpo?”. Esta frase es fundamental ya que remarca la crudeza de la escena, acorde al realismo construido en casi toda la obra, al ver que Mata Hari se convierte en un cuerpo inerte que cuelga de un poste, en medio de la bruma del bosque.

### Sobre el tema

Hasta acá hemos intentado esbozar una serie de motivos recurrentes en tres films basados en el mito de Mata Hari, tomando el concepto planteado por los autores Casetti y Di Chio. Sin embargo, ¿es posible identificar un tema que guíe y organice estos motivos? Si es lícito pensar en estos segmentos, ¿Cuál es el tema sobre el que nos está hablando este corpus de films? ¿Es factible proponer motivos en películas que, si bien están basadas en un mismo personaje, fueron realizadas en distintas épocas y bajo diferentes estilos?.

Tal como se planteó al inicio, el eje central sobre el que se analizan estos motivos es la encrucijada entre los ámbitos público y privado en el quehacer de la espía femenina. Para afrontar este análisis se tomaron elementos de la puesta en escena, tales como ciertos

diálogos, la composición de encuadre, la iluminación, las miradas de los personajes, los tipos de planos.

Sabemos que el tema, como concepto, plantea una carga simbólica que es universal, por lo tanto implica una reducción máxima, al punto tal que significa algo básico, común a todos. Teniendo en cuenta esto, cabe preguntarnos si es posible hallar “el” tema sobre el que significan estas películas, siendo que tematizan sobre la condición femenina, algo que claramente no es común a todos, sino que implica de hecho, una condición minoritaria.

Retomando el análisis trabajado hasta acá, arriesgaremos a esbozar una aproximación de tema, una especie de instancia previa que no llegue a conllevar ese peso universal, pero que sí pueda darnos una pauta de la posible “esencia” o voz fundamental de estas películas.

Tomando un enfoque que pone en juego lo femenino como categoría central, sostenemos que el tema es el poder, específicamente el poder en manos de la mujer.

A lo largo del análisis hemos hecho un esbozo del personaje de Mata Hari que aún en los distintos films contiene diferencias y contradicciones. Sin embargo, podemos afirmar que en principio es un arquetipo que contiene una dosis de poder, ya sea a partir de sus encantos, sus posibilidades de seducción, o bien en el hecho de ser una mujer que se maneja con cierta independencia en un ámbito dominado por hombres y que es extremadamente riesgoso.

El poder desenvolverse en el ámbito del espionaje y mantenerse sola es, en el contexto de principios del siglo pasado, una cuota de poder demasiado grande que debe ser castigada. Y por eso es que en todas las versiones el personaje muere, sacrificándose por el ser amado.

Ya nos referimos a la construcción masculina de la Mata Hari de Greta Garbo, de la determinación de la Greta de Jeanne Moreau. Nos referimos también al poder hipnótico de la Mata Hari de la década del ochenta en el cuerpo de Sylvia Kristel.

Tomaremos algunas ideas de Linda Williams cuando analiza la mirada de la mujer en el cine de terror, para emparentar, aunque tímidamente, esa situación de poder en la que el personaje femenino se atreve a mirar y es por ende castigado. Mulvey, a quien Williams cita, remite a la mirada como la expresión del deseo y consideramos la manifestación del deseo como una expresión de poder. ¿Qué mayor poder que ser lo suficientemente libre como para expresar el deseo?.

Cuando Mata Hari baila por primera y única vez (en la versión de 1931) no mira al público, la cámara no se acerca lo suficiente como para ver sus ojos, pero sí se toma el

atrevimiento de darle la espalda al público y bailarle a la estatua de la diosa Shiva, a quien le rinde homenaje. En la exhibición de su cuerpo está expuesta, está a disposición de las miradas masculinas, pero su mirada está en otro lado. Y lo mismo sucede cuando está a solas con quien será luego el hombre amado. Sus ojos miran hacia fuera de campo, a la distancia, mientras recuerda "París en primavera".

Greta mira fijamente a su presa, el hombre al que debe conquistar para poder robar los documentos que lleva en su maletín. Y no es a través de su cuerpo que lo consigue, sino a partir del aparente poder de su mirada. Y lo mismo sucede con la mirada perturbadora y fija de la Mata Hari danzante en la versión de 1985: no es el cuerpo lo que mira el futuro enamorado, son sus ojos.

Y para poder acceder a esta mirada tan determinante, deseante e íntima, la puesta en escena debe modificarse, debe acercarse a los primeros planos, que son los planos que nos hablan más del deseo femenino. El deseo masculino queda en los planos más abiertos, donde se ve la figura entera del cuerpo femenino.

