

Laura (1944) – Otto Preminger

Estructura de la película

Laura pertenece a un modelo cinematográfico, el norteamericano, y a una época, la década de los cuarenta, en la que el cine clásico de Hollywood alcanzó su máximo apogeo, en la que las historias se articulan respetando la división clásica en tres actos diferenciados: planteamiento, nudo y desenlace. Según esta estructura, el planteamiento incluiría las visitas del detective a los sospechosos; el nudo incluiría secuencias con Laura muerta (los flashbacks) y secuencias con Laura viva (desde el detective y el cuadro hasta la casa de campo); y el desenlace incluiría las escenas desde la reunión en la que reaparece Laura hasta el final. Sin embargo, se puede hacer otra división en dos mitades, justo a mitad del metraje: la primera con Laura supuestamente muerta (incluyendo en esta parte la escena del detective obsesionado con el cuadro); y la segunda desde que Laura reaparece viva. Esta reaparición actúa como espejo para el resto de la película (haciendo que sólo cambie la identidad del cadáver) y muestra la simetría y orden circular de la narración. En la primera mitad sólo conocemos a la protagonista por los testimonios subjetivos de quienes la conocieron, como en *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941).

Dualidad inicio/final

Los acontecimientos que rodean el inicio y el final de la historia forman una estructura circular completamente cerrada. El inicio y el desenlace guardan varias conexiones entre sí: a) una circunstancia, que en ambos casos es un intento de homicidio (el primero consumado, el segundo fallido); b) un mismo asesino, Waldo; c) una misma víctima, Laura; y d) un mismo espacio, su apartamento. Hay otras tres conexiones en la narración, en un orden que se repite a la inversa: la película arranca con una narración en off de Waldo y concluye con una frase suya (“Adiós mi amor”) dicha también en off, mientras la cámara se desplaza hacia otro sitio; significativamente, un reloj de pared (el de Waldo) se incorpora en el primer plano del film y un reloj gemelo (el de Laura) clausura la narración; por último, el salón del apartamento de Laura permanece a oscuras tanto en nuestra primera visita a él (allí ha habido un crimen) como en la última (va a cometerse uno nuevo).

Escena inicial

El largo travelling que abre la peli tiene otro como réplica en el último plano. El primer plano secuencia de la película es un lento travelling descriptivo que nos muestra la refinada y lujosa casa de Waldo Lydecker, en consonancia con su personalidad. Las variadas piezas de coleccionismo son un avance de la importancia de los objetos en la historia, en particular del reloj. El travelling deriva en una panorámica que sigue avanzando a la derecha y se introducen

tres elementos: la casa de Waldo, que es el primer escenario de la investigación, una variación del tema musical principal, el “tema de Laura” y la voz en off de Waldo.

Estos elementos de la primera escena son fundamentales en la película, así que los analizaremos de uno en uno en otros apartados, y después la escena final.

Flashbacks

La voz en off de Waldo en la secuencia inicial es un flashback “falso”. Primero, se anticipa a las imágenes del recorrido de la cámara, ya que desde donde está, en la bañera, no puede ver ni al detective McPherson ni al reloj (la referencia al reloj nos anticipa dónde está escondida el arma). La narración de Waldo, refiriéndose a Laura y al fin de semana en que murió, resulta extraña por desaparecer sin más del film y por corresponder a un cadáver, aunque el espectador aún no lo sabe. Más que un simple narrador de flashback Waldo conoce todo sobre la historia, como un narrador omnisciente, por lo que podemos considerarlo voz en over. Todas estas contradicciones deberían hacernos sospechar desde el principio que Waldo es el asesino. La desaparición de este off supone una violación de las reglas del cine de Hollywood en general y del cine negro en particular, donde la opción de flashback implica un regreso al tiempo real del conflicto, pero esto aquí no sucede, porque tras el off no vamos al momento en que Waldo está muerto. Encontramos situaciones parecidas en otras películas. En *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) el protagonista narra la historia en off y al inicio de la película se presenta a sí mismo muerto flotando en la piscina. El protagonista de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) es otro cadáver que narra la película y se nos presenta al inicio en la ducha (los tres en el agua). *Forajidos* (Robert Siodmak, 1946) también rompe las reglas del flashback, así como *Pánico en la escena* (Alfred Hitchcock, 1950), en la que es mentira lo que se nos narra en los flashback.

La secuencia del restaurante se abre con un fundido sobre un trío musical que interpreta el tema de Laura. De nuevo Waldo nos narra en over un flashback (muy largo, casi 17 min), dividido en cuatro fragmentos, y nos cuenta la historia de Laura, ya que en cierto modo ha sido él quien ha creado la personalidad de Laura. Cada vez que termina de narrar uno de estos fragmentos volvemos al restaurante, al tiempo real del flashback, y encontramos tres características: 1) escuchamos la melodía de Laura, que aunque la interpreten los músicos, funciona como enlace argumental; 2) aparecen incrustados, tanto a la entrada como a la salida, por medio de fundidos encadenados, técnica típica del cine clásico, y 3) están rodados de forma distinta aunque muestren una misma situación.

En la última escena, Laura escucha la emisión de Waldo por radio; ésta es la tercera y última narración en off y cuando finaliza es el propio Waldo quien continua. En la radio habla del

amor a través de la historia, mientras en la realidad se prepara para matarla, así el final resume toda la película.

Travellings

La secuencia en la que nos damos cuenta de que el detective está obsesionado con Laura se conecta espacial y temporalmente con la siguiente mediante un fundido encadenado, una distorsión del tema de Laura y dos travellings, uno de acercamiento al rostro de McPherson seguido de otro con el mismo movimiento pero de retroceso, que hacen que parezca que lo que viene a continuación sea un sueño, es el momento en que Laura “resucita” (vemos a las dos Lauras, la viva y la del cuadro en un mismo plano) y divide a la película en dos mitades.

Otto Preminger utiliza los travelling para reencuadrar movimientos de los personajes sin necesidad de cambiar de toma.

El travelling más frecuente es el del acercamiento, que pasa del plano general al plano medio, o a un primer plano de un rostro. Así realiza una reacción o un sentimiento en un personaje.

El único caso en el que la cámara no se aproxima a un personaje es en el travelling más importante, cuando se muestra la esfera rota del reloj, que pone fin a la película, emparejado con el recorrido inicial de las vitrinas.

Los travellings laterales aparecen combinados con panorámicas que enfatizan la idea de movilidad (como el inicio de la película).

Movimientos de cámara

Con un fundido encadenado pasamos de casa de Waldo en la primera secuencia al patio de la casa de la tía de Laura y a partir de entonces es la técnica empleada para cambiar de espacio y tiempo y para suavizar el tránsito a un nuevo plano.

Los fundidos en negro indican cambio de secuencia y a la vez aportan coherencia a la narración.

La secuencia de Waldo, Shelby y McPherson en casa de Laura se cierra con un fundido en negro sobre las espaldas de los tres hombres que marca un punto y aparte en la narración.

La secuencia del restaurante se cierra con un fundido en negro precedido de un plano del detective como cuando abandona el apartamento de Waldo en la primera escena, que nos hace sospechar de Waldo.

La de la botella de whiskey se cierra con un tercer fundido en negro que marca una doble transición: por un lado temporal (del mismo lugar de día al mismo lugar de noche) y por otro existencial (a partir de la siguiente escena Laura estará viva).

La escena de la casa de campo se cierra con un fundido en negro que indica el fin de la investigación y del día.

Cuando Waldo coge la escopeta es un plano contrapicado que transmite su sensación de poder.

Otto Preminger, que procedía del teatro, asocia la cámara con un punto de vista exterior a los personajes, intentando que el montaje resulte invisible, con planos largos y movimientos de cámara que nos aproximan a los personajes. Así reduce el número de planos fijos, reservados para las escenas de diálogo, y en general el número de planos de toda la película. La puesta en escena es funcional, al servicio de la historia.

Iluminación

En la secuencia de la casa de campo hay un largo plano que incluye a McPherson y a Shelby, y la lámpara ilumina la cara de McPherson mientras que Shelby está más en la sombra, en consonancia con su situación. En la comisaría, el focazo sobre la sospechosa es típico del cine negro. Al final, Waldo está escondido y su sombra se proyecta sobre la pared, característica del cine negro tomada del expresionismo alemán, esto nos muestra su maldad y nos anticipa el próximo intento de asesinato.

El “tema de Laura”

El tema principal de la película tiene gran importancia en el flashback del restaurante, como ya hemos visto.

En la secuencia en la que McPherson registra el apartamento de Laura nos damos cuenta de que está enamorado de ella. El recorrido que hace por el apartamento, con un único plano para cada escenario (salón, despacho y dormitorio), nos confirma que está obsesionado con ella. Esta idea se refuerza porque no hay palabras, pero cada vez que mira el retrato de ella suena el “tema de Laura”, que podría considerarse una manifestación del fetichismo. Esta asociación de sentimientos o ideas a un personaje mediante sólo la música era una técnica empleada en el cine mudo, y que se usó en el cine sonoro por primera vez en la primera película sonora, *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927).

Cuando Laura resucita, escuchamos una versión distorsionada del tema musical, que da una sensación onírica, como hemos visto en el apartado *travellings*.

