

Análisis de *Days of wine and roses*

LUISA MORENO CARDENAL

Universidad de Valladolid
luisamorenocardenal@gmail.com

Analysis of *Days of Wine and Roses*

Abstract

In this text we propose an analysis of the film *Days of Wine and Roses*, directed by Blake Edwards in 1962. Throughout the plot, we look at the way in which the director films certain scenes and, at the same time, how music is used to add value to what happens, not only aesthetically but also semantically. With this proposal of analysis, we invite you to relive as spectators, a tender though simultaneously terrible story that is configured as another allegory of human fragility.

Key words: Alcoholism. Jack Lemmon. Lee Remick. Blake Edwards. Henry Mancini.

Resumen

En este texto proponemos un análisis de la película *Días de vino y rosas* (*Days of Wine and Roses*) dirigida por Blake Edwards en 1962. A través del recorrido de la trama atendemos a la manera en la que el director filma ciertas escenas y, en paralelo, a cómo se utiliza la música para aportar un valor a lo que sucede, no solo estético sino también semántico. Con esta propuesta de análisis, invitamos a revivir como espectadores, un relato tierno y a la vez terrible que se configura como una alegoría más de la fragilidad humana.

Palabras clave: Alcoholismo. Jack Lemmon. Lee Remick. Blake Edwards. Henry Mancini.

ISSN. 1137-4802. pp. 95-130

Prólogo

La película que aquí analizamos es la versión cinematográfica de un telefilme dirigido por John Frankenheimer y emitido en 1958 en el programa *Playhouse 90* de la cadena norteamericana CBS. En la presentación de este telefilm, a cargo del actor Sterling Hayden, se hacía hincapié en el tema nuclear tratado, el alcoholismo, aludiendo también al papel fundamental que jugaba en la sociedad norteamericana la asociación Alcohólicos Anónimos para enfrentar un problema que por entonces sufrían más de cinco millones de estadounidenses.

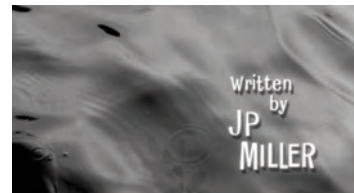
En 1962 Blake Edwards adaptó para el cine el guion que J.P. Miller había escrito para *Playhouse 90*, convirtiendo la historia de Joe y Kirsten en un clásico de referencia, por la agri dulce manera de retratar la intimidad y el devenir de esta pareja.

El objetivo que perseguimos aquí es desvelar qué otros asuntos, además del alcoholismo, intensifican la potencia emocional del film. Para ello pondremos especial atención a la puesta en escena y a los pequeños detalles del guion que configuran la efectividad narrativa y aportan calado a la experiencia del espectador ante el relato. Uno de los puntos fuertes de esta película es el trabajo de interpretación que hicieron Jack Lemmon y Lee Remick, encarnando a un hombre y a una mujer entrañables, frágiles, corrientes, que comparten el impulso que les lleva a sumergirse en las profundidades más oscuras de la autodestrucción. Indagaremos en el origen de ese impulso observando los matices del relato, y sumergiéndonos todo lo posible en esas profundidades con ellos.

Sinuosidades

Unas rosas ondulantes en su momento de máximo esplendor aparecen en pantalla sirviendo de telón de fondo a los títulos de crédito (F1). Estas rosas aparecen mezcladas con la imagen de una superficie líquida en la que se percibe un leve movimiento que rima con el balanceo de las flores. Sobre esa superficie líquida caen algunas gotas, como si fuera el comienzo de un aguacero, formando, como efecto, una serie de ondas concéntricas (F3).

Esta sucesión de imágenes, en la que no solo vemos las flores del rosal sino también con bastante detalle sus espinas (F2), culmina con un plano de configuración axial en el que una sola rosa pasa a ocupar el centro del plano y sobre esa flor se situará el nombre del director de la película: Blake Edwards (F4).



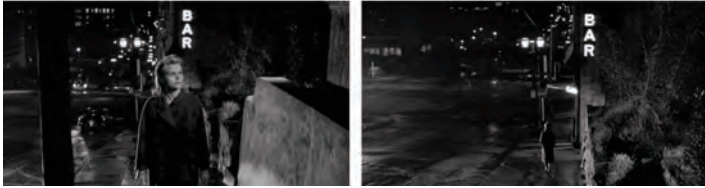


Concluyen así los títulos de crédito de *Días de vino y rosas*, con el director apuntando, como si del centro de una diana se tratase, a un elemento nuclear del relato: la más apreciada de todas las flores fundiéndose con una superficie líquida, pero protegida por quien dirige la narración.

En el plano sonoro de este primer segmento de la película podemos escuchar completa la canción *Days of Wine and Roses*, compuesta por Henry Mancini y escrita por Johnny Mercer, en una versión para coro mixto y orquesta. Esta interpretación transmite una sensación cálida y nostálgica, algo que se aprecia también en la letra que aquí transcribimos, pues en ella se alude a la infancia y a sus juegos, se habla de soledad, de recuerdos, recreando cierta atmósfera onírica y estando presente también cierta exuberancia romántica relacionada con el placer y la sensualidad que connotan las palabras *vino y rosas*.

The days of wine and roses
(Los días de vino y rosas)
laugh and run away
(se ríen y se escapan)
like a child at play
(como un niño jugando)
through a meadow land toward a closing door
(a través de un prado hacia una puerta que se cierra)
a door marked "nevermore"
(una puerta en la que ponía "nunca más")
that wasn't there before
(que nunca había estado ahí)
The lonely night discloses
(La noche solitaria desvela)
just a passing breeze
(simplemente una brisa pasajera)
filled with memories
(llena de recuerdos)
of the golden smile that introduced me to
(de la sonrisa dorada que me lanzó a)
the days of wine and roses and you
(los días de vino y rosas y a ti)

La melodía es meliflua –delicada, tierna, suave como los pétalos de una rosa– y sinuosa –sube y baja, y vuelve a subir y vuelve a bajar. Esta sinuosi-



dad rima con el escenario urbano en el que transcurre el relato (F5), la ciudad de San Francisco fotografiada por Philip H. Lathrop, que aporta, con ese juego de luces y sombras que intensifica el blanco y negro, una especial verosimilitud a la historia de amor de los protagonistas, historia de amor no carente de una parte

espinosa que, como en las rosas, es parte fundamental de su estructura.

Las espinas de la rosa

El relato comienza presentándonos a Joe Clay, rodeado de bullicio y apostado en la barra de un bar (F6). El espectador, ubicado en el lugar que ocuparía el barman, puede observar a un numeroso grupo de hombres y mujeres que están charlando y bebiendo relajadamente tras la jornada laboral. Pero Joe Clay no ha acabado de trabajar, pues le vemos acordando por teléfono con una chica su asistencia a una fiesta que él ha organizado en el yate de un príncipe árabe. Su trabajo de relaciones públicas consiste básicamente en conseguir chicas y diversión para hombres de negocios.



En esa fiesta va a conocer a Kirsten, la secretaria del Sr. Trayner, que irá al yate para llevar unos documentos a su jefe, el cual ha encargado la fiesta a Joe. La presentación que se nos hace de Kirsten es antagónica a la que se nos ha hecho de Joe. Mientras que de él teníamos ya desde el principio un plano corto, en el que le veíamos beber y hablar sin parar, rodeado de un contexto abigarrado por la multitud y el ruido, a Kirsten la vemos por primera vez en un plano general, saliendo del taxi que la lleva al embarcadero (F7). A su alrededor impera el silencio, solo distorsionado por el ruido de la lancha en la que Joe espera a las chicas de compañía, y la rodea un exterior muy desnudo, cuyo horizonte lo marca el majestuoso Golden Gate.



