

LAURA (OTTO PREMINGER, 1944), EL NOIR Y LA MIRADA FASCINADA*

EDISA MONDELO GONZÁLEZ

PABLO SÁNCHEZ LÓPEZ

«La muerte de una mujer bella es, sin lugar a dudas, el tema más poético del mundo».

EDGAR ALLAN POE
Filosofía de la composición

INTRODUCCIÓN

«El cine negro es una nebulosa», escribe Simsolo (2009: 17), refiriéndose al período clásico. Y quizá sea eso lo que hace que nos resulte tan atractivo y que volvamos sobre él una y otra vez después de tanto tiempo. Pero es una nebulosa en varios sentidos: lo es en su codificación como género (concepto ya discutible en sí mismo), lo son sus personajes, las historias que cuenta, los espacios en los que transcurre, la forma en que la imagen refleja ambientes y personajes, la luz, la estructura narrativa, etc.

En los ya clásicos trabajos de Borde y Chaumeton (1958), Guerif (1988), Simsolo (2009) y Heredero y Santamarina (1998), entre otros muchos, se abordan este tipo de películas, situándolas en el contexto socio-histórico e industrial en el que son creadas y tratando de definir una serie de características que les son comunes y que permiten agruparlas bajo esta denominación. No es aquí el lugar para detenernos en la historia del cine, pero

sí es fundamental recordar que el término de cine negro o *noir* fue creado *a posteriori*, cuando, terminada la Segunda Guerra Mundial, llega a Francia una gran cantidad de producción estadounidense que no había podido ser estrenada en su momento. Y son los franceses los que detectan una serie de rasgos comunes en esas películas que, ligándolos a los ya conocidos en literatura y en su propia cinematografía, les hace considerar la existencia de un corpus genérico, pero sin olvidar que se trata de «una categoría construida *ex post facto*» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 84).

Para Simsolo (2009: 141-142), «[l]o que se ha convenido en llamar “ciclo negro” comienza en 1944 con películas dirigidas por cineastas de origen europeo [...]: *Bluebeard* de Edgar G. Ulmer, *Double Indemnity* (*Perdición*) de Billy Wilder, *Laura* (*Laura*) de Otto Preminger, *Murder my Sweet* (*Historia de un detective*) de Edward Dmytryk, *Phantom Lady* (*La dama desconocida*) de Robert Siodmak y *The Woman in the Window* (*La mujer*

del cuadro) de Fritz Lang. [...] Rodadas simultáneamente por compañías competidoras, estas seis películas son el vehículo de algo muy semejante a un manifiesto estético». Un manifiesto, no obstante, del que probablemente ninguno de sus autores era consciente, al menos en el momento de dirigir sus películas.

Al igual que él, la mayoría de los estudiosos mencionados coinciden tanto en fechas como en películas integrantes del ciclo de cine negro, a las que se irán añadiendo otros títulos a lo largo de una década aproximada de producciones (más o menos entre 1944 y 1955), aunque algunos sitúan antes su inicio (en los años treinta, con el llamado cine de *gangsters*, otro término «nebuloso») o consideran que se extiende aún más en el tiempo (llegando al denominado *neonoir*, muy posterior al período clásico hollywoodiense).

En estos estudios, los diversos autores consideran que se dan unos patrones contextuales, narrativos y estilísticos que permiten la agrupación de determinadas obras en un marco que resulta reconocible y, hasta cierto punto, confortable a la hora de abordarlas, aunque, evidentemente, de forma no demasiado precisa. Se habla de cine negro, pero, «¿qué tipo de clasificación es “noir”? ¿Es un estilo visual, un tono, un género, un campo genérico, un movimiento, un ciclo, una serie, o solo una categoría útil?», se pregunta Horsley (2009: 6). Mientras hay teóricos que lo entienden como un género, otros, como Simsolo (2009), consideran más adecuado hablar de ciclo o serie e incluso otros, como Schrader (2005), reniegan de estos términos y afirman que el *noir* es un periodo específico de la Historia del cine donde se incluirían películas que comparten unas convenciones y tono en común. El propio Horsley (2009: 6) resume de algún modo la cuestión y concluye, citando a Naremore, que «incluso si no es, estrictamente hablando, un género [...], es una etiqueta que, al menos, invoca una

“red de ideas” que tiene valor como un principio organizador».

A pesar de estas diferencias a la hora de determinar la naturaleza del cine negro, todos estos autores acaban refiriéndose siempre, más o menos, a las mismas películas en las que detectan esos rasgos comunes, esa similitud estilística y narrativa, que las convierten en reconocibles también para los espectadores. Todo ello lleva a la construcción de un canon casi indiscutible, o por lo menos poco discutido, que engloba una serie de películas entre las que indefectiblemente se encuentra *Laura* (Otto Preminger, 1944).

Esas características compartidas y por todos reconocidas constituyen una serie de patrones, entre los que podríamos considerar, siguiendo, por ejemplo, a Heredero y Santamarina (1998: 24): «la relación dialéctica del *cine negro* con el presente histórico de la sociedad en la que nace (tomada esa relación a veces en sentido metafórico), la raíz expresionista que alimenta las tonalidades atmosféricas de su estética y la cuestión esencial de la ambigüedad en la producción de sentido en estos filmes».

Imagen 1. Clifton Webb y Dana Andrews, *Laura* (Otto Preminger, 1944)



O, siguiendo al ya citado Simsolo (2009: 142), nos encontraríamos ante narraciones reconocibles por la presencia de «callejuelas oscuras, enemigos invisibles, seres desamparados movidos por pulsiones asesinas, sombras inquietantes y parejas malditas». Para Sánchez Noriega (1998: 12-13), «las características del cine negro serían: a) los personajes estereotipados; b) las historias dramáticas en la evolución de la trama, donde la muerte o la violencia tienen un protagonismo importante; c) los conflictos y la criminalidad determinados por un contexto social; d) los personajes situados al margen de la ley, en cuya conducta no siempre coinciden legalidad y moralidad; e) la acción narrada es contemporánea y ocurre preferentemente en espacios urbanos; f) la estética visual tiene carácter expresionista; g) los diálogos son tajantes, muy «cinematográficos» y a menudo cínicos; y h) las historias se basan en novelas baratas (*pulp fiction*) y en reportajes periodísticos».

Bordwell, Staiger y Thompson (1997: 84-85), por su parte, plantean que hay cuatro características básicas compartidas por todo este corpus cinematográfico, que, además, consideran que son pautas de inconformismo que desafían al cine clásico de Hollywood: 1. Un ataque contra la causalidad psicológica; 2. Un desafío a la relevancia del romance heterosexual; 3. Un ataque contra el final feliz motivado; y 4. Una crítica de la técnica clásica.

Probablemente no encontremos muchas discrepancias a la hora de identificar o reconocer todos estos rasgos, no solo en las obras anteriormente citadas, sino en otras muchas películas clásicas, como *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) o *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946). Pero, ¿están tan claros en *Laura*? La pregunta de origen es: ¿cómo es posible que se considere

Imagen 2. Dana Andrews, *Laura* (Otto Preminger, 1944)



un clásico y casi un paradigma del cine negro una película que no cumple o transgrede casi cualquier criterio de los establecidos?

El hecho de que el estreno de *Laura* coincida en fecha con el de otras películas reconocidas como integrantes del canon, y el que la trama gire, efectivamente, en torno a un asesinato puede haber generado un cierto «efecto corpus» o «efecto contagio» que intentaremos analizar a continuación, siguiendo varios ejes fundamentales, aunque difíciles de separar en el análisis, como son los personajes, la trama, los escenarios, el estilo visual, etc.

Partimos de la consideración de que *Laura* subvierte las estructuras y patrones clásicos en prácticamente todos sus ámbitos. Por un lado, es una película con muy pocos personajes, que rompen con los arquetipos reconocidos; por otro, su trama transcurre en muy pocos escenarios, bastante atípicos también; y, por último, presenta además una estructura peculiar en el contexto del período clásico y en las codificaciones particulares del «género» en el que se enmarca.

¿CÓMO ES POSIBLE QUE SE CONSIDERE UN CLÁSICO Y CASI UN PARADIGMA DEL CINE NEGRO UNA PELÍCULA QUE NO CUMPLE O TRANSGREDE CASI CUALQUIER CRITERIO DE LOS ESTABLECIDOS?

A pesar de que *Laura* se crea en el período de apogeo del cine clásico americano, podríamos, siguiendo las propuestas de González Requena (2006), considerarla como una muestra temprana de lo que se denomina manierismo (más reconocible en los años cincuenta), en el que el modo del relato clásico es subvertido en su sentido, aunque no siempre en su forma. Como él mismo señala, «en el cine manierista hollywoodiano [...] la forma relato mantendrá su presencia estructuradora [...] e incluso acentuará sus mecanismos de suspense; será la época de un virtuosismo narrativo abier-

to a los más inesperados juegos malabares en los que el trayecto del personaje se convertirá en la exploración de un laberinto de espejos que solo devolverá, finalmente, el vacío de su identidad» (González Requena, 2006: 569).

DECONSTRUYENDO LOS PERSONAJES

Laura

La primera pregunta que surge en una película titulada —al igual que en la novela de Vera Caspary en la que se basa— con un nombre propio de mujer es quién es aquí realmente el/la protagonista: ¿la víctima, el asesino, el policía?, ¿es Mark McPherson, el detective encargado del caso y a través del que vamos conociendo al resto de personajes?, ¿es Waldo Lydecker, quien da inicio al relato con su voz *over* y lleva el peso de la narración en *off* hasta más o menos la mitad del metraje?, ¿o es Laura Hunt, que da título a la historia y en torno a la cual gira toda la trama?

En principio, Laura es la víctima y, aparentemente, es el policía que investiga su asesinato quien guía el relato y al espectador; pero seguimos la historia, en su primera mitad, en un atípico *flashback*, a través de las palabras y los recuerdos de Waldo Lydecker, que hace simultáneamente de guía del detective y del espectador. Parece, así, que la estructura narrativa y la composición de personajes es la habitual en este tipo de narración: una víctima, un investigador y diversos sospechosos.

Según P. D. James (2010: 142), en la Edad Dorada de los relatos de detectives «a la víctima no se le pedía nada, salvo que fuera una persona indeseable, peligrosa o desagradable cuya muerte no causaba sufrimiento a nadie [...] y, por lo general, una vez muerta, puede trasladársela al depósito de cadáveres tranquilamente [...] apenas nos afecta que viva o muera». Pero esta caracterización habitual en absoluto describe a la víctima que aquí encontramos. Lejos de ser una persona indeseable se nos presenta como un ser encantador, dotada de todas las virtudes y belleza (con su retrato siempre pre-

sente en pantalla y su tema musical constante a lo largo de toda la película), lo que nos predispone, precisamente, a la compasión y a la necesidad de conocer quién ha sido el asesino de alguien que parecía merecerlo tan poco.

Laura está muerta, pero revive para el detective y para el espectador a través de la voz de Waldo Lydecker. Conocemos a Laura al mismo tiempo que el detective de la policía que investiga su muerte y, al igual que él, resultamos fascinados por ella; pero la fascinación está en la mirada de quien cuenta la historia. La película se centra en la víctima, cuando en el cine negro es mucho más frecuente centrarse en el policía/detective y sus investigaciones o en el asesino, en sus motivaciones. Y vamos conociendo a la víctima precisamente a través de la mirada de su asesino (que aún no sabemos que lo es) y posteriormente de la mirada, ya no solo fascinada, sino totalmente enamorada, del policía, que la reconstruye a través de su om-

Imagen 3. Dana Andrews y Gene Tierney, *Laura* (Otto Preminger, 1944)



RESULTAMOS FASCINADOS POR LAURA; PERO LA FASCINACIÓN ESTÁ EN LA MIRADA DE QUIEN CUENTA LA HISTORIA

nipresente retrato, de lo que va averiguando sobre ella, pero, fundamentalmente, a través de su casa, su ropa, su perfume, sus cartas, su diario, su entorno, etc. Como nuevamente señala James (2010: 142), la voz de la víctima «puede permanecer acallada la mayor parte de la novela, su testimonio puede darse a conocer mediante la voz de otros, a través de los restos que ha dejado en sus aposentos, sus cajones o armarios, o por medio del bisturí del médico forense, pero para el lector, al menos en su pensamiento, debe estar plenamente viva».

Y así ocurre durante la primera parte de la película, a partir de la cual, en un giro sorprendente en el relato, se subvierte este tropo del género dándole voz a la víctima desde el momento (casi onírico) en que, con la vuelta de Laura a su casa, se revela que la mujer asesinada no era ella, sino otra joven que cumple a la perfección el papel de cadáver olvidable, de la que sabemos muy poco y que no genera especial interés, «ya ha cumplido su función y se la puede dejar al margen» (James, 2010: 142). Ahora que Laura ocupa su espacio como un ser real, el espectador puede, al mismo tiempo que el detective sorprendido con su presencia, contrastar esa realidad con la imagen proyectada por el resto de personajes que han sido seducidos por su personalidad.

Y, de alguna forma, Laura decepciona. La mujer real nos remite a la imagen perfecta en su retrato, tanto en la pintura («demasiado Jacoby y no suficiente Laura», en palabras de Waldo Lydecker) como en la imagen que de ella nos han creado las distintas miradas masculinas. Cuando toma cuerpo en la pantalla, Laura ya no es un ser real, sino una construcción, en la que Jacoby (el pintor de su retrato), Mark (el detective), Waldo (el narrador/mentor) y Shelby (el prometido) han impuesto

un sentido de artificio e irrealidad (Matzke, 2017), construyendo una figura que ha calado de forma perversa en el espectador. La mujer de carne y hueso es una complicación, un conjunto de contradicciones que amenaza con destruir las «Lauras» presentadas o creadas por las miradas masculinas de su mentor, su prometido, el detective que investiga su asesinato, etc. El retrato es la provocación romántica, casi victoriana, un significativo vacío de significado y abierto a todos los que las diferentes miradas van poniendo en él.

Laura no solo no es la mujer del cuadro, ni la que han ido construyendo las diferentes miradas, sino tampoco la mujer habitual en el «género». La excepcionalidad de Laura queda remarcada en varios aspectos de su vida que conocemos, primero a través del *flashback* de Waldo, que ocupa la primera parte de la película, y, posteriormente, a través de los sucesivos interrogatorios del detective a los personajes implicados. Ella encarna una figura que podríamos reconocer como diferente, ya que, en el momento histórico en que se realiza la película, es casi una rareza dentro de los roles asignados a las mujeres en la cinematografía de la época: no solo es independiente y trabaja en algo no habitual (no es secretaria, telefonista, camarera, etc.), sino que, además, lo hace en una posición de poder dentro de su empresa (en un mundo totalmente masculino) y tampoco parece priorizar su vida sentimental sobre la laboral.

Laura sigue destacando su excepcionalidad dentro del canon por lo que no es: no es una «damisela en apuros» (*damsel in distress*), no es una buena chica en busca de marido, pero, sobre todo, no es

una *femme fatale*, otro de los clásicos tropos del cine negro que está ausente en la película —aspectos subrayados por la nueva corriente de *domestic noir*, que incide especialmente en este tipo de personajes alejados de los estereotipos femeninos de la época, como señala Ciocia (2018)—. Laura no encarna ese arquetipo femenino tan asociado al cine negro, que manipula e incita al hombre protagonista a engañar, robar o asesinar, desencadenando una serie de acontecimientos que les llevará a ambos a la perdición (Damico, 1978). Ella es ambiciosa, segura y resuelta, sí; pero muy alejada de esa figura perversa y maquiavélica. De hecho, la relación amorosa entre el detective Mark McPherson y Laura, más que repetir el esquema de hombre seducido por la *femme fatale*, se desarrolla en unas coordenadas que anticipan en más de una década la relación entre James Stewart y Kim Novak en *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Este hecho, la idea de un policía que se enamora

Imagen 4. Gene Tierney y Dana Andrews, *Laura* (Otto Preminger, 1944)



de una mujer muerta, víctima del asesinato que trata de resolver, es lo que el conocido novelista James Ellroy (2007) identificará posteriormente como «El síndrome Laura».

Waldo

La fatalidad que persigue a los personajes es también algo presente de forma habitual en el *noir* y que también está ausente en *Laura*. Waldo asesina a Laura (o al menos lo pretendía, ya que luego se descubre que no es ella quien ha recibido el disparo), no porque ella sea perversa o manipuladora o por un *fatum* que le arrastre a ello, sino porque ella es «su obra» y, como tal, puede destruirla si no se ajusta a su imagen, la imagen ideal e idealizada que él ha creado y que nos transmite con su relato en la película, ese ídolo que construye y que enamora, pero que debe resultar inalcanzable para cualquiera que no sea él. Los demás deben reconocer y adorar su obra, pero no poseerla.

Laura no existe antes de Waldo, su imagen, su vida, sus logros son de Waldo. Waldo es su Pígalión, su creador y, por tanto, considera que también es su dueño. Es su voz en *off* la que nos la presenta, la que transmite esa mirada fascinada y que quiere ser fascinante, que atrapa al detective y al espectador en el embrujo del ídolo que él ha creado. Para el espectador y el detective, Laura cobra vida a través de las palabras de Waldo y la conocemos como él quiere que la conozcamos: perfecta. Él es la celestina en el progresivo enamoramiento de Mark por una mujer ideal muerta, es quien construye esa historia de amor perversa, ya que no solo crea una obsesión necrófila en el detective, sino que, de alguna forma, se convierte en Cyrano: Waldo quiere seducir a Mark a través de su obra; lo que hace no es presentar a Laura como alguien excepcional, sino mostrarse a sí mismo como el creador de alguien excepcional.

Waldo es un escritor culto, coleccionista de arte, un *dandy* narcisista, controlador y acosador. Ha creado a Laura y eso hace que la considere casi como un objeto de su propiedad que podría expo-

ner en su lujoso apartamento con el resto de piezas de su colección de obras de arte. Es el asesino, pero es también, y con diferencia, el personaje más complejo e interesante de la película. Ególatra, habla constantemente de sí mismo («En mi caso el egoísmo está totalmente justificado. Nunca he podido descubrir otro tema que reclamara más mi atención»), se considera el más interesante, y su forma de ponerse en valor es, precisamente, a través del sarcasmo y el cinismo. «No soy amable, soy retorcido, es el secreto de mi encanto». Sin pudor cuenta cómo ha ido destrozando todas las relaciones anteriores de Laura, humillando a sus pretendientes, normalmente por ser jóvenes y fuertes; Jacoby, el pintor del retrato, «intentaba parecer más un atleta que un artista»; a Shelby lo desprecia por su porte, calificándole como *beautiful in distress* (belleza en apuros); Mark también le molesta por ser bien parecido y tener unos fuertes brazos. Todo ello es una demoledora crítica a Laura por su gusto (que él no ha podido cambiar) por ese tipo de hombres guapos y atléticos, la antítesis de su propio aspecto físico.

LAURA NO EXISTE ANTES DE WALDO, SU IMAGEN, SU VIDA, SUS LOGROS SON DE WALDO. WALDO ES SU PÍGALIÓN, SU CREADOR Y, POR TANTO, CONSIDERA QUE TAMBIÉN ES SU DUEÑO

Dado que no puede competir con su físico, lo hace con su inteligencia, sus palabras y su poder, del que alardea constantemente. Trata de controlar a su antojo a todos los que se mueven a su alrededor y puede destruir reputaciones con su mordacidad, ya sea en el trato personal como en sus escritos en prensa o sus programas radiofónicos («No uso estilográfica. Escribo con una pluma de ganso que mojo en veneno»). No solo se siente poderoso, sino, además, prácticamente impune. Pero, sobre todo, trata (y consigue) ser el centro de atención permanente durante la narración,



Imagen 5. Gene Tierney y Vincent Price, *Laura* (Otto Preminger, 1944)

no importa en qué papel: ya sea como el dolido y doliente mentor de Laura durante el *flashback*, ya como uno de los sospechosos de la investigación por el crimen. Este papel central en el relato le servirá tanto para intentar controlar al detective, estando al tanto de todas sus averiguaciones, como para desmontar con ironía y sarcasmo las sospechas sobre él, enfocando el interés retorcidamente sobre sí mismo. Su *flashback* y su voz *over* tratan de desviar la atención, si no del detective, sí del espectador, que no le considera capaz de haber cometido el crimen, precisamente por la forma en que habla de la víctima.

Waldo desprecia al detective al tiempo que trata de fascinarle con su creación y lo logra hasta el punto de que el detective se enamora de ella, aun sabiéndola muerta. El propio Waldo ironiza sobre ello, diciéndole que «será mejor que tenga cuidado, McPherson, o terminará en un psiquiátrico. Dudo que hayan tenido antes un paciente que se enamoró de un cadáver».

Sin embargo, con el regreso de Laura, Waldo pierde el poder de la palabra que había mantenido hasta entonces. Ahora la narración ya no depende de él, desaparece y se convierte en un sospechoso más; su mirada ya no es la que dirige al espectador ni controla la del detective. Al tiempo que él pierde foco en la historia, lo van ganando Laura (la soñada y la real), Mark (el detective enamorado) y la historia de amor entre ellos. Ahora, el detective se convierte en rival por el amor de Laura, algo que no ocurría cuando todos creían que la muerta era la propia Laura. ¿Quién se llevará el trofeo? La escena en que los tres hombres (Waldo, Mark y Shelby, el prometido) discuten en la puerta de la habitación de Laura es realmente significativa en este sentido: cada

uno intenta marcar su territorio frente a ella, que, como una princesa de cuento, tendrá que elegir entre sus pretendientes. Lo importante ya no es quién es el asesino, sino quién consigue a la chica. Nuevamente, no estamos en una película *noir*, sino en una película donde hay un asesinato que debe resolverse, pero en la que la historia de amor acaba de pasar a primer plano con la resurrección de Laura.

Waldo muere tratando de matar «nuevamente» a Laura, después de haber sido expulsado por ella de su vida. Este rechazo de Laura hacia el que hasta ese momento se consideraba su «hacedor» reafirma a Waldo en la necesidad de llevar a cabo, esta vez sí, su acto criminal, siendo plenamente consciente de que en esta ocasión no podrá desviar la atención de su persona. El fracaso de Waldo como asesino es el reflejo de su incapacidad para, más allá de construir una mujer fascinante, permanecer él mismo como su único referente masculino. La muerte de Waldo no es solo la

muerte del asesino, sino la liberación definitiva de Laura y la posibilidad de tomar las riendas de su existencia.

Waldo es el principio y el final, la vida de Laura comienza con él y hubiera podido terminar con él. Inicia y cierra el relato, suyas son la primera y la última escena, suyas las primeras palabras («Recuerdo perfectamente el día que murió Laura») y las últimas («Adiós, mi amor»). La película reconoce, así, a Waldo como el personaje más carismático y complejo del film, aquel que incluso ejerciendo de antagonista final, tanto de Mark como de Laura, se revela también como el creador de su historia de amor.

Mark

Si bien *Laura*, como acabamos de reseñar, acaba desembocando en una improbable historia de amor cuyo eje va basculando desde el recuerdo de una mujer muerta a la presencia de esa misma mujer «revivida», la trama inicial de la película se basa en la búsqueda del asesino de Laura (en realidad, la víctima es Diane Redfend, una de las amantes del prometido de Laura). Y el personaje que, junto con los espectadores, llevará esta investigación será el detective Mark McPherson.