Williams también aborda una relación de empatía entre la figura del monstruo y la mujer. Si bien su ensayo trabaja sobre el género de terror, no deja de resultar llamativo que muchos de los elementos descritos pueden ser relacionados con una idea de monstruosidad.

En primer lugar, cuando describimos el motivo de la máscara, establecimos que el exotismo era una manera de construir la apariencia, la fachada. Definitivamente hay exotismo sino otredad en el monstruo, que es justamente lo extraño, lo desconocido.

En segundo lugar, cuando se analizó el motivo del hechizo o hipnosis (dependiendo de la versión) se remitió a las características pseudo "mágicas" en las que se da este momento en la película de 1964 (incluso habiendo aclarado que el estilo del film era predominantemente realista). En el momento de la conquista se planteó una serie de recursos que rompen con la lógica del realismo y que llevan a construir un momento con elementos cuasi fantásticos: la música extradiegética, el "borrado" o cancelación del fondo y contexto, la insistencia en el primerísimo primer plano que plantea un recorte "inverosímil" más que una continuidad narrativa.

En la versión de Mata Hari de 1985 identificamos el motivo del hechizo con un proceso de hipnosis al describir la mirada penetrante y casi fantasmagórica de la protagonista, también en un primer plano, a la que comparamos con el primer plano del robot de Fritz Lang en *Metrópolis*.

También podemos remitirnos a la imagen de la bruja como idea de monstruo: mujer solitaria que vive en las afueras de la ciudad, exiliada, castigada por poseer algo

prohibido, el conocimiento. En las tres películas vemos morir a Mata Hari en un bosque. Si bien esto probablemente se debe a que hay una fotografía real del momento del fusilamiento, podemos interpretar ese bosque nebuloso como un signo del ámbito habitado por la bruja.

Con todo esto, lo que se está planteando es que hay elementos de monstruosidad en el personaje de espía femenina basada en el mito de Mata Hari, lo que nos permite pensar que, con más razón, este monstruo exótico debe ser civilizado o bien exterminado.

La civilización blanca, europea y patriarcal exhibirá al monstruo, se maravillará. Pero al descubrir la fiera su poder, es ineludible exterminarlo.

El amor romántico heterosexual se propone como un castigo posible, pero es tal el poder esgrimido por la mujer espía independiente que no será suficiente con encerrarla en la calidez del hogar. Mata Hari debe morir.

## Conclusiones

Al analizar tres films que tematizan sobre la mítica figura de la bailarina erótica y supuesta espía Mata Hari, identificamos cuatro motivos que permiten esbozar una categorización de este tipo de films.

Queda pendiente la identificación de un tema que logre englobar estos motivos, si bien se sugirió que podía tener que ver con el poder en la figura femenina.

Este análisis puede ser un pequeño aporte que nos permita reflexionar acerca de la representación cinematográfica de ciertos personajes femeninos. Al incluir como eje central los ámbitos público y privado y presentarlos como una encrucijada en la problemática femenina, podemos extender esta reflexión y enviarla como pregunta hacia otras esferas: ¿por qué estos ámbitos se presentan como contradictorios para las mujeres? ¿Qué sucede con aquellas mujeres que son representadas como poderosas? ¿Cómo son representadas las mujeres hoy en día?.

## Bibliografía

- AUMONT, J. y MARIE, M. Análisis del film. Paidós comunicación, Buenos Aires, 1990.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. Cómo analizar un film. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1991.
- ECO, Umberto. Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Editorial Gedisa, Barcelona, 1998.
- GOMEZ, Rosa. Temas articuladores en el género telenovela. En Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor. Editorial Atuel, Buenos Aires, 1996
- GUBERN, Roman. Historia del cine. Tomo I. Editorial Baber, Barcelona, 1989
- HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio. El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica. Editorial Paidós, Barcelona, 1998
- LE BRETON, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva visión, Buenos Aires, 2008
- MORIN, Edgar. Las estrellas. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1964.
- MULVEY, Laura. Placer visual y cine Narrativo. Departamento de Francés de la Universidad de Wisconsin. Madison, 1973.
- PERNIOLA, Mario. Entre vestido y desnudo. En Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda. Editorial Taurus, Madrid, 1991.
- RODRÍGUEZ, Hilario. El cine bélico. La guerra y sus personajes. Paidós, Barcelona, 2006
- RUBIN, Martin. Thrillers. Cambridge University Press, Madrid, 2000

- STEIMBERG, Oscar. Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares. Editorial Atuel, Buenos Aires, 1993.
- VALE, Eugene. Técnicas del guión para cine y televisión, editorial Gedisa, Barcelona, 1993.
- WILLIAMS, Linda. (1984) "When the woman looks" en *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, B.K. Grant (ed.) Austin, University of Texas Press, 1996.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Editorial Cátedra/ Universidad del país vasco, Madrid, 1995.