Joe confunde a Kirsten con una de las chicas de compañía y ella va a responder a este malentendido con desprecio y frialdad, algo que se articula de manera explícita en la breve conversación que mantienen en la cubierta del yate donde se celebra la fiesta nocturna. Mientras todos se divierten, allí está Kirsten, sola, contemplando la oscuridad del horizonte. Joe se acerca a ella y le ofrece una copa con el ánimo de disculparse, pero ella, tras decirle que no bebe, le pregunta por Eddie, el anterior encargado de relaciones públicas al que parece haber sustituido Joe. Este le contesta diciendo que Eddie dejó el trabajo por considerar que no era parte de sus funciones organizar citas a los jefes. Kirsten aprovecha entonces para acusar soterradamente a Joe por su falta de escrúpulos, sin dejar de darle la espalda en ningún momento (F8-F11).



Ella siempre lleva un libro

Joe parece haber quedado tocado por cómo fue juzgado por Kirsten y va a verla a su oficina. Cuando localiza su despacho, vemos a través de un plano semisubjetivo el espacio en el que ella trabaja (F12). De nuevo un escenario desnudo, minimalista, en el que Kirsten es la absoluta protagonista, sin ruidos visuales ni sonoros que entorpezcan su localización, y enmarcada además por las molduras de la puerta acristalada sobre la que Joe golpeará amablemente para avisarla de su visita, justo cuando ella va a comerse unas onzas de chocolate (F13).



A Kirsten le gusta el chocolate, pero odia la mantequilla de cacahuete con la que Joe quiere obsequiarle para hacer las paces. El desprecio al regalo y la actitud distante de Kirsten, que se escenifica en la manera en que se concentra en degustar su trozo de chocolate, frustran al pobre experto en relaciones públicas.

En el ascensor vemos un plano corto de ambos (F14) que inevitablemente nos transporta a la película que dirigió Billy Wilder en 1960, *El apartamento* (*The Apartment*), en la que Jack Lemmon interpretaba C.C. Baxter, el empleado de una compañía de seguros enamorado de Fran Kubelik, la ascensorista del edificio de oficinas interpretada por Shirley McClaine (F15).



Esta intertextualidad conduce a recordar el patético personaje que encarnó en aquella ocasión Lemmon, pero también la importancia que suponía en aquel relato la integridad de C.C. Baxter para que fuese posible un final feliz de índole romántica. Es también el asunto de la integridad lo que se juega en esta secuencia de *Días de vino y rosas*.

En el ascensor, Joe muestra un malestar que parece no saber cómo traducirlo en palabras; lo percibimos en sus movimientos y gestos de incomodidad. Pero aún siendo una situación incómoda, Kirsten la prolonga pidiendo al ascensorista que vuelva a subir cuando ya habían bajado, pues se ha olvidado su libro en la oficina. Es entonces cuando el ascensorista le dice a Joe: "Siempre lleva ese libro", poniendo de manifiesto así la idea que en el lugar de trabajo podrían tener de Kirsten: un chica lectora, quizá por eso poco habladora e introvertida y, alargando el tópico, no dada a los juegos de seducción. El gesto del ascensorista, además, parece estar invitando a Joe a que no insista con la chica, como si fuese una misión imposible, a lo que se suma la expresión de Joe, con la mirada perdida, y su postura, pegado a la pared del ascensor como si estuviese acorralado (F16).



No obstante, este tiempo extra ganado en el ascensor permite a Joe encontrar una manera de canalizar su malestar y lo que hace es acusar a Kirsten de tener también un trabajo indigno, insinuando que su jefe la utiliza no solo como secretaria. Estas acusaciones le valen a Joe, como respuesta inmediata, una bofetada (F17, F18).



Pero al salir al exterior del edificio, cuando Joe se aleja, ya dando por imposible el acercamiento, Kirsten lo llama y va corriendo hacia él (F19-F21) para aceptar la invitación a cenar que él esgrimió mientras trataba de disculparse y ella comía su trozo de chocolate afanosamente.



Es decir, a Joe le ha funcionado la revancha en detrimento de la disculpa. Si bien es verdad que lo que ocurrió en el yate fue que Joe confundió erróneamente a Kirsten con una prostituta, Kirsten llamó conscientemente a Joe, aunque con otras palabras, proxeneta. Así pues, el comienzo de la relación de esta pareja se mueve en términos espinosos, hirientes, y la fórmula que articula finalmente la primera cita se basa en que Joe llama a Kirsten, ahora sí explícitamente, chica de compañía del Sr. Trayner, y ella le responde con violencia física dándole una sonora bofetada. Habiendo medido sus fuerzas, ya pueden acordar quedar en un bar adecuado, informal, para por fin hacer las paces.

Soy tan mala como usted

La frialdad y la altivez de Kirsten se tornan en dulzura en la primera cita con Joe. Resulta ser una chica bastante simpática y habladora que pare-

ce estar deseando compartir con alguien sus inquietudes, pero sobre todo llama la atención la naturalidad con la que ha asumido las críticas vengativas de Joe y cómo ese corte que ha preferido al cortejo, lejos de vivirlo como una herida narcisista, lo asume como una relativa verdad que afectaría a todo ser humano en algún momento: el no ser de una pieza, inquebrantablemente íntegro (F22-F24).



Así pues, el enunciado “Soy tan mala como usted” podría ser el título del comienzo de la historia de amor de Joe y Kirsten, una historia en la que va a jugar un papel importante la transgresión frente a la rectitud, lo ondulante frente a lo firme. Y esto va a estar articulado en el relato por los estados de embriaguez compartidos y no compartidos por la pareja a lo largo de la trama.

Las fantasías de Kirsten

El contenido semántico de la canción que encabeza el relato (*Days of Wine and Roses*, de Mancini y Mercer) cobra especial sentido en un momento concreto de la película. En su primera cita, después de haber cenado juntos, Joe y Kirsten pasean por la bahía de San Francisco en una noche oscura. Entonces Kirsten, desinhibida por efecto de sus primeras copas de *Brandy Alexander* que Joe le ha animado a probar, le cuenta sus fantasías: a veces imagina que un monstruo de las profundidades marinas del horizonte que tienen frente a ellos se la llevará con él. Pero también le cuenta algo más inquietante todavía: que una vez soñó que la mataban, allí mismo, en



la bahía por la que ella suele pasear sola, y que su padre iba a buscarla y se llevaba el cuerpo (F25-F27).

Ya habló de su padre durante la cena previa al paseo, contando que fue él quien le animó a leerse todos los libros de la *Biblioteca de Literatura Universal*. Allí citó el libro *Elegía sobre un cementerio de aldea*, del poeta prerromántico Thomas Gray, cuando le contó a Joe por qué se marchó de la casa paterna: “Era una flor inadvertida desperdiciando su dulzura en el aire del desierto” (F28, F29).



Ahora, en ese espacio íntimo que configura la bahía de San Francisco para Joe y para Kirsten la primera noche que pasean juntos, ella cita a Ernest Dowson, un escritor asociado al decadentismo, de cuyo poema *Vitae Summa Brevis* recita los siguientes versos que se localizan como los inspiradores directos de la canción principal y del título de la película:

They are not long, the days of wine and roses
(Largos no son, los días de vino y rosas)
Out of a misty dream
(De un nebuloso sueño)
our path emerges for a while,
(surge nuestro sendero durante un momento,)
then closes within a dream
(después se pierde dentro de otro sueño)

Cuando Kirsten termina de recitar los versos de Dowson y ambos, callados, se miran, presenciamos el arrebató amoroso, la confirmación de su enamoramiento (F30-F33). A lo largo de esta escena se escucha la melodía



del tema principal de la película, evolucionando hacia tonos dramáticos y terminando con apuntes suaves de guitarra, como los que sonaron en el restaurante donde cenaron y bebieron juntos por primera vez.



En los primeros veinticuatro minutos de la película hemos conocido a Joe, un empleado de relaciones públicas, hablador, bebedor, experto en organizar fiestas para sus clientes con chicas y alcohol, y a Kirsten, una chica formal, callada y solitaria, secretaria, experta en guardar secretos, cuyo único entretenimiento es la lectura y cuyo único vicio es comer chocolate. Pero en esa primera cita Joe habla menos de Kirsten, pues ella, tras haber tomado su primera copa invitada por Joe, se desinhibe mostrando su carácter romántico, pero de un tipo de romanticismo ortodoxo, decimonónico, siniestro, relacionado con la muerte y con la sombra de un padre viudo y silencioso a quien tiene idealizado junto con el recuerdo de la madre muerta.

Por los hombres de principios, donde quiera que estén

Kirsten ha invitado a Joe a cenar a su casa. Ese día en el trabajo Joe mostró cierta incomodidad a su jefe por tener que organizar fiestas como la del yate e, inmediatamente, le relegaron de esa función, como a Eddie, el anterior relaciones públicas (F34). Así que esto es lo primero que le cuenta Joe a Kirsten al llegar a su casa. Ella, visiblemente contenta, le da el visto bueno diciéndole que es un hombre de principios (F35, F36). Entre Joe y Kirsten, aun habiendo iniciado una relación amorosa, sigue funcionando como motor dialéctico la batalla en torno a la integridad con la que saltó la chispa.



Joe ha llegado cargado de cosas para la cena: unas botellas de alcohol y todo lo necesario para preparar *Brandy Alexander*, un pastel de chocolate y un mata-cucarachas, ya que ella le contó que estos bichos eran un problema en su casa. Mientras lo está echando por todos los rincones siente la necesidad de sincerarse y contar las cosas a Kirsten tal como fueron: él no dejó la cuenta de Trayner, sino que al insinuar que le incomodaba ese trabajo, ante sus escrúpulos, se la quitaron (F37, F38).



Kirsten le escucha seria, dando importancia al tema que está en juego y como sopesando su reacción (F39), pues la situación ha cambiado. Ya no se trata de una decisión firme de Joe, sino de algo más débil e inconsistente; él no ha decidido, sino que han decidido por él, cosa que el propio Joe acusa como algo que le ha molestado. No obstante, Kirsten mantiene el visto bueno y le disculpa resaltando que al menos fue capaz de insinuarlo. Así que, para celebrar esa pequeña transformación conseguida, aunque sea porque los escrúpulos han sido interpretados por su jefe como un rasgo de flaqueza, Joe propone un sarcástico brindis con el que celebrar esa flaqueza y hacer sonreír a Kirsten: “Por los hombres de principios, donde quiera que estén” (F40, F41).



El olor del mata-cucarachas llega a los vecinos y se arma un revuelo en la escalera, pues el vecindario comparte la idea de que hay que dejar a las cucarachas en paz para que ellas les dejen en paz a ellos. Esto divierte a Joe y a Kirsten, quienes, ya dentro de casa, con la puerta cerrada, se ríen juntos por la situación y se besan tiernamente (F42, F43).



Presenciando esta escena doméstica, más allá de la trascendencia que tiene la conversación sobre el trabajo de Joe, vemos cómo la diversión es parte del engranaje de la relación amorosa de Joe y Kirsten. Les gusta reír juntos a carcajadas, hacer travesuras, sentirse niños malos, algo que cobrará especial relevancia transcurrida una hora del relato.

Flor de invernadero

En la secuencia en la que Joe y Kirsten van a anunciar al padre de ella que se han casado vemos por primera vez al Sr. Arnesen, un horticultor taciturno encarnado por el actor de carácter Charles Bickford. Es el único actor que repite del elenco del telefilm de 1958, donde ya interpretó a este mismo personaje. En sus anteriores trabajos cinematográficos inmediatos, *Horizontes de grandeza* (*The Big Country*, William Wyler, 1958) y *Los que no perdonan* (*The Unforgiven*, John Houston, 1960), también interpretaba a padres recios, cuya dureza está acompañada de una debilidad, como le ocurre al padre de Kirsten en *Días de vino y rosas*.

La debilidad del Sr. Arnesen es su hija. Su *flor de invernadero* más preciada, a la que ha estado "cultivando" durante años, con los libros de la *Biblioteca de Literatura Universal*; es el único amor que le quedó tras la muerte de su esposa. Pero la hija, a pesar de recibir los cuidados exquisitos de ese padre silencioso, se marchó del *invernadero del padre* (recordemos lo que le dijo a Joe la primera vez que cenan juntos: "Era una flor inadvertida desperdiciando su dulzura en el aire del desierto") y transgredió por ello las leyes de su horticultor, no solo abandonando el hogar paterno y sus cuidados dentro de *una vitrina*, sino enamorándose de un hombre diametralmente opuesto a él: alguien que se dedica a las relaciones públicas, un charlatán y un juerguista. Aún así desea satisfacer al padre. Por eso esta primera secuencia en la que Kirsten y Joe visitan al padre transmite tensión y ternura a la vez.

Conocemos al Sr. Arnesen en su cuarto favorito de la casa, la cocina, donde probablemente su mujer pasaba muchas horas. Él es un hombre huraño y solitario, cuyo rostro transmite una tristeza profunda, pero también un carácter exigente, algo que se manifiesta en la manera en la que se dirige a Joe y le escruta con la mirada, preguntándole por su trabajo y hablándole de lo que su hija merece, queriendo averiguar si él está a la altura de su flor más preciada. Si observamos cómo se van ubicando los personajes en el espacio a lo largo de esta escena vemos que, al entrar en la casa, Joe ocupa el lugar central, entre el padre y la hija, separándolos, pero a su vez pidiendo disculpas (F44). En un plano posterior Joe de nuevo está en el centro, pero ahora quien se disculpa ante el padre es Kirsten. Los dos están sentados, bajo la mira inquisitiva de ese hombre ante el que hay que disculparse, jerárquicamente inferiores a él (F45).



En los planos mencionados, el personaje de Joe parece resultar débil para separar a ese padre de su hija. Salvo en estos dos momentos, en esta secuencia no volvemos a ver a Joe ocupando el lugar central. La posición del centro entonces se la turnarán padre e hija, el uno interrogando a Joe y la otra dando la espalda a este para poder ser abrazada por el padre (F46, F47).



Kirsten quiere enseñar a Joe el invernadero, templo que contiene la belleza natural de las flores cuidadas con esmero y a su vez metáfora del refugio donde su padre quiso retenerla. Ante la sensualidad del espectáculo que allí aguarda, iluminado por la luz que el padre ha encendido, la pareja se besa apasionadamente en el umbral (F48, F49).



Y el padre, al verles besándose así, les apaga la luz. Evidentemente es algo que no quiere ver. Es entonces cuando Joe reúne el valor para decirle que Kirsten y él se han casado (F50).

Como respuesta, en contraplano, vemos al Sr. Arnesen iluminado de manera fantasmal, bajando la mirada (F51) y cerrándoles la puerta de la casa para dejar de verles totalmente (F52).



Joe y Kirsten, entre luces y sombras, encuadrados ahora en primer plano, acusan en sus rostros la tristeza que les causa ese violento rechazo del padre (F53). Y ahí es donde se desvela una de las razones, sino la principal, por la que Kirsten va a desear tomar una copa detrás de otra: el conflicto entre sus deseos y querer contentar al padre (F54).



En esta escena, el tema musical principal comienza escuchándose melódico, amable, pero va evolucionando hacia tonos dramáticos, como ya lo hiciera en la secuencia de la bahía mientras Kirsten le contaba a Joe sus fantasías. Es ahora, tras el rechazo del padre, donde, después de los sucesivos fundidos encadenados entre secuencia y secuencia que hemos visto hasta ahora, aparece el primer fundido en negro del montaje que da paso a una elipsis temporal.

Debbie

Joe y Kirsten ya tienen un bebé. Una niña llamada Debbie. Kirsten ejerce de madre atenta y Joe sigue organizando fiestas para sus clientes, fiestas a las que su mujer no va para dedicarse a cuidar a la niña (F55, F56).



Una noche Joe llega borracho a casa después de una de estas fiestas; está muy alterado y reprocha a Kirsten que no se tome una copa con él. Ella le escucha pacientemente (F57) pero le recuerda que no puede, por estar amamantando al bebé. Entonces él le dice que podría dar a la niña leche en bote, una leche tan buena como la suya, y que va a perder la figura (F58, F59). Joe pone así en jaque su deseo sexual hacia Kirsten, condicionado por el hecho de que Kirsten esté criando a Debbie de manera tradicional y, por tanto, no pueda beber con él, dejándolo de lado.



Pero además argumenta sobre la necesidad de que los niños aprendan desde pequeños a *ser personas*, poniendo su infancia como ejemplo con cierta amargura. No es la primera vez que Joe habla de sus orígenes. Durante aquel primer paseo por la bahía de San Francisco, ya le contó a Kirsten con pesadumbre, justo después de que ella le contase sus fantasías siniestras, que sus padres eran artistas, no muy buenos, resultando ambigua esta adjetivación, pues no se sabe si no eran muy buenos con él o en el mundo del vodevil; también los mencionó Kirsten en la cocina del Sr. Arnesen, cuando este le preguntó a Joe por sus progenitores, contándole a su padre que los padres de Joe incluso habían salido en el show de Ed Sullivan, como queriendo salvarles, con ese honor de haber salido en televisión, del

posible desprecio que podría sentir por el serio Sr. Arnesen por el hecho de que los padres de Joe fueran cómicos. En todo caso, sí parece ser la primera vez que Kirsten oye hablar a Joe explícitamente de las malas condiciones en las que se crió, pues vemos en su rostro un gesto de asombro (F60), que se torna en compasión mientras lo escucha y trata de apaciguarlo (F61-F63).



Pero Joe está exaltado y no quiere que lo compadezcan. La violenta discusión le conduce a cerrar de un portazo la habitación de la niña cuando Kirsten le advierte que pueden llegar a despertarla. Es con el portazo con lo que se despertará. Pero justo antes de que Kirsten vaya a calmar a Debbie, observamos un plano en el que la profundidad de campo adquiere especial trascendencia (F64): vemos el mueble-bar en el plano más cercano a cámara, con botellas y vasos cuyas siluetas se proyectan en la pared del fondo; detrás del mueble-bar está la pareja enfrentada; detrás de Joe localizamos la puerta de la habitación de la niña, a la que oímos llorar; detrás de Kirsten hay colgada una lámina enmarcada que recuerda a un garabato infantil –el póster de una exposición de Braque en París–; y entre Joe y Kirsten, las sombras de las botellas y de los vasos.



Pero esta amalgama de elementos tiene también cierta organización marcada por las líneas de fuga que dibuja la estructura del mueble-bar, quedando los vasos y las sombras en el centro, Joe fundido con la puerta de la habitación de Debbie, y Kirsten separada de ambos por una de las barras del mueble bajo el confuso garabato y con el cuerpo curvado y un gesto de aflicción, justo en el lado opuesto que ocupan los volúmenes de la *Biblioteca de Literatura Universal* ubicados en la esquina diametralmente opuesta.

Después de tomarse un trago mientras Kirsten está con la niña, Joe entra en la habitación de la pequeña. Ahora vemos otros elementos en profundidad (F65): la parte superior de la cuna en el primer plano; detrás Joe y

a su derecha su propia sombra en una posición que parecería querer huir del cuerpo del que procede; más allá, el marco de la puerta; y al otro lado del marco, fuera de la habitación, Kirsten en penumbra con una cruz sobre ella, que no es otra cosa que la estructura del mueble-bar, un elemento que va a pasar a ser parte esencial de su andamiaje, anunciándose ahí ya el devenir del relato para la protagonista.



De la misma manera se nos anuncia el devenir de Joe en un juego de plano-contraplano de él y de la niña (F66-F68), mientras escuchamos muy suavemente, tras la oscura música incidental que hasta este momento ha estado acompañando la secuencia, la melodía principal de la película, como tema de amor que anuda ahora al padre con la hija.



Algo interesante de esta secuencia es ver que la pequeña Debbie va a jugar dos papeles contradictorios. Por un lado, la niña se localiza en la conversación del matrimonio como un obstáculo que impide que Joe se pueda tomar una copa con su mujer, en tanto que la crianza del bebé es lo que hace que Kirsten esté alejada de las fiestas y del alcohol. Se plantea así un deseo insatisfecho de Joe que Kirsten tratará de subsanar sirviéndose una copa tras la discusión (F69). Este gesto estaría relacionado con la importancia que da Kirsten a querer satisfacer los deseos del hombre al que ama. Cabe recordar aquí la relación que mantiene con su padre, al que sin duda siente que ha fallado, y ese malestar por no haber cumplido las expectativas del padre resuena en la respuesta de Kirsten a la demanda de Joe de querer que beban juntos. Incluso si eso supone dejar de lado a la niña y a los requerimientos de la crianza.



Pero por otro lado Debbie se localiza, en la segunda parte de la secuencia, como la persona que encarnará el anclaje de su padre. La ternura que despierta en Joe la contemplación de la fragilidad y la dulzura de la niña en

este momento de la trama se superpondrá a su propia fragilidad como hombre adicto al alcohol, y conducirá a hacer de esa fragilidad fortaleza para cuidar a la niña tiempo después, tras una serie de experiencias amargas que aún quedan por vivir. En todo caso, como ya se ha señalado, este momento especialmente trascendental de contemplación del bebé solo lo experimenta Joe; Kirsten está fuera de la habitación, pero también fuera de esa ecuación, en tanto que ha asumido la fórmula de que, para satisfacer a su marido, tiene que beber con él. Tiene que beber. Y es lo primero que hace cuando Joe sale de la habitación de la niña: servirse una copa.