Y volvemos a encontrarnos con otro personaje particular, que rompe los cánones asignados a los detectives clásicos del cine negro. Como señala Serna Mené (2000: 88), «[s]i Laura no es una “mujer fatal” ni Waldo un asesino corriente, es lógico que McPherson tampoco sea el detective privado característico de las novelas de Chandler, Cain o Hammett». Es otro personaje que se define fundamentalmente por lo que no es: ni es un *hard boiled*, un tipo duro que va por libre y encaja golpes (aunque se menciona que tiene un pasado en el que resultó herido en su lucha contra los *gangsters*), ni tampoco un detective científico. Su aspecto, su imagen, sí forman parte de nuestro imaginario, siendo arquetipos inmediatamente reconocibles para el espectador. Con su sombrero y el cigarrillo permanente en la comisura de los labios encarna

a la perfección la imagen del detective cinematográfico de la época.

Es policía, pero frente a los policías o detectives que pueblan habitualmente el cine negro (los reconocibles Spade o Marlowe), no es un cínico descreído de una justicia corrupta, ni tiene problemas de identidad, ni parece haberse contagiado de los ambientes en los que desempeña su trabajo, que, para él, parece ser solo eso, un trabajo. Conciencioso y respetado por sus hombres, no es tampoco violento ni aparece armado, hasta el punto de que cuando trata de salvar la vida de Laura no es él quien dispara al asesino, sino uno de sus hombres.

No se presenta como un personaje especialmente complejo, sino rayando con el estereotipo, probablemente quien menos matices presente a lo largo del relato. Su rasgo más peculiar, hasta que conocemos su pasión necrófila por Laura, es su particular manera de llevar a cabo sus interrogatorios: Mark nunca mira a la cara a los posibles sospechosos, no se fija, aparentemente, en sus miradas y actitudes, sino que toma notas en una pequeña libreta o manipula continuamente un juguete de habilidad que considera relajante, aunque crispe los nervios de los demás.

Si Mark es un personaje a tener en cuenta no es por su personalidad, como acabamos de señalar, sino porque se enamora de la víctima del caso que debe resolver. No pertenece al ambiente social de Laura, no se mueve en los mismos círculos, su lugar es el del detective habitual del cine negro, entre delincuentes, garitos y callejuelas, no la alta sociedad frívola y adinerada, entre fiestas, conciertos y obras de arte. Su lenguaje es muy distinto también, su dicción mucho menos culta. Las mujeres que ha conocido son «muñecas» o «nenas», típicas también de este tipo de relatos. No es solo Laura quien le fascina, sino su aura, todo aquello que la rodea, su forma de vida y lo que ella representa de otro mundo distinto al suyo. Como apunta González Requena (2006: 569), «implícitamente vacío como sujeto [...] el protagonista tiende a dibujar su perfil tan solo como sujeto de la carencia

EN SU PATOLÓGICA FASCINACIÓN NECROFÍLICA, EL DETECTIVE QUEDA PRENDADO DE UNA IMAGEN FANTASMAL, DE UN RECUERDO EMBELLECIDO

[...] sometido a la fascinación del objeto de deseo seductor que, ya solo él, polarizará su trayecto y que amenazará siempre con desvanecerse como un puro espejismo».

En su patológica fascinación necrofílica, el detective queda prendado de una imagen fantasmal, de un recuerdo embellecido, se enamora de la imagen de una mujer muerta a la que admira en el retrato pintado por Jacoby, que destaca en el salón de la víctima; pero sobre todo se enamora de la imagen ideal creada a través de los demás, fundamentalmente de Waldo. Cuando Mark empieza a obsesionarse con ella, trata de construir su propia imagen, y deja de ser el detective que investiga el asesinato, «el personaje ya no se define por la densidad de sus actos, sino por la confusión de sus motivaciones» (González Requena, 2006: 572).

En una larga secuencia central, que no deja dudas de su angustioso y torturado estado de enamoramiento, vemos cómo se instala en la casa de Laura y trata de captar la esencia de esa mujer a la que nunca ha conocido en persona, pero cuya imagen le persigue y obsiona. Tras oler el perfume de Laura, leer sus cartas y su diario, acariciar su ropa, y desesperarse por su ausencia, se sienta en su sillón (toma posesión de ella en la medida en que le es posible) y se duerme mientras mira su retrato y bebe su costoso *whisky*. Aquí es donde la película juega con la posibilidad de que el retorno de Laura no sea más que una ensoñación de Mark, producida por el alcohol y alimentada por su obsesión, ya que ella entra en el piso justo después de esta escena, enfatizando la «presencia» del personaje ausente.

En este punto surge cierta controversia interpretativa entre distintos autores —quizá sugerida

por la película de Fritz Lang *La mujer del cuadro*, en la que todo lo narrado resulta ser un sueño del protagonista— sobre sí, efectivamente, lo que vemos es la vuelta de la verdadera Laura a la casa o si la película, a partir de este momento, nos muestra el sueño de Mark, provocado por su obsesión por ella. Tanto Santamarina (2001) como Serna (2000), entre otros, apuntan hacia esta posibilidad de interpretación, dado el tono onírico de la secuencia en la que el detective la ve por primera vez, si bien finalmente la desmienten. En palabras de Serna (2000: 48-49), «con un pronunciado *travelling* de acercamiento al rostro del detective y una nueva distorsión en la banda sonora, el director logra sugerir la posibilidad de que todo lo que venga a continuación sea un sueño, una simple alucinación del personaje. El *travelling* de retroceso que viene seguido [...] favorece aún más esta interpretación, que algunos consideran posible [...] pero que formalmente carece de sentido, pues ninguna escena posterior sugiere lo que sería imprescindible en una narración clásica como esta: el regreso definitivo al tiempo real». Santamarina (2001: 90) abunda en el mismo sentido de forma categórica cuando dice que, «dentro del modelo de la narración clásica, sería preciso, para avalar una interpretación de

Imagen 6. Clifton Webb y Gene Tierney, *Laura* (Otto Preminger, 1944)



este tipo, que una nueva escena devolviese la narración al tiempo real, al tiempo del relato [...] y, sin embargo nada de esto acontece en *Laura* y tampoco es sugerido, ni siquiera levemente, en ninguna de las escenas posteriores». Hasta esta secuencia, el punto de vista de la narración coincide con el del detective, siempre presente, que es quien conduce el relato. Pero, a partir del regreso de Laura, la narración deja de estar apoyada solo en Mark y el espectador tiene acceso a escenas en las que él no participa, especialmente en la secuencia final, donde, mientras Mark sale del edificio, seguimos a Laura sola en su apartamento y se ve a Waldo ocultándose para cometer su crimen tras dejar preparada su coartada radiofónica.

