

Aftersun o cómo celebrar bien un cumpleaños

BASILIO CASANOVA

Universidad Complutense de Madrid

Aftersun or how to celebrate a birthday well

Abstract

In this article we explore the paternal-filial relationship in the feature film *Aftersun* (2022) and the short film *Blue Christmas* (2017), both of which are works by Scottish director Charlotte Wells. The character of *Aftersun*'s father displays a melancholic attitude inherited from a double-bind relationship, a fact that explains the difficulty this Hamlet character has in celebrating his birthday properly. Part of this difficulty is inherited by his daughter Sophie, as well as the father's melancholic character. In the short film *Blue Christmas*, set in the middle of Christmas, the mother's attitude is depressive, while the father tries to flee the family home, seeking refuge in a warmer one, where, not by chance, there is a nativity scene. Tommy, the son, ends up taking the place of the saviour in the end. We isolate the ghostly scenes in both works.

Key words

Aftersun, *Blue Christmas*, melancholy, double bind, birthday

Resumen

En este artículo exploramos la relación paternofilial en el largometraje *Aftersun* (2022) y el cortometraje *Blue Christmas* (2017), obras, las dos, de la directora escocesa Charlotte Wells. El personaje del padre de *Aftersun* muestra una actitud melancólica heredera de una relación de doble vínculo, hecho que explica la dificultad que tiene este personaje hamletiano para poder celebrar bien su cumpleaños. Una parte de esa dificultad la hereda su hija Sophie, así como el carácter melancólico del padre. En el corto *Blue Christmas*, ambientado en plena navidad, la actitud depresiva es la de la madre, mientras que el padre intenta huir del hogar familiar buscando refugio en otro más cálido y en el que, no por casualidad, luce un belén. Tommy, el hijo, acaba ocupando al final el lugar del salvador. Aislamos las escenas fantasmáticas de ambas obras.

Palabras clave

Aftersun, *Blue Christmas*, melancolía, doble vínculo, cumpleaños.

Un cumpleaños (in)feliz

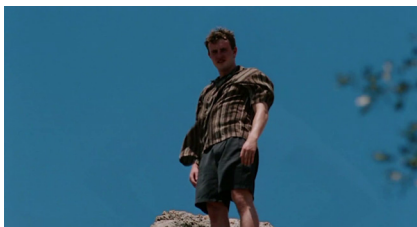
Bien avanzado *Aftersun*, Sophie, la protagonista, pide a los turistas que están visitando un anfiteatro en Turquía que le ayuden a cantar el feliz cumpleaños a su padre, con el que está pasando las vacaciones de verano (F1).

SOPHIE: *A las tres, cantaremos por el cumpleaños de mi papá.*



F1

En un momento dado, vemos la figura del padre de Sophie en lo más alto de las gradas recortada sobre un cielo azul (F2). El actor Paul Mescal, el *Gladiator 2* de Ridley Scott, es quien interpreta en el filme al personaje de Calum.



F2

Su imagen en contrapicado da paso (F3), por fundido, a otra en la que aparece sentado en la cama, de espaldas a la cámara, llorando sin consuelo (F4).



F3



F4

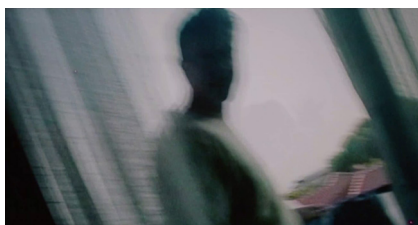
Así, de esta manera tan contradictoria, *celebra* el padre de Sophie su treinta y un cumpleaños.

Sophie cumple once años

La película arranca con las imágenes de un vídeo doméstico grabado por Sophie el día de su once cumpleaños en la habitación del hotel que comparte con su padre.



F5



F6

En estas imágenes vemos a un padre desenfocado dando unos pasos de baile. Su hija, avergonzada, le dice que se detenga (F5, F6).

Calum hace el ademán de no querer seguir con la grabación, pero Sophie insiste en hacerle una entrevista (F7).



F7

SOPHIE: Acabo de cumplir 11 años y tú tienes 130. Cumples 131 años en dos días.

Sophie quiere saber qué pensaba su padre, cuando tenía la edad que tiene ella ahora, qué estaría haciendo a la edad de treinta y un años. Calum, que no tiene respