



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Máster Universitario en Cine, Comunicación e Industria Audiovisual

El universo de Charlotte Wells: un análisis textual de *Aftersun* (2020)

Autor: M^a Isabel Padrones Gobernado

Tutora: Tecla González Hortigüela

Valladolid, Julio de 2023

Resumen:

Este trabajo propone una aproximación a la obra de Charlotte Wells a través del análisis textual de la película *Aftersun* (2022) y de los cortometrajes *Tuesday* (2016) y *Blue Christmas* (2017). La cineasta lleva a cabo en *Aftersun* un trabajo de reconstrucción de su pasado, poniendo el foco en el último verano que pasó con su padre. La lectura que presentamos se centrará tanto en los motivos más significativos del filme, como son la muerte, el duelo y la sexualidad, como en la forma filmica, su materialidad significativa.

Abstract:

This work proposes an approach to the work of Charlotte Wells through the textual analysis of the film *Aftersun* (2022) and her two short films *Tuesday* (2016) and *Blue Christmas* (2017). The filmmaker carries out in *Aftersun* a work of reconstruction of her past, focusing on the last summer she spent with her father. The reading we present will focus both on the most significant motives of the film, such as death, mourning and sexuality, and on the film form, its significant materiality.

Palabras Clave: Análisis textual. Charlotte Wells. Autobiografía. Cine

Índice

1. Introducción.....	1
2. Marco teórico.....	3
2.1 Aproximación a los análisis fílmicos	3
2.2 Acerca de la experiencia estética y del análisis textual.....	8
2.3 El cine autobiográfico	10
2.4 Charlotte Wells	13
2.5 Características de las obras de Wells.....	15
3. Estudios de casos	18
3.1 Análisis textual de <i>Tuesday</i> (2015).....	18
3.1.1 Ficha técnica	18
3.1.2 Apertura	18
3.1.3 Negación	19
3.1.4 Ira.....	21
3.1.5 Negociación y depresión.....	22
3.1.6 Depresión.....	23
3.1.7 Aceptación	24
3.2 Análisis textual de <i>Blue Christmas</i> (2017).....	25
3.2.1 Ficha técnica	25
3.2.2 Apertura. Presentación de los personajes.....	25
3.2.3 El reno	27
3.2.4 La cocina	28
3.2.5 El trabajo de Alec	30
3.2.6 Hogar, dulce hogar	33
3.2.7 El regreso a casa	35
3.2.8 Fuego	35
3.3 Análisis textual de <i>Aftersun</i> (2022).....	37
3.3.1 Apertura	37
3.3.2 Estructura	39
3.3.3 Pregunta clave.....	41
3.3.4 Primera pesadilla.....	43
3.3.5 La sexualidad de Sophie.....	47
3.3.6 Insomnio	48
3.3.7 Visión Calum y Sophie	48
3.3.8 Calum y la noche	50
3.3.9 La cabina	51

3.3.10	Despertar sexual de Sophie.....	52
3.3.11	Primer encuentro de Sophie y Michael.....	54
3.3.12	Billar	55
3.3.13	Cuidado mutuo	56
3.3.14	Cambio de mirada	57
3.3.15	Compartiendo el mismo cielo	59
3.3.16	Paracaídas	61
3.3.17	Familia y dolor	62
3.3.18	Hasta los 30	65
3.3.19	Segunda pesadilla	67
3.3.20	Segundo encuentro de Sophie y Michael.....	68
3.3.21	Un mundo al revés	69
3.3.22	Herencia	72
3.3.23	Sophie y los chicos del hotel.....	73
3.3.24	Calum y la alfombra.....	74
3.3.25	Respuesta a la pregunta	75
3.3.26	Infancia de Calum	77
3.3.27	Tercera pesadilla	78
3.3.28	Música bajo el sol	80
3.3.29	Noche previa al cumpleaños	80
3.3.30	El beso.....	83
3.3.31	Conflicto de Calum.....	84
3.3.32	Cuarta pesadilla.....	85
3.3.33	La vida adulta de Sophie.....	85
3.3.34	Últimas veces.....	88
3.3.35	Quinta pesadilla Último baile.....	89
3.3.36	Último adiós	90
4.	Conclusiones	92
5.	Bibliografía	95
	ANEXOS	97

1. Introducción

El presente TFM pretende proporcionar una base teórica y práctica para explorar el universo de Charlotte Wells desde una perspectiva analítica y crítica. Wells estrenó *Aftersun* en 2022 y la película pronto consiguió enamorar al público y fue nominada a numerosos premios internacionales. La joven Wells tardó siete años en escribir su película. Durante esos largo años, se sumergió en sus emociones, ambiciones, inquietudes, deseos, etc. y encontró el modo de darles forma y llevarlos a la gran pantalla. A medida que avancemos en el trabajo, descubriremos el poder del lenguaje cinematográfico de Wells y su capacidad para transmitir ideas y emociones; asimismo, podremos explorar cómo el análisis filmico nos ayuda a desentrañar su complejidad y significado.

En primer lugar, haremos una aproximación al análisis filmico como una herramienta fundamental para el estudio y la interpretación del cine. Exploraremos las diferentes técnicas y enfoques que se utilizan en esta disciplina y cómo pueden ser aplicados para profundizar en la comprensión de una película.

En la metodología, se tomará en cuenta la contribución de varios autores que han abordado el análisis formal, estético y semiótico con relación al cine. Estos enfoques permitirán examinar y comprender cómo las películas construyen significados a través de la interacción de diferentes signos visuales.

Esta investigación tiene como objetivo analizar tres obras cinematográficas de la talentosa directora Charlotte Wells. De toda su filmografía, se decidió escoger su primer largometraje, titulado *Aftersun* (Wells, 2022) y dos de sus anteriores cortometrajes: *Tuesday* (Wells, 2016) y *Blue Christmas* (Wells, 2017). En estas tres propuestas cinematográficas, Wells parte de su propia experiencia de vida y a partir de ahí va tejiendo sus relatos.

Wells dirige su obra principal *Aftersun* (Wells, 2022) al género de la auto ficción para trabajar con sus recuerdos, su vida, y transmitir una perspectiva personal al público, fomentando la autoexpresión, el autodescubrimiento, la conexión emocional y la reflexión social.

El discurso de Charlotte Wells pivota en torno al duelo por la pérdida de un ser querido, concretamente, el padre. La cineasta utiliza el cine como medio de expresión audiovisual para representar las diversas emociones que se experimentan dentro de este proceso de duelo. Tras el análisis de la filmografía de Wells, se llevará a cabo un análisis comparativo de las mismas,

explorando las similitudes y diferencias existentes, así como la manera en la que Wells ha ido plasmando sus vivencias en diferentes historias.

2. Marco teórico

2.1 Aproximación a los análisis fílmicos

Antes de adentrarnos en el análisis fílmico, es fundamental atender a su naturaleza, las teorías en las que se fundamenta y a cómo abordar la interpretación de una película. Para comprenderlo adecuadamente, es necesario reconocer el cine como un generador de significados que se sustenta en la noción de que cada película es un texto audiovisual conformado por una serie de simbolismos que buscan transmitir una narrativa particular.

El análisis estructural en el cine busca comprender cómo se organiza y se construye una película para transmitir significado y generar una respuesta emocional o intelectual en el espectador. Al descomponer y examinar la estructura de una película, se pueden identificar patrones, temáticas recurrentes, simbolismos y otras características formales que contribuyen a su significado global.

Este enfoque analítico es utilizado por críticos, académicos y profesionales del cine para desvelar las estrategias narrativas y estilísticas empleadas por los cineastas, así como para explorar cómo estas estructuras afectan la interpretación y la recepción de una película por parte del público.

Umberto Eco, Roland Barthes y Christian Metz, son algunos de los primeros teóricos del cine que han realizado importantes contribuciones al análisis estructural del cine. Sus obras proporcionan herramientas conceptuales para descomponer y examinar los elementos visuales, narrativos y simbólicos presentes en las películas, lo que ha enriquecido el campo de estudio del cine y ha contribuido al desarrollo de diversas metodologías de análisis.

Umberto Eco, además de ser conocido como un destacado escritor y semiólogo, también abordó el estudio del cine. En su libro *Apocalípticos e integrados* (1964), Eco examina la relación entre la cultura de masas, los medios de comunicación y la sociedad contemporánea. Aunque no se centra específicamente en el análisis estructural del cine, su enfoque semiótico y su análisis de los símbolos y signos culturales tienen una relevancia significativa en la interpretación de las películas. Fue en su ensayo *La estructura ausente* (1968) donde relacionó los primeros sistemas de signos que pueden contener las obras y los diferentes códigos que regulan la emisión y comprensión.

Roland Barthes, teórico literario y semiólogo de enorme relevancia, en su obra *Mitologías* (1957) analiza diversos aspectos de la cultura popular y los medios de comunicación, incluyendo el cine, desde una perspectiva semiótica. A través de su enfoque crítico, desvela cómo los elementos culturales construyen significados y perpetúan ideologías en la sociedad.

Christian Metz, por su parte, es reconocido como uno de los principales teóricos del cine estructuralista. En su obra *Lenguaje y cine* (1971), Metz desarrolla una teoría del cine basada en la semiótica y el psicoanálisis. Propone conceptos clave como la “sustancia del cine” y el “aparato psíquico cinematográfico” para analizar cómo se construye el significado en el cine a través de la organización de los elementos visuales y narrativos. Su enfoque se centra en la estructura interna de la película y en cómo los espectadores participan en la creación de sentido.

En la actualidad, uno de los modelos de análisis más usados es el semiótico el cual propone que un filme es un sistema compuesto por una serie de signos que transmiten significados al espectador. Estos signos incluyen elementos visuales (como la composición de la imagen, el encuadre, la iluminación, el color) y elementos sonoros (como la música, los efectos de sonido, el diálogo).

Barthes sostiene en el *Análisis estructural del relato* (1970) que los textos cinematográficos están estructurados por códigos culturales y sociales, y que los espectadores interpretan estos códigos en función de su experiencia y conocimiento previos.

En el contexto cinematográfico, un signo puede ser cualquier elemento presente en la pantalla que tenga un significado convencionalmente aceptado. Esto puede incluir objetos, gestos, colores, música, diálogos y cualquier otro elemento que se utilice para comunicar un mensaje o una idea. De ahí que sea importante ser conocedor de los códigos culturales y analizar los elementos significantes para poder profundizar en el significado y el sentido de la película.

De acuerdo con Casetti y Di Chio, el análisis es “un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, las arquitecturas, los movimientos, la dinámica, etc. En una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento” (1991, pág. 17).

El objetivo es desentrañar las diferentes capas de significado que se pueden encontrar en una imagen y cómo estas se relacionan con el contexto social, cultural e histórico en el que se

produjo. La imagen fílmica, apunta Caparros, “posee tal fuerza que capta por completo la percepción sensorial de la persona” (2007, pág. 43)

Según Aumont y Marie, el análisis tiene como objetivo “sentir un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas” (1990, pág.18). A lo que añaden que consideran “el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)” (1990, pág.18).

Tras estas declaraciones, estos autores consideran muy importante que quede claro la diferencia entre crítica y análisis. La actividad crítica se compone de tres funciones: informar, evaluar y promover, por lo que, para ellos, “un buen crítico es aquel que posee capacidad de discernimiento, y que sabe apreciar, gracias a su agudeza sintética, aquella obra que pasará a la posteridad” (Aumont y Marie, 1990, pág. 18). Asimismo, consideran que “un buen crítico es siempre más o menos un analista, como mínimo en potencia, y que una de sus cualidades es precisamente su capacidad de atención con respecto a los detalles, unida a unas potentes dotes interpretativas” (Aumont y Marie, 1990, pág. 19) O como bien sintetiza Carmona “el comentario valora, no se limita a describir” (Carmona, 1991).

Siguiendo a Casetti y Di Chio (1991) es necesario descomponer la pieza que se va a analizar para, así, poder ver con claridad su estructura interna y crear una visión mucho más profunda de cada elemento, que a posteriori se trataría y analizaría en detalle. Antes de fragmentar, es necesario hacer un recorrido de principio a fin del objeto analizado para no quedarse en el esqueleto básico de este, ya que impediría profundizar y hacer más inteligible el análisis del filme. Por lo que es necesario crear un distanciamiento del análisis.

El distanciamiento tiene de base un problema principal y es que estamos acostumbrados en nuestro primer visionado a ser bombardeados por luces, sombras y sonidos fugaces, que nos impiden ver con claridad la realidad proyectada en la pantalla. De primeras, la película siempre impondrá unas direcciones fijas que forzarán al espectador a seguir un camino durante su visionado. Cómo bien explican Aumont y Marie, “los films son también productos que se venden en un mercado específico; sus condiciones materiales y sobre todo psicológicas, de presentación al público, y a cada espectador en particular, son modeladas por la existencia de una institución socialmente aceptada y económicamente viable, perceptible hasta tal punto que hoy en día se encuentra en plena mutación”. (1990, pág.17). Por ello es importante ver la

película muchas veces para poder alejarse de los objetos que nos impiden crear esa distancia con el fin de poder fragmentar y profundizar en el análisis.

El problema principal que se tiene ante la fragmentación del filme es el tipo de distanciamiento que se debe adoptar. Según Casetti y Di Chio “una «distancia óptima» es aquella que permite una investigación crítica, y a la vez no excluye una investigación apasionada: aquella que no está en contradicción con una «distancia amorosa»” (1991, pág. 21).

Casetti y Di Chio también señalan en su libro *El recorrido del análisis* que es importante tener en cuenta dos elementos principales a la hora de llevar a cabo el análisis de una obra: el reconocimiento y la comprensión.

Carmona, en su libro *Cómo se comenta un texto filmico* (1991), identifica el momento del reconocimiento con el término de “segmentación”. Este término se refiere a la división de la linealidad de la película en unidades que poseen significado y pueden ser comprendidas de manera individual (Carmona, 1991).

En la fase de reconocimiento el analista trata de ver los elementos más técnicos referidos a la composición de las imágenes, a la luz utilizada, el sonido, etc., mientras que en la fase de la comprensión se trata de la capacidad de unificar todos los elementos que se conectan entre sí e identificarles en una idea singular conjunta que les rodea (Casetti y Di Chio, 1991).

Para poder consolidar ambos elementos en uno, primero es necesario implicarse en el reconocimiento de los elementos del texto que nos guíen hacia un significado relevante para el análisis. Todo esto se consigue cuando se descomponen los elementos del texto, aunque a priori no parezcan relevantes. Una vez hemos conseguido desglosar los elementos del texto, pasamos a la recomposición: captar y comprender más allá de la estructura propuesta por el filme. Con el fin de reorganizar la relación inicial en una estructura que pueda, junto a los elementos textuales reconocidos, tener una constancia y presencia sólida durante todo el trabajo de distanciamiento (Carmona, 1991).

Siguiendo la propuesta de Casetti y Di Chio en su libro *Cómo se analiza un film* los dos elementos más importantes a tener en cuenta son: la descripción y la interpretación. Con la descripción se consigue recoger un conjunto de ideas, cuidadosamente escritas y al detalle. En cambio, con la interpretación Casetti y Di Chio sugieren que permite “reactivar, escuchar y dialogar” (1991, pág. 23), introduciendo una reconstrucción personal de la idea, pero sin dejar de lado el sentido del texto.

Durante el proceso del análisis, tanto la descripción como la recomposición de datos (por mucho que la primera se trate de algo objetivo y la segunda de algo subjetivo) se orientan a una idea común. Por consiguiente, cualquier análisis que se realice, aunque sea muy personal, nunca va a desvincularse totalmente del propio texto.

Ante un análisis fragmentado a conciencia, hay que tener en cuenta cual va a ser la dirección de tu búsqueda. En primer lugar, hay que plantear una hipótesis inicial, para así saber la dirección que va a tomar la investigación y exploración de los aspectos específicos que se necesitan para llegar al punto deseado. Por lo que el campo de investigación va a estar delimitado por las cuestiones iniciales a las que se desea llegar. Una vez direccionada la hipótesis, se debe decidir el tipo de análisis que se va a llevar a cabo.

Francesco Casetti y Federico Di Chio dedican un capítulo de su libro *Cómo se analiza un film* a presentar los diferentes enfoques y perspectivas para llevar a cabo el análisis cinematográfico.

En términos de amplitud del campo de investigación, los autores mencionan que se puede analizar un grupo de películas, una película individual, una secuencia específica o incluso una sola imagen. Esto implica que el análisis puede centrarse en diferentes niveles de la narrativa cinematográfica, desde el macro al micro. En cuanto a la pregnancia del campo de investigación, los autores señalan que se pueden seleccionar elementos extremadamente anómalos para resaltar su singularidad, o elegir elementos que permitan comparaciones y destacar similitudes y recursividad. Esto sugiere que el análisis puede enfocarse tanto en aspectos únicos y distintivos como en elementos comunes y recurrentes. Con relación a la extensibilidad del campo de investigación, los autores mencionan que se puede proceder desde lo pequeño a lo grande mediante la generalización, es decir, extrayendo conclusiones de un análisis de una parte específica de una película y aplicándolas al filme completo, a un conjunto de películas, etc. También se puede proceder desde lo grande a lo pequeño mediante la ejemplificación, es decir, verificando si los resultados obtenidos del análisis de una película o un conjunto de películas son válidos para cada una de sus partes o miembros individuales. (Casetti y Di Chio, 1991).

Estas diferentes estrategias de análisis permiten a los investigadores abordar el estudio del cine desde diversas perspectivas, adaptando sus enfoques según los objetivos y la naturaleza del material que se está analizando.

Una vez seleccionado el tipo de método que convenga más a nuestra estructura analítica es necesario tener en cuenta, que todo lo anterior se puede apoyar en la semiótica, construida a través de simbología que el filme representa de forma visual y que es un reflejo de la sociedad. Por lo que se puede recurrir a la sociología o el psicoanálisis como mecanismo de interpretación de los personajes y su desarrollo personal de principio a fin de la película.

2.2 Acerca de la experiencia estética y del análisis textual

Antes de adentrarnos en el análisis de la película *Aftersun* y los cortos de Wells, trataremos de contestar a la cuestión del por qué se realizan los análisis filmicos. Según Jesús González Requena, “no nos importa lo que en el film puede ser entendido, sino lo que en él puede ser saboreado, gozado y padecido” (1995, pág. 17). Es decir que, siguiendo a este autor, el análisis parte de una reflexión sobre algo que todavía no hemos entendido. Como explica González Requena, “si retomamos no es por la significación que en ellas ya hemos obtenido: esa ya la tenemos, almacenada en nuestra memoria discursiva, separada del texto. Allí donde retomamos es allí donde no entendemos, allí donde seguimos interesados en el texto, por él” (1995, pág.16).

La reflexión surge, así pues, a partir de la capacidad del ser humano para trabajar a partir de la experiencia vivida, que en el contexto del arte se denomina “experiencia estética”, y que se refiere a un fenómeno subjetivo que sucede en el interior del hombre. Para tener una experiencia estética, no es necesario pensar, sino sentir y ser consciente de ello. Luis Martín Arias en su libro *La experiencia estética* señala que, “el Yo no quiere asumir sus experiencias, no quiere reconocer su propio deseo ahí, implicándose en el trama. La experiencia estética nos pone en contacto con lo real” (1997, pág 100); o como apunta Jesús González Requena en *El análisis cinematográfico* “el sujeto siempre vuelve en busca de la experiencia de lo real (1995, pág.16)

Nada lo prueba mejor que el hecho de que las películas que más profundamente nos importan, esas que queremos -y muchas veces necesitamos- volver a ver, son aquellas cuya significación nos resulta más difícil, si no imposible, resumir. Y viceversa: sintetizamos con la mayor facilidad el significado de aquellas películas que menos nos interesan, hasta el punto de que esa facilidad se nos descubre como el más eficaz índice de su banalidad y desinterés (González Requena, 2009).

Todo esto pertenece a la esfera experiencial por lo que se extiende dentro del ser humano con sentido y valor propio. Según González Requena “si algo, en el texto clásico, quema es por que pertenece a la dimensión de la verdad” (1995, pág 37).

La experiencia estética, radicalmente subjetiva, se distancia de la objetividad científica positivista y, además, no se plantea en el terreno de la comunicación; más bien al contrario, invita a una cierta incomunicación, a una <<descodificación aberrante>> volcada en la movilización de la subjetividad del espectador (Martín Arias, 1997, pág. 88).

La experiencia estética en el cine es, en definitiva, aquello que cristaliza al ver la obra. Cómo dice González Requena en el artículo de *La experiencia cinematográfica* “Una obra de arte es un espacio de experiencia destinado a ser transitado ” (2009). Y para transitar ese espacio de experiencia lo que propone este autor es el método del análisis textual.

El principio básico del análisis textual es recorrer el texto, atravesarlo todo lo lentamente que sea posible, reconociendo en él la fuerte experiencia emocional que desencadena. De modo que el análisis textual es la vía directa hacia esa experiencia (en muchas ocasiones inconsciente) que la obra de arte reclama y que dispara intensamente nuestra emoción, o si se prefiere, nuestro goce y, con él, nuestra angustia.

Y, por cierto, que es dicha experiencia la que localiza el campo semántico de la palabra *sentido*, es decir, de lo que se siente: lo que es sentido emocionalmente por el sujeto que escribe o que lee un texto (González Hortigüela y Canga Sosa, 2022).

A la hora de llevar a cabo un análisis textual lo importante es deletrear minuciosamente la cadena de significantes, esto es, la materialidad filmica. El sujeto debe estar siempre abierto a la connotación (Martín Arias, 1997, pág. 102).

Se trataría de extrapolar al ámbito de la experiencia estética una <<teoría de los juegos>>, de tal forma que el <<autor>> sería una especie de emisor de <<crucigramas>> o juegos de palabras que sólo el espectador más listo y avisado podría descifrar, mediante una decodificación de tipo hermenéutico y teológico (es decir, una interpretación que buscaría un significado último y definitivo) (Martín Arias, 1997, pág. 91).

Pensemos, por lo demás, que la cadena de significantes se puede identificar y construir a través de una amplia variedad de técnicas cinematográficas, tales como la escenografía, el uso de los elementos visuales, el encuadre, el montaje, el uso del sonido, la selección de los actores, entre otras.

2.3 El cine autobiográfico

En las últimas décadas, se han desarrollado nuevas manifestaciones de la mirada autobiográfica en el ámbito del cine, especialmente en el género documental. Esto ha dado un nuevo impulso a la creación audiovisual y ha brindado perspectivas frescas a la práctica autobiográfica, la cual ha estado históricamente asociada a la escritura (Cuevas, 2015).

El cine, por su propia naturaleza, permite poner de relieve la dimensión espacial, ya que utiliza imágenes y sonidos que registran la realidad material y física en la que se desarrollan las interacciones humanas. Por lo tanto, no es sorprendente que muchas miradas autobiográficas se construyan en torno a un espacio específico, ya sea el espacio familiar que evoca el origen o espacios ajenos donde la identidad personal necesita manifestarse (Cuevas, 2015).

La comida del bebé (Louis y Auguste Lumière, 1895) se considera el primer “home movie” de la historia del cine. En esta película, se registra una toma sencilla y continua, con un encuadre fijo, en la que vemos a Auguste Lumière y su esposa en la terraza de su hogar en una mañana común, alimentando a su pequeña hija. Este momento marca el preludio de una larga historia en la que se entrelazan el cine autobiográfico, el cine doméstico familiar y el enfoque *amateur* (Lagos, 2011).

Esta escena cotidiana, repetida tantas veces en el cine doméstico a lo largo de las décadas, se convierte ahora en parte del legado inicial del cine. Parece que los hermanos Lumière nos dicen que el cine surge para capturar lo cotidiano y, en ese contexto, lo doméstico naturalmente adquiere un protagonismo especial (Cuevas, 2015).

Durante el proceso de registro, la exploración del yo, lo cotidiano, el mundo histórico y el acto mismo de filmar se basa en una subjetividad fílmica que se proyecta a través de la cámara como una extensión y sustitución de sus creadores. Sin embargo, no debemos olvidar que esto no se trata simplemente de acumular hechos o anécdotas; como dispositivo de la autobiografía, el diario de vida surge de la necesidad de encontrar sentido en la experiencia, ya que, como afirma el filósofo W. Dilthey, “la autobiografía es una comprensión de uno mismo” (Lagos, 2011).

Un ejemplo claro de esto es la descripción que hace Michel Fischer (1986) de la autobiografía contemporánea como una exploración de las identidades fragmentadas y dispersas en la sociedad pluralista de finales del siglo XX. Por esta razón, los enfoques tradicionales en la mayoría de las grabaciones íntimas adoptan un tono solemne e incluso

“terapéutico” al adentrarse en memorias personales y familiares marcadas por dolores, secretos, vacíos y confesiones, con el propósito de cumplir con la “función reparadora”, tal como lo plantea Lejeune, que se atribuye a toda empresa autobiográfica (Lagos, 2011).

El cine con elementos autobiográficos se nos presenta, así pues, como un recurso artístico que brinda un terreno fértil para explorar la intersección entre la memoria, la autobiografía y el cine (Martino y Gregorini, 2013).

Mientras que la concepción clásica de la autobiografía se centra en un relato coherente, lineal y cronológico que se refiere al pasado, el autorretrato presenta al sujeto inmerso en una narrativa no solo fragmentada y discontinua, sino a menudo abiertamente incoherente, con una estructura que se basa en un desorden que se relacionan más con el tiempo presente, el momento de la filmación. El autorretrato explora recursos poéticos y elípticos de manera metafórica y abstracta, como se puede observar en el cine de Stan Brakhage, empleando formas que utilizan la circularidad, la repetición, la intermitencia y la superposición, como se ve en varios de los cortometrajes autorreferenciales de Naomi Kawase (Lagos, 2011).

Una de las variantes más valiosas del documental autobiográfico, que Cuevas comenta en su libro *El cine autobiográfico en España: una panorámica* (2015), es lo que Jim Lane, en su estudio sobre este género en Estados Unidos, describe como “retrato familiar” Esta propuesta resalta el hecho de que muchos cineastas emprenden proyectos cinematográficos centrados en sus familias, ya sea para retratar a sus seres queridos o para buscar respuestas a preguntas relacionadas con la identidad y el origen, explorando así su historia familiar (Cuevas, 2015).

El cine autobiográfico nos permite observar el pasado desde la perspectiva de la escritura y el montaje realizados en el presente. De esta manera, se construye, reevalúa y otorga significado al relato de vida del propio cineasta, su experiencia personal, la de aquellos que fueron protagonistas de los eventos y la memoria de la sociedad a la que pertenece. Así, el cine se convierte en un catalizador de las relaciones entre el pasado y el presente, ofreciendo una mirada retrospectiva sobre la tradición, la herencia y el pasado, al tiempo que continúa construyendo la memoria colectiva a partir de una experiencia subjetiva (Martino y Gregorini, 2013).

Como señala Pardo en *La fotografía y el cine autobiográfico: la imagen familiar como huella mnemónica e identitaria*, dentro de esta investigación, surge un interés por el tema que nos concierne: la relación entre la imagen familiar y la memoria, y cómo las características del tipo de “huella” utilizada afectan la reconstrucción no solo de la memoria, sino también de la

identidad del autor en estos trabajos de naturaleza autorreferencial y frecuentemente autobiográfica (2011).

Según Cuevas, “la autobiografía, supone siempre una “retrospectiva”, en palabras de Lejeune, una reconstrucción del pasado desde un presente en donde el autor construye, reevalúa y dota de coherencia el relato de su propia vida” (2008, pág. 104).

El arte cinematográfico que nos ocupa no ha estado ajeno a la destreza introspectiva de narrar la realidad más íntima, privada y cercana. El acto de dirigir la cámara hacia adentro, hacia lo más cercano y personal e incluso hacia el propio “yo”, parece ser una operación inherente al medio cinematográfico desde su nacimiento (Lagos, 2011).

Por su parte, Pardo subraya que, en un trabajo autobiográfico o autorreferencial,

(...) estaríamos trabajando la propia memoria y la postmemoria, junto con la memoria colectiva de nuestro entorno (lo que se podría denominar la «mitología» o la «Leyenda» familiar) y por lo tanto el motor de los trabajos realizados en estos casos parte normalmente de un choque entre las propias vivencias. Por tanto, la mayoría de estos trabajos tiene un marcado cariz identitario y de «autobúsqueda».” (2011 pág.6)

En el cine autobiográfico, se produce una transformación de lo privado e íntimo en un asunto público, en exhibición, convirtiendo la subjetividad en un medio de investigación. En este sentido, lo que se construye es una versión de la realidad, reconociendo que no es posible hablar de una “verdad absoluta”, sino más bien de la composición de una historia que revela el punto de vista de cada cineasta. Es importante destacar que, al trabajar con relatos autobiográficos o testimonios, no se busca determinar la veracidad o falsedad de los hechos, ya que lo realmente relevante es la visión que el narrador tiene de esos hechos o la resignificación que el propio narrador le otorga a su historia y la forma en que la cuenta (Martino y Gregorini, 2013).

Por otro lado, también se presentan numerosas situaciones en las que el artista, cineasta, documentalista o fotógrafo se enfrenta a la muerte o la enfermedad, ya sea personalmente o en su entorno más cercano. En estos casos, la cámara se convierte en un medio de resistencia, en un ancla, en una promesa de “presencia futura” (Pardo, 2011).

En cuanto a su clasificación genérica, estrategias narrativas, recursos estilísticos y registros de enunciación narrativa y poética, estos documentales de búsqueda identitaria, donde el yo se configura como huella de la experiencia y subjetividad de sus creadores, presentan una categorización compleja, transitando por territorios de límites difusos dentro de una corriente

difusa. Los diálogos entre las distintas formas de autorrepresentación siempre han encontrado su lugar fuera de los sistemas de producción industrial, en espacios cinematográficos independientes y marginales, como las vanguardias, el cine experimental o el cine Ensa-Yo (Lagos, 2011).

La unificación de todos los recursos, tanto visuales como sonoros, adquieren su forma final gracias al montaje. La propuesta de la estructura diacrítica que propone Guerín da una gran flexibilidad en el montaje final de la película, con fragmentos de diferentes duraciones y tonos, lo que le permite incluir ocasionalmente segmentos más ensayísticos. La compleja interrelación de diferentes espacios temporales en tiempos específicos indudablemente evoca el concepto de cronotopo propuesto por Bakhtin en el ámbito del análisis literario (Cuevas, 2015).

A lo largo de este análisis, hemos observado que el cine autobiográfico se distingue por su naturaleza difícil de clasificar y por sus límites borrosos, lo que lo sitúa en una intersección con diversas expresiones dentro de la amplia gama de discursos testimoniales y autorreferenciales presentes en el cine.

2.4 Charlotte Wells

Charlotte Wells nació el 13 de julio de 1987, en Edimburgo, Reino Unido. Esta directora escocesa se graduó en Artes Clásicas en el King's College de Londres, más tarde se graduó en la Universidad de Oxford en la Licenciatura de Artes.

Desde el inicio, su objetivo principal fue convertirse en productora de cine, por lo que siguió sus estudios en la Universidad de New York para formarse dentro del ámbito del cine y su industria. Sus estudios finalizaron con un Máster en Bellas Artes y en Administración de Empresas en el Tisch School of the Arts y la Escuela Stern de la NYU.

Charlotte Wells trabajó en varios proyectos audiovisuales tales como: *Raf* (2019), *Été* (2017) y *Alice* (2016).

La idea de ser productora cambió al realizar su primer cortometraje *Tuesday* (2015), junto a su amigo Samuel Granschamp. Charlotte Wells, en una entrevista del periódico digital *Deadline*, comentó:

I originally wanted to be a producer. I was producing through film school, and in the process of being in that program I had the opportunity to write a short film [*Tuesday*, 2015]. I just had the most creatively satisfying experience making that collaboration with the cinematographer — Samuel Grandchamp, who’s a good friend. And that collaboration in particular, I think, was important because we constantly pushed each other. There was plenty we disagreed about, but we always reached a consensus that was in service of the film. It didn’t matter whose idea it was or who put it forward, it always got to a point where we agreed. It was just a very positive collaboration, and I discovered something in making it, and in that process, I discovered the ability to express feelings, or intentions, in a form that I think serves me better than words. [Laughs] Like those I’m using now (*Deadline*, 2022).

Tras estas declaraciones, durante sus estudios, escribió y realizó tres cortometrajes: *Tuesday* (2015), *Laps* (2016) y *Blue Christmas* (2017) pero fue con *Aftersun* (2022), su primer largometraje, con el que esta directora consiguió un importante reconocimiento.

En una entrevista de *Deadline*, ella misma comentó que gracias al visionado de las películas *Little Miss Sunshine* o *The Puffy Chair* en el Festival de Cine de Edimburgo, se vio impulsada a crear cine más independiente.

El recorrido que tuvo que construir para llegar a crear su primer largometraje, comenzó cuando, tras presentarle sus proyectos cinematográficos a una antigua alumna consiguió a través de ella, los contactos con diferentes productoras. Tras pasar por varias productoras, fue *Pastel* la empresa con la que finalmente firmó en contrato. Adele Romanski fue la responsable de confiar en el trabajo de Wells y gracias a ella consiguió que esta productora fuera parte de la creación de *Aftersun*.

La pandemia fue un gran inconveniente para el desarrollo del guion, no fue hasta dos años más tarde cuando Wells pudo darlo por acabado. Ella misma confiesa en la entrevista de *Deadline* que si por ella fuera, hubiera grabado la película un año antes. Aun así, todo este tiempo de “parón”, resultaron ser unos años clave para hacer un gran y definitivo cambio en su guion.

Antes del lanzamiento a las grandes pantallas, se hicieron dos proyecciones previas para poder testear la película. Se proyectaron en Nueva York y en Los Ángeles. Se decidió proyectarlas en una habitación y no en un cine, para crear un ámbito mucho más íntimo, ya que consideraron que la retroalimentación de los espectadores, que en este caso amigos y familiares, iba a ser mucho más real.

En la entrevista de *Deadline*, Wells explicó:

I think with a film like this, at a certain point, once you've been working on it, even for producers and financiers who are the main voices giving feedback, it becomes really hard at a certain point to know whether something is working (Deadline, 2022).

A diferencia de las proyecciones de New York, las impresiones de los espectadores de L.A fueron totalmente diferentes. El equipo decidió eliminar y reemplazar la parte de la rave original con material que grabaron nuevamente con la intención de ofrecer mayor claridad al relato, pero no funcionó. Según la directora este experimento fue interesante para darse cuenta de la importancia que tenía estos fragmentos en la película.

That was interesting too, because the rave footage was so impressionistic — it was this kind of raw expression of feeling, and it couldn't be too clear because then you couldn't *feel* it. So, we ended up using the original footage and incorporating, very selectively, moments from the reshot footage that we'd captured (Deadline, 2022)

Por lo tanto, al final optaron por utilizar la grabación original e incorporar de manera muy selectiva algunos momentos del regrabado que habían grabado.

En las proyecciones aprendieron que un pequeño cambio en el montaje marcaba una gran diferencia en la experiencia del espectador al ver la película. Con la retroalimentación que tuvieron del público consiguieron llegar a un punto donde los espectadores llegaron a entender completamente la película. También gracias a estas proyecciones descubrieron la cantidad de personas que consiguieron ya no solo entender la película, sino empatizar con los personajes y conectar con la película.

Gracias a su primera película, Wells consiguió ser miembro de Sundace Institute Screenwriters and Directors Labs. Además, fue nominado en el Festival de Cine de Cannes de 2022. Después de su debut en el Festival de Cannes, solo con treinta y cinco años, esta directora ha conseguido hacerse hueco en los principales festivales internacionales de cine.

2.5 Características de las obras de Wells

Es necesario revisar los anteriores trabajos de esta directora para poder conocer claramente cuáles son los temas que le interesan y la conexión que tienen con su primera película. Durante sus estudios en New York, realizó un Doble Grado de Dirección y producción cinematográfico y en ese periodo destacan dos cortos con temáticas parecidas: *Tuesday* (2015) y *Blue Christmas* (2017).

Estos dos cortometrajes, *Tuesday* (2015), *Blue Christmas* (2017), junto a la película *Aftersun* (2021), presentan una serie de temas recurrentes en la obra de Wells, como son el duelo, la familia, la paternidad, el amor, la amistad, el sufrimiento, etc.

La ambientación y las emociones contenidas de los personajes son elementos que se pueden palpar al visualizar sus piezas audiovisuales. Técnicamente hablando, el elemento que une por igual a todos sus relatos cinematográficos es el color azul. El tono elegido por la directora para cubrir todas las escenas corresponde a un etalonaje muy medido. El azul de Wells es de un tono bastante oscuro, por lo que si este color ya tiene una significación en el cine de transmitir frialdad, melancolía, tristeza... de esta manera lo realza

Otro de los elementos que unifica las tres piezas es el poco diálogo existente en ellas y el hecho de que haya muy pocos personajes; concretamente, tanto *Blue Christmas* y *Tuesday*, como *Aftersun*, gira en torno al triángulo familiar formado por el padre, la madre y el hijo, y más específicamente en tono a la falta del padre.

En *Tuesday* (2015) y *Aftersun* (2021) se presenta el dolor por parte de una hija ante la pérdida de su padre y en *Blue Christmas* (2017) aunque ambos padres están presentes en el corto, la ausencia del padre se enlaza con el hecho de que el hijo se tenga que enfrentar a una situación muy complicada provocada por la locura de su madre.

Como expresó Wells en una entrevista reciente respecto a la unión de *Tuesday* (2015) y *Aftersun* (2021):

No pensé que estas películas estuvieran conectadas hace un mes. Nunca se me ocurrió que pudieran. Creo que de una forma u otra es una continuación de eso y lo consideré cuando me di cuenta de que comencé a trabajar en *Aftersun*, un poco después de terminar *Tuesday*. Creo que fue porque todavía tenía algo que decir, de expresar, algo que descubrir sobre mí. Pero realmente no dibujé esa línea, porque seguí realizando cortos durante ese proyecto y creo que, en estilo, esta película tiene más en común con mi último corto, especialmente, así que pasé más tiempo pensando en un proceso de estilo, que, si pensara que era una continuación cinemática, (Spoiler Time, 2020)

A pesar de que la directora misma niega crear una historia basada en su cortometraje *Tuesday* (2015), al final ella retorna a la idea de su corto, utilizando su pasado como base para crear una obra de ficción basada en su propia realidad. Y no solo eso, ya que en la película de *Aftersun* (2021) llega a recrear escenas que ella misma capturó con la cámara casera de su padre. “Quise tirar del hilo de mis propios recuerdos de infancia con otros ficticios para escribir el guion que jugara con la idea de la memoria y la perspectiva” (la Vanguardia, 2022).

Durante una entrevista en *Spoiler Time*, Wells comentó sobre la película de *Aftersun*, lo siguiente:

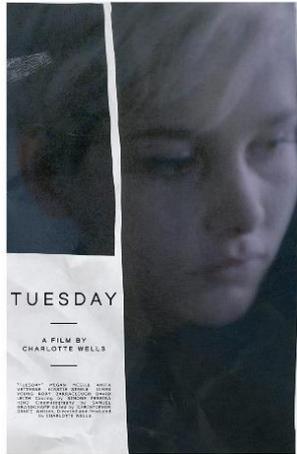
Sí, creo que viene de mi propia experiencia. Aunque no considero que la película sea autobiográfica, pero el punto central de los personajes definitivamente es mi experiencia. Tratando de procesar emociones y sentimientos de pérdida, la muerte de mi padre fue definitivamente un punto de arrancar la cinta. Y de ahí surge una gran pregunta, ¿dos personas pueden compartir experiencias positivas, felices y divertidas, y experiencias individuales más complicadas? ¿Puedes realmente conocer a un padre, especialmente de niño? ¿Cuál es tu percepción de ellos fuera del rol que interpretan para ti? (Spoiler Time, 2020).

Wells, como muchos otros creadores, se inspira en las experiencias de su propia vida para construir relatos ficticios. Si bien es cierto que hay que distinguir entre la ficción y la realidad, así como entre la ficción autobiográfica y la verdad biográfica, no cabe duda de que estamos ante la obra de una cineasta que mezcla ambos registros recreando escenas que ella misma ha vivido en una nueva ficción.

3. Estudios de casos

3.1 Análisis textual de *Tuesday* (2015)

3.1.1 Ficha técnica



Sinopsis

Allie, de dieciséis años, comienza a aceptar la magnitud de una pérdida reciente.

Actriz: Megan McGill

Fotografía: Samuel Grandchamp

Escrito, dirigido y producido por Charlotte Wells

Nominado a la categoría de Mejor Guion y ganadora de la categoría al mejor diseño del Festival Escoces de Nuevos talentos BAFTA de 2016.

Mención especial en el Festival de cortos de Glasglow en 2017.

Nominado al Cortometraje Británico/irlandés del año, premio del Círculo de Críticos de Londres de 2017.

3.1.2 Apertura

La pérdida de un ser querido requiere un proceso psicológico que consta de diferentes etapas para poder aceptarla. Elisabeth Kübler-Ross fue una psiquiatra suizo-estadounidense conocida por su trabajo en el campo de los cuidados paliativos y por su teoría de los cinco estadios del duelo. Estos cinco estadios son: la negación, la ira, la negociación, la depresión y la aceptación, y se refieren a las respuestas emocionales y psicológicas que las personas experimentan cuando se enfrentan a la perspectiva de la muerte o a una pérdida significativa. Es importante destacar que no todas las personas pasan por todos los estadios en el mismo orden o experimentan cada uno de ellos de la misma manera. El proceso de duelo es altamente individual y puede variar según la persona, la situación y otros factores. La teoría de Kübler-Ross proporciona un marco útil para comprender las respuestas emocionales comunes asociadas con el duelo, pero no debe interpretarse como una descripción rígida o lineal del proceso de duelo.

3.1.3 Negación

Allie, la protagonista de esta historia, está en el momento del duelo en el que se niega a aceptar la realidad de la situación. Ella lleva un jersey roto. Un jersey que a priori no tiene ningún tipo de interés para el espectador, aunque más tarde se verá la importancia de este en la vida de la joven.

El jersey está roto y es ella misma la que intenta coserlo. Eso es lo que ella en realidad intenta durante todo el cortometraje: arreglar algo que ya está roto. Intenta recuperar a su padre y las costumbres que tenía con él, aunque ella sea consciente de que eso nunca va a volver suceder.



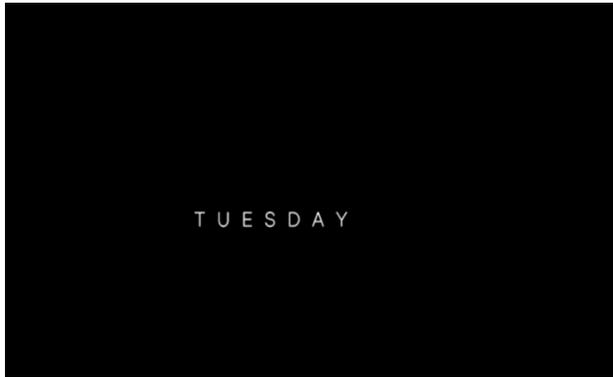
Este personaje tiene una herida que ella misma está intentando curar. El roto de la chaqueta hace referencia a la herida que ella misma cose para intentar cerrarla. Y precisamente de esto mismo trata el corto: del duelo que la protagonista está llevando en sus espaldas.

Allie baja las escaleras, se sienta en ellas y se pone los zapatos. El encuadre se divide en dos, por la pared que separa las escaleras de la cocina. Dos espacios totalmente opuestos. A la derecha se encuentra la protagonista, vestida de oscuro sobre fondo blanco, el plano le recorta la cabeza, está colocada en la esquina del encuadre. La composición está hecha para generar tensión e incomodidad. En cambio, en el lado izquierdo, predomina el color blanco, la luminosidad que emana de la cocina, resalta sobre el lado sombrío de la chica joven. En la cocina se presenta a nuevos personajes, la principal: la madre de la protagonista; de fondo, una mesa con dos niños y un señor leyendo el periódico, todos ellos desayunando. La relación que se presenta entre madre e hija es distante, la conversación no es fluida, su hija casi ni mira a su madre.

Cuando la madre la pregunta si quiere que vaya a por ella después del colegio, su respuesta es: “Es martes, así que iré a casa de papá”. Justo en ese momento, la madre dirige la mirada hacia el señor sentado en la mesa, dando a entender que ese señor, que aparentemente parecía ser su padre, no lo es. Tras un fundido a negro aparece el nombre del corto durante unos

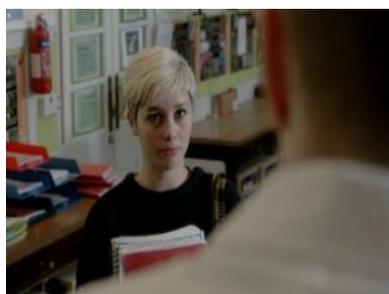
segundos: *Tuesday* que corresponde al día que Allie se iba a casa de su padre y pasaba la tarde con el después del instituto.

Allie rechaza cualquier evidencia o información que confirme la realidad de la pérdida, una forma de defensa psicológica a la que se aferra para lidiar con la carga emocional abrumadora que le acompaña.



Pasamos a un primer plano del rostro de Allie sentada en el bus junto a la ventana. Está oyendo música a través de sus cascos. La música se entremezcla con el sonido ambiente del tráfico. Después de un fundido a negro vemos a la protagonista en un plano general entrando al instituto. El espacio es muy amplio y vacío.

Al terminar las clases, Allie se acerca al profesor para comentarle que no ha podido hacer los deberes ese finde de semana. “No he tenido demasiado tiempo para hacer los deberes y bueno... ya sabe”. A lo que el profesor le contesta con un “Discoteca y beber ¿no?”. Ella se disculpa y con cara extraña sale de la clase. Está claro que algo le ha pasado a Allie ese fin de semana y que el profesor no sabe el qué. La conversación con el profesor delata que Allie no puede afrontar la situación tan dolorosa que ha vivido ese finde de semana. Está en un momento en el que no es capaz de aceptarlo y, por lo tanto, tampoco puede verbalizar lo sucedido.



Allie: Lo siento, Mr. Owens, fue solo el fin de semana. No he tenido demasiado tiempo para hacer los deberes y bueno... ya sabe

Mr. Owens: Discoteca y beber ¿no? Okey, bueno haz los deberes para mañana, ¿vale?

Allie: Si, claro. Gracias

En ambas escenas, se resalta la idea que da nombre a este apartado. Tanto su madre como la propia Allie son incapaces de aceptar y, por ende, de verbalizar lo que ha sucedido. Niegan rotundamente que el padre ya no esté presente. Al negarlo y evitar expresarlo en voz alta, creen que pueden eludir el dolor que les produce.

3.1.4 Ira

Después de la negación, Allie experimenta la ira. Se enfada por la injusticia de la situación y por la pérdida que está enfrentando. Es una respuesta normal y natural ante la pérdida y una forma de liberar emociones. En este caso, Allie despliega su enfado hacia su amiga.



Steph: ¿Vas a estar con tu padre esta noche? ¿A lo mejor deberíamos salir?

Allie: No, esta noche no, Steph, estoy ocupada.

Steph: Venga va, he tenido una mierda de finde. ¿Puedo pasar un rato entonces? Tu padre le encanta que vaya.

Allie: No, él no lo disfruta. ¿De qué estás hablando? Tengo que irme, adiós.

Steph: ¡Allie!

Su amiga se queda quieta mientras ve marchar a su amiga con paso acelerado. Un plano general, casi angular, muestra a Allie andando por la ladera de un parque, sola otra vez, en un espacio amplio y solitario. Con paso acelerado en dirección a la casa de su padre, se muestra el rostro de preocupación de Allie en primer plano.

Al igual que con su profesor, Allie no es capaz de decirle nada a su amiga. De hecho, cuando su amiga se dirige a Allie y nombra a su padre, ella no lo soporta. Su comportamiento cambia, se enfada y se dirige a su amiga con mal genio. No quiere oír nada de su padre porque

aún no lo ha asimilado. La frustración de la situación le puede y no es capaz de hablarlo sin dolor o rabia porque no acepta que su padre ya no está con ella.

3.1.5 Negociación y depresión

La llegada de Allie a la casa de su padre corresponde a la tercera y cuarta etapa de la fase del duelo: negociación y depresión.



Al entrar, va directa a lo que parece su habitación, deja sus cosas en la cama y se dirige a la cocina. El frigorífico está lleno, no ha dado tiempo a recoger las pertenencias de su padre. Allie decide escoger del congelador un helado y lo parte por la mitad, como si fuera una parte para ella y otra para su padre. Sigue aferrada a la esperanza que su padre regresará a casa.

La casa está en silencio, no hay nadie. Se sienta en el escritorio junto a su helado y comienza a hacer sus tareas. Eleva la mirada y, en el contraplano, se ve un vaso de zumo de naranja sin acabar. Ella lo mira y traga saliva.



Allie intenta mantener la rutina que seguía cuando su padre seguía vivo. De forma simbólica, intenta mantener la normalidad para apaciguar el impacto emocional.

El espacio es tenue y la luz escasa. Se dirige a un cuarto, donde hay muy poca luz que entra de la ventana. Con cámara en mano y un primer plano, vemos a Allie entrando desde atrás.



Se ven pocos detalles de la habitación: una guitarra, un ajedrez, un casco de moto, etc. Entre sus cosas, encuentra una nueva cuerda para la guitarra y decide ponerla y toquetear las cuerdas. La melodía que sale de ella se traslada de forma extradiegética al siguiente plano. Al igual que con el jersey, la guitarra es otro elemento que intenta reparar, ya que lo único que le queda de su padre son sus pertenencias.

Allie abre los cajones y se encuentra unos cuantos jerséis de su padre. Coge uno, lo toca con delicadeza y lo vuelve a guardar en el cajón. Este jersey es muy parecido al que ella lleva. Su mano hace un recorrido por las cosas de su padre: una armónica, unos cascos, una pila de discos, etc. La directora de esta forma está presentando al padre de Allie, del que no se sabe absolutamente nada y nunca ha aparecido. Con los elementos que se han presentado, nos indican que su padre era músico y compositor.

3.1.6 Depresión

En esta etapa, la persona enfrenta la realidad de la pérdida de manera más profunda y directa. Allie va a comenzar a experimentar un dolor emocional intenso, a llorar y a sentir una sensación de vacío.

Acomoda el edredón de su cama, mira a su alrededor y va por el pasillo. La luz es prácticamente inexistente. Allie aparece entre las sombras, el ambiente es frío y oscuro, se para en una habitación, la mira, cierra la puerta y entra en otra, saliendo del plano.



En un plano medio se la ve sentada en un sillón marrón, rodeada de mantas y cojines. En tonos rojos y verdes, colores complementarios. La luz que ilumina la habitación es escasa, es

de noche ya, aparece una sombra muy marcada en su lado derecho que la deja sumida en la oscuridad.

Allie se presenta por primera vez frágil, observa las cosas de su padre, está rodeada de pertenencias de una persona que nunca va a volver a su vida. Es capaz de reflexionar entre la soledad que rodean esas paredes, experimentando desesperanza y dolor.

En un momento dado, ella eleva la mirada hacia los lados, haciendo un recorrido con la mira de toda la habitación. Apoya su mano en su lado izquierdo y a la par, se agarra del cuello del jersey, comienza a olerlo y rompe a llorar.

El estar en casa de su padre junto a sus pertenencias ha desencadenado en Allie unos recuerdos dolorosos y por primera vez puede empezar a expresar su dolor en forma de llanto.

3.1.7 Aceptación

El silencio se rompe cuando alguien llama a la puerta. Allie, se queda quieta, contiene el llanto y se dirige a abrir la puerta. Durante esta fase, Allie comienza a integrar la pérdida en su vida y encuentra un momento de paz.

La cámara se queda fuera de la habitación donde ella va a recoger sus cosas. La puerta la encuadra justo en la mitad, y su figura parece estar encajada entre las paredes que le rodean. Cuando ella se dirige al exterior, la cámara no la sigue. Su madre le está esperando fuera. No puede hacer otra cosa que apoyar a su hija y darle el espacio que ella misma necesita para que pueda pasar el duelo lo mejor posible.



La cámara se queda dentro de la casa y se acerca a la ventana donde entre cristales se ve a la madre de Allie esperándola. Con este juego de perspectiva, parece que la presencia de su padre sigue viva y él mismo mira a través de su ventana como su hija marcha, como cualquier otro martes de su vida.

Allie empieza a aceptar la pérdida al salir de casa de su padre. Es un proceso individual que estará en constante evolución y en el cual el sentimiento de tristeza irá desapareciendo.

Aceptar la recogida de su madre, dejarse abrazar por ella a la salida, le brinda un espacio seguro. No mirar atrás, lo cual indica que, aunque el tiempo de aceptación será largo, al menos ha sido capaz de asimilar y reconciliarse con la realidad de la muerte del padre.

3.2 Análisis textual de *Blue Christmas* (2017)

3.2.1 Ficha técnica:



Sinopsis

En la víspera de Navidad de 1968, en una ciudad costera escocesa, un cobrador de deudas se pone a trabajar para evitar enfrentar el empeoramiento de la psicosis de su esposa en casa.

Actriz: Jamie Robson, Michelle Duncan y Lewis McGowan

Fotografía: Robbie Ryan

Escrito, dirigido y producido por Charlotte Wells

3.2.2 Apertura. Presentación de los personajes



Blue Christmas, el título del corto, aparece en los primeros segundos de este cortometraje. El título se sitúa en el medio de la pantalla. Junto al nombre, al lado izquierdo, aparecen tres golondrinas negras de diferentes tamaños.

Las golondrinas son pájaros que aparecen cuando empieza el buen tiempo, al inicio de la primavera, siempre van a buscar lugares cálidos. Estos pájaros se han visto representados en

diversas artes, siempre como un animal que transmite buena suerte, reflejan el hogar, la unión familiar, etc. Esta sensación de equilibrio dada por las figuras de las golondrinas se rompe por una línea horizontal inclinada que rompe el encuadre por la mitad de este.

De fondo se oyen unos jadeos y, con un cambio de plano, se ve que proceden de un hombre haciendo flexiones en esa habitación. Cuando cambia el plano, se puede ver un tatuaje de una golondrina en el brazo izquierdo del hombre. Cabría pensarse que la directora ya nos está mostrando el papel que desempeña ese primer personaje; un hombre que se esfuerza por esa unión familiar, por la búsqueda de un hogar cálido.



Hijo: *Mamá dice que va a quemar el árbol*



Padre: *Este bien hijo. Prepara un té a tu madre*

Aparece el primer diálogo del corto entre padre e hijo. El hijo aparece estático en el pasillo de la casa, el jersey azul (color utilizado por la directora en sus proyectos) que lleva puesto resalta sobre el blanco de las paredes del pasillo de la casa. El hijo está separado de su padre físicamente por las barandillas de la escalera y como se verá a posteriori, también de forma afectiva.

El hijo le dice al padre que su madre quiere prender fuego al árbol de navidad. Ante esta situación, la reacción del padre es sorprendentemente tranquila. Mira a su hijo, se levanta, se enciende un cigarro y mientras se mira al espejo, le pide que haga un té para su madre. Todo esto sucede sin que el padre mire a su hijo a los ojos en ningún momento. Solo es capaz de mirarse en el espejo. A continuación, el padre parece ignorar lo que su hijo le ha dicho y sigue con las flexiones con el cigarro en la boca.

Comprendemos así que esta extraña situación es algo habitual en su vida, nadie se alarma ante la idea de que la madre quiera prender fuego al árbol. Por lo que ya de primeras, el significado de las golondrinas coge aún más fuerza. Una familia muy poco equilibrada en la que la figura del padre intenta mantener la compostura ante la locura de la madre.



Madre: Hay duendes en el árbol

Padre: Te has vuelto a confundir de calcetines otra vez, amor.

Después de la conversación entre padre e hijo, la cámara se acerca en primer plano a un vestido azul y unos calcetines que contrastan, uno negro y el otro blanco. Estos detalles simbolizan el punto intermedio en el que ella se encuentra, entre la luz y la oscuridad, entre la realidad y lo irreal. Desde la primera frase de la mujer, se revela de manera evidente al espectador la perturbación mental de la madre.

El encuadre está dividido en dos, el padre situado en el lado izquierdo, con el fondo blanco de las paredes, mientras que su mujer tiene de fondo un papel de flores naranjas que recubren la pared.

La mujer con la mirada perdida hacia ese árbol de navidad sin decorar mantiene en sus manos la antena de la radio. El marido decide retirársela de las manos con cariño, le da un beso en la frente. Al momento, ella comienza a decorar el árbol con bolas de navidad. Ilusionada, se gira hacia su marido y le invita a decorarlo con él. Su marido, rechaza la proposición de su mujer, con la excusa de que tiene que irse a trabajar. La cara de ella cambia por completo, pero se da la vuelta y sigue decorándolo ella sola.

3.2.3 El reno

Existe un elemento que aparece en tres ocasiones: un cuadro de un reno colgado en la pared. Todas las veces que aparece este cuadro, está junto a Alec, el protagonista del corto. La primera vez, lo vemos en la habitación donde el padre está haciendo flexiones, la segunda ocasión se presenta cuando la pareja se encuentra en la misma habitación y la última vez que aparece se da también en el salón cuando ocurre el trágico accidente.



¿Por qué la elección de un reno? Teniendo en cuenta que el corto se concreta en la noche de navidad, el reno más señalado es Rudolf, el reno de Papa Noel que le guiaba en la noche oscura.

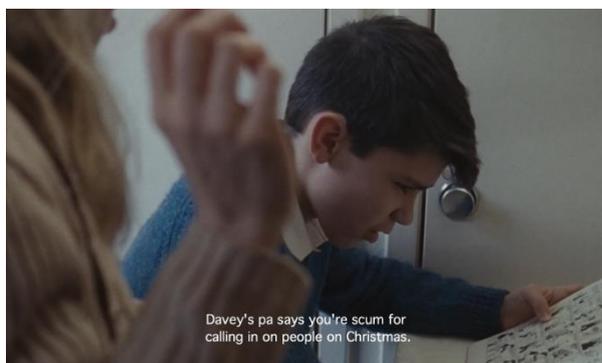
El reno, por otro lado, es un símbolo asociado tradicionalmente con la fuerza y la guía. En el contexto de la historia, el reno se presenta como un signo de protección, ya que su nombre se asocia directamente con el acto de cuidar y velar por los demás.

También la canción de *Run Rudolph Run*, canción de Chuck Berry, aparece más tarde y acompaña a este personaje durante su jornada laboral. A parte de esto, el nombre elegido para este personaje *Alec*, tiene un significado en escocia que quiere decir “defensor de la humanidad”. En las dos primeras ocasiones en las que aparece el cuadro, la madre quiere prender el árbol de navidad y, en la última, la madre está agrediendo a su hijo. En ambas ocasiones el personaje de Alec aparece, protegiendo a su hijo y salvando a su mujer de su propia locura. La relación entre el reno y Alec se convierte en un vínculo simbólico que representa su compromiso de mantener a salvo a su familia.

En conjunto, las golondrinas, el reno y su nombre son tres elementos que se asocian para nombrar a Alec como el encargado de proteger a su familia de la locura de la madre y a su hijo de los peligros que puedan surgir. Estos símbolos enfatizan la responsabilidad que recae sobre los hombros de Alec. Una responsabilidad excesiva y difícil de sostener.

3.2.4 La cocina

El padre preparado para irse a trabajar ya con el traje puesto entra en la cocina a recoger las llaves del coche. Su hijo está en la mesa del comedor, leyendo un comic. Su padre, pasa delante de él y no se dirigen ni la mirada.



Davey's pa says you're scum for calling in on people on Christmas.



La entrada de su madre en la cocina causa malestar generalizado. Se acerca directamente a su hijo, animándolo a decorar el árbol con ella. Sin embargo, él rechaza rotundamente a su madre, apartándose para que retire sus manos de encima. El padre se dirige tanto a su esposa como a su hijo: a su esposa, pidiéndole que deje en paz a su hijo, y a su hijo, instándolo a cuidar de su madre. Hay un cambio de roles para ambos. Aquí es el hijo quien debe cuidar de su madre, en lugar de ser al revés, donde la madre debería cuidar del hijo.

Tommy, el hijo, se encuentra en una situación en la que ha tenido que asumir responsabilidades de adulto antes de lo esperado debido a la difícil situación en su hogar, donde tiene que cuidar de su madre, quien padece graves trastornos mentales. Él sabe que su madre está enferma y no es la culpable de ello, pero está enfadado con su padre, le hace responsable de la situación y le culpa por no cuidar de él y de su madre. Tanto es así que le reprocha el trabajar en la nochebuena y reniega de su trabajo, diciéndole que todo el pueblo le odia por llamar a las puertas un 25 de diciembre.

La melodía de "Blue Christmas" de Elvis Presley comienza a sonar y Lily, la madre, se emociona y empieza a bailar. Invita a su hijo a unirse a ella, pero una vez más, él la rechaza.



Sin embargo, en contraste, hay un momento en el que su marido se acerca a ella y sus frentes se juntan, balanceándose al ritmo de la música. En ese instante se puede ver que el amor perdura entre ellos. A pesar de ello, el padre se aleja por la puerta, dejando al hijo a cargo de la madre.

La letra de la canción que aparece en este momento es la siguiente:

Tendré una Navidad Azul sin ti

Estaré tan triste pensando en ti

Decoraciones de rojo en un árbol de Navidad verde

No será lo mismo, querida, si no estás aquí conmigo

Y cuando esos copos de nieve azules empiecen a caer

Ahí es cuando esos recuerdos azules empiezan a llamar

La letra de esta canción la cantan Lily dirigiéndose a su marido Alec. Es una letra que describe lo que va a suceder a continuación, ya que el padre no vuelve a casa hasta tarde, por lo que va a haber una noche de navidad sin cena familiar. Antes de despedirse le pide a la madre que se comparte y que no haga cosas extrañas durante su ausencia.

3.2.5 El trabajo de Alec

La canción sirve como transición entre escena y escena, ya que sigue sonando, pero esta vez dentro del coche del marido. El marido trabaja en el *Royal Bank* y se encarga de ir puerta por puerta reclamando las deudas de cada cliente. Un trabajo por el cual nadie de la ciudad le tiene ningún tipo de aprecio. Hace un recorrido por varias casas, donde cada dueño se las apaña para intentar no pagarle o no pagarle del todo.

A pesar de tener la opción de no trabajar en la noche de Navidad, Alec tomó una decisión consciente: ir a trabajar en lugar de quedarse con su familia en un día tan especial. Optó por trabajar en esta ocasión significativa, a pesar de saber que sería cuestionado por sus vecinos. No solo era consciente de que su trabajo no era valorado, especialmente en esas fechas, sino que su propio hijo fue el primero en señalarle que nadie apreciaba su labor. A pesar de todo esto, Alec decidió dejar a su hijo y a su esposa enferma, saliendo por la puerta de su casa. Como espectador, se puede percibir que Alec, a pesar de amar a su familia, ha llegado a un punto en el que no puede soportar su situación familiar y utiliza el trabajo para huir. Además, no solo es que el padre se vaya de casa, sino que le carga al hijo con la responsabilidad de cuidar a la madre.



Al ritmo de la canción "Run Rudolph Run" de Chuck Berry, se muestra un recorrido por toda la ciudad, mientras el ritmo va en aumento. Estas escenas, de hecho, tienen un toque humorístico.

*De todos los renos, sabes que eres el autor intelectual
Corre, corre Rudolph, Randolph no se queda atrás
Corre, corre Rudolph, Santa tiene que llegar a la ciudad
Papá Noel, haz que se apure, dile que puede bajar por la autopista
Corre, corre Rudolph porque me estoy tambaleando como un tiovivo*

*Santa le dijo a un niño: "¿Qué has estado esperando?"
"Todo lo que quiero para Navidad es una guitarra eléctrica de rock 'n' roll"
Y luego se fue Rudolph zumbando como una estrella fugaz
Corre, corre Rudolph, Santa tiene que llegar a la ciudad
Papá Noel, haz que se apure, dile que puede bajar por la autopista
Corre, corre Rudolph, tambaleándose como un tiovivo
Corre, corre Rudolph, Santa tiene que llegar a la ciudad*

Alec, está dentro del coche fumando, aparcado enfrente de una iglesia. Desde la ventanilla, ve a una familia y a una pareja entrar en la iglesia. Los mira desde la lejanía, parecería que es algo a lo que le gustaría aspirar, pero sabe que nunca va a ser posible.



Un coche, que viene en dirección contraria, para a su lado. Se trata de un compañero de trabajo, que le pregunta sobre la chica con la que estuvo la noche del domingo, a lo que Alec contesta: “*Soy un hombre felizmente casado, Johnny*”. Está claro que no lo es, pero aun así siempre mentirá a ojos de los demás.

Tendría varios motivos por los cuales, de puertas para fuera de su casa, nunca sería capaz de mostrar la realidad en la que vive. Por una parte, está el factor de la vergüenza y el “qué dirán”, para evitar el juicio de los demás. Y, por otra parte, habría una búsqueda de aceptación y validación externa.



La penúltima casa que visita es habitada por una familia que se encuentra en una situación económica muy precaria. En ese hogar conviven tres hermanos con sus padres, quienes están pasando por dificultades económicas. Los recursos son escasos y cuentan únicamente con una estufa, un colchón y una televisión. Los hijos viven descuidado por sus padres y vemos cómo el chico mayor es el encargado de cuidar a sus hermanos. Ante esta situación, Alec podría haber sido benevolente e intentar poner alguna excusa a sus jefes para que esa familia se librara por cuarta vez de las deudas. Pero en vez de intentar excusar a esa familia, decide llevarse la televisión como aval para el banco.

En esta escena, se observa que Alec carece de escrúpulos y empatía frente a la difícil situación que enfrenta esa familia. De manera fría y distante, prioriza su trabajo por encima de las circunstancias en las que se encuentra esa familia. La frialdad de Alec está subrayada por el modo en el que la niña pequeña le mira y se dirige a él jugando con su corbata. En ese momento, el hermano mayor retira a su hermana para que no le moleste y Alec, en ningún momento hace



un gesto de cariño hace ella, ni una mínima expresión de felicidad, parece estar muerto por dentro.

Ya en el coche, Alec aprieta fuerte el volante del coche con las dos manos y acaba dando golpes al volante. En ese momento, vemos que la figura fría e insensible que parecía ser frente a los niños era una simple fachada. Sabe que su trabajo consiste en hacer lo que nadie quiere, que es pedir cosas a lo más necesitados, pero en ese momento lo único que le queda es obedecer a la empresa o probablemente, acabar como ellos al perder su trabajo. En la parte trasera, se encuentra la televisión, en la que se refleja la figura de Alec de espaldas. Al igual que en su vida privada, a la cual él no quiere enfrentarse, este reflejo simboliza su desconexión emocional con lo que se muestra en la pantalla real que el espectador está presenciando.

Y, por último, acaba sus visitas rutinarias de trabajo con una señora mayor que vive enfrente del mar.

3.2.6 Hogar, dulce hogar



Mrs. Scott: Hi, Alec. No estaba segura de que vendrías hoy. ¿vienes a cenar?

Alec: No esta noche, Mrs. Scott. Solo estoy aquí para recoger tus dos libras esta semana.

Mrs. Scott: Oh, vaya hombre. He puesto en el horno para ti, lo mantengo caliente. Adelante.

La situación con esta cliente es totalmente diferente a las anteriores. Ella, nada más verle, le invita a entrar a su casa a cenar, y por la conversación que tienen se sabe que no es la primera vez que cenan juntos.



La tonalidad del ambiente cambia de forma radical. El encuentro de estos dos personajes en casa de la señora Mrs. Scott, está cubierto de un tono cálido. Durante todo el corto, la tonalidad más utilizada es el color azul, dando sensación de frialdad a la situaciones ocurridas y distancia entre los personajes.

Pero en este caso, por primavera vez, aparece un sentimiento de cercanía y calidez. Los planos detalles en esta secuencia aumentan considerablemente; la casa decorada de navidad al detalle, comida rica y caliente, buena compañía y sentimiento de hogar.

Mrs. Scott es una señora mayor, probablemente viuda de un joven soldado de la Segunda Guerra Mundial, ya que se puede ver un anillo en su mano, además de una foto de un joven vestido de militar. Al lado de esta foto, hay otra en la que aparece un bebe. No existe una conversación profunda entre Alec y Mrs. Scott por lo que no se sabe a ciencia cierta quién es y porqué existe esa relación entre ambos. Quizá ambos personajes busquen el acompañamiento de otra persona y, sobre todo, sentir que tienen una familia, un hogar donde estar.

La figura de Mrs. Scott desempeña el papel de figura materna para Alec. La presencia de esta mujer le proporciona una sensación de seguridad y protección, el apoyo que necesita para poder seguir en pie ante su situación. No es la primera vez que Alec se queda en su casa, la relación entre ellos es de confianza. Alec decide quedarse a cenar con Mrs. Scott la noche de Navidad, no deja sola a esta mujer. Esta elección revela el vínculo profundo que han desarrollado y la importancia que tiene la relación para ambos personajes. Este gesto refuerza la idea de que Mrs. Scott ha llenado un vacío emocional en su vida y que la considera parte de su familia.

3.2.7 El regreso a casa

Los tonos fríos y apagados vuelven en las escenas siguientes. Mientras que Alec regresa a casa en coche, el personaje es iluminado por tres colores diferentes.



El color rojo es el primero en hacerse presente y suele estar asociado con una señal de alarma, hay algo que va a suceder o está sucediendo con connotaciones negativas. Justo aparece cuando él está pasando por delante de la ventana de su compañero de trabajo. Tras el cristal se contempla una estampa familiar cálida y entrañable. Algo que contrasta con lo que Alec observará desde la calle, a través de su ventana, al llegar a su casa.

El segundo en aparecer es el color verde, un color complementario al rojo, que aparece en el momento en el que su compañero y él se saludan. Este color se relaciona con la esperanza. Podría decirse que es la esperanza de Alec de poder tener una cena de navidad como la de su compañero.

Por último, el color predominante corresponde al gris. Un color que aparece cuando Alec llega a casa, un color que se asocia a la tristeza, a la neutralidad. Alec vuelve a casa por navidad, le toca volver a una situación que evita por completo porque no es capaz de soportar.

Durante todo el corto, Alec no afronta el problema de frente y no busca una solución racional, opta por una fuga precipitada, hacia adelante sin mirar atrás. Esta acción está motivada por el deseo de evitar confrontaciones y enfrentarse a las consecuencias.

La huida hacia adelante puede parecer una solución rápida en el momento, pero a menudo tiene repercusiones negativas a largo plazo. Puede generar sentimientos de arrepentimiento, perpetuar el problema subyacente. Un alivio temporal que a largo plazo debería enfrentarse con valentía y determinación.

3.2.8 Fuego

Alec, al pasar enfrente de la ventana de su salón, ve como Tommy, su hijo, intenta frenar a su madre para que no queme el árbol de navidad. Entra corriendo en la casa y detiene la situación. Su hijo, enfado y asustado, reprocha a su padre por no haber estado en casa, su mujer en cambio solo le mira en cambio solo le mira.



Tommy: Mamá por favor, ¡Para!

Alec: ¡Tommy!

Tommy: ¿Dónde has estado? ¡No tienes ni idea, bastardo!

Alec: Te tengo hijo, estoy aquí.

Lily: Tú también Alec, tú eres uno de ellos y de todo. Voy a conseguir los malditos cerdos. Voy a fumarlas.

Alec: Es suficiente, Lily. Ahora estoy aquí.

Su mujer empieza a delirar completamente y ante esa situación Alec intenta consolarla y calmarla, dándole un abrazo. Este abrazo hace que Lily se relaje y suelte el cigarro encendido que sostenía en la mano. De esta manera, provoca un incendio en su casa. Entre las llamas, Alec y Lily bailan y se abrazan. Su amor es tan fuerte y ferviente como el propio fuego, al igual que peligroso y doloroso. Un amor que puede destruir todo lo que se le ponga por delante.



El hijo es el principal afectado por la locura de la madre. Mientras que el padre tiene la opción de escapar de la situación, el hijo no tiene vía de escape. El hijo se encuentra atrapado en un entorno caótico y angustiante. Se convierte en el testigo y víctima directa de la inestabilidad mental de su madre.

La llegada de la ambulancia puede generar cierta esperanza. Sin embargo, la realidad es incierta. Es posible que la ambulancia se dirija al hospital, pero también existe la posibilidad de que la madre sea ingresada en un psiquiátrico. La perspectiva de ingresar a la madre en un psiquiátrico plantea una serie de interrogantes. ¿Cómo afectará esto a la dinámica familiar? ¿Qué apoyo recibirá el hijo durante este proceso? ¿Será el padre capaz de estar a la altura de la situación?

3.3 Análisis textual de *Aftersun* (2022)

3.3.1 Apertura

El primer logo está cubierto de un extraño sonido, pero en el momento que aparece el segundo logo de la película, comienza a oírse un sonido muy peculiar, característico del enfoque de una cámara antigua y el “click” característico de los botones de las cámaras caseras de hace unos años.

Este sonido no cesa hasta que la última frase de los créditos iniciales aparece “BBC Film, BFI and Screen Scotland present in association with Tango a PASTEL / Unified Theory production” dando pie al comienzo real del relato, tras un fundido a negro.



Estas primeras imágenes son clave para comprender uno de los puntos principales de la película ya que toda ella se construye en base al recuerdo que tiene la protagonista sobre el último verano que pasó con su padre.

Wells utiliza recuerdos de su infancia y los va recreando en la película, lo que aporta veracidad a su obra. Durante la cinta, se intercalarán videos caseros junto a su padre, todos ellos

guardados en la cámara de vídeo. La inserción de fragmentos aleatorios de las vivencias de padre e hija durante el verano permite al público crear un mayor vínculo con los personajes de la historia y la relación tan cercana que tenían.

Las escenas que aparecen reflejan una situación de cotidianidad entre padre e hija. Desde el inicio, la directora deja claro que la película va a ser narrada desde el punto de vista de Sophie. En este caso, al ser una obra que se acerca al género de la autobiografía, la mirada sería la de la propia directora. También, aunque el espectador no lo sepa, ya te ha introducido en dos de los tres espacios temporales en lo que va a desarrollarse la película.

En la gran mayoría de los casos, el espectador no tiene una agudeza visual para darse cuenta de los pequeños detalles que las películas les ofrecen y más teniendo en cuenta el frenesí audiovisual en el que vivimos.



Las primeras imágenes que nos muestra la directora contienen una pista para entender el desarrollo de la película. Sophie, ya de adulta, sentada en el sofá de su casa, está viendo en su televisión las imágenes que grabó la cámara de video de su padre ese último verano. Esto es lo que está ocurriendo en el presente del relato, lo único que el montaje está articulado de forma que el espectador solo vea las imágenes caseras de ese verano en el pasado. Sin embargo, cuando la grabación para en el último plano, aparece de forma muy sutil la silueta de Sophie de mayor, lo que nos permite entender que las imágenes que observamos son imágenes grabadas que corresponden al pasado, aunque esto no queda claro hasta el final de la película, siendo el reflejo de la figura de Sophie el presente.

Sophie busca en esas imágenes del pasado *algo* que en su momento no pudo descifrar, y ese *algo* gira, no cabe duda, en torno a la tristeza de su padre, quizá en torno a su propia tristeza.

3.3.2 Estructura

Wells ha decidido introducir en su película tres espacios: presente, pasado y un “tiempo irreal”.

El presente se localiza en las escenas que Sophie ya es adulta. Todas las escenas se sitúan dentro de su casa, concretamente en dos estancias, su habitación y el salón.

El pasado intercala dos tipos de imágenes. Por una parte, están las imágenes que narran el último verano de Sophie y Calum; y por otro, las imágenes que se proyectan desde la cámara directamente.

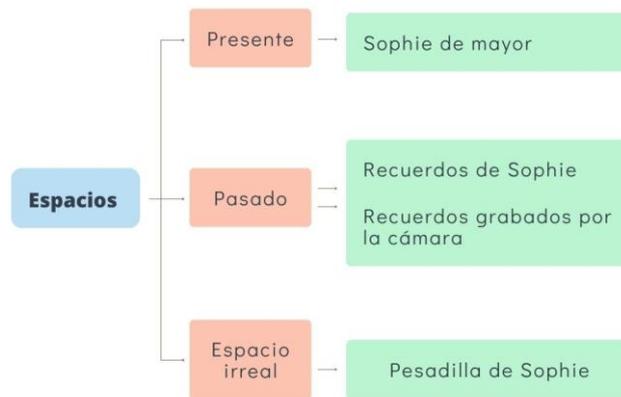
En esta película, nos adentraremos en el pasado como elemento central de la trama. Sin embargo, para brindar una conexión significativa a la historia, se utilizarán otros espacios temporales como imágenes puente. Estas imágenes servirán como enlaces visuales que vincularán el pasado con el presente y las pesadillas de Sophie. Estas imágenes puente, cuidadosamente seleccionadas y entrelazadas en la narrativa, ayudan a los espectadores a comprender la relación entre el pasado y el presente.

A través de estas imágenes, los espectadores pueden ver cómo las acciones y decisiones tomadas en el pasado han dejado huella en el presente de Sophie. Este enfoque narrativo no solo permite una exploración más profunda del pasado, sino que también revela cómo esas experiencias moldean y afectan la vida actual de Sophie. A medida que las imágenes se entrelazan con la narrativa, los espectadores pueden comprender la conexión entre su pasado y su presente, y cómo las decisiones pasadas influyen en sus relaciones presentes. Esto añade capas adicionales a la historia y proporciona un contexto más completo para comprender el impacto de las acciones pasadas en su vida actual.

Y por último, se encuentra el “tiempo irreal”. El término “irreal” se ha aplicado a este tiempo ya que en él se mezcla el personaje de Sophie adulta con el personaje de Calum, cuando él aún era un padre joven. Aparecen en la película en momentos muy puntuales.

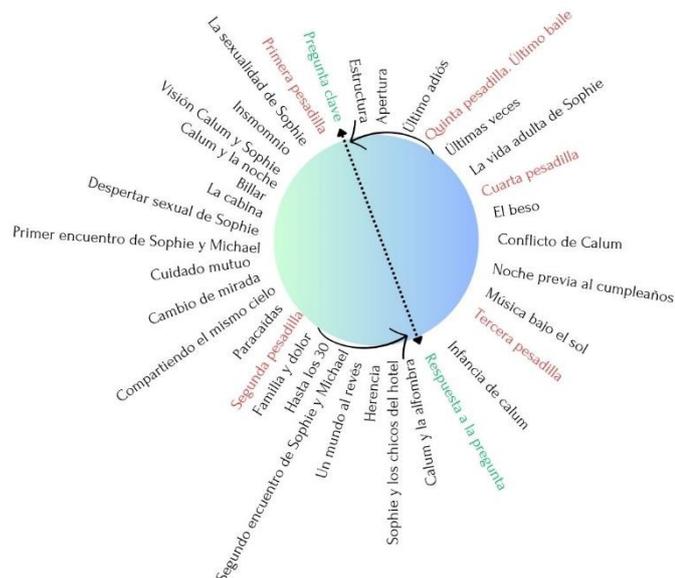
En esta película, las pesadillas de Sophie desempeñan un papel crucial en la narrativa. Estos fragmentos, en apariencia desconectados, tienen un propósito más profundo. Los espectadores serán testigos de cómo estas pesadillas están entrelazadas con su realidad y cómo desvelan el conflicto interno de Sophie.

El proceso de descubrimiento y ensamblaje de los fragmentos creará un sentido de intriga y curiosidad, lo que mantendrá a los espectadores inmersos en la historia mientras buscan respuestas y resoluciones.



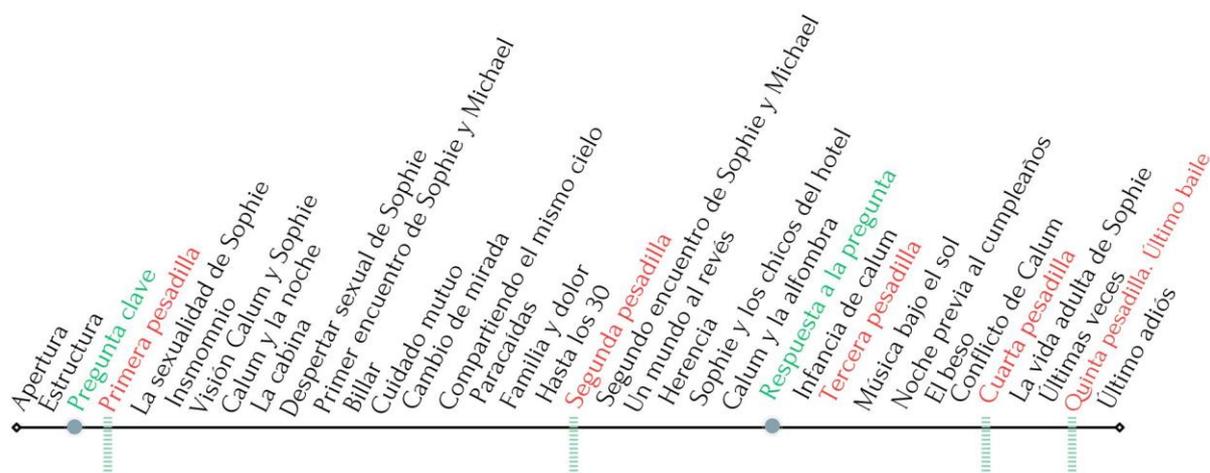
Fuente: elaboración propia

Tres espacios concretos, en tres tiempos diferentes, con tres formas de contar y unir el duelo de Sophie. Además, *Aftersun* presenta una estructura circular, es decir, comienza y acaba en el mismo espacio y tiempo: el presente (con Sophie de mayor).



Fuente: elaboración propia

La película está dividida cinco partes, y cada parte está dividida por la pesadilla de Sophie que se ubica en el tiempo irreal: la “RAVE”. Por lo que el esquema de la película quedaría así:



Fuente: elaboración propia

3.3.3 Pregunta clave

La primera vez que se oye hablar a los personajes de la película, es a través de unas grabaciones caseras. Wells nos presenta a los dos protagonistas de la película: Calum y Sophie. Padre e hija están en una habitación de hotel, en un ambiente tranquilo, relajado, feliz y cotidiano. La primera vez que enfocan al padre, está bailando, situación que se va a repetir en varias ocasiones y que es otro de los puntos clave de la película que más tarde se irá desarrollando.

El baile cesa cuando Sophie comenta que quiere hacerle una entrevista mientras su padre, que la escucha atentamente, cuelga los bañadores en la barandilla del balcón.

El tono de la escena cambia por completo cuando Sophie hace la primera y última pregunta de la entrevista: “Cuando tenías once años ¿Qué pensabas que estarías haciendo

ahora?». Mientras Sophie plantea la pregunta a su padre, la cámara se aleja de él y es, al terminar, cuando el plano se cierra y se acercarse al rostro Calum, terminando en un primer plano de este.

Esta pregunta es clave para entender la película, solo que la respuesta no llegará hasta la mitad de la cinta.



Sophie: Cuando tenías once años ¿Qué pensabas que estarías haciendo ahora?

Una vez que Sophie planea la pregunta, el rostro de su padre se torna serio y su cuerpo queda estático. Ya sabemos desde el primer momento que esta pregunta ha removido en el padre algo doloroso o incómodo. El rostro de Calum, al límite del encuadre, en un tono casi blanco y negro, pero con un tinte azul (color que va a ser predominante en toda la película), nos advierte que habremos de volver al momento en el que él tenía 11 años.

Al echar su cabeza a un lado, la mitad de su rostro queda tapado por la cortina de la habitación, como si de un velo se tratara. Un velo que tapa el secreto de Calum. Se podría asemejar, incluso, al velo blanco que se suele usar para amortajar un cuerpo.

Esta pregunta se repite en dos ocasiones, en el inicio de la película y justo en la mitad de esta. La diferencia principal entre ambas escenas es que la primera vez que se plantea no se resuelve y en la segunda sí obtenemos una respuesta que nos va a permitir entender gran parte de los acontecimientos que se van a dar. Por lo tanto, la película queda fraccionada en dos mitades, en las cuales aparecen en cada mitad, dos momentos de la pesadilla, más o menos distribuidos al principio y final de dichas mitades.

3.3.4 Primera pesadilla

En la escena inicial, inmediatamente después de que la grabación se detuviera tras la pregunta de Sophie a Calum sin obtener una respuesta, se presenta por primera vez el reflejo de Sophie adulta. Sin embargo, en esta ocasión, solo se puede apreciar el reflejo de una silueta humana en movimiento en la esquina derecha de la pantalla. Esta sombra está cubriendo el espacio blanco que el padre deja cuando su rostro queda casi fuera del encuadre.



En este plano, prácticamente en blanco y negro, se ven dos siluetas: padre e hija. El espectador no sabe que la silueta que se ve al fondo es la de Sophie, pero ya de adulta. Su padre en primer plano estático, detrás de una tela blanca que le cubre aún más su rostro, mientras la silueta de Sophie aparece en un espacio blanco cubriendo el resto del encuadre. Se mueve en ese vacío que su padre le dejó y que de alguna manera ella necesita rellenar volviendo al pasado como espectadora para intentar recordar o buscar algo que le muestre lo que su padre se guardó para él.

Este plano es un reflejo perfecto del presente de Sophie. Una situación en la que el padre quedó en el pasado de Sophie, con unos recuerdos que nunca cesaron y quedaron guardados en la memoria de ella.

La sombra de Sophie comienza a moverse y empieza a fragmentarse la imagen en cuadros, hasta que empieza a desvanecerse, quedando la pantalla en negro. El sonido que cubre estas imágenes corresponde a unas resonancias que te sumergen en una vorágine de sonidos desconcertantes, mezclados entre sí, dando sensación de desconcierto. Estos sonidos corresponden a la canción titulada *Memory opening*, que como el mismo título indica, va a iniciar los recuerdos de la infancia de Sophie. Pero para ello, la película sitúa al espectador en el tercer espacio de la película, un mundo oscuro y muy complicado de entender en su inicio.

El ritmo de la música empieza a acelerarse y a sonar cada vez más estridente, más molesto. La primera vez que se ve algo de lo que ocurre en esa oscuridad es gracias a una luz azul que

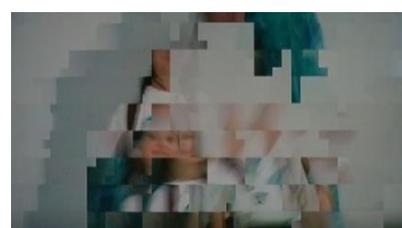
destella e ilumina la escena. Los destellos se repiten continuamente a una gran velocidad y nos permiten ver entre la oscuridad. La música y las imágenes van al compás. El primer destello descubre, en un plano general, a mucha gente bailando. Entre destello y destello, en el medio, se encuentra Sophie de mayor, aunque el espectador todavía no pueda identificarla por falta de



información. Es la primera vez que el rostro de Sophie ya adulta aparece en escena. Mientras que todos están bailando y disfrutando, Sophie está en el medio, totalmente estática, con un chándal y un moño, una estética muy de “estar por casa”. No hay expresión en su rostro, solo tiene los ojos cerrados.

A medida que los flashazos se van repitiendo, el plano se va cerrando, pasando del plano general del inicio a un plano medio de Sophie. Este movimiento de cámara, el acercamiento a esa figura humana, estática en un espacio indescriptible, oscuro e irreal, resulta muy desconcertante. ¿Qué le está ocurriendo a esa chica situada en el medio del plano? ¿Acaso Sophie está intentando conectar con ella misma para comprender lo que está ocurriendo, en un momento de introspección cargado de caos y oscuridad? Este espacio se recrea en el interior de Sophie, es el espacio que ella misma crea para poder concentrarse en recordar, comprender y focalizar sus pensamientos en lo ocurrido con su padre. Un duelo por el que, aún de adulta, está sumergida en una incógnita, un puzle sin resolver, que desea poder reconstruir para poner fin al dolor.

Las siguientes imágenes comienzan siendo unas imágenes desdibujadas. Imágenes que rebobinan y lo hacen de tal forma que se descomponen en formas cuadriculadas, como si de piezas de puzzle se trataran, o unas piezas de tetris que intentan encajar entre ellas. En las imágenes sitúan al espectador en un aeropuerto, la niña pequeña de las primeras imágenes vuelve a aparecer en pantalla. Las imágenes vuelven a coger claridad cuando aparece ella, paran y se ve como la chica despide a su padre y como él le despide afectivamente con un “te quiero”. En el momento en el que Sophie sale de encuadre, las imágenes vuelven a rebobinarse. El recuerdo de ese último verano que vivió con su padre se recrea de forma borrosa, sin una composición de imagen clara. Es el mismo formato que se ha repetido antes, con el efecto de descomposición de las imágenes.



En esta escena, presenciamos el desenlace de la película. Wells opta por empezar desde el final y luego retroceder hasta el comienzo de la historia. Comienza con la última despedida entre padre e hija, pero es necesario regresar al principio para poder ensamblar las piezas de una manera nunca antes vista, con el objetivo de infundir un cierto sentido a la vorágine de emociones. Antes de que todo el verano transcurra ante los ojos del espectador de principio a fin, Sophie, ya adulta, vuelve a aparecer en ese espacio irreal.

En esta ocasión la cineasta nos presenta a Sophie en un primer plano, con los ojos cerrados. La música no ha cesado en ningún momento, pero ya no es molesta e inquietante, sino todo lo contrario, tiene una melodía mucho más tranquila. En el momento que aparece el rostro de Sophie se puede percibir un ligero sonido de un avión despegando. Es en ese momento, cuando por primera vez abre los ojos. Su viaje hacia la comprensión y superación ha comenzado. Se ha atrevido a abrir los ojos para ver lo que ocurría e intentar salvarse a ella misma, ya que en su momento no pudo salvar a su padre.

En esta escena, podemos percibir que Sophie se encuentra atrapada en un torbellino de emociones, en el que la culpa desempeña un papel significativo.

La tristeza del padre ha envuelto a Sophie, haciéndola prisionera de sus propias emociones. Su relación con él, marcada por el suicidio de su padre, ha generado en ella una carga de culpabilidad abrumadora. Se culpa a sí misma por no haber podido evitar ese trágico desenlace, y esa culpabilidad se ha arraigado en su ser, pesándole constantemente. La película busca, entonces, explorar la manera en que Sophie intenta liberarse de esa culpa que la aprisiona. A medida que la trama se despliega hacia atrás desde el último adiós entre padre e hija hasta el comienzo de la historia, se nos presenta la oportunidad de comprender los eventos desde una nueva perspectiva. A través de este viaje narrativo no lineal, se busca ensamblar las piezas de la historia de una manera única, permitiéndonos ahondar en la complejidad de las emociones de Sophie



Es en este proceso de reconstrucción de la historia que Sophie tiene la posibilidad de enfrentar su culpabilidad y liberarse de su peso. A medida que el verano transcurre ante los ojos del espectador, Sophie debe confrontar su propia responsabilidad en los eventos pasados y aprender a perdonarse a sí misma. La aparición de Sophie ya adulta en ese espacio irreal representa un momento de introspección y crecimiento personal, en el que ella finalmente logra soltarse de esa culpa y encontrar una cierta paz interior. La secuencia de imágenes se podría resumir en los tres planos siguientes:

Como se puede observar, en los primeros fotogramas, el rostro de Sophie está en primer plano, en el centro de las imágenes, incluso con más espacio en el lado derecho. En cambio, en el último fotograma, que es de escasos segundos dentro del fin, el rostro se coloca a la derecha, dejando espacio a la izquierda.

Este desplazamiento del rostro hacía un extremo, justo un segundo después de abrir los ojos otorga tensión al plano. ¿Qué ha visto? ¿Qué ha tenido que ver en ese recorrido que le ha hecho abrir los ojos? ¿Por qué su expresión?

Cinematográficamente, la directora ha jugado con un elemento clave para unir a Sophie de niña y de adulta. Mismo plano, misma expresión, dos planos casi superpuestos, que dará comienzo a un repaso por los recuerdos de Sophie



3.3.5 La sexualidad de Sophie

Al igual que en ese espacio oscuro donde Sophie se encuentra, el viaje con su padre comienza también en la oscuridad de la noche. La trama comienza en bus, camino a Torremolinos donde, sin que Sophie lo supiera, va a pasar la noche con su padre. La voz del padre se oye por primera vez, fuera del encuadre. La unión padre e hija parece muy buena y cercana, ambos se ríen de una situación cómica que ha sucedido dentro del bus.



Ya han llegado a su destino. Esperan en la recepción. Sophie en primer plano, sentada en los sofás de la recepción, cotilleando los libros y revista que están en la mesa de esta mientras su padre está en la barra de la recepción. Al ver que no viene el chico de recepción, el padre decide ir a buscarle mientras ella sigue leyendo una revista. Cuando el padre desaparece del encuadre, se hace una panorámica hacia Sophie, que está sentada aún en el sofá de la recepción, y escoge un libro que llama su atención.

Aunque se vea en pantalla un primer plano del libro, no se puede leer lo que pone. Aun así, se pueden ver colores muy llamativos, toda la portada es de color rosa, con las letras del título en azul y las letras del autor en rojo. También está un dibujo de un beso en rojo, abajo a la derecha. De ahí que intuimos que el libro parece ser una novela erótica.

A lo largo de la película, seremos testigos de la evolución de Sophie durante el inicio de la adolescencia. Presenciamos las diversas situaciones en las que comienza a descubrir su sexualidad, su deseo de explorar cosas nuevas y cómo empieza a tener aspiraciones al observar a los chicos mayores que ella. Veremos cómo Sophie se adentra en un emocionante viaje de autodescubrimiento y crecimiento personal.

3.3.6 Insomnio

En las primeras escenas de la película, cuando padre e hija llegan al hotel, Sophie no puede más y cae rendida en la cama. Su padre sentado a un lado de la cama de espaldas a la cámara llama a recepción para quejarse de que la habitación no era la que había pedido. Después de eso, aprovecha que su hija está dormida para salir a la terraza a fumar, tras tapar cariñosamente a Sophie.



Calum apaga la luz y la habitación y se queda a oscuras. El plano está cogido a la altura de la cama. Solo se oye la respiración de Sophie y la tranquilidad de la noche. A Calum se le ve desde lejos, se oye como rebusca entre sus cosas y se va a la terraza. Comienza a fumar y a bailar. Es un baile muy tranquilo, se asemeja a los movimientos de una coreografía. Movimientos controlados y fluidos, estirando las extremidades superiores. Un movimiento que se repetirá en varias ocasiones durante la película.

La noche es un elemento que va unido a Calum. La incapacidad de Calum de coger el sueño se manifiesta en varias ocasiones. En una de ellas, se entretiene observando los vídeos que tiene guardados en la cámara. Vuelve a aparecer en las sombras. Lo único que se puede percibir de él es una leve silueta de su rostro. Solo se ilumina ligeramente su cara gracias a la luz que emerge de la cámara de video.

3.3.7 Visión Calum y Sophie

La primera noticia que sabemos sobre la relación de los padres de Sophie se plantea en la piscina. Es la primera vez que se nombra a la madre de Sophie. Por la conversación que tienen, se da a entender que sus padres están separados. En el contraplano, se ve al otro lado de la piscina a una familia: el padre, la madre y sus dos hijas.

Un abismo separa a estas dos familias, y la piscina es el elemento simbólico que lo representa. Por un lado, la familia “perfecta”, en términos clásicos. Padres unidos, unas hijas sanas y felices; mientras que, por otro lado, Calum y Sophie, representan a una familia desestructurada.

Además, ellos mismos se ven muy diferentes a esa familia.



Calum: ¿Por qué no vas y te presentas?

Sophie: Papá, no. Son como niños.

Sophie: ¿Por qué no vas y te presentas?

Calum: Sophie, son como viejos.

Sophie no se siente identificada con las chicas que tienen enfrente, porque son demasiado pequeñas para ella. Sophie está a punto de comenzar una nueva etapa en su vida. Ya no es una niña pequeña, aunque su padre la siga viendo así. Está entrando en el inicio de la adolescencia, un gran cambio en la vida de cualquier persona. Durante toda la película, se irá viendo en diferentes escenas. Ella misma irá evolucionando y descubriendo nuevas cosas.

Su padre, en cambio, no es capaz de aprender y desarrollar nuevas herramientas como “adulto” porque, como luego dirá, ni él mismo se veía capacitado para llegar a la edad en la que se encontraba. “Nunca pensé que llegaría a los 30”.

Mientras que Sophie está llena de curiosidad por las nuevas cosas que la vida le puede aportar, Calum no quiere verse reflejado en ese padre mayor, ya que ni él mismo se veía viviendo un año más de su vida.

Las escenas grabadas por su padre vuelven a aparecer. Momentos felices de un padre y una hija compartiendo tiempo. El primer escenario se sitúa junto a la piscina, donde Calum graba a Sophie mientras ella disfruta jugando con una colchoneta verde. Estos planos serán repetidos en un momento posterior, pero desde una perspectiva radicalmente distinta, ya que se mostrará una piscina vacía y desolada.



O incluso la escena siguiente donde se van a por un helado y Calum le hace una broma a su hija sobre el tamaño de su cabeza. Ambos escenarios grabados, son alegres y se ve como padre e hijo realmente tienen una relación muy buena y se muestran cariño mutuamente.

3.3.8 Calum y la noche

El sonido tan característico de la cámara vuelve a aparecer al igual que al inicio de los créditos. Se oye como rebobina y apaga la cámara. Una panorámica hacia la derecha hace un recorrido por las camas de forma muy lenta y progresiva. Se ve cómo Calum duerme en otra cama ya que no le dieron la habitación que él pidió, por lo que deja la cama grande para su hija y él se queda en un colchón que tiró en el suelo.



La división de los personajes se hará de una forma muy visual y clara, este tipo de encuadre se verá representado en diferentes escenas de la película. Además, el color frío, azul en este caso, siempre va a rodear al personaje de Calum, mientras que el lado de Sophie está

rodeado de un color cálido. De esta forma, a través del color, la cineasta marca con una tonalidad opuesta a los personajes. Calum es un padre que guarda un secreto y se esconde entre las sombras, mientras que Sophie es una niña en plena edad de florecer alegre y llena de vida.

Este plano, bastante característico, aparece durante varios segundos. En él se ve un reloj que marca la hora: de las 3:08 pasamos a las 3:09.



El número tres es bastante característicos en la trama de la película. Este número remite al triángulo edípico (estructura familiar: padre, madre e hijo) y por otra parte a los tres espacios que se representan en la película en su totalidad. Tres espacios concretos, en tres tiempos diferentes, con tres formas de contar y unir el duelo de Sophie.

A parte de la simbología del número tres, esta escena muestra la incapacidad de Calum de dormir con tranquilidad como hace su hija. Ver las horas pasar en la oscuridad esperando algo que provoque un nuevo cambio en su vida.

3.3.9 La cabina

El significado de *familia* para Sophie se ve en la escena de la cabina de teléfono y a posteriori, Sophie habla con su padre de como ella vivió su separación, en la que se refleja el amor y cariño que sus padres se tienen aún.



Sophie habla con su madre por teléfono. En ningún momento se dice el nombre de la madre, ni se sabe realmente nada de ella. Mientras Calum, que está esperando, hace movimientos de Tai Chi. Este tipo de movimientos se repetirán en varias ocasiones, quizá haciendo eco de un intento del padre para centrarse en sí mismo. La escena está construida desde la mirada subjetiva de Sophie. El padre siempre va a estar o reflejado en el cristal de la cabina o visto desde fuera, a través de ella, la cual les separa físicamente. Además, en esta escena, el rostro de Calum vuelve a estar escondido, solo se le ve de espalda y únicamente parte del tronco. En los últimos planos de esta secuencia se puede ver su rostro, pero está entrecortado por las líneas horizontales y verticales de la cabina. Un rostro, un cuerpo, troceado, dividido.



Cuando Calum se pone en contacto con su exmujer, lo primero que ella hace es preguntarle cómo está él. Aunque el amor existía y sigue existiendo entre ellos, es probable que uno de los detonantes de que la relación no funcionará fuera por la salud mental de Calum.

3.3.10 Despertar sexual de Sophie

El despertar sexual se convierte en otro de los temas fundamentales de la película, entrelazándose de manera significativa con el misterio que rodea al padre de Sophie. Estas dos ideas están intrínsecamente entrelazadas a lo largo de la trama.

El proceso de descubrir la sexualidad de Sophie se desarrolla en paralelo con el enigma que rodea la figura paterna. A medida que Sophie se adentra en el mundo de la atracción, el deseo y la exploración de su identidad sexual, la sombra de la ausencia de su padre se hace presente, arrojando una sensación de misterio y vacío emocional.

El despertar sexual de Sophie y la pérdida de su padre se convierten en dos hilos narrativos que se entrelazan y complementan entre sí. Ambas ideas, se convierten en nudos emocionales cruciales en la película. A través de esta conexión íntima, se profundiza en los

desafíos y las emociones complejas que Sophie enfrenta durante su viaje. El espectador se sumerge en un mundo de secretos y preguntas sin respuesta. Es a través de esta intersección temática que se revela una visión más profunda de la vida de Sophie y las complejidades del proceso de madurez.

El personaje de Sophie se encuentra en el momento vital de su vida donde deja de ser una niña y se convierte en una adolescente. Ese cambio se verá reflejado durante toda la película, de diferentes formas, tanto la evolución social como la evolución sexual.

Cuando despide a su madre y le pasa el telefono a su padre para que hable con su madre, Sophie aprovecha para irse al baño. La primera escena donde vemos claramente cómo Sophie comienza a descubrir el mundo de la sexualidad, un mundo desconocido para ella pero que desde el principio la llama la atención, se desarrolla en ese momento.



Chica 1: Anoche de camino a casa, le hice a Kenny una paja. Literalmente en los arbustos detrás de la otra piscina.

Chica 2: ¿Y qué pasó?

Chica 1: ¿Qué quieres decir?

Chica 2: ¿Se corrió?

Chica 1: Sí... quiero decir, obviamente

Sophie contempla a través del hueco de una mirilla el cuerpo de un grupo de chicas que están hablando de sexo. Al salir, Sophie oye este comentario entre las chicas:



Chica 1: Deberías llevar el cabello hacia atrás de vez en cuando. Estás más guapa con el cabello hacia atrás.

Chica1: ¿no habrá oído?

Chica 2: Da igual, tendrá como 9 años

Sophie responde con una expresión de descontento y enfado ante los comentarios de las chicas que la etiquetan como “pequeña” debido a su temprana edad. Sophie ya no se ve a sí misma como una niña y esto le genera frustración. Ella quiere crecer y descubrir un nuevo mundo, algo que veremos reflejado en diferentes ocasiones a lo largo de la película.

3.3.11 Primer encuentro de Sophie y Michael

Este despertar sexual en el personaje de Sophie se ve perfectamente en la escena siguiente. En la película, aparece un personaje secundario importante para el desarrollo de Sophie. Michel es el chico que despierta algo en Sophie. Este chico aparece en tres ocasiones: las dos primeras en un recreativo y la última es en un encuentro nocturno.



Mientras su padre va a pedir unas bebidas, Sophie se acerca a un juego donde hay dos motos, una ya ocupada por un chico, Michael. En esta escena, se juega con el enfoque: practicante en el mismo plano se crean tres campos de profundidad diferentes. La cámara enfoca a los tres personajes: primero Sophie, luego Michael y, por último, a Calum al fondo.

3.3.12 Billar

El acercamiento de Sophie hacia los chicos más mayores, también se hace a través del juego. Ella tiene que demostrar que es buena en el juego, porque de esa manera los chicos la pueden ver como una más, como una persona de su edad con la que pueden relacionarse y no identificarla como “pequeña”, como las chicas del baño.



Sophie: ¿Quieres jugar un juego doble?

Chico 1: Sí, claro. Tienes una desventaja allí

Calum: No hay peligro. Soy diestro y estoy jugando con una niña Con calma

Chico1: ¿Quieres empezar o...?

Sophie: Sí.

Chico 1: ¿Cuál es el nombre de tu hermana?

Calum: Sophie. Aunque en realidad soy su padre.

Chico 1: Lo siento, solo pensé...

Esto mismo ocurre en las siguientes escenas. Padre e hija se preparan para jugar al billar. Dos chicos colocan una moneda para jugar en la siguiente partida con ellos. Sophie los mira y los invita a una jugada doble. Calum no pone inconveniente, aunque su rostro es bastante de desconcierto hacia la reacción de su hija. Sophie comienza la partida y realiza una muy buena tirada, lo que hace que los chicos se dirigen a ella como una persona más adulta al utilizar una palabrota delante de ella. Lo único que les hace corregir lo dicho, es el hecho de que se encuentra su padre delante.

Calum tuvo a Sophie a una edad muy temprana, cercana a la de los chicos del billar. Esta situación genera un entrelazamiento entre las generaciones, donde la apariencia juvenil de Calum puede llevar a malentendidos y confusiones sobre su rol paterno.

3.3.13 Cuidado mutuo

La siguiente secuencia comienza con las manos de padre e hija juntas alzadas en el aire. El padre se esfuerza por preparar a Sophie para enfrentar posibles agresiones, buscando protegerla y garantizar que su hija pueda defenderse. Pero Sophie se lo toma como un juego, lo ve desde la perspectiva de una chica pequeña que todavía no es consciente de los problemas que puede llegar a tener. A lo largo de la historia, el padre de Sophie ha sido su protector, su guía y su apoyo. Ha intentado equiparla con las herramientas para enfrentar los desafíos de la vida, creyendo que podría protegerla de cualquier cosa.

Sin embargo, la pérdida de su padre desencadena en Sophie un tipo de dolor que va más allá de lo físico. Apunta a otro tipo de agresión, a un dolor profundo y emocional: el duelo por la muerte de su amado padre.



Sophie: ¿Qué pasa si alguien intenta atacarme sin agarrarme las muñecas?



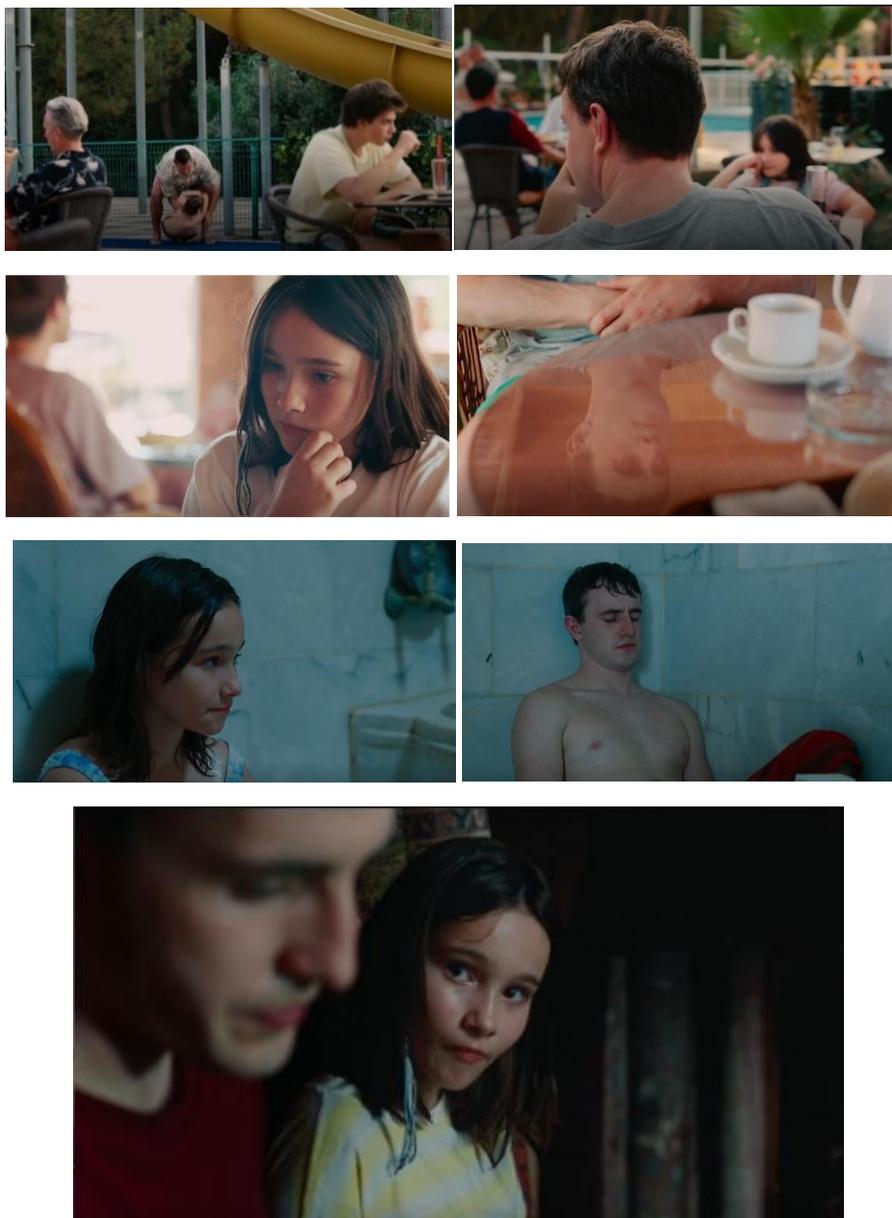
A la pregunta que Sophie le hace a su padre, ella no obtiene respuesta alguna. No será la primera vez que esto ocurra. Sophie siempre tendrá preguntas que nunca van a ser resueltas. Su silencio es cubierto por una muestra de cariño, mientras Calum le lava la cara con suavidad y cuidado. Al igual que su padre cuida de ella, ella cuida de él. Sophie limpia la cara de su padre como él hizo con ella. El cuidado es recíproco.

Pensemos que Sophie se encuentra en una encrucijada emocional, lidiando con la ausencia y el vacío dejados por su padre. Sophie se enfrenta a un desafío que no puede ser resuelto con técnicas de defensa física. En última instancia, Sophie aprende que, aunque su

padre no pueda estar físicamente presente para protegerla, el amor y las lecciones que él le transmitió la acompañarán siempre.

3.3.14 Cambio de mirada

Durante toda la película, existen miradas de desconcierto por parte de Sophie hacia su padre. Todos estos momentos, se muestran cuando Calum está en silencio, con la mirada perdida hacia un punto desconocido. Sophie, al mirarle detenidamente, parece que intenta averiguar que le ocurre a su padre y los pensamientos que tiene en ese momento para poder comprenderle mejor. En todas estas escenas, Sophie siempre coge el protagonismo, mientras que el rostro de Calum siempre queda en segundo plano, con la ayuda del enfoque.



Aun así, existe un momento donde Sophie intenta ver a través de los ojos de su padre. Esto se refleja en uno de los chapuzones que se dan padre e hija. Esa aceptación simbólica se ve reflejada en un momento donde el padre, ya sumergido, retrata con un cámara a su hija. Es un plano contraplano y los personajes vuelven a aparecer separados.

En el momento de la foto, el encuadre muestra al padre en el centro con la cámara en sus ojos, por lo que, aunque se dirige al espectador, en realidad, vuelve a apalearse a su hija Sophie. Plano contra plano de padre e hija. Desde lo profundo de la piscina, Calum retrata a Sophie en el agua. Se intercambian los roles y ahora es Sophie quien tiene la cámara. La diferencia es clara, cuando Sophie intenta retratar a su padre, él se aleja y comienza a desenfocarse. A parte de ello, existe una diferencia clara entre el plano de Sophie y el de Calum.

Desde el inicio de esta escena, Calum aparece rodeado de burbujas y automáticamente se coloca la cámara de fotos en su rostro. Como lleva ocurriendo durante toda la película, vuelve a ser un personaje que constantemente se oculta y no se deja ver. Interpela al espectador, mirando directamente a la cámara, pero no es su mirada lo que vemos, sino la cámara de fotos acuática con la que está retratando a su hija. Otra vez, como ya hemos comentado con anterioridad, su rostro vuelve a ser una incógnita.

En el contraplano, aparece Sophie sumergiéndose en el agua. Ella sí interpela directamente al espectador, con una mirada pura y sin secretos. Su mirada es la que rige el cambio de plano. Sophie mira a cámara, sonrío, cambia la dirección de su mirada y extiende el brazo hacia su padre, es ahí cuando el plano cambia y se vuelve a ver a Calum.



3.3.15 Compartiendo el mismo cielo

El diálogo de la siguiente escena comienza en este último plano, sobre el cual Sophie comienza diciendo: *Creo que es agradable que compartamos el mismo cielo*. Curioso que esa frase coincida en el momento en el que el padre está rodeado de agua y por lo tanto de un color azul como el mismo cielo. Además, Calum está desenfocado, como Sophie le vería en un futuro al no poder estar con él; y desde una cámara, como hizo el mismo día de su cumpleaños revisando las cintas caseras de ese verano.

Calum no entiende a lo que se refiere y Sophie se lo explica de la siguiente manera:



Calum: *¿Qué quieres decir?*

Sophie: *Así como, a veces, en el recreo, miro al cielo y si puedo ver el sol, pienso en el hecho de que ambos podemos ver el mismo sol. Entonces, aunque en realidad no estamos en el mismo lugar y no estemos juntos, en cierto modo lo estamos. ¿Sabes? Ambos estamos debajo del mismo cielo, entonces, estamos un poco juntos.*

Su hija en primer plano, con un bañador de estampado de cielo. Su padre, detrás de ella, con medio rostro tapado y con el brazo escayolado delante de su cuerpo, simbolizando el intento de curar lo que ya está roto.

Sophie encuentra una forma de declarar su amor a su padre a través de un símil con el cielo, porque el amor que siente por su padre trasciende las limitaciones físicas. Ha tenido una relación estrecha con su padre a lo largo de los años. Él ha sido su apoyo y su confidente. Sin embargo, Sophie nunca ha encontrado las palabras adecuadas para expresarle todo lo que siente por él. Para ella, el cielo se convierte en una metáfora perfecta para describir el amor hacia su padre, ya que es algo que siempre está presente y a lo que siempre puede mirar, incluso desde la distancia.

Cuando el padre de Sophie fallece, también encuentra consuelo en su conexión simbólica con el cielo. Además, añade una capa emocional adicional a través del tema del duelo y el consuelo que Sophie encuentra en la idea de que su padre está en un lugar mejor. La narrativa podría explorar cómo Sophie maneja sus sentimientos encontrados y cómo el amor y el recuerdo de su padre la ayudan a crecer y encontrar la felicidad en su vida.

Los planos acompañan visualmente cada frase de este diálogo.



Calum y Sophie están dándose un baño turco. El techo donde se encuentran tiene unos agujeros por donde entra la luz, estos tienen forma de estrellas de ocho puntas. De todos estos orificios, la luz que proyectan es de color azul, exceptuando una de ella, que destaca por tener una luz cálida.

Los baños turcos son una práctica que vienen dándose desde la época romana y son característicos porque se supone que limpian las vías respiratorias, abre los poros, desintoxica la piel y favorece la circulación sanguínea. La sauna era un sitio para purificar el alma y el espíritu.

La película se sitúa en Turquía, donde la religión predominante es el islam. Cabe señalarse, en este sentido, que la estrella de ocho puntas tiene un fuerte significado en el Corán y quiere decir “fin de un capítulo”. También a este tipo de estrellas, se le llama octograma, o cuarta parte.

El número ocho vuelve a repetirse en la película, la primera vez que vemos este número es en el reloj digital. Volviendo a ese plano del reloj, podríamos pensar que el paso del minuto 8 al 9 podría marcar ese nuevo episodio que se está conformando durante la película. Un nuevo episodio donde Sophie no volverá a ver a su padre y comenzará una nueva etapa en su vida.

La mirada de desconcierto hacia el silencio de su padre se repite.



En este escenario donde el azul tiñe por completo los planos de esta escena, como símbolo de ese color azul del cielo que les une. El rojo, en cambio, como símbolo de que el dolor está cerca suyo.

Sophie no podía comprender que realmente le pasaba algo, porque por mucho que ella se sintiera una chica “mayor”, sigue siendo una niña, incapaz de ver lo cruel que puede ser la vida y los problemas reales de esta, hasta el nivel de no querer seguir viviendo, como le ocurría a su padre.

3.3.16 Paracaídas

La muerte empieza a ser representada a través de fragmentos del cuerpo de Calum. Una mano totalmente relajada, en el aire. Como un cuerpo sin vida, mientras los dos están tumbados en las camillas de la terraza de la piscina.



Sophie: ¿Podemos hacer eso?

Calum: ¿Eh?

(plano de paracaídas)

Calum: Eres muy pequeña para eso

Un paracaídas en medio de un espacio libre de obstáculo. Pero ese paracaídas que cubre a Calum está roto por muchas partes y aunque se intente poner parches, está ya demasiado roto como para que pueda salvarse.

Ella quiere ser el paracaídas que salve a su padre, que detenga su caída hacia la muerte. Ella acepta que el fin trágico ya estaba escrito y que no podría ser ella quien detuviera la caída de su padre. A lo largo de la película, se busca transmitir la idea de que Sophie necesita reconstruir lo que sucedió para poder hacer el duelo. La película se sumerge en la exploración de cómo Sophie reconstruye los momentos previos a la muerte de su padre, buscando entender y asimilar el proceso de pérdida.

3.3.17 Familia y dolor

La siguiente escena es llamativa tanto por el diálogo entre padre e hija como por la forma en la que se ha filmado y montado. En todo este diálogo no van a aparecer hasta casi al final los dos. Ambos personajes van a estar separados y en el momento en el que aparecen juntos en plano, visualmente se les presenta separados por una pared

Sophie se encuentra en la habitación, sentada en un sillón de espaldas a la pared que separa la del baño donde está Calum. Su padre está intentando quitarse la escayola del brazo, mientras Sophie está leyendo una revista “Girl Talk”.



Sophie: ¿Dolió? Cuanto te caíste

Calum: ¿Cuándo me rompí la muñeca? No sé. Realmente no me acuerdo. No pensé que estuviera rota, nunca me había rota nada antes. Yo jamás me he roto nada.

En este diálogo se presentan en una misma conversación tres temas principales: por una parte, se encuentra el tema de que su padre nunca se ha hecho daño. Por otra parte, cómo Sophie percibe el amor. Y, por último, el tema del libro.

El primer tema de conversación que se pone de manifiesto tiene que ver con el dolor y “romperse”. Durante parte de la película, Calum tiene el brazo vendado y parece no molestarle en absoluto, pero ¿por qué justo en esta parte de sus vacaciones decide quitarse la escayola por sí mismo?

Toda esta escena está construida en base a varias metáforas.

Calum responde a su hija que no le dolió cuando se rompió la muñeca, y que él nunca se había roto nada. Realmente puede que no le mintiera en eso a su hija, pero si se extrapola a su vida en general, él ya está roto, ya no puede sentir más dolor del que siente o directamente ya ha sentido tanto dolor en su vida que ahora no es capaz de sentir nada.

Mientras responde a su hija, él está intentando quitarse la escayola. Es un punto de inflexión donde Calum se rinde ante su dolor y sabe que por mucho que intente curarse, no lo

va a conseguir porque ya es demasiado tarde para recuperarse. Por mucho que su hija realmente esté a su lado, ya se ha creado un muro entre ellos. Su padre ya no tiene salvación.



Sophie: ¿Cómo es que tú y mamá os decís “te quiero”?

Calum: ¿Qué?

Sophie: Digo por teléfono. No están juntos. Entonces, ¿Por qué os lo decís?

Calum: Bueno... piensa en todas las personas a las que se lo dices, como... tu abuelo, tus tíos ¿verdad?

Sophie: Ya, pero ellos son familia

Calum: Bueno, tu mamá es familia

Otro de los temas de los cuales se trata en esta conversación, es cómo Sophie vivió y vive la relación entre sus padres. Como en el mismo diálogo se cuenta, a Sophie le sorprendió la conversación que tuvieron sus padres y cómo se despidieron utilizando las palabras “te quiero”.

Sophie explica que de pequeña tenía la ilusión de que sus padres estuvieran juntos. En el mismo diálogo, Sophie, se justifica diciendo que “era pequeña” y que fue muy inocente para ver la realidad. Esto resuena con la idea comentada anteriormente, donde se explica la importancia que da Sophie a retroceder e indagar en su historia, ya que, en el presente, una vez adulta, es capaz de entender lo que sucedió entre sus padres

Aunque ella misma se delata al preguntar a su padre cómo, incluso estando separados, se dicen que se quieren. Su inocencia e ilusión porque sus padres vuelvan juntos sigue presente. Volviendo a uno de los temas que rodea al personaje de Sophie, una chica que por mucho que

deseo “ser mayor”, sigue siendo muy pequeña para muchas cosas de la vida. Su padre cambia de tema de forma automática.



Calum: *¿Cómo te va el libro? ¿lo disfrutas?*

Sophie: *Sí, aunque es un poco difícil de entender*

Calum: *No dejes de leerlo. Creo que realmente te gustará*

Y aquí el último tema tratado en este diálogo, está contado desde otra metáfora. Sophie pasa de tener una revista llamada “Girl Talk” en las manos a tener un libro; un libro que es uno de los legados que le otorga Calum a Sophie. Por lo tanto, como él mismo le dijo a Sophie, no debe rendirse ante la vida por muchas complicaciones que se le pongan por delante, ya que ella sí podrá hacer de su vida algo maravilloso.

El espacio creado para ambos personajes está claramente diferenciado por varios motivos compositivos. Por una parte, se encuentra la tonalidad de cada uno de ellos. Sophie tiene un color cálido, transmitiendo tranquilidad y sensación de hogar, mientras que Calum está rodeado de una tonalidad azul, un color frío que invade el baño, transmitiendo una sensación de lejanía, tristeza y oscuridad.

No solo el color es diferente, sino también el espacio que se le ha otorgado a cada personaje. Sophie tiene muchísimo más aire en su lado izquierdo, la habitación es más amplia y la percepción de profundidad es mayor a la de Calum. A parte de ello, la postura corporal de Sophie es relajada, está sentada en el sillón, leyendo una revista tranquilamente.

En cambio, la zona de Calum no tiene nada que ver. A parte del aspecto que transmite el color frío que rodea su área, el personaje se encuentra pegado a la pared. Tiene una postura corporal recogida, está agachado y con tensión en el cuerpo. Por lo que Sophie transmite tranquilidad, amplitud y calidez, mientras que su padre, en cambio, transmite todo lo contrario, angustia, malestar y distancia.

3.3.18 Hasta los 30

El mar y el azul como protagonistas de los primeros planos de esta escena. El primero plano presenta la unión, ya que vemos sus manos juntas. La mano de Sophie está por encima de la de su padre. La mano de Calum está apoyada en la barandilla del barco.



Y el segundo plano representa una cierta distancia entre ellos. Están cerca y lejos a la vez. Otro plano más, donde ambos personajes se presentan en el mismo encuadre, pero cada uno a un lado de este, separados por la mitad. A parte de ello, juegan con el desenfoque, aunque estos se encuentren en primer plano, lo enfocado es el fondo, por lo que la fuerza visual de la unión entre ambos disminuye.



Sophie y Calum se meten en el mar. No se les ve a ningún de los dos personajes. Calum le regala unas gafas a Sophie, las cuales se caen al fondo del mar. No consigue recuperarlas. Cuando salen, Sophie le pide disculpas a su padre, ya que sabía que era un regalo bastante caro y que él había hecho un gran esfuerzo económico para conseguirlas. Intenta ir por ellas, pero se le escapan, al igual que su vida.



Aunque para el espectador pase desapercibido, estos segundos que la directora ha querido otorgar a Sophie, tendrán más importancia de lo que aparentan. Un guiño sutil hacia la sexualidad de Sophie. Desde la lejanía observa a una pareja de jóvenes. El chico le está echando crema en la espalda a la chica. Una escena que puede pasar desprevénida pero que más tarde se verá el impacto que ha tenido en Sophie, cuando Sophie no se deje echar la crema de sol por su padre.

En una conversación entre un monitor de buceo y Calum tiene lugar un diálogo revelador del momento en el que se encuentra el padre. El monitor comparte su estado de felicidad y entusiasmo por regresar a casa, ya que pronto será padre. Mientras el monitor expresa sorpresa por tener una vida tan plena a una edad temprana, Callum revela algo inesperado: él nunca había planeado llegar a los 30 años.



Profesor: [...]Yo solía viajar mucho. Una temporada en algún lugar, la próxima en otro lugar, pero ahora estoy aquí, de vuelta a casa.

Calum: ¿Y lo extrañas?

Profesor: ¿Viajar? No tanto como extrañaba mi hogar, para ser honesto. Y voy a tener un bebé pronto.

Calum: ¡Enhorabuena!

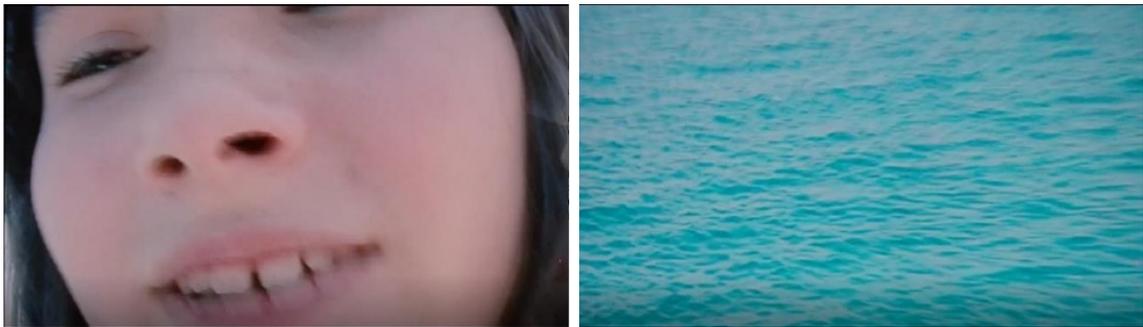
Profesor: Hace unos años pensé que tendría al menos 40 años antes de todo eso, pero...

Calum: No me veo llegar a los 40 para ser honestos. Me sorprende haber llegado a los 30

Cuando Calum pronuncia “no me veo llegar a los 40 para ser honestos. Me sorprende haber llegado a los 30”, solo se oye el fondo del mar y la directora vuelve a colocar al personaje en el lado derecho del encuadre. Está al límite del encuadre. En ese instante, el contraste entre la felicidad del monitor y las preocupaciones internas de Callum se vuelven palpables. Callum

lleva consigo una carga emocional oculta, una perspectiva oscurecida por sus propias expectativas y dudas personales. La sorpresa y la incertidumbre llenan el ambiente, creando un contraste entre la luz y la sombra en la conversación.

La transición de este al siguiente plano se hace a través de un ligero movimiento de cámara hacia el lado izquierdo, quedando totalmente fuera del encuadre el personaje. Las imágenes en forma de grabación regresan. Esta vez, la niña está relatando que su padre se encuentra buceando en el mar. Al despedirse, graba el mar, mientras repite varias veces la palabra “adiós”.



La ausencia de padre, acompañada de una despedida por parte de su hija, es aquí subrayada por la presencia de ese mar. El mar, al igual que ese cielo al que se referirá Sophie en otra escena, vienen a señalar que siempre estarán unidos.

Y la pesadilla de Sophie vuelve a aparecer...

3.3.19 Segunda pesadilla

Las pesadillas de Sophie corresponden al tiempo irreal, al espacio donde Sophie está atrapada por la tristeza y por la culpa de no haber podido frenar el suicidio de su padre.

Este espacio acompaña a la película en un total de cinco veces. En escasos minutos van apareciendo flashes que permiten entender al espectador cómo Sophie se va liberando de esa culpabilidad que la retiene en el pasado y no es capaz de superar.

La pesadilla de Sophie vuelve a aparecer. Esta vez las imágenes son más frenéticas y es la primera vez que Calum aparece bailando entre la gente. Sophie tiene los ojos llorosos al ver a su padre bailar al fondo, como la última vez que le vio. No es capaz de mirarle, su dolor es inmenso. Aunque si nos fijamos bien en uno de los flashazos que alumbra a Calum, él está mirando directamente a cámara.



3.3.20 Segundo encuentro de Sophie y Michael

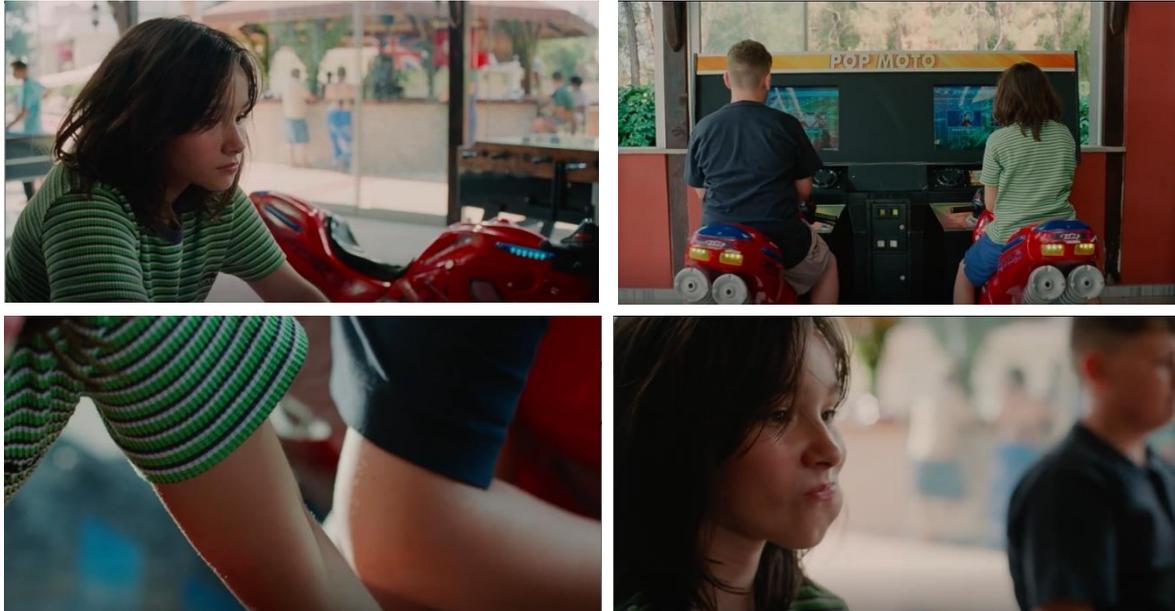
La segunda vez que Sophie se vuelve a encontrar con el chico de la moto, Michael, sucede en el mismo lugar y de una manera muy similar a la anterior, pero a la inversa.

Mientras su padre se va a buscar más monedas para que Sophie pueda jugar a los recreativos, ella le espera jugando en el videojuego de las motos, en el mismo que ya jugó y conoció a Michael.

Lo primero de todo, es la ausencia del padre de Sophie, la separación física entre padre e hija comienza a ser más palpable dentro de la narrativa visual. Este es un paso más dentro de la sexualidad de Sophie, ya que es el segundo encuentro, pero sin “supervisión” paternal.

Lo segundo es que Sophie es quien está primero sentada y es Michael quien decide acercarse a ella. Lo tercero que anteriormente no sucedió, fue un acercamiento entre los dos personajes, ya que, debido al movimiento de las motos, sus brazos llegan a tocarse.

Y, por último, es la primera vez que el nombre de Michael aparece. El espectador lo sabe, ya que fue él quien preguntó el nombre de ella.



Michael: Soy Michael, por cierto

Sophie: Será mejor que hayas estado practicando, Michael

Michael: ¿Cuál es tu nombre?

Sophie: Sophie

[...]

Michael: ¿Estas bromeando? *Quedamos, 1 / - 1*

Sophie: No sabía que estábamos llevando la cuenta.

Michael: Sí, si sabías.

3.3.21 Un mundo al revés

Ella se encuentra tumbada boca arriba en la cama, mientras su padre se lava los dientes en el baño. Un plano invertido, visto desde la perspectiva de Sophie.

Sophie va a comenzar a explicarle a su padre que no se encuentra bien, que se siente deprimida. En el momento en el que Sophie empieza a explicarle con más detalle lo que le ocurre, el plano parte desde el baño, enfocando el espejo de la habitación donde Sophie sale reflejada.

Calum se siente identificado con las palabras de Sophie. Él mira al espejo donde ve un reflejo de sí mismo. En el plano, además, Sophie aparece en una esquina de este. Solo se le ve parte de su rostro en la lejanía, en una esquina del espejo, creando tensión y angustia para el espectador.

Con una panorámica hacia la izquierda, va apareciendo Calum de espaldas, hasta llegar a enfocar el espejo, donde el rostro del padre está reflejado. Es justo en ese momento, cuando

Sophie para de hablar. Su padre, con la mirada hacia abajo, no es capaz de decir nada. Respira hondo y lo único que le sale decir que “hemos venido a pasar un buen tiempo”.

Justo en el momento que termina la frase, mira al espejo y escupe en él, con rabia.

Él mismo no es capaz de mirarse en el espejo. No quiere verse en esa situación. Le avergüenza sentirse así, sentir tanto rechazo hace él mismo. Cada palabra dicha por su hija ha sido un reflejo de cómo él se siente. La vestimenta de Calum destaca en esta escena. Aun siendo un primer plano de su rostro, el color rojo de su camiseta resalta entre la oscuridad del plano. Es la primera vez que el personaje viste de este color. Toda la película tiene un color predominante y es el color azul. Solo aparece el color rojo cuando existen situaciones dolorosas para Calum. Un color que está asociado al dolor, al peligro, a la rabia, etc.



Calum: ¿Todo bien por ahí?

Sophie: No lo sé, supongo. Me siento un poco deprimida o algo así.

Calum: ¿Qué quieres decir?

Sophie: No sé. Nunca te sientes como acabas de tener un día increíble y luego llegas a casa y te sientes cansado y deprimido, sientes como si tus huesos no funcionaran. Simplemente están cansados y todo está cansado. Como si te sintieras que te hundes. No sé... es raro.

Calum: Estamos aquí para pasar un buen rato. ¿Lista? Iremos a cenar rico y nos acostaremos temprano ¿vale?



Tras esta escena, aparecen dos planos concretos: el espejo del baño con el escupitajo aún sin limpiar y un primer plano de un rostro tapado con una toalla. De fondo, se oye cómo los pájaros cantan y un continuo goteo de un grifo del baño. El segundo plano, es realmente angustiante. Compositivamente hablando, el rostro crea una diagonal en el plano, línea imaginaria que crea tensión. Por otra parte, en este plano, existen dos campos de profundidad, lo que ocurre es que el primero está desenfocado y además ocupa una mínima parte de este. Aun así, es un elemento que molesta e inquieta.

El rostro está cubierto por una toalla. Se intuye que quien está detrás de esa toalla es Calum. Su respiración es fuerte. La imagen es muy angustiante. La vida de Calum se está apagando, se siente cada vez más asfixiado. Por los cánticos de los pájaros se entrevé que es de madrugada. Calum sigue sin poder dormir bien, le cuesta respirar, etc., la ansiedad se apodera de él cada día más.

3.3.22 Herencia



Sophie: ¿Crees que está encantado?

Calum: Lo es de hecho. El hombre me está diciendo que cada una de estas alfombras cuenta una historia diferente. El simbolismo, los patrones, representan cosas diferentes.

El rojo vuelve a ser el protagonista de esta escena. Tanto la camiseta de Calum como los elementos que rodean a los personajes son de este color. Los personajes se encuentran en una tienda de alfombras. Calum se fija en una alfombra concreta, los patrones de esta le llaman la atención. Según el dueño de la tienda, cada alfombra es única, con una historia y simbología diferente. Su padre no puede comprarla, no se la puede permitir.

Esta alfombra, en escenas posterior, aparecerá dos veces más. Y como bien se dice en el diálogo, es un elemento que tendrá una gran carga sentimental para Sophie. Será uno de los legados materiales que recibirá de su padre. Esa alfombra recoge la historia del último verano con su padre.

En el momento en el que su padre se quedó en silencio tras saber el precio de la alfombra y saber que no podía permitírsela, observamos otra de las miradas de Sophie hacia su padre. Su padre, desenfocado con la mirada hacia el suelo en silencio, mientras que su hija, le mira sabiendo que algo va mal.

3.3.23 Sophie y los chicos del hotel

La familia del inicio vuelve a aparecer, la distancia entre esta y los personajes es mucho mayor. Se desvincula totalmente la unión entre uno y otros. Aún así Calum y Sophie dirigen la mirada hacia ellos y, sin mucho ímpetu, Calum anima a su hija a jugar con las chicas. En ese momento, los chicos con los que anteriormente jugaron al billar vuelven a aparecer e invitan a Sophie a jugar con ellos.



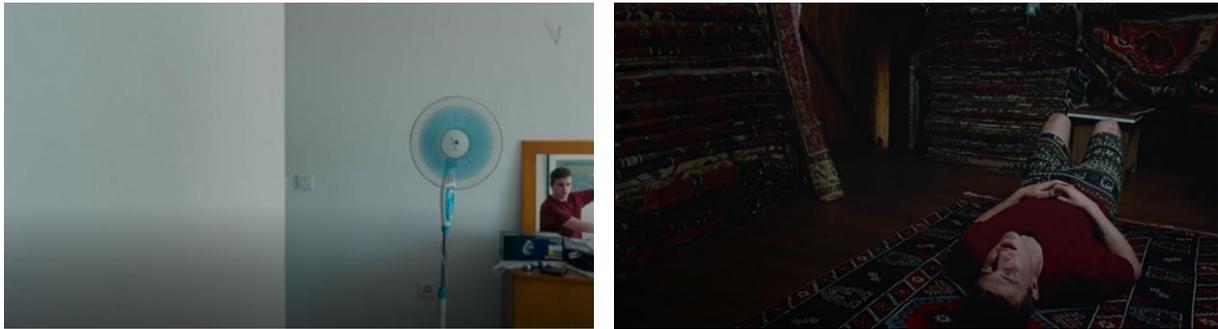
Lo primero que vemos es como Sophie se encuentra sentada en la barra del bar de la piscina, con la cabeza reposada en su mano. Sophie al inicio estaba callada, observando a su alrededor. El montaje del inicio de esta escena es un plano contraplano de Sophie, en el que vemos todo lo que le llama la atención. Los pendientes de una chica, la pulsera “todo incluido”, el acercamiento del chico hacia la chica rodeandola con su brazo, etc. Un plano contraplano de elementos que Sophie aspira a tener cuando tenga su edad.



Tras estar jugando al billar, se meten en la piscina. Sophie está emocionada por la posibilidad de integrarse en el grupo de chicos. Cuando se sumerge y observa a su alrededor, Sophie experimenta una sensación de desconexión. Se siente alejada y fuera de lugar en medio de esa dinámica. La realidad de su propia edad y etapa de desarrollo se hace evidente en ese momento. Aunque aún es joven, se da cuenta de que existen diferencias notables en intereses, experiencias y perspectivas. Esta experiencia en la piscina es un punto de inflexión para Sophie. Por primera vez, se enfrenta a la realidad de que pertenece a un grupo diferente al de aquellos chicos, y eso la lleva a reflexionar sobre su propia identidad y camino personal.

Es la primera vez que padre e hija se separan y cada uno se encuentra en un espacio diferente. Esta separación física de los personajes se presenta más tarde y los elementos que antes le faltaban a Sophie, acaban apareciendo la segunda vez que ambos personajes se separan.

3.3.24 Calum y la alfombra



Mientras Sophie está en las piscina con el grupo de chicos, Calum aprovecha para irse a la habitación, para hacer sus movimientos de Tai Chi y, más tarde, comprar la alfombra que tanto le gustó cuando fueron a la tienda.

En ambas escenas, lleva una camiseta roja, la simbología de llevar algo rojo como signo de alarma. En el primer plano, Calum se ve reflejado en el espejo.

La cámara está situada detrás de Calum. El plano está fijo, predomina el espacio blanco de la pared. En la esquina derecha del encuadre se encuentra la esquina del espejo. En ella se ve reflejado Calum. Como lleva ocurriendo durante toda la película, el personaje de Calum, en la mayoría de las veces, aparece de espaldas a la cámara, con el rostro casi sin mostrar, desenfocado, reflejado en un cristal, todo ello indicativo de cómo se encuentra Calum, de su lucha emocional.

Esta elección estética se utiliza para transmitir la sensación de que Calum se encuentra en un estado de confusión y vulnerabilidad. Su rostro fuera de foco o reflejado en un cristal simboliza la falta de claridad en su mente y la dificultad que tiene para enfrentar sus propias emociones y dilemas personales. El uso de estas técnicas visuales busca sumergir al espectador en la perspectiva emocional de Calum y transmitir su viaje interno a lo largo de la película.

Calum vuelve a la tienda de alfombras y compra la que desde el principio le gustó. Decide invertir en la compra de la alfombra aunque le quede poco dinero para que al menos su hija tenga algo de herencia suya. La alfombra será un vínculo de padre e hija, será un elemento de la historia de ambos.

3.3.25 Respuesta a la pregunta

Las primeras escenas de la película vuelven a aparecer exactamente igual. Justo en el momento en el que Sophie pregunta a su padre: *Cuando tenías once años, ¿Qué pensabas que estarías haciendo ahora?*

La pregunta es demasiado dolorosa para el padre. Y, por eso, la respuesta no llega hasta la **mitad de la película**, momento en el que espectador va a empezar a entender muchos de los comportamientos de Calum.

Estamos en una escena con una gran carga emocional, un momento íntimo entre padre e hija. Calum es una persona muy reservada. No se sabe prácticamente nada sobre la vida de este personaje. Hasta ahora solo se ha podido ver a un padre preocupado por su hija, un padre que comprende la gran responsabilidad de serlo y de criar a un hijo. La relación que ha construido con su hija Sophie se ha creado en base a la confianza, la libertad y el amor.

En el momento que escuchamos la respuesta de Calum, el uso del desenfoco cobra gran importancia. La cámara se sitúa en un plano fijo durante varios minutos, capturando en primer plano los libros de Calum, una televisión y un espejo. Es en este plano donde se desarrolla toda la conversación entre padre e hija. Con el fin de evitar que el plano resulte monótono, se emplea el elemento visual de la televisión y el espejo, así como el juego entre enfoque y desenfoco.

Las primeras imágenes que se ven en la película aparecen esta vez en la televisión. La cámara está conectada a esta. Y es justo cuando Sophie plantea la pregunta a Calum, cuando su padre obliga a su hija a apagar la cámara. Por lo que, al quedar la cámara sin imágenes la pantalla de la televisión queda en negro y todo va a quedar reflejado sobre ese fondo oscuro. Cuando Sophie apoya la cámara al lado de la televisión y se sienta, el enfoque cambia. Ahora lo que se encuentra en primer plano es el espejo o, mejor dicho, una esquina del espejo. En él solo aparece el rostro de Calum. En el momento en el que Sophie vuelve a plantear la pregunta, se vuelve a desenfocar el espejo, ahora los dos están reflejados en la superficie negra de la pantalla de televisión.



Sophie: *Lo grabaré en mi pequeña cámara mental. Entendido. ¿Listo? ¿Qué hiciste en tu onceavo cumpleaños?*

Calum: *Cuando tenía once años, nadie recordaba que era mi cumpleaños. Y cuando le dije a mi mamá, estaba tan enfadada que me agarró de la oreja e hizo que mi padre me llevara a la juguetería y eligiera algo para comprar.*

Sophie: *Eso es un poco... profundo.*

Calum: *Está bien.*

Sophie: *¿Qué elegiste?*

Calum: *Elegí un teléfono de juguete, de color rojo*

Sophie: *Buena elección.*

Calum: *Gracias.*

Estos elementos se combinan de manera fluida según el diálogo, creando dos campos visuales que se entrelazan. A medida que la conversación avanza, el enfoque se desplaza entre los libros de Calum y los reflejos en el espejo, mientras la televisión se mantiene en segundo plano, a veces desenfocada y otras veces nítida.

Esta técnica visual busca añadir dinamismo y profundidad a la escena, al tiempo que refleja el conflicto interno y la ambigüedad de Calum en sus respuestas. El juego entre enfoque y desenfoco refuerza la sensación de tensión y misterio, permitiendo al espectador interpretar las sutilezas y los subtextos presentes en la conversación.

El relato de lo que le ocurrió en su infancia está grabado en la memoria de su hija Sophie. Está claro que la infancia de Calum no fue para nada la idónea. El regalo que eligió Calum para su cumpleaños fue un teléfono rojo. El rojo vuelve a aparecer como símbolo de peligro, de alarma. Un teléfono rojo con el que pueda hacer una llamada de atención. En un momento que su padre se abre a su hija con algo tan doloroso.

También observamos un efecto visual después de que Calum se tumbara en la cama, boca arriba, tras contar su historia. Calum parece desaparecer en la pantalla de la televisión donde estaba reflejado, quedando Sophie completamente sola en el encuadre.

3.3.26 Infancia de Calum

Ya ha caído la noche, los dos personajes se encuentran en la terraza jugando al ajedrez. El tono se va apagando y los diálogos entre padre e hija son más escasos y comienza a verse la realidad de lo sucedido

Calum está bebiendo cerveza y ofrece a su hija para que lo pruebe. Utilizan el recurso de inversión de la imagen como el “mundo del revés”, es Sophie ahora quien puede beber, un paso más hacia la adolescencia.



Una de las escenas más cálidas de la película. Gracias a la luz, el acercamiento y caricias entre padre e hija y la conversación que mantienen. Calum, reflejado en la ventana de la habitación de su hija, abrazándola y disfrutando del tiempo con su hija.



Sophie: ¿Crees que alguna vez volverás a Escocia?

Calum: No

Sophie: ¿Por qué?

Calum: No hay suficiente sol.

Sophie: Muy gracioso

Calum: Todo está en el pasado para mí. Eso es todo. Y está este sentimiento una vez que dejas donde creciste, eso... tu no perteneces totalmente allí de nuevo. Realmente no. Pero Edimburgo Nunca fue... Nunca sentí que realmente perteneciera allí.

Sophie: Yo sí. Es mi hogar.

Calum: Eso es bueno, me alegra que te sintieras así. Pero nunca sabes donde terminarás. Podrás vivir donde quieras. Podrás ser quien quieras ser, tienes tiempo.

En esta emotiva conversación, Calum y Sophie se encuentran frente a frente, y las palabras de Calum reflejan un pasado turbulento que sigue afectando a su vida. Las sombras de su historia lo persiguen y obstaculizan su progreso personal. A pesar de ello, Calum, con voz temblorosa pero llena de amor, se acerca a Sophie y le dedica unas palabras, antes de que ella se retire a dormir. Cada frase pronunciada por él se sumerge en un futuro lejano, donde Callum ha reconocido que no estará presente en la vida de Sophie. Sin embargo, en este momento crucial, desea transmitirle a su hija la libertad de elección y la capacidad de tomar sus propias decisiones.

Con una mirada profunda, Callum busca transmitir un mensaje de aceptación incondicional a Sophie. “Podrás vivir donde quieras. Podrás ser quien quieras ser, tienes tiempo” expresa con ternura en su voz. Él anhela que ella se sienta amada y comprendida, sin importar las elecciones que haga en su camino. Estas palabras reflejan su deseo más sincero, que Sophie encuentre la felicidad en todos los aspectos de su vida, sin importar la ausencia de su padre. Callum comprende que su propio pasado problemático no debe impedir que su hija forje su propio destino. Él desea liberarla de las cadenas del pasado y brindarle la libertad de vivir su vida.

3.3.27 Tercera pesadilla

La tercera pesadilla vuelve a aparecer, tras los recuerdos de Sophie donde su padre le contesta a la pregunta inicial de “Cuando tenías once años ¿Qué pensabas que estarías haciendo ahora?”. Por fin, a lo lejos, se puede descubrir otra cara reconocible. En contraplano, aparece Calum, su padre. Él, a diferencia de Sophie, está igual a cuando era joven, los años no han pasado para Calum. Sophie le identifica y le busca entre la gente. Su padre, en cambio, está bailando entre la multitud, totalmente ido.



La canción elegida de toda esta escena es *Tender – Blur*. Su letra define a la perfección la noche que pasan padre e hija. Aunque la directora escogió unas frases que se repitieron desde el inicio de la pesadilla hasta su final, incluyendo el travelling desde la habitación como último plano de la escena. En el momento de la pesadilla, la canción está distorsionada.

Justo en el momento en el que la canción dice “Help me!” un plano contrapicado recoge un momento de Calum que impresiona. Colocado en el extremo derecho del encuadre, Calum está subido a las barandillas del balcón, con los brazos abiertos, y parece que está a punto de saltar al vacío. Aunque un segundo después Calum, estático, mira hacia atrás, mira a la cámara. Apela al espectador directamente. Casi como si estuviera pidiendo ayuda a gritos al mismo espectador.



Y, por consiguiente, vuelve a aparecer el cielo cubierto de paracaídas, seguido de dos planos, donde la mirada de Calum vuelve a estar perdida. Calum y Sophie se encuentran en una terraza, sentados uno enfrente del otro. La música no deja de sonar hasta que el ruido irritante

de una moto irrumpe en el silencio del momento. Calum tiene la mirada perdida, se ve reflejado únicamente en el espejo, está totalmente ausente. Sophie, no sabe reaccionar, solo observa y se queda en silencio.

3.3.28 Música bajo el sol

En otra escena, se muestra la evolución de la relación entre padre e hija. Ambos están recostados en las tumbonas, disfrutando de su música bajo el sol. El padre le recuerda a Sophie que es hora de aplicarse la crema solar. En ese momento, Sophie decide intentar hacerlo por sí misma, pero al final se rinde y acepta la ayuda de su padre, ya que le resulta imposible aplicar la crema en su espalda por sí sola.

Es un intento más de Sophie para sentirse mucho más independiente y más mayor. Una forma de hacer frente a esa adultez que se le presentaba. Al ver que es incapaz de sentirse mayor, su expresión cambia por completo. Está totalmente decepcionada.



A esto se le añade los siguientes planos. Calum incita a su hija a jugar con él y un grupo de chicos en la piscina pero ella es incapaz de jugar. Nadie la tiene en cuenta ya que es demasiado pequeña respecto a los demás.

3.3.29 Noche previa al cumpleaños

La noche previa al cumpleaños, comienza en una terraza, donde Sophie y Calum están cenando. Los dos muy separados entre sí. Calum ni siquiera está sentado frente a su hija, si no, ladeado, casi dándole la espalda. Se acerca un camarero, recoge las dos cervezas y Calum aprovecha a pedir una tercera.



Calum: *¿Por qué llevas tu bikini?*

Sophie: *No lo sé*

Sophie: *¿estás emocionado por mañana?*

Calum: *sí (antes de soltar una risa casi desesperada)*

El diálogo, que consiste en dos preguntas, una por parte de Calum y otra por parte de Sophie, es escaso y áspero. A Calum le sorprende que su hija lleve la parte de arriba del bikini. Sophie no es capaz de contarle la verdad, pero en el fondo, lleva el bikini por probar como sería llevar un sujetador.

Calum tampoco es capaz de expresar sus sentimientos a su hija y miente con su respuesta. Lleva tres cervezas porque tiene que tapan el dolor y el sufrimiento que le crea pensar en su cumpleaños y lo que conlleva su existencia. Él mismo reconoció que nunca se imaginaba llegar a los 30 y va a cumplir 31. Se viste de negro solo en una ocasión y esta es, concretamente, la noche previa a su cumpleaños, como símbolo de negatividad y luto, ya que, para él, es un día doloroso porque sus padres nunca se acordaban.

La siguiente escena es desgarradora y en ella la música es un elemento clave.

Como tradición de todos los veranos, Calum y Sophie cantan una canción juntos. Esa noche, Sophie apunta a su padre y a ella en el karaoke, sin comentárselo antes. En el momento en el que sus nombres se dicen en alto, Calum se niega a salir a cantar. Sophie en cambio, tras la negación de su padre, consigue armarse de valor y salir sola. Al inicio de la canción se ve cómo Sophie tiene esperanzas de que el padre salga a cantar junto a ella, pero esto nunca llega a pasar. La posición de Calum es firme, no es capaz de mirarla, está cruzado de brazos y

bebiendo cerveza. Sophie, a la mitad de la canción se cruza de brazos, canta a desgana y solo mira la pantalla para leer la letra.

La secuencia de planos es la siguiente. De forma consecutiva primero aparece un plano general desde la mirada del padre y luego, con un primer plano de Sophie cantando “*La vida es más grande que tú, pero tú no eres yo*”



Mientras Sophie toma el micrófono, las letras de la canción se proyectan en una pantalla, en la que a la vez que Sophie, el espectador también puede leerla, creando un efecto visual donde las palabras de la canción cobran vida, resaltando las emociones y la sinceridad de la interpretación de Sophie.

El alejamiento de Sophie con su padre se representa a través de un montaje en el que primero Sophie aparece cantando en la lejanía, en un plano general. Seguido de ello, el siguiente plano es del padre, en un plano general, donde se ve cómo da un trago a su cerveza (refuerza el estado emocional del padre) y cómo en todo ese plano no la dirige la mirada.

Las estrofas más importantes son:

“Oh, la vida, es más grande, es más grande que tú, y tú no eres (como) yo. La distancia que recorreré hasta dejar atrás tus ojos Oh no, he dicho demasiado, te tiendo una trampa”

“Creí oírte reír, creí oírte cantar, creo que pensé que te vi intentarlo. Pero eso fue simplemente un sueño”

“Ese soy yo en la esquina, ese soy yo, en el centro de las miradas, perdiendo la fe. Tratando de mantener el contacto contigo, y no sé si puedo hacerlo “

“Pero eso fue simplemente un sueño, lo intentas, lloras, ¿por qué?, inténtalo. Pero eso fue simplemente un sueño”

Cuando termina, vuelve enfadada a sentarse junto a su padre. En ese momento tiene lugar una conversación incómoda e hiriente para ambos. Su padre le ofrece pagarle unas clases de canto para mejorar y Sophie, con mucho rencor, le comenta que no vuelva a proponer cosas que sabe que no puede pagar. En ese momento, la reacción de Calum es la de huir, y decirle que el día había acabado. Y es aquí, cuando los dos personajes se separan y se muestra una realidad diferente.

3.3.30 El beso

Sophie decide quedarse en el karaoke mientras su padre se va a la habitación. Cuando Sophie decide regresar a la habitación, el personaje de Michael aparece por tercera y última vez en trama. Michael se acerca sigilosamente por detrás y trata de agarrarla. Sin embargo, Sophie se defiende eficazmente gracias a los trucos de autodefensa que su padre le había enseñado.

Después del intento de Michael de asustarla, sorprendida pero valiente, Sophie se mantiene firme y segura. En ese momento, Michael, impresionado por su determinación y habilidades, la invita a acompañarlo a un lugar que él conocía. Sophie, intrigada por la oferta y confiando en sus instintos, decide aceptar la invitación.

Este lugar es una piscina cubierta. La tercera piscina existente en la película, en la cual, Sophie es capaz de experimentar ese deseo sexual con Michel. No se presenta como un momento idílico y un beso “de película”, sino todo lo contrario. El plano de ese momento es más bien perturbador y antes de que el beso aparezca en el encuadre, la cámara se mueve hacia la piscina. En este nuevo encuadre, se ve el símbolo de la media luna reflejado en el agua, que a su vez está en el interior del reflejo de una cúpula y de fondo, fuera de campo, solo se oyen un grupo de chicos gritando a la vez.



Aunque al concluir la película se revela que su orientación sexual cambió en la adultez, Sophie llega al hotel después de su primer beso y observa desde lejos a dos chicos besándose. Este momento le permite descubrir la diversidad sexual, que en el futuro jugará un papel fundamental al darse cuenta de que se siente atraída por las mujeres.

3.3.31 Conflicto de Calum

Mientras que Sophie está descubriendo cosas por ella misma, Calum tiene una realidad mucho más triste. La secuencia de imágenes de su padre se puede leer perfectamente. Se presentan tres escenas, y en todas ellas el personaje de Calum se encuentra solo, el espacio donde está es oscuro y sombrío y en todas las secuencias se utiliza el mismo recurso: la utilización del mismo plano, pero sin la figura del padre. Indicios de lo que ocurrirá en un futuro. “El padre desaparece del plano”.



Por lo tanto, en este momento, suceden dos acontecimientos importantes: Sophie comienza a explorar una nueva etapa de su vida, la adolescencia, sola y sin el apoyo de su padre. Mientras que Calum, cada vez se va acercando más a ese final trágico del cual él mismo es consciente.

3.3.32 Cuarta pesadilla

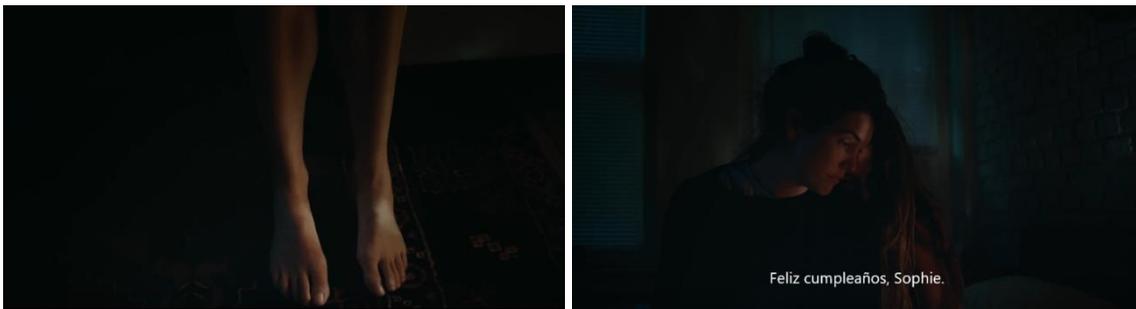
Tras el enfado y separación de Calum y Sophie, ella llega más tarde a la habitación y se encuentra a su padre totalmente dormido.

La cuarta pesadilla vuelve a fragmentar la película, aparece Calum, solo entre la multitud y la oscuridad de la noche. Con un único sonido existente: los jadeos de Calum.



3.3.33 La vida adulta de Sophie

Un primer plano de la alfombra vuelve a aparecer en el presente, cuando Sophie ya es adulta. La cámara comienza a hacer una panorámica vertical, de abajo a arriba. Aparece un extremo de la cama, un edredón moviéndose y de ahí salen unas piernas. El plano fijo de las piernas colgando de la cama, con la alfombra de fondo, es impactante. Parece un cuerpo suspendido en el aire. La cámara sigue elevándose y acaba en un plano medio de Sophie y de su pareja.



En la medianoche de su cumpleaños, Sophie se despierta repentinamente, envuelta en una sensación abrumadora de malestar. En este momento, el espectador empieza a comprender que las imágenes en las que Sophie aparece como adulta y su padre como joven, en un espacio oscuro y perturbador, son en realidad las pesadillas recurrentes de Sophie. El espacio oscuro simboliza su confusión y ansiedad, mientras que la presencia de su padre joven representa la

influencia del pasado en su vida actual. Un suave llanto de un bebé se escucha de fondo, agregando un toque de intriga y curiosidad. Hasta este momento en la película, el espectador no ha tenido ninguna pista sobre la vida adulta de Sophie.

A medida que la escena se desarrolla, se revela la verdad sobre la vida de Sophie. Se descubre que ha construido una familia junto a su pareja, revelando su verdadera orientación sexual. Este giro inesperado añade una capa adicional de profundidad a la historia y abre la puerta a explorar temas de identidad y relaciones familiares.

A pesar de que su pareja le felicita por su cumpleaños, Sophie no parece encontrar la alegría que uno esperaría en esa ocasión. Su expresión revela el peso de la nostalgia por los tiempos pasados. Sophie toma la decisión de revisar las cintas de video. La nostalgia y la tristeza se mezclan con momentos de alegría y felicidad capturados en las grabaciones

Esta escena proporciona una visión más profunda del personaje de Sophie, mostrando sus luchas internas y las complejidades de su experiencia de vida. A través de su búsqueda personal y la revisión de las cintas de video, Sophie se enfrenta a sus propias emociones y se confronta con su pasado y su presente.



Su cumpleaños comienza con un viaje en bus, como al inicio de la película. La reconciliación de padre e hija se consolida en este viaje. Los dos vuelven a la misma sintonía. Sophie ve a su padre hacer movimientos de yoga y ella decide seguirle, como gesto de querer comprender a su padre y sentir lo que el siente al moverse así. Escenas más tarde, su padre le pide perdón a su hija por el comportamiento que tuvo la noche anterior.

Tras la conciliación, se presentan a los personajes juntos, vistos desde la lejanía por un gran plano general. Sophie confiesa a su padre que se besó con un chico la noche anterior. Tras esta confesión, Calum le dice a su hija que podía contarle todo lo que hiciera, que podía contar con él. Por lo que, el diálogo que se establece se reduce en una promesa que le hace Calum a su hija pero que nunca se llevará a cabo.

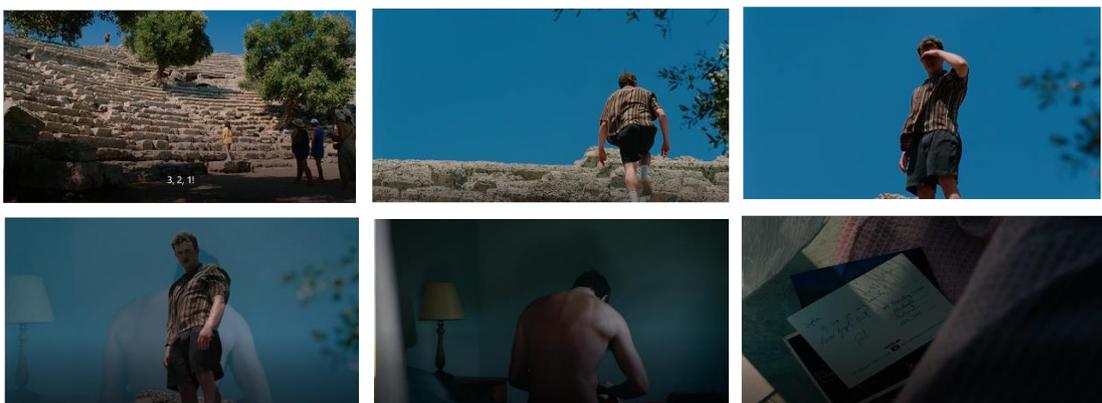


Todo ello está contado desde la lejanía que se representa mediante un plano general, donde los protagonistas se ven diminutos respecto a la inmensidad del mar y las montañas que les rodean.

Secuencias más tarde, en el cumpleaños del Calum, Sophie le quiere hacer un regalo a su padre, tras saber la verdad. La secuencia es muy visual, el espacio se sitúa en un antiguo anfiteatro de piedra, donde el padre está en la parte superior. La niña, junto a un grupo de personas, le comienzan a cantar el cumpleaños feliz, desde la parte inferior del anfiteatro. De esta manera ella quería darle el protagonismo que en su día no tuvo.

El final de esta escena, donde Calum se presenta arriba en el anfiteatro desde un plano picado, se entrelaza con un fundido de él en la cama sentado, totalmente destrozado. El montaje de estas dos escenas unidas cuenta de forma muy visual el momento en el que el padre acaba con su vida. Y como último plano de esta secuencia, se ve la última postal que Calum envió a su hija, donde se veía el siguiente mensaje:

Sophie,
Te quiero demasiado
Nunca lo olvides
Papa



3.3.34 Últimas veces

El final trágico se avecina y comienzan las últimas veces que el padre y su hija hacen algo juntos. Los planos previos, son planos donde el silencio es casi palpable, al igual que la ausencia de personas en ellos.

El nombre de la película aparece en estas últimas escenas. El último amanecer viene acompañado con el último baño en el mar de ambos. También se produce la última cena, donde se hacen su última foto. En esta cena, Calum mira a su hija con pura ternura, admiración y cariño, parece que se está despidiendo de ella. Esta secuencia se formula con un diálogo fuera de campo, ya que el plano se centra en la foto polaroid, en la cual va apareciendo una imagen que nunca llega a ser nítida.



3.3.35 Quinta pesadilla Último baile

Tras la cena, los personajes se dirigen a una verbena del hotel, en esa escena, se reúne el tiempo irreal con el pasado de Sophie. En estos espacios entra el elemento que une a ambos: un abrazo. El último abrazo se ve representado en los dos espacios: por una parte, en el abrazo real que padre e hija tuvieron y el abrazo dentro de esa pesadilla de Sophie. Aunque la acción de ambos espacios sea la misma, su significado es todo lo contrario. En el momento real que vivieron los protagonistas, Sophie no sabía que iba a ser su último abrazo tras su despedida. Mientras que, en ese espacio irreal, Sophie busca a su padre entre la multitud para abrazarle e intentar salvarle, ya que ya es consciente de todo lo que le ocurrió a su padre.



La canción de esta última escena del baile es *Under Pressure* de Queen & David Bowie justo con la estrofa de “esto somos nosotros”. El recuerdo tan doloroso de Sophie, representación en ese espacio oscuro, se entrelaza con el recuerdo tan bonito de su padre y ella abrazados en una verbena de sus últimas vacaciones juntos.

Las siguientes estrofas, forman un claro ejemplo de diálogo entre ambos personajes que une el pasado y el presente.

“Eso es lo espantoso de saber de qué va este mundo. Viendo a algunos buenos amigos gritando "déjame salir" "Sigo consiguiendo el amor, pero está tan ajado y rasgado, ¿por qué? / Amor, amor, amor, amor, amor. La locura se ríe, y bajo la presión nos derrumbamos.” “¿No podemos darnos una oportunidad más? ¿Por qué no podemos darle al amor esa otra oportunidad? ¿Por qué no podemos dar amor, dar amor, dar amor...?” “Porque "amor" es una palabra tan anticuada, y el amor te reta a que te preocupes por la gente (que está) sobre el filo de la noche. Y el amor te reta a cambiar nuestra manera de preocuparnos por nosotros mismos.” Este es nuestro último baile. Este es nuestro último baile. Estos somos nosotros, Bajo presión...”

La misma directora explicó que vio una clara relación entre la canción y el vínculo de Sophie y su padre.

Tanto en el cortometraje *Blue Christmas* (2017) como en *Aftersun* (2021), el final de ambas obras presenta una escena de baile en la cual la realidad y la fantasía se separan, siguiendo caminos paralelos. La última escena de *Aftersun* (2021) donde la canción *Under Pressure* coge protagonismo, representó una evolución del concepto creado en el corto de *Blue Christmas* (2017) (La Estatuilla, 2022).

3.3.36 Último adiós

Este relato cinematográfico es anacrónico y circular, es decir, comienza y acaba en el mismo espacio y tiempo. El espectador probablemente no sea capaz de leerlo de esta manera hasta el final de la película. Al comienzo de esta, en el momento en el que las imágenes grabadas paran, sutilmente se ve el reflejo de una silueta que se mueve en el fondo y las imágenes comienzan a rebobinar.



Últimos minutos de la película



Primeros minutos de la película

En los últimos minutos de la película, a través de una panorámica, la cámara hace un recorrido circular desde la pantalla de televisión hacia el sofá, donde Sophie se encuentra junto a la cámara que grabó todos los momentos vividos con su padre. Y sin que el movimiento circular cese, de la pared azul de la casa de Sophie, se pasa al espacio donde Sophie vio a su padre por última vez.



Este momento corresponde al pasillo del aeropuerto, donde Calum se despide de su hija. Tras la panorámica se fija en un plano donde Calum se queda en el medio del plano. El espacio que se recrea es frío. El plano tiene una gran profundidad provocada por las paredes de ese largo pasillo, que acaba en una puerta. En esta escena el tiempo lo marca Calum, cuando él apaga la cámara, en ese momento su vida se apaga también y se dirige a esa puerta, como símbolo de las puertas que le llevan a la otra vida.

El efecto es sutil pero cuando Calum abre esa puerta y pasa por ella, los flashes azules vuelven a aparecer, llevando al personaje a ese espacio irreal y simbólico que va apareciendo durante toda la película.

Es su padre quien decide cuando se acaba la historia, su historia concretamente, la cual marca de por vida a su hija Sophie.

4. Conclusiones

El cine se ha presentado en numerosas ocasiones como un medio ideal para reproducir las mecánicas de la memoria, para emular sus desvíos, sus ritmos y sus signos. Pero también, y, sobre todo, para enfrentarnos al conflicto de que aquello que constituye nuestra identidad sea una materia tan inconstante y volátil. Cuestionar el pasado a menudo da lugar a nuevas preguntas en lugar de respuestas. Las ausencias presentes en la memoria personal o colectiva se convierten en una oportunidad para aquellos que definen su identidad a través de las preguntas que plantean más que de las respuestas que obtienen. Gracias al análisis fílmico podemos comprender y desentrañar los significados y la estructura de una película, basándonos en el reconocimiento del cine como un generador de significados y en la exploración de los elementos visuales, narrativos y simbólicos presentes, como una forma de explorar la experiencia estética y la subjetividad que ahí cristaliza.

La directora Charlotte Wells se une al grupo de aquellos que encuentran en los espacios vacíos y los silencios del pasado una oportunidad para forjar una identidad arraigada en la incertidumbre. Una vez finalizada la lectura de *Tuesday* (2015), *Blue Christmas* (2017) y *Aftersun* (2022), podemos subrayar la importancia del papel de la familia durante la infancia y la adolescencia en sus narrativas, añadiendo a este triángulo edípico -madre, padre e hijo- la ausencia de uno de los progenitores. Este aspecto se relaciona con la pérdida de un ser querido y el proceso de duelo experimentado por las personas que rodean a esa persona fallecida.

El cine de Charlotte se caracteriza por su mirada introspectiva y la exploración de la realidad íntima y personal. A través de la cámara, se convierte lo privado en público y se transforma la subjetividad en una forma de investigación. Sin embargo, es importante reconocer que cada cineasta construye su propia versión de la realidad, y no se busca determinar la veracidad de los hechos, sino comprender la visión y la resignificación que el narrador les otorga.

Los tres textos cinematográficos de Wells nos hablan de una u otra manera de la enfermedad construyendo significados complejos a nivel. Partiendo de la premisa argumental de convivir con una persona que está sufriendo o de la superación de una pérdida, se lleva a cabo un proceso de visualización de la realidad que es tabú dentro de la sociedad, como es la locura, la depresión y, principalmente, el suicidio.

El proceso del duelo se centra en las obras de *Tuesday* (2015) y *Aftersun* (2022). Dos obras que destacan por el escaso diálogo y la fuerza visual de las imágenes. Aunque contadas desde un punto muy diferente. En el corto de *Tuesday* (2015) la narrativa es completamente lineal, mientras que en *Aftersun* (2022) existe una ruptura en la linealidad, concretamente en tres dimensiones: el presente, el pasado y un tiempo irreal.