A esta argumentación cabe aún añadir el dato de que la película está basada, como ya se ha señalado, en la novela previa de Vera Caspary, en la que en ningún momento se contempla la posibilidad de que el regreso de Laura sea solo una fantasía onírica de Mark. La estructura de la novela es deudora confesa de *La piedra lunar* (*The Moonstone*, 1868), de Wilkie Collins, y, al igual que esta, está compuesta por diferentes partes que van complementando la historia, cada una narrada por un personaje independiente, entre los que, por supuesto, está Laura tras su regreso.

En cualquier caso, la vuelta de Laura es un giro totalmente inesperado que abre de nuevo todas las posibilidades narrativas y también las personales desde el punto de vista del detective: ¿quién es la muerta?, ¿quién el asesino?, ¿qué ocurrió esa noche en casa de Laura? —la subtrama detectivesca— y ¿qué ocurrirá con su enamoramiento ahora que Laura ha vuelto?, ¿cómo será ella en realidad?, ¿conseguirá que le ame? —la subtrama romántica—. Laura, que comenzó siendo la víctima en su investigación y pasó a convertirse en un perverso objeto de deseo cuando la consideraba muerta, está ahora a su alcance, pasa de ser un sueño a ser una posibilidad real.

A partir de este momento, Mark se convierte en la sombra protectora de Laura, asumiendo un

rol paternal que a ella parece agradecerle. Ahora, con su aparición, ella también es sospechosa del crimen, pero hará todo lo posible por exculparla, solo a ella la mira de frente cuando hablan y solo con ella tendrá lugar la escena más típica del cine negro, el interrogatorio en la comisaría, salvo que, en realidad, no es un interrogatorio, sino una extraña declaración de amor.

Shelby y Ann

Shelby, el prometido de Laura, era un *play boy* sin oficio hasta que la propia Laura le consigue un trabajo, pero, aun así, sigue explotando su encanto con las mujeres. Es perfectamente consciente de su situación y tiene una mirada irónica sobre sí mismo: «soy sospechoso por naturaleza porque no soy un tipo convencional», dice sonriendo y con toda naturalidad. «Puedo permitirme manchas en mi personalidad, pero no en mi ropa...». Su comportamiento frívolo le pone estúpidamente en el punto de mira como sospechoso y sus coartadas son citas con otras mujeres (Diane, la víctima real, y la propia Ann, la tía de Laura) con las que engaña a Laura, por lo que resulta curioso que acabe resultando, si no simpático, sí torpe o ingenuo y más o menos bienintencionado, sobre todo teniendo en cuenta que si Diane está muerta es porque Shelby la había llevado a casa de Laura para una velada romántica, en la que ella incluso lleva puesta la ropa de Laura, es decir, por estar en el lugar y en el momento menos adecuados.

Shelby podría haber sido un buen chico arruinado de Kentucky, desolado por la muerte de su novia, pero, abundando en la subversión del relato al canon, se cree de alguna forma *femme fatale* o *beautiful in distress*, como le califica Waldo. En la novela de Caspary, Mark escribe que «Shelby honestamente creía que su belleza fatal había llevado a Laura a asesinar» a Diane por celos.

Si en el ámbito masculino existe una rivalidad entre Waldo, Mark y Shelby por el amor de Laura, en el sector femenino también se muestra una rivalidad, perversa nuevamente e inexplicable, en-

tre Laura y su tía por Shelby. Ann Treadwell no es, desde luego, lo que imaginaríamos al oír hablar del único familiar de Laura, no es una entrañable y adorable figura maternal, sino una mujer adinerada, con ideas claras y de carácter fuerte, que, enamorada de Shelby, a pesar de reconocer todos sus defectos, financia sus gastos y caprichos, le proporciona coartadas, compra su compañía y le pide a Laura que renuncie a él. En la relación de Shelby y Ann, él es, efectivamente, el objeto de deseo, situación muy poco frecuente en el cine de la época.

DECONSTRUYENDO EL RELATO

Si los personajes son atípicos o subvierten de distintas formas los patrones del canon, también la trama de la película presenta peculiaridades destacables respecto a la línea habitual del corpus *noir*. Por una parte, y como ya se ha comentado, se centra fundamentalmente en la víctima como paso prioritario para descubrir a su asesino y, por otra, casi podría ser considerada un *whodunit* (¿quién lo hizo?). Con un pequeño elenco de personajes sospechosos y un muy limitado número de escenarios, se acerca más a las clásicas narraciones detectivescas de la Edad Dorada que a los parámetros de lo que se reconoce como *noir*. Incluso el tono irónico que utilizan algunos personajes remite más al estilo británico, al que de alguna manera también subvierte. A excepción de Laura, todos los sospechosos parecen ser bastante autoconscientes de sus actos y sus motivaciones, ninguno habla de sí mismo de manera positiva, reconocen su forma de ser y su frivolidad, algo que en algún momento de la historia llega a convertirles en sospechosos del crimen, incluso de forma intencionada. Mientras en otros relatos de este tipo todos tratan de evitar ser considerados sospechosos o de buscar coartadas que les exculpen, aquí todos parecen buscar ser señalados como tales, incluso tomándose a mal no serlo, como muestra el siguiente diálogo entre Waldo y el detective McPherson:

—Waldo: El asesinato es mi delito favorito. Escribo mucho sobre él. Sé que ha de visitar usted a toda su lista de sospechosos y me interesan sus reacciones.

—Mark: Usted también figura en la lista.

—Waldo: Claro, pasarme por alto hubiera sido un insulto.

El entorno en que tiene lugar el relato y el tipo de personajes están dotados de una cierta sofisticación y de un elevado nivel socio-económico, más cerca de la alta sociedad frívola que del lumpen habitual en el *noir*. Y eso es lo que muestran las imágenes: espacios elegantes y luminosos, frente a los callejones oscuros y los garitos llenos de humo más frecuentes en el canon. La acción transcurre mayoritariamente de día y en entornos bien iluminados, con pocos momentos nocturnos, escenas sociales y mundanas que se desarrollan en apartamentos, restaurantes y fiestas en casas. Por eso la puesta en imagen no es oscura ni sórdida, sino luminosa, como tampoco se insiste en la sordidez del delito, básicamente porque no se muestra el cadáver irreconocible, puesto que sus facciones han sido borradas de un disparo. Las muertes resultan omitidas.

Esta desviación de los ambientes propios del *noir* es otra de las características, junto con la par-

LA PUESTA EN IMAGEN NO ES OSCURA NI SÓRDIDA, SINO LUMINOSA, COMO TAMPOCO SE INSISTE EN LA SORDIDEZ DEL DELITO

ticular protagonista femenina, que hace que *Laura* pueda ser leída como una anticipación de la posterior y actual tendencia *domestic noir*, centrada en la vida cotidiana y las relaciones, donde el entorno doméstico predomina sobre el exterior (Ciocia, 2018).

No hay violencia, persecuciones, tiroteos, ni tampoco oscuridad que nos remitan al *noir*, salvo en alguna escena nocturna exterior de transición, ya que incluso las escenas de interior-noche están

iluminadas con claridad y sin contrastes fuertes. No obstante, sí hay dos momentos en que podemos detectar similitudes con el imaginario del cine negro, tanto en su discurso dramático como en su puesta en escena, y son aquellos donde entramos de pleno en el territorio habitual del detective: los dos interrogatorios, uno a Shelby en la casa de campo —este sí nocturno, lluvioso y con un fuerte contraste de luces y sombras— y el otro a Laura en la comisaría, donde con un fondo de total oscuridad se proyecta un foco deslumbrante sobre la sospechosa. Pero esta escena, de nuevo, transgrede los códigos y las expectativas del espectador, ya que pasa de ser lo que parecía, un interrogatorio canónico, a la más extraña declaración de amor que podría esperarse en un film *noir*.

CONCLUSIONES

Una mirada atenta a las características canónicas del cine negro permite comprobar que *Laura* no comparte los patrones habituales del género, aunque juega elegantemente con ellos, subvirtiéndolos. La sinopsis argumental del relato podría resultar totalmente clásica y conocida, muchas veces vista y leída: un detective de la policía debe resolver el asesinato de una hermosa mujer y, para ello, investiga su entorno e interroga a todos los posibles sospechosos. Si a ello añadimos que la película es la adaptación de una novela previa, el uso del blanco y negro propio de la época, la estética del *noir*, la selección de sus actores protagonistas (poco conocidos en aquel momento), nos encontramos en principio ante lo que podría ser un relato más, plenamente identificable como perteneciente a ese grupo de películas que se enmarcan como *noir*, incluso ante un producto destinado a la serie B, algo reconocido por sus propios creadores.

Pero *Laura* está considerada como un clásico, una película que aparenta ser un *noir* canónico, a pesar de desviarse de las normas del cine negro, a pesar de rayar por momentos en lo fantástico y

lo onírico, a pesar de una cierta ambigüedad que podría dejar abierta la interpretación de si es real (lectura que apoya este artículo), o no, lo que ocurre en la segunda parte del metraje.

Sin embargo, *Laura* se convierte en un referente, rompiendo todos los esquemas mencionados al inicio de este artículo. Ni sus personajes, ni su trama, ni sus espacios o sus formas son los habituales, y las pinceladas que podrían permitir su adscripción a ese corpus genérico conocido como cine negro son subvertidas casi de inmediato. Sus personajes, arquetípicos —casi estereotipados—, en apariencia, dejan de serlo a medida que el relato avanza, rompiendo los esquemas del espectador, acostumbrado a identificar por su aspecto a los detectives —tipos duros, con su sombrero y su sempiterno cigarrillo—, los asesinos o las *femmes fatales* —chicas que fuman, llevan vestidos ceñidos y se mueven con soltura entre los hombres a los que seducen y manipulan a su antojo—. No encontramos en *Laura* a ninguno de ellos en su estado habitual: ni el detective es un *hard boiled*, ni la víctima —que ni siquiera lo es— una *femme fatale*, ni el asesino alguien a quien odiamos desde el primer momento por su maldad o su crueldad.

No encontramos tampoco personajes fuera de la ley en el sentido acostumbrado, ni violencia o brutalidad. Tanto la muerte que da inicio a la película como la que la cierra están omitidas en la imagen: la primera ya ha ocurrido cuando el espectador llega al relato y la segunda tiene lugar en un fuera de campo y es sustituida por la imagen simbólica de un reloj de pared destrozado.

Si bien la acción transcurre en la ciudad de Nueva York, lo cierto es que podría ser cualquier otra, ya que no hay ninguna marca que permita identificarla. Y, aunque estamos en un espacio urbano, no es tampoco el habitual del cine negro. En *Laura* se sustituye el imaginario nocturno, sombrío y amenazador por lujosos y luminosos apartamentos, adornados con exquisitas piezas de arte y retratos pintados por los artistas de moda y ocupados por personajes de la alta sociedad, frívolos

y cultos, con ocupaciones que les permiten llevar una vida desahogada, todo ello, lejos de la sordidez de los bajos fondos y de los delitos cometidos por motivos económicos, restándole peso al contexto social que impregna el *noir*.