Con la copa en la mano se acerca a Joe, que está triste y arrepentido. En un plano corto de Joe apreciamos su consternación sin ver el rostro de Kirsten, pero sí su mano derecha sujetando la bebida y su mano izquierda sobre el hombro de su marido (F70). A continuación, vemos un contraplano semisubjetivo de las manos de Joe cogiendo de encima de la mesa el libro que ahora está leyendo su mujer: el volumen ocho de la *Biblioteca de Literatura Universal* (F71).



A pesar del distanciamiento con el padre, Kirsten sigue el camino que este le trazó para que fuese una chica cultivada. Joe, al ver que lleva tan avanzadas las lecturas le dice que lo va a conseguir –leerse todos los libros de la colección– pero ella no asiente, sino que su respuesta es dar un trago tras pronunciar el brindis favorito de sus padres: “Til sammen i himlen”, que aunque traducido del noruego significa literalmente “Juntos en el cielo”, en el doblaje y los subtítulos en castellano se tradujo como “Juntos en el paraíso” (F72). Ante estas palabras Joe se deshace en lágrimas pidiendo perdón a Kirsten y abrazándose a su torso desesperadamente; entonces ella se inclina sobre Joe en un gesto de amor y protección configurando un plano axial en el que el vaso queda justo en el centro, como si actuase de aglomerante capaz de unir lo que pudo haberse roto esa noche (F73).



Degradación

Un día Joe llega al trabajo tarde y con resaca, y se encuentra con la noticia de que sus superiores han decidido bajarle de categoría; los nuevos clientes de la cuenta que le han asignado están en Houston, lejos de San Francisco, por lo que tendrá que pasar más tiempo lejos de Kirsten y de Debbie. Su gesto descompuesto se funde con el contenido desarticulado de la lámina que decora su despacho, de estilo surrealista abstracto, que rima con la lámina de Braque que tienen en el apartamento. Ambas láminas decorativas aluden al arte moderno y a cierto gusto por un estilo sofisticado que persigue Joe, como también le contó a Kirsten en la conversación de la bahía, pero que se va a ir viendo truncado por los problemas que se van gestando (F74).

En esta segunda secuencia breve que transcurre en el despacho de Joe, se vuelve a poner sobre la mesa su valía en el terreno profesional, aunque lo que está en juego ahora ya no es la integridad y los escrúpulos, sino la sobriedad como condición necesaria para poder cumplir en el trabajo.



Al volver a casa, Joe le cuenta a Kirsten lo que ha pasado. Durante la conversación, él queda a la izquierda, fuera de plano; solo se le ven las manos con un cigarrillo (F75). Kirsten figura con aspecto sereno, bien vestida, peinada, maquillada y especialmente iluminada, ocupando casi la totalidad de la mitad izquierda del plano –mientras que la mitad derecha está protagonizada por una botella y una copa. Figurando de esta manera, Kirsten parecería estar queriendo cumplir las expectativas de Joe manifestadas aquella noche que discutieron: que su mujer, con todos sus atractivos, le espere en casa tomándose una copa.



Pero lo que está haciendo Kirsten no es solo representar puntualmente esa fantasía de su marido, pues cuando se acaba la botella de la que están bebiendo y Joe va a coger otra, él comenta extrañado que quedan menos botellas de las que creía.

Este momento está filmado de una manera relevante (F76). La profundidad de campo sitúa a Kirsten significativamente separada de su hija: en el lugar más cercano a la cámara la vemos bebiendo en plano medio, a su espalda el mueble-bar, detrás Joe y por último la puerta cerrada de la habitación de Debbie, cuya presencia ahora solo se deduce, pues el relato se ha volcado en la elección de Kirsten de complacer los deseos de Joe.



En la secuencia inmediata vemos a Joe con sus nuevos clientes en Houston y en montaje paralelo a Kirsten en el apartamento de ambos, con una copa en la mano, fumando, borracha y mirando en la televisión dibujos animados (F77). La niña se despierta y Kirsten va a consolarla sin recrearse, arrojándola rápidamente y diciéndole que vuelva a dormirse. Al regresar al comedor se pone otra copa, quedándose aletargada con el cigarrillo encendido en la mano.



Tras esta escena en la que hemos visto a Kirsten en un estado avanzado de degradación, llegamos al ecuador de la película: el momento en el que Joe recibe una llamada en Houston del Sr. Arnesen (F78) que le comunica que está cuidando de Kirsten y de Debbie porque se prendió fuego el apartamento. A pesar de ser por una razón en extremo dramática, se abre la posibilidad de poder contar a partir de este momento con el padre de Kirsten, que reaparecerá en breve en escena cuando su contexto pase a ser un presunto refugio para la pareja.



El eclipse

En el exterior del apartamento están los restos del incendio. “¿No podríamos reconstruirlo?”, pregunta Kirsten sin mirar a Joe; “Los armazones están quemados”, le contesta Joe a su espalda. La puesta en escena de

este momento clave ligado al centro del relato y donde Joe y Kirsten tocan fondo, tiene una estética muy desnuda. Lee Remick aparece sin el maquillaje y el peinado con los que la hemos visto caracterizada hasta ahora en la mayoría de las escenas (F79), y esto acerca al personaje femenino a una estética cercana al estilo de cierto cine europeo de la época, recordándonos a Monica Vitti en *El eclipse* de Antonioni (F80), estrenada además ese mismo año, 1962, y trasportándonos de su mano a la desolación de un universo suburbial donde el hombre y la mujer comparecen desconectados el uno del otro. Tras esta secuencia aparece un segundo fundido en negro, marcando un segundo punto de inflexión en la trama.



Quién será ese borracho

Ha pasado un tiempo indeterminado y vemos a Joe por la calle, de vuelta del trabajo. Tiene la intención de entrar en un bar pero ve su imagen reflejada en los cristales de la puerta y parece tener una revelación. Cuando llega a casa le cuenta a Kirsten aquello de lo que se ha dado cuenta.

A través de un plano corto, en un espacio poco iluminado en el que vislumbramos cierta pobreza, vemos a Joe, con barba de varios días y peor vestido que en anteriores secuencias (F81), hablar a Kirsten, desaliñada y también vestida de manera descuidada (F82). La revelación que Joe ha tenido ante su reflejo aparece planteada como algo trascendental que tiene que ver con su identidad, pero también con la identidad de Kirsten, por eso la lleva frente al espejo, para allí verse reflejados juntos.





Pero Kirsten se resiste, no lo soporta (F83), así que lo que hace Joe es salir de los límites del espejo y someter a juicio al escenario en el que viven. Si recordamos el apartamento en el que vivían antes, dotado de cierto diseño, modernidad y brillo (F76), se acusa claramente la decadencia (F84).



Ahora viven con pocas cosas, mezcladas todas en un mismo espacio sombrío y opaco: enseres de cocina, nevera vieja, y unas estanterías que al menos aún contienen los libros de la *Biblioteca de Literatura Universal*. La senda marcada por el padre aún perdura, y será la que retomem para intentar remontar.

Cuando Joe le está contando a Kirsten su plan de dejar la bebida podemos ver colgado en la pared del fondo un cuadro de temática bucólica (F85), una especie de edén campestre, donde se aprecia un canal y un molino, que bien podría ser un paisaje noruego y que estaría anunciando el destino inmediato que les aguarda: la casa del padre de Kirsten, quien les acogerá y les dará trabajo. Pero antes, el matrimonio confirma su compromiso de estar unidos pase lo que pase (F86), siendo la aseveración de Kirsten, "Yo siempre estoy contigo", de un tono esencialmente romántico (F87). Y esto es emocionante oírlo, pero resulta algo inconsistente, puesto que no da la sensación de que la preocupación de Kirsten por el problema con la bebida planteado por Joe sea tan intensa como sus pasiones: Joe y el alcohol.



Retorno al invernadero

Joe y Kirsten han sustituido la vida alcohólica por la vida bucólica bajo el techo del Sr. Arnesen. A pesar del carácter adusto del padre de Kirsten, él ha acogido al matrimonio y a la niña y hace trabajar duro a Joe. De los ratos de descanso se nos ofrecen unas imágenes llenas de sensualidad en las que el amor que une a Kirsten y Joe parece capaz de sostener ese nuevo estado sobrio (F88-F89), que en la secuencia en la que estamos ya dura un mes; una sobriedad acompaña también de apasionamiento y del tema musical principal en su modo más romántico de fondo.



No obstante, el padre vigila y pone a prueba a Joe, tentándole y afirmando cosas que son objetivamente engañosas si hablamos de alcoholismo, como que ni una, ni dos, ni tres cervezas hacen daño. Sea como sea, parece que Joe resiste los envites de su suegro (F90-F93).



Aunque vemos en el rostro del Sr. Arnesen un gesto que parece mostrar satisfacción ante la resistencia de Joe (F94), no deja de ser una expresión ambigua, pues el leve movimiento de cabeza que parece de aprobación, también se podría interpretar como de desconfianza, por cómo entorna la mirada, por cierta sonrisa insidiosa que asoma en los ojos y en los labios. A pesar de ser la persona que va a permitir que Joe y Kirsten tengan la oportunidad de rehabilitarse, el Sr. Arnesen tiene cierto aire siniestro, inquisidor y por tanto algo asfixiante que, a la vez que le imprime autoridad, desauto-





riza a quienes le siguen, y despierta la necesidad en ellos de tomarse un respiro. De desahogarse.

Así que, cuando llega Joe a la habitación que ocupa el matrimonio en la casa del padre, se comporta ante su mujer como lo que es: un hombre juguetón, no tan dócil como parece, que le gusta divertirse y transgredir las normas de vez en cuando y que va a proponer a Kirsten tomarse un respiro en la intimidad de su cuarto para dejar de ser tan rectos y mostrarse más relajados y disolutos (F95-F97): “dejar de ser tan buenos y dar unos sorbitos pequeñitos”. Este argumento tan seductor, tan sexy en el contexto en el que se maneja –la intimidad de la habitación del matrimonio, junto a la cama– será recurrente en un momento clave posterior de la trama, donde Kirsten embaucará a Joe diciéndole: “No hay nada más aburrido que un hombre bueno”.



Cuando ha sido tentado por su suegro, Joe ya llevaba encima dos botellas escondidas, gemelas, que se las descubre cómicamente a su mujer



simulando un *striptease*, en la línea de vincular la bebida con su intimidad y una forma de diversión que ambos conocen bien (F98-F101). Joe también anuncia a Kirsten que hay otra botella oculta en el invernadero, por si acaso, lo que genera un horizonte exultante de diversión, sin restricciones.

La siguiente secuencia se abre con un plano de la valla que anuncia el vivero Arnesen, el mismo plano con el que comenzó la escena en la que Joe era tentado por su suegro.

Cuando volvemos a ver la valla es bajo un diluvio, una metáfora evidente de lo que está por venir.

Desde el exterior, a través de la ventana de la habitación del matrimonio, vemos a Joe saltando sobre la cama de matrimonio con un vaso en la mano. La diversión de Joe y Kirsten no solo está motivada por el estado de embriaguez, sino también por los intentos de no hacer ruido para evitar ser descubiertos por el padre. La transgresión, así, cobra una dimensión infantil con cuya emoción y alborozo es fácil empatizar y que no resulta alarmante hasta que se han acabado las dos botellas y Joe va al invernadero a por la tercera.

Allí, en el invernadero, se hacen patéticamente visibles la nulidad y desesperación de Joe borracho, pues para conseguir encontrar la botella



cuyo escondite ha olvidado, destroza gran cantidad de macetas dejando el invernadero del suegro devastado. Cuando, lloviendo y delirando (F102, F103), cae al suelo desolado, localiza por fin la botella entre los restos de las macetas y, con lo que parece un último esfuerzo, alcanza tan preciado objeto (F104), haciendo un rima este plano con el famoso plano filmado por Lewis Milestone para concluir su versión cinematográfica de *Sin novedad en el frente* (F105). Tras los cuatro meses de vida bucólica, Joe vuelve al frente.



En este momento de culminación del deseo de beber, Joe ya no se acuerda de Kirsten; bebe el contenido de la botella él solo, con fruición, tirado en el suelo, agarrándola como haría un bebé con un biberón (F106).



Mientras, Kirsten entra en la habitación del padre, le despierta y se mete en su cama pidiéndole un beso de buenas noches (F107-F108). Esta escena resulta tan patética como la escena en la que hemos visto a

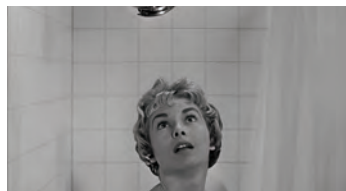
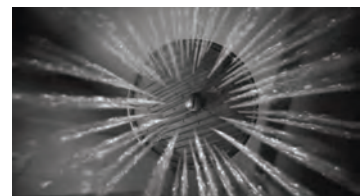
Joe, pero inquietante también, pues Kirsten, siendo una mujer adulta, adopta un papel seductor con el padre, de niña pequeña y caprichosa. Esto violenta al Sr. Arnesen de tal manera que decide dar una ducha fría a Kirsten.



Cuando el padre está forcejeando con la hija para llevarla al baño, Debbie entra en la habitación. Es la primera vez que aparece la niña desde la secuencia en la que veíamos el estado en el que estaba su madre antes de que se provocara el fuego en el apartamento. Ahora ya tiene cinco o seis años, e interpreta lo que presencia como una agresión de su abuelo a su madre (F109). Tanto Kirsten como el padre tratan de separar a la niña de ellos, resultando todo tan confuso, tanto en lo visual como en lo sonoro, que parece querer representarse, a través de esta puesta en escena, lo que sería un momento traumático para Debbie.



El Sr. Arnesen mete a Kirsten a la fuerza bajo la ducha y un plano subjetivo desde la perspectiva de ella (F110-F111) nos trasporta a un espacio siniestro, cliché del cine de terror: la famosa escena de la ducha de *Psicosis* (F112-F113), película de Hitchcock estrenada solo dos años antes, en 1960, y que pudo inspirar la puesta en escena de este momento del relato.



El dramatismo va a ir *in crescendo* hacia la siguiente escena mediante un puente sonoro, en el que se funde la música incidental oscura que ha acompañado toda la secuencia con el sonido del agua de la ducha cayendo y con el grito del *delirium tremens* de Joe. Así mismo, en montaje continuo se nos conduce al interior de la celda de un sanatorio, donde vemos a Joe con una camisa de fuerza, gritando y retorciéndose espasmódicamente, con la sombra de las rejas de la celda cubriéndole rostro y torso (F114).