El primer vistazo puede resultar desconcertante, ya que lo que captamos del relato es solo una parte de la realidad, y a veces esa parte es simplemente una respuesta a lo invisible, a lo que está más allá y sin lo cual esa respuesta no puede ser comprendida. Lo que encontramos en ella es solo una pequeña muestra, a menudo caprichosa, de algo más grande que intuimos pero que se ha perdido.

En la película *Aftersun* (2022), Charlotte Wells ha creado una obra llena de límites, donde la relación entre un padre y su hija se nos presenta como una serie de miradas hacia el exterior, más allá de los límites de lo que se retrata. En gran medida, la película habla de la cotidianidad de un verano entre padre e hija, pero entre escena y escena, la directora es capaz de reflejar la problemática de cada uno.

Desde el inicio mismo de la película, el sonido se adelantará a la imagen, presentándonos así el primer límite, el primero más allá de la fotografía. Las imágenes grabadas por una cámara de video y su sonido característico serán un elemento clave para acercarnos a la relación de Sophie y su padre durante sus vacaciones en Turquía. El cumpleaños de Calum, será clave para comprender la narrativa de la película. Sophie, en el día anterior al cumpleaños de su padre aprovecha la ocasión para preguntarle dónde pensaba que estaría a esa edad cuando él tenía once años, la misma edad que ella tiene ahora. En el momento que ella formula la pregunta, la grabación para y no se obtiene respuesta. En apenas un par de minutos, la directora ha presentado casi todas las claves de la película que estamos a punto de ver. Pero nosotros, como espectadores, aún no lo sabemos.

La película se moverá y se tensará en torno al esfuerzo de Calum por crear un recuerdo y luego el esfuerzo posterior de Sophie por reconstruirlo. Calum quiere ofrecer a su hija un imborrable recuerdo de sus últimas vacaciones.

Sin necesidad de explicitarlo, Wells logra que la emoción implícita en el deseo de reconstruir un recuerdo, de ir más allá de la superficie que lo conforma, llegue al espectador. En una curiosa variante de la paradoja del observador, en la que observar un fenómeno lo modifica, logra que esto ocurra como a través de un viaje en el tiempo. Y en los vacíos y

silencios que habitan en este recuerdo, especialmente aquellos relacionados con su padre, construye un mundo lleno de emoción.

Los vacíos en torno a los cuales giran las historias ofrecen suficiente espacio para que el espectador también construya sus propios mundos. Pero a su vez, estos vacíos son los puntos de los que emana la sensación de tragedia. La falta de contexto genera una cierta visión paranoica que nos obliga a apreciar cada situación de la película desde la sospecha, un estado de alerta es como una melodía que se transforma para hacernos escuchar una canción de forma totalmente diferente, convirtiendo una canción en otra. La sospecha es, en última instancia, la alteración que nos hace mirar lo conocido como si fuera desconocido.

5. Bibliografía

- AUMONT, & MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- CAPARRÓS. J.M. (2007). *Guía del espectador de cine*. Alianza Editorial
- CARMONA.R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- CARRERA, P. (2020) *Basado en hechos reales*. Cátedra + media
- CASSETTI, & DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- CUEVAS ÁLVAREZ, E. (2008) *Del cine domestico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta*. Diana Su. [Spoiler Time]. (17 nov 2022) *FIC 2022: Entrevista con Charlotte Wells, directora de Aftersun*. [Archivo de video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=dSPHXd47JAM>
- CUEVAS ÁLVAREZ, E. (2015). *El cine autobiográfico en España: una panorámica*. *Rilce. Revista De Filología Hispánica*, 28(1), 106-25. <https://doi.org/10.15581/008.28.2990>
- DORRIOTS, B. (1970) *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo
- ECO. U (1995) *Interpretación y sobre interpretación*. Cambridge https://kontencioso.files.wordpress.com/2016/02/eco_umberto-interpretacion_y_sobreinterpretacion.pdf
- GALLEGOS. R (octubre 28, 2022) *Depresión y Milagros musicales: una entrevista con Charlotte Wells, directora de "Aftersun"*. La estatuilla <https://laestatuilla.com/columnas/entrevista-con-charlotte-wells-directora-de-aftersun/>
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA, T., Y CANGA SOSA, M. (2022). *La interpretación como práctica textual: entre semiótica y psicoanálisis*. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 31(31), 293–313. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.2976>
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1995) *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Editorial COMPLUTENSE
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2009). *La experiencia cinematográfica*. Cahiers du Cinema España nº 20

GREGORIO MARTÍN (EDS.) *Cineastas frente al espejo*. (2008, pp.101-121) T&B Editores.
<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/3269/1/Del%20Cine%20Dom%C3%A9stico%20al%20AB.pdf>

LAGOS LABBÉ, P. (2011). *Ecografías del “Yo”*: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad. *Comunicación Y Medios*, (24), Pág. 60 – 80.
<https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19894>

MARTÍN ARIAS, L. (1997). *La experiencia estética*. Caja España

MARTINO ERMANTRAUT, S. Y GREGORINI, V. (2013). *Autobiografía y ficción en el cine*. *Letras de Hoje*, 48 (4), 484-492. En Memoria Académica.

MESEGUER, A. (16 de diciembre de 2022) *Charlotte Wells: “Nunca acabamos de conocer bien a las persoans que nos importan”*. La vanguardia

MILENKA, P. (2013) *El cine y su uso como herramienta de tratamiento en terapia ocupacional*. Revista Chilena de Terapia Ocupacional
<https://ultimadecada.uchile.cl/index.php/RTO/article/view/27452/29115>

PARDO. R (2011) *La fotografía y el cine autobiográfico: la imagen familiar como huella mnemónica e identitaria*. Universitat de Barcelona

WELLS, C. (2016). *Tuesday* [película]. <https://charlotte-wells.com/>

WELLS, C. (2017). *Blue Christmas* [película]. <https://charlotte-wells.com/>

WELLS, C. (2022). *Aftersun* [película]. <https://charlotte-wells.com/>

WISE. D. “Aftersun” Director Charlotte Wells (3 de noviembre de 2022). “*A Little In Awe*” *Over Film’s Success*. Deadline. <https://deadline-com.translate.goog/2022/11/aftersun-charlotte-wells-inverview-1235162385/? x tr sl=en& x tr tl=es& x tr hl=es& x tr pto=sc& x tr hist=true>

ANEXOS

Ficha de análisis: *Aftersun*

Ficha técnica	
Sinopsis	Sophie reflexiona sobre la mezcla de alegría compartida y melancolía privada que experimentó durante unas vacaciones que realizó con su padre hace 20 años. Los recuerdos reales e imaginarios se entrelazan en su mente, llenando los espacios entre las imágenes mientras intenta reconciliar al padre que conoció en aquel entonces con el hombre que nunca llegó a conocer por completo.
Fecha de estreno	2017
País	Inglaterra
Género	Drama
Duración total	98min.
Reparto	Paul Mescal (Calum) Frankie Corio (Sophie) Celia Rowson-hall (Sophie adulta) Sally Messham (Belinda) Ayse Parlak (Chica adolescente 1) Sophia LAmanova (Chica adolescente 2) Brooklyn Toulson (Michael) Spike Fearn (Olly) Harry Perdios (Toby) Frank Corio (Padre del parque acuático) Ruby Thompson (Laura) Ethan James Smith (Scott) Onur Eksioglu (Onur) Cafer KArahan (Carpet Salesman) Kayleig Coleman (Jane) John Stuirzand (Entretenimiento del resort) Kieran Burton (Alex) Nijat Gachayev (Recerpcionnista del hotel turco) Sarah Makharine (Pareja de Sophie adulta) Erol Cengizalp (Hombre con cámara)
Directora	Charlotte Wells
Productor	Lia Buman
Fotografía	Gregory oke
Montaje	Blair McClendon
Premios	- Sundace 2018: 10 Must - See Short Films - Toronto Film Festival in 2017

Fuente: Elaboración propia

Ficha de análisis: *Blue Christmas*

Ficha técnica	
Sinopsis	En la víspera de Navidad de 1968, en un pueblo costero escocés, un cobrador de deudas se pone a trabajar para evitar enfrentarse al empeoramiento de la psicosis de su esposa en casa.
Fecha de estreno	2017
País	Inglaterra
Género	Drama
Duración total	15 min
Reparto	Jamie Robson (Alec) Michalle Duncan (Lily) Lewis McGowan (Tommy) Deborah Arnott (Cath) Ian Bustard (Danny) Christine Corbett (Mrs. Stewart) Thoren Ferguson (Johnny) Kyle Fitzpatrick (Ian) Ruth McGhie (Mrs. Murphy) Lexie Mclean (Kailey)
Directora	Charlotte Wells
Productor	Rafael Langenscheidt
Fotografía	Robbie Ryan
Montaje	Blair McClendon
Premios	- Sundance 2018: 10 Must - See Short Films - Toronto Film Festival in 2017

Fuente: Elaboración propia

Ficha de análisis: *Tuesday*

Ficha técnica	
Sinopsis	Con solo 16 años, Allie comienza a aceptar la magnitud que tiene en su vida una pérdida reciente.
Fecha de estreno	2016
País	Inglaterra
Género	Drama
Duración total	11 min
Reparto	Megan McGill (Allie) Antia Vettesse (Laura) David Leith (David) Fraser Munro (Danny) Ben Martin (Alex) Rory Barraclough (Jake) James Young (Mr. Owens) Kirstie Steele (Steph)
Directora	Charlotte Wells
Productor	Rafael Langenscheidt
Fotografía	Samuel Grandchamp
Montaje	Charlotte Wells
Premios	- Best Writer Nominee, Best Design Winner, BAFTA Scotland New Talent Awards 2016 - Special mention, Glasgow Short Film Festival 2017 - British/ Irish Short Film of the Year Nominee, London Critics Circle Awards 2017

Fuente: Elaboración propia

Esquema Inicial de AFERTSUN

S ECU.	P	FUN DIDOS	DIÁLOGO/M ÚSICA	IDEAS
			Sonido de enfoque	Créditos iniciales
1 (3 7)	-	Termina la pregunta: Fundi do borroso (la cámara deja de grabar)	Diálogo entre padre e hija	CÁMARA CASERA: La niña está grabando a su padre en una habitación. Cuándo tenías 11 ¿qué pensabas que estarías haciendo ahora?
2	-		Música extradiegética	“RAVE” aparece el padre bailando y su hija ya mayor de pies, entre flashazos (como algo borroso)
3	-		Música extradiegética	Cámara casera Vuelve a aparecer las imágenes borrosas de la cámara, pero aparece una despedida entre padre e hija, en el aeropuerto. Se rebobina y aparecen las mismas imágenes. Aparecen planos de las “vacaciones” (resumen)
4	PP Hija m		Música extradiegética	“Rave” pero solo aparece la chica. Los planos se van acercando a la cara de la chica
5	Pp hija p	F. NEGRO	Se oye a la chica de la excursión del bus hablar por el morro	Aparece la chica, pero en pequeña montada en el bus junto a su padre
5		F. NEGRO		El padre y la hija en el bus
6			Diálogo Respiración de la chica durmiendo mientras el padre fuma	Padre e hija llegan al hotel. Le dan una habitación incorrecta 1 cama en vez de 2. La chica se duerme y el padre sale a la terraza a fumar y se pone a bailar.
7		F. NEGRO	1.respiración del padre	Comienza con la respiración del padre. El padre le está dando crema a su

			2.sonidos de las obras del hotel	hija en la piscina. La chica no se identifica con la niña pequeña y le padre tampoco con los padres PREADOLESCENCIA
8		F. NEGRO	Diálogo grabado por la cámara	CÁMARA CASERA: imágenes de la chica grabadas por el padre
9		F. NEGRO	Risas y sonido del mar y música de fondo	Padre e hija en el mar
10	PP hija	F. NEGRO	Videos de la cámara	Aparece un de la chica durmiendo y el sonido de las grabaciones de fondo.
10	PG padre	F. NEGRO	Videos de la cámara	Padre tirado en un colchón viendo las grabaciones antiguas de la cámara
11	Pp hija	F. NEGRO	Diálogo	La chica está dentro de una cabina telefónica hablando con su madre. Su padre aparece reflejado en los cristales, haciendo yoga
11	Pp cerradura Pp medios chica en el espejo			PREADOLESCENCIA La niña oye hablar a unas chicas jóvenes de chicos. Aprovecha ir al baño mientras su padre habla con su madre
11			Diálogo entre padre y madre	La niña mira a través de la cabina de teléfono la conversación que le dice “te quiero” a su madre (DIVORCIADOS)
12 (3 0)	PM chicos jugando		Diálogo entre chico y chica	PREADOLESCENCIA Primer encuentro con el lio de verano en los recreativos. El padre está en la barra del bar desenfocado
13	p.a mericanos		Diálogos/ música de fondo el hotel	PREADOLESCENCIA El padre y la chica juegan al billar con otros chicos jóvenes
14		F. negro	Padre e hijo discutiendo de fondo	Están tomando algo. La niña mira a su padre, está muy silencioso
15	Pp de hija y		Dialogo entre padre e hija	El padre le está enseñando a defenderse

	padre, muñecas			
15 (2 2)	Pg y pmedios			EL padre le está limpiando la cara de Sophie cuidadosamente. ¿y si alguien intenta atacarme sin agarrarme las manos?
16			Agua	El padre y la hija se meten en el agua. El padre le da la cámara a Sophie para que grabe.
16 (2 3) A GUA	Pm padre en agua		Sonido agua Diálogo de la siguiente escena	“Creo que es agradable que compartamos el mismo cielo” La hija está viendo a su padre a través de la cámara. Cara padre
17	Pm		MUSICA =17 Y 18 Dialogo padre e hija: S: “Creo que es agradable que compartamos el mismo cielo” P: ¿Qué quieres decir? S: Así como, a veces, en el recreo, miro al cielo, y si puedo ver el sol, pienso en el hecho de que ambos podemos ver el sol.	Padre e hija tomando el sol
18			MUSICA =17 Y 18 S: ... Entonces, aunque en realidad no estamos en el mismo lugar y en realidad no estamos juntos, en cierto modo lo estamos ¿sabes? Como, estamos bajo el mismo cielo,	Sauna, El padre dormido y Sophie le mira

			entonces, estamos un poco juntos	
19 (2 6)		F. NEGRO	Música dialogo y música de fondo	Los dos están tomando el sol y el padre se despierta con una pregunta de su hija. ¿Podemos montarnos? Eres muy pequeña Parapente
20 (4 6)	Int. habitación			CÁMARA CASERA La chica graba a su padre y a ella. ¡TORERMOLINOS!
21	Ext. Restaurante		Música de fondo. Suena la macarena	Mientras el público esta entretenido por los animadores, ellos se marchan sin pagar. Problemas de dinero padre
22 (1 5)	Int. habitación		Diálogo ¿Por qué le dijiste que querías a mama?	Sophie le está limpiando la cara al padre. El padre se está quitando la escayola. Le explica que cuando oye por primera vez el Te quiero entre sus padres, es que iban a volver. EL padre se raja. La niña cambia de revista "GIRL TALK", al libro que le regalo su padre
23	Ext. Barco	f. NEGRO	MUSICA SONIDO AMBIENTE	Plano de la cercanía de ellos, manos juntos
23 (1 6) A GUA	Int. Agua		Diálogo	Se han perdido las gafas de buceo. Acaba con cara del padre.
23	Ext. Barco		Diálogo Padre e hija	PREADOLESCENCIA Sophie se fija en la pareja (se dan crema). Su padre está enfadado con ella por perder las gafas caras. DINERO le pide disculpas
23	Ext barco		Diálogo entre el padre y el chico del barco	Chico: Hace unos años pensé que tendría al menos 40 antes de todo eso, pero... Padre: No me veo a los 40 para ser honesto. Me sorprende haber llegado a las 30

24	Ext. barco	F. Negro	Monólogo	CÁMARA CASERA: Sophie habla de su experiencia sobre el buceo
25	Osc uridad		Música	Rave: Sophie mayor se va acercándose a su padre
26 (1 9)	Ext. Camillas	f. negro	s. ambiente	Padre e hija tumbados mirados mirando al cielo. Parapente Hablan de la señorita Maslow, profe. Calum se ríe por primera vez.
30 (1 2)	Ext. Recreativo s		s. ambiente diálogo	PREADOLESCENTE Sophie y el lio de verano 2
31	Ext, cielo. Mu chos planos agua y parapente reflejados	f. negro	S. Piano	PARAPENTE
32	Int. Habitación Pla no del revés	F.neg ro		Calum en el baño, lavándose los dientes. ¿todo bien? La chica le explica su sensación depresiva. Lo que el padre entiende perfectamente
33	Int. ¿baño?	F.neg ro	Respiración Calum	Creo que al padre le ha dado un ataque de ansiedad. Toalla en la cara 42:27mint.
34	Ext. Calle		S.ambiente	Momento tiendas de alfombra. DINERO
35 M ontaje paralelo	Ext. Piscina Hotel		Música más diálogo	PREADOLESCENCIA Sophie juega con los chicos mayores al billar.
35 M ontaje paralelo	Int. habitación			Mientras la hija juega al billar, Calum está haciendo yoga y compra la alfombra

35	Ext. Piscina hotel		AGUA	Sophie se mete por primera vez en el agua sola, ve a los chicos desde abajo, no les pone cara. Son gente ajena a ella.
36	Int. habitación		s. Ambiente	Sophie sola recoge la habitación, encuentra en la mochila, una figura de plástica de silueta de tía
37 (1) M idad de L a película D ECADE NCIA DEL PADRE	Int. habitación Pla no fijo. Se enfocan los libros cuando la pregunta se plantea		S. ambiente y dialogo.	CÁMARA CASERA A la izquierda está los libros de Tai Chi y a la derecha está la tv, donde se ven las imágenes grabadas desde la cámara. Transmisión directa. Primer día de las vacaciones. Se ve el inicio de la grabación. Quedaban dos días para su cumple. SE REPITE LA PREGUNTA ¿Qué pensabas que estarías haciendo ahora? La cámara se apaga y se ve el reflejo en la tv del padre e hija sentados en la cámara. En el espejo se ve un poco la cara del padre. Se desenfoca la tv, y se enfoca el cristal. Se desenfoca el espejo y se enfoca la tv y los libros cuando la hija le pregunta ¿Qué hiciste para tu cumpleaños número 11? Le confesó que nadie se acordaba de su cumpleaños
38	Ext. Habitación balcón		Música country	Juegan al ajedrez en el balcón, Culem se ríe, cerveza en mano
39	Intr. habitación		= música 40 pero bien	Conversación sobre si el volviera a Escocia, Edimburgo. Le dice que no, porque no era feliz y allí está su pasado. A su hija le dice que ella tiene tiempo para poder ir donde quiera.

40	Osc uridad		=música que la 40 pero modificada	“RAVE” Se ve al padre bailando, planos muy cortos de ella muy cerca del padre. Se pasa a un travelling retro de la puerta
41	Ext. Balcón habitación		= música INVESTIGAR	El padre está en el balcón de pies, con los brazos abiertos. Parece que se ve a tirar y se gira y mira a cámara.
42	Ext. cielo			Cielo con PARAPENTES. Están desayunado y el padre está ausente.
43	Ext. Piscina hotel		Música diegética: cascos	Los dos están tirados en lo tumbona y el padre le despierta para echarle crema de sol. PREADOLESCENCIA Se lo quiere dar ella, no quiere sentirse una niña pequeña. Le anima para jugar con él, pero ella no quiere. Acaba jugando con todos los mayores y ella no puede. NO LA ESTÑA INCLUYENDO EN EL JUEGO
44 (1 00)	Ext. restaurante		Música del tío cantando	3 cerveza que se toma, están cenando. Padre poco hablador. Queda 1 día para su cumple. Va de negro
45	Ext. Karaoke		Canción IMPORTANTE	DESGARRADORA Como cada año, desde que tiene 5 años, padre e hija cantan una canción. Su padre no le hace ni caso y se va a la habitación y ella se queda. Hija resentida le reprocha que no tiene un duro
46 .1 M P	Ext. Hotel		CANCION IMPORTANTE	PREADOLESCENCIA Los chicos jóvenes con los que jugo al billar están de fiesta.
46 .2 (2 0) M P	Intr. habitación		Sonido de las grabaciones	¡TORREMOLINOS! El padre solo frente al espejo ve las grabaciones del día (plano 20) DEPRESION

.3	46	Ext. hotel		M. violin	3 ENCUENTRO CON EL LIO DE VERANO con Sophie. PREADOLESCENCIA
.4	46	Ext. Calle		M. violin	Calum se ve a dar un paseo
.5	46	Int. piscina	f. negro	M. violin	3 ENCUENTRO CON EL LIO DE VERANO con Sophie. Momento beso PREADOLESCENCIA luna reflejada en la piscina
.1	47	Rec epción		M. violín	Sophie va a la habitación y no esta su padre. Descubre a dos chicos liándose
.2	47	Ext. Calle		m. violín y sonido del mar	Padre andando entre la penumbra. Se dirige al mar. Desaparece en la oscuridad. El plano se queda fijo y no se le salir.
.3	47	Rec epción			Sophie es despertada por el recepcionista. Al entrar en la habitación ve a su padre desnudo en la cama dormido
	48	Osc uridad		Jadeos de Calum y m=raves anteriores	RAVE. Primeros planos de Calum bailando
	49	Int. habitación	f. negro		Sophie mayor, se despierta y se descubre quien es la chica de la rave porque sus pies, más levantarse se apoyan en la alfombra que su padre compró. Es lesbiana. torremolinos
	50	Int habitación hotel		m. intrigante	Parece que se está grabado desde la cámara casera, el bus sale en 20 minutos
	51	Int. bus	f. negro	=m a la anterior	Están en un bus, el padre dormido y la niña le coge las gafas y le desea feliz cumpleaños. El padre sonrío y le da las gracias
	52	Ext. Montaña con vistas			Sophie copia los movimientos de su padre. Están haciendo yoga. Intento de sintonía entre ambos. Cartel: We know the perfect.

53	Baños termales			Están en la piscina de barro. No se acuerda del arañazo de la espalda. Le pide disculpas por irse así esa noche. Primera vez que sale el tema suicidio con Cleopatra.
54 .1	planos		Dialogo fuera de encuadre	Sophie le cuenta a su padre que se ha besado a con el chico de los recreativos.
54 .2	Grano plano general		Diálogo s. ambiente	Le hace prometer a Sophie que le contará todo a su padre. PROMESA NUNCA CUMPLIDA
55	PLANO GENERAL	F. Encadenado	s. ambiente	FELIZ CUMPLEAÑOS, cantado por todos los de la excursión hacia su padre. EL desde arriba sin expresión alguna, lo oye.
56	Plano medio		Llantos del padre + música	El padre tiene un llanto desgarrador sentado en el borde de la cama. Totalmente al desnudo, literalmente. Es la primera vez que está rodeado de algo rojo en toda la película
57	Primer plano		Llantos del padre + música	En el suelo, al lado de la cama hay una postal. Sophie, te quiero, nunca lo olvides
58				Paisajes desolados entrelazados por ellos en la colchoneta divirtiéndose por última vez, en medio del mar. Último amanecer que ven juntos, sentados junto a la inmensidad del mar
59	Importante: Primer plano de la foto que se acaban de hacer			ULTIMA CENA FOTO: no llega a aparecer del todo. Es una conversación divertida entre padre e hija y solo se ve la foto
60		F. Negro	Música buscar =	ULTIMO BAILE. Solo el padre baila y ella lo ve de lejos

70			Música buscar = anterior. Gritos de la canción con los de la chica	RAVE Se entrelaza con los planos del último baile.
80	Aer opuerto	F negro	Sonido del enfoque	El padre despide a su hija en el aeropuerto. Última vez que ese ven. Se para en un fotograma
81	Cas a de Sophie	Trans ición	Se oye de fondo el llanto de un bebe	El fotograma anterior "sale" de la pantalla de la tv de Sophie ya mayor. Ella está sentada en el sofá viendo la cámara de video
82	Aer opuerto. Plano general		Llantos de un bebe	Cuando el padre apaga la cámara. Se acaba la historia. Primera vez que él lo apaga y encima desde la vista del espectador. Se marcha por una puerta. Hay destellos en el fondo. Cuando sale. Luz parpadeante
83		f. NEGRO		AFTERSUN

Fuente: Elaboración propia