Y, sin embargo, y quizá sea esto lo que hace que se la considere como cine negro de referencia, *Laura* es una extraña y perversa historia, donde el delito es, quizá, lo menos extraño de todo; al fin y al cabo el asesinato es más frecuente que la fascinación del detective por alguien muerto y a quien no conoció en vida, un amor provocado por la mirada del propio asesino, pero un amor que, además, contra el canon, puede tener un final feliz.

Por más que la trama aparente de *Laura* sea policíaca, el film es, fundamentalmente, una perversa historia de amor o, quizá, varias en una, más que una película *noir*.

NOTAS

* Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas han sido realizadas por los autores del artículo.

REFERENCIAS

- Borde, R., Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Ciocia, S. (2018). Hollywood and the Trailblazers of Domestic Noir: The Case of Vera Caspary's *Laura* (1943). En L. Joyce y H. Sutton (eds.), *Domestic Noir: The New Face of 21st Century Crime Fiction* (pp. 27-50). Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-69338-5_3
- Damico, J. (1978). Film noir: A Modest Proposal. *Film Reader*, 3, 48-57.
- Ellroy, J. (2007). *Destino: la morgue*. Barcelona: Byblos.
- F. Heredero, C., Santamarina, A. (1998). *El cine negro*. Barcelona: Paidós.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla.
- Guerif, F. (1988). *El cine negro americano*. Barcelona: Alcor/Martínez Roca.
- Horsley, L. (2009). *The Noir Thriller*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- James, P. D. (2010). *Todo lo que sé sobre novela negra*. Barcelona: Ediciones B.
- Matzke, B. (2017). Hardboiled Feminism: Vera Caspary's *Laura* as a Revision of the Detective Genre. *The Journal of Popular Culture*, 50(1), 109-126. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12505>
- Poe, E. A. (1973). *Filosofía de la composición*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Noriega, J. L. (1998). *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: Mensajero.
- Santamarina, A. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza.
- (2001). *Otto Preminger. Laura*. Barcelona: Paidós.
- Schrader, P. (2005). Notas sobre el «film noir». En J. Palacios y A. Weinrichter (eds.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B* (pp. 307-320). Madrid: T&B.
- Serna Mené, D. (2000). *Guía para ver y analizar Laura*. Valencia: Nau Llibres/Octaedro.
- Simsolo, N. (2009). *El cine negro: Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza.

LAURA (OTTO PREMINGER, 1944), EL NOIR Y LA MIRADA FASCINADA

Resumen

En las décadas de los años cuarenta y cincuenta, durante el período clásico hollywoodiense, se producen una serie de películas que, con posterioridad, serán englobadas por estudiosos, críticos e historiadores en la categoría conocida como cine negro, en función de una serie de rasgos comunes que permiten su agrupación. En un lugar principal de este canon, y considerada como una de las películas fundacionales en la práctica totalidad de los estudios llevados a cabo sobre el tema, se sitúa *Laura* (Otto Preminger, 1944). Este artículo se propone, precisamente, cuestionar la adscripción de *Laura* al canon del cine negro y, mediante un análisis de discurso, tratar de determinar si, a pesar de su casi unánime consideración como ejemplo paradigmático, realmente cumple con las características que los estudios sobre el género sostienen que deben tener los films que forman parte de ese corpus de películas.

Palabras clave

Laura; film noir; cine clásico; convenciones de género; mirada fascinada; obsesión.

Autores

Edisa Mondelo González (Barakaldo, 1963) es profesora titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Ha publicado diversos artículos centrados fundamentalmente en arquetipos narrativos en la cultura audiovisual, especialmente sobre el papel narrativo de escenarios y espacios. Contacto: edisa.mondelo@urjc.es.

Pablo Sánchez López (Madrid, 1983) es doctor en Comunicación Audiovisual con una tesis sobre la geopolítica de la cultura popular. Además, es profesor visitante en el departamento de Comunicación y Sociología de la Universidad Rey Juan Carlos, y profesor en el Master en Producción y Dirección de Empresas Audiovisuales en TAI. Contacto: pablo.sanchez@urjc.es.

Referencia de este artículo

Mondelo González, E., Sánchez López, P. (2019). *Laura* (Otto Preminger, 1944), el noir y la mirada fascinada. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 75-90.

LAURA (OTTO PREMINGER, 1944): FILM NOIR AND THE FASCINATED GAZE

Abstract

In the 1940s and 50s, during Hollywood's classical period, a series of films were produced that would subsequently be incorporated by critics, scholars and historians into a new category known as film noir, on the basis of a set of features common to all of them. At the top of this canon, regarded as one of the foundational films of the genre in practically every study on the subject, we find *Laura* (Otto Preminger, 1944). In this paper, we propose to challenge the definition of *Laura* as a canonical noir film, adopting a discourse analysis approach to determine whether, despite being almost unanimously considered a paradigmatic example of the genre, the film really exhibits the features that studies of film noir assert that films included in this corpus should contain.

Key words

Laura; Film Noir; Classical Hollywood Cinema; Genre Conventions; Fascinated Gaze; Obsession.

Authors

Edisa Mondelo González holds a PhD in Audiovisual Communication and is a Senior Lecturer at Universidad Rey Juan Carlos in Madrid, Spain. She has published various articles focusing chiefly on narrative archetypes in audiovisual culture, and especially on the narrative role of settings and spaces. Contact: edisa.mondelo@urjc.es.

Pablo Sánchez López holds a PhD in Audiovisual Communication from Universidad Rey Juan Carlos. His doctoral thesis examined the geopolitics of popular culture. He is a visiting professor at the Department of Communication and Sociology at Universidad Rey Juan Carlos, and a lecturer in the master's program in Production and Management in the Audiovisual Industry at the TAI Institute. Contact: pablo.sanchez@urjc.es.

Article reference

Mondelo González, E., Sánchez López, P. (2019). *Laura* (Otto Preminger, 1944): Film Noir and the Fascinated Gaze. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 75-90.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