En el cóctel escuchamos el “tema de Laura” como fondo diegético. La música se para cuando McPherson dice que va a detener al asesino. Detiene a Laura.

También tiene gran importancia en la escena final, como veremos a continuación.

Escena final y reloj

McPherson vuelve a casa de Waldo, y el sonido del reloj de pared hace que se fije en él, como en el primer plano de la película, esto nos hace recordar la voz en off inicial de Waldo: “noté que prestaba mucha atención a mi reloj de pared. Sólo existía otro igual y estaba en el piso de Laura. En la misma habitación en la que fue asesinada.” Descubre un compartimento y recuerda el reloj de casa de Laura y que Waldo ha intentado recuperarlo. El sentido oculto de la narración sale a relucir por primera vez con este hallazgo.

McPherson descubre la escopeta dentro del reloj de Laura, después de que suenen los cuartos.

Laura se queda sola, vuelve a sonar el leitmotiv de la banda sonora, y ella va apagando las luces de la casa de una en una, y se va quedando a oscuras, como en la primera visita de McPherson, el ambiente es más siniestro y esta iluminación es identificativa del cine negro. Encontramos el juego: él enciende las luces/ella las apaga.

Un policía dispara a Waldo, que dice “Adiós, Laura”, con el retrato en segundo plano y con el “tema de Laura” de fondo. A continuación hay un travelling, pasando por McPherson y Laura abrazados, hasta la esfera del reloj que Waldo acaba de destrozar de un disparo, dice “Adiós mi amor”, y el retrato de Laura clausura la película igual que la había iniciado. Esto simboliza que su tiempo con Laura ha terminado, además el reloj representa la diferencia de edad entre ellos.

Reglas del cine negro

Laura cumple con casi todas las reglas del cine negro: personajes estereotipados (el detective duro y la chica bonita); historias dramáticas en las que la violencia y/o la muerte son fundamentales para el desarrollo de la historia (la investigación de un crimen); los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre tienen una conducta legal y/o moral (Waldo actúa como un caballero menos cuando asesina); la acción narrada es contemporánea y se ubica preferentemente en espacios urbanos (Nueva York, aunque sólo en apartamentos); estética visual de carácter expresionista (presente en las sombras de la secuencia final); diálogos cortantes, cínicos (especialmente los de Waldo); las historias se basan en novelas baratas, pulp fiction, y en reportajes periodísticos (la novela de Vera Caspary).

Sin embargo, incumple algunas otras normas, como los flashbacks, de los que ya hemos hablado. Los conflictos y la criminalidad no vienen determinados por el contexto social, no hay

gangsters, ni policías corruptos. Tampoco están presentes la “Ley Seca” ni la crisis de la “Depresión”. Los personajes pertenecen a la alta sociedad de Nueva York. La acción transcurre en apartamentos lujosos y con mucha luz, no en las calles mal iluminadas. No hay momentos de violencia, salvo en el desenlace. Laura no es una “femme fatale”. Sólo el detective parece típico del cine negro, pero tampoco porque da prioridad a su amor por Laura frente a sus obligaciones como detective, al revés de lo que pasa al final en *El halcón maltés* (John Huston, 1941). Las relaciones entre los personajes son de amor o amistad, y no criminales.

El contexto social de Waldo no es lo que le lleva a cometer el crimen, de hecho él mismo da una explicación psicoanalítica de su comportamiento cuando al final intenta convencer a Laura de que se olvide de McPherson. En general, el género del cine negro comienza con *El halcón maltés* (John Huston, 1941) y termina con *Sed de mal* (Orson Welles, 1958). Pero en 1944 hay tres películas que inician una nueva corriente en la que no es la situación exterior sino los procesos psicológicos internos los que conducen al individuo a cometer un crimen, y son *Laura*, *Perdición* (Billy Wilder) y *La mujer del cuadro* (Fritz Lang). Esto es por la influencia de la teoría psicoanalítica de Freud, que se divulgó en esa época, y de la que encontramos mucho en el cine negro y en *Laura* en particular: dualidad consciente/subconsciente, personalidad doble (Waldo es un caballero y un asesino); pulsiones eros/tanatos como motor del comportamiento (Waldo y McPherson están enamorados de una muerta); sueños y alucinaciones (cuando Laura revive).

El guión evita la casualidad, de manera que todo sucede en un orden perfectamente lógico y causal, lo que permite que el espectador vaya resolviendo el caso a la vez que el detective. El único momento en el que el espectador tiene más información que el detective es al final cuando sabemos que Waldo está escondido. Así es el único momento en el que podríamos decir que hay suspense en la película. Otras películas del género tienen, al contrario, tramas enrevesadas, como *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946) o *Chinatown* (Roman Polanski, 1974).

Paula Rubio Martínez