Alcohólicos Anónimos

Cuatro meses después de haber destrozado el invernadero y tras haberse desintoxicado, Joe ha conseguido estar sobrio durante todo ese tiempo con ayuda de Alcohólicos Anónimos. Y parece que Kirsten también se ha mantenido sobria, aunque sin ayuda, pues ella se propuso conseguirlo sola (F115).



Pero Joe ha contado con la ayuda de Jim, su padrino en la asociación, que le invitará a hablar por primera vez en una reunión para anunciar la pequeña victoria de llevar esos cuatro meses sin beber; aunque el reto mayor para Joe será reconocer en voz alta, delante de todos, que es alcohólico (F124). Pero antes de presenciar ese momento trascendental para Joe, se nos muestra el escenario donde tiene lugar la reunión de Alcohólicos Anónimos con especial detalle.



Esta secuencia parece tener fines didácticos, pues no solo se habla de una asociación de existencia real, sino que los rostros de los asistentes son mostrados en primeros planos en un montaje pautado con la lectura que hace Jim de los principios básicos de la asociación (F117). Se muestra así un perfil muy heterogéneo de la persona alcohólica: hombres y mujeres de distintas edades, cuyos variados estatus económicos y culturales son perceptibles por su vestimenta y compostura (F118-F123) poniendo así de manifiesto que es un problema común que puede afectar a cualquiera, de cualquier condición, y que conlleva mucha ansiedad y a menudo la necesidad de un punto de fuga alternativo, como muestra esa densa humareda



que cubre la sala cuando la reunión da comienzo y muchos de los asistentes fuman compulsivamente (F116).



Tras presenciar este gran paso dado por Joe llega el tercer fundido en negro del relato: otro punto de inflexión que nos llevará a la parte más dramática del devenir de Kirsten.

No hay nada más aburrido que un hombre bueno

Un día Joe llega a casa y Kirsten no está. Hay huellas de que ha estado bebiendo, pero Joe, sin alarmarse demasiado, espera a que vuelva. Pasan dos días y dos noches y Jim va a verle y le dice que probablemente se sentirá desdichada porque ha perdido a su compañero de juegos y por eso se ha ido (F125). Jim utiliza la expresión *compañero de juegos*, asemejando el consumo de alcohol en compañía de otro a un juego, con connotaciones infantiles o de azar –el propio Jim le dice a Joe en esta conversación que llegar a ser alcohólico por beber es una lotería; a unos les toca y a otros no, bebiendo lo mismo. Pero también añade que quizá Kirsten encuentre a otro compañero con el que poder jugar, es decir, beber (F126). Cuando Joe le dice a

Jim que él y Kirsten no tienen problemas de pareja, como negando la posibilidad de una infidelidad, Jim le expone que, ante cierto grado de adicción, ya no es tan importante con quién se esté como que el alcohol circule. Y le recuerda a Joe que cuando encontró por fin la botella en el invernadero la fatídica noche no esperó a compartirla con Kirsten.



Parte de esta conversación está filmada manteniendo un encuadre en el que a Jim le vemos en plano corto, ocupando la parte derecha de la imagen, cerca de las estanterías donde están los libros de la casa, vinculados simbólicamente al padre. Jim da la espalda a Joe, cosa que le facilita decirle ciertas verdades rotundas, dolorosas, y muestra una expresión calmada a la vez que preocupada; se intuye que acusa la vulnerabilidad de Joe en esos momentos y quiere protegerle, aconsejándole, pero respetando también su deseo de reunirse con su mujer. Mientras, Joe está en segundo plano, de pie, inquieto, enmarcado por la puerta de salida de la casa, con una expresión de consternación y con sus manos sobre el abdomen como si acusara un fuerte dolor en las entrañas (F125, F126).

De inmediato veremos cómo Joe llega al motel donde la policía ha localizado a Kirsten, que está en un estado de embriaguez lamentable: adormilada en una cama revuelta, en penumbra, vestida descuidadamente, despeinada y sin maquillar, y con la televisión mal sintonizada en un canal también con dibujos animados, como la primera vez que la vimos borracha mientras Joe estaba en Houston.

Joe intenta convencerla de que vuelva casa, pero ella se niega. En cierto momento hace un brindis con su botella de ginebra, el brindis habitual de sus padres que ella rescató como ligazón simbólica para su propio matrimonio: "Til sammen i himlen", "Juntos en el paraíso", pero que ahora desprecia añadiendo "vaya cuento". Con este comentario Kirsten estaría desprestigiando las estructuras simbólicas, tanto del matrimonio de sus padres como del suyo propio, percibiéndolas ahora como inconsistentes (F127, F128). Enlaza

el brindis con un pequeño monólogo nihilista en el que la vemos incorporada e iluminada por la luz de las farolas que entra por la ventana de la oscura habitación. Las sombras de la ventana dibujan una celda sobre ella –algo que nos recuerda la imagen de Joe cuando fue internado–, intensificando el dramatismo del momento. Con esta puesta en escena, Kirsten alcanza una dimensión especialmente sugestiva por figurar aquí de una manera tan despojada de toda compostura, y enmarcada entre luces y sombras.



Joe quiere llevarle algo de comer pero ella quiere que él se vaya, aunque lo retiene al decirle que está sola. Y en ese momento empieza a sonar muy suavemente y de manera romántica el tema principal de la película, tras un silencio musical que ha durado toda la escena. “Toma un trago conmigo”, le dice Kirsten a Joe, pero él responde que no puede. Entonces Kirsten desprecia a Joe para retarle a beber (F129), diciéndole que no quiere a nadie que no tenga las agallas de tomarse una copa, que es demasiado bueno y que no hay nada más aburrido que un hombre bueno. Este argumento ya se manejó cuando cogieron la borrachera juntos en la casa del padre: que la bondad y la rectitud son actitudes reñidas con el saber disfrutar de la vida, una idea que el mismo Joe defendió en su día y que ahora Kirsten rescata, diciendo que le asquean los santurrones. Vuelve a echar a Joe, pero de nuevo lo retiene, ahora pidiéndole un cigarrillo. Y entonces le dice que no va a volver a casa, que él es demasiado bueno y eso le fastidia.



Todo este juego persuasivo de Kirsten, y a la vez de seducción, tiene como resultado que, tras los cuatro meses de abstinencia, Joe vuelva a beber (F130). Aquí se pone en escena de manera cristalina cómo el hecho de que Joe vuelva a beber no solo tiene que ver con su flaqueza ante el alcohol, sino también con el amor por Kirsten, con querer estar con ella y con querer salvar su relación. Muestra su amor a Kirsten de la misma manera que Kirsten mostró su amor a Joe en aquella ocasión que discutieron cuando Debbie era aún un bebé (F73).

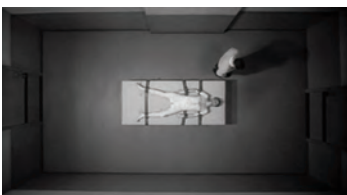


Pero a diferencia de aquella ocasión, en que la bebida se presentaba como un aglomerante para salvar la pareja sin parecer aún demasiado dañino, aquí vemos que el resultado de la borrachera compartida en el motel vuelve a ser, como lo fue en casa del Sr. Arnesen, la dramática desesperación de Joe por conseguir otra botella. En su periplo para conseguirla, intenta robarla en una licorería, y el dueño resulta ser un tipo despreciable que le vacía sobre la cara el contenido de una botella mientras Joe yace tirado en el suelo sin poder defenderse de la humillación (F131-F133).



Joe y el padre

Mediante un plano cenital de configuración axial vemos a Joe en ropa interior, atado a una camilla (F134), desarticulado pero sujetado, no solo por las correas de cuero sino también por Jim, que le acompaña mientras se está secando (F135). Desde la perspectiva y distancia cenital, Joe recuerda a esas siluetas de las víctimas de asesinato que son dibujadas en el escenario del crimen. A partir de este momento la resolución del relato estará centrada en Joe y en su resurrección.



Pasado un tiempo Joe se ha recuperado y visita a su suegro en el vivero; quiere recuperar a Kirsten y reparar todos los daños que causó en su día en el invernadero. El padre no sabe dónde está su hija, y cuando habla de ella como “su niña” (F136) se escucha el tema musical principal en su tono más suave, haciendo aquí la melodía una labor de anclaje del amor filial, como lo hizo cuando Joe contempló a Debbie en la cuna (F68).



Mientras el Sr. Arnesen le cuenta a Joe que cree que su hija se marchó con un borracho, y que lleva una vida disoluta, da la espalda a Joe, a quien vemos al fondo, manteniendo una gran distancia, separado del suegro por frondosas macetas (F137, F138).

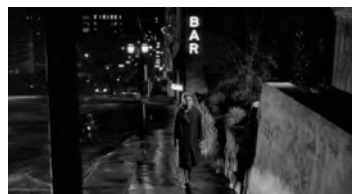


Pero luego Joe se acerca a él con un gesto compasivo y, poniéndole una mano en el hombro, le pide que le diga a Kirsten que vuelva a casa, que ahora le va bien pero que Debbie la echa de menos. También le ofrece su ayuda (F139): quiere devolverle el dinero que les prestó en su día, pagar las plantas que destruyó y también el mantenimiento de Kirsten mientras esté allí. Demasiadas cosas. Son demasiadas cosas en las que el padre de Kirsten no ve la solución a su tristeza y allí, en el invernadero, queda llorando (F140) mientras vemos cómo Joe, sin saber qué más decir, se marcha.



Joe y Debbie

Un cuarto fundido en negro nos lleva a la última secuencia de la película, donde Joe tendrá que mostrar su máxima firmeza cuando Kirsten, habiendo subido la inclinada cuesta de la calle, bajo el brillante rótulo de un bar al que no ha entrado, se presente en la casa donde viven él y Debbie (F141).



Cuando Joe abre la puerta se encuentra con Kirsten sin maquillar, pero sobria y con el cabello ordenado. Se abrazan apasionadamente, pero él se separa de manera un tanto brusca, como con miedo (F142, F143). Ella quiere volver, pero no dejar de beber. Todo le parece sucio si no bebe, le dice a Joe.



Es un momento duro para Joe, pues sabemos que su vulnerabilidad no solo se muestra frente al alcohol, sino también frente a Kirsten, como vimos en la habitación del motel. Por eso por momentos le da la espalda (F144). Kirsten entiende que él la rechace por su promiscuidad durante el tiempo que ha estado alejada de él, pero este asunto no parece ser trascendental para Joe, quien acaba confesándole a su mujer que lo que le pasa es que le teme, pues es un alcohólico y le da miedo lo que les podría ocurrir si volvieron a estar juntos. Joe le recuerda que naufragaron pero que él se ha agarrado a una tabla de salvación de la que no se soltará ni por ella ni por nadie. Vemos un primer plano del gesto de consternación de Kirsten (F145) que es fruto, no solo de las palabras de Joe sino también de esa firmeza infranqueable en él que vemos cuando el plano semisubjetivo se amplía de primer plano a plano corto (F146).

Joe le pide que intente dejar de beber, aunque sea por la niña; la anima a ir a verla, pero Kirsten, con la cara llena



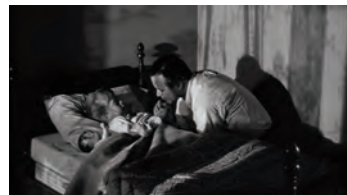
de lágrimas, decide marcharse. Cuando ha cerrado la puerta tras de sí, Joe la llama dolorosamente, pero no abre la puerta para ir tras ella (F147) sino que se asoma a la ventana para verla marchar cuesta abajo (F148, F149).



La niña se ha despertado y desde el umbral de la habitación llama al padre, sacándole así del estado melancólico en el que se ha quedado sumido mirando por la ventana (F150). Entonces Joe se acerca a su hija y la abraza con fuerza y ternura (F151).



Debbie se pone en escena otra vez, como ya lo hizo cuando aún era bebé (F65), como la articuladora de la posibilidad de que Joe pueda separarse de la sombra que le acecha (F152).

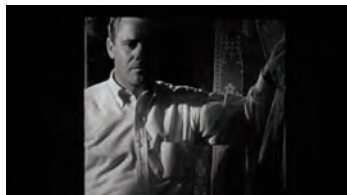


Como fondo del espacio que comparten padre e hija en esta escena vemos unas flores ondulantes reflejo del estampado de las cortinas en la pared (F152); esas flores recuerdan a las rosas que veíamos al comienzo de la película, en los títulos de crédito (F001). Unas flores delicadas, a merced del viento que las mueve, poniéndose así de manifiesto su vulnerabilidad: la de las rosas, la de Joe, la de Debbie, la de Kirsten.



La niña pregunta cuándo volverá mamá. Cuando se cure, le dice el padre. ¿Se curará?, pregunta la niña, y su padre le responde con la mejor de las respuestas posibles: ¿No me he curado yo?

Luego Joe vuelve a mirar hacia la calle, ahora vacía (F153), quizá con la esperanza de que vuelva Kirsten. En el cristal de la ventana desde la que mira Joe vemos el reflejo del rótulo vertical del bar, pero al revés; Joe ya ve el revés del bar con perspectiva. En su rostro, a veces iluminado, a veces en penumbra, hacia el que la cámara se acerca lentamente, se acusa una mezcla de firmeza y abatimiento (F154 - F157).



Quizá también Kirsten consiga ver ese revés algún día con perspectiva. Y con esa incógnita termina la película, planteando la pregunta también en el registro sonoro, con la melodía principal que vuelve a sonar justo como sonó al principio, en los títulos de crédito, pero ahora quedándose suspendida en el Re agudo sin caer al Do cuando se pone el punto y final al relato tras un fundido en negro.



Filmografía referenciada

All Quiet on the Western Front (*Sin novedad en el frente*, Lewis Milestone). EEUU: Universal Pictures, 1930 (DVD distribuido en España por Universal Pictures Iberia, S.L., 2004).

Days of Wine and Roses (*Días de vino y rosas*, Blake Edwards). EEUU: Warner Bros, 1962. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2004).

Days of Wine and Roses (*Días de vino y rosas*, John Frankenheimer). EEUU: CBS, 1958. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=hZO4FcHa73o>

L'eclisse (*El eclipse*, Michelangelo Antonioni). Italia: Coproducción Italia-Francia; Cineriz, Interopa Film, Paris-Films Productions, 1962. (DVD distribuido en España por Manga Films S.L. 2004).

Psycho (*Psicosis*, Alfred Hitchcock). EEUU: Paramount Pictures, 1960. (DVD distribuido en España por Universal Pictures Iberia, S.L., 2005).

The Apartment (*El apartamento*, Billy Wilder) EEUU: United Artists, The Mirisch Corporation, 1960. (DVD distribuido en España por MGM Home Entertainment Inc., 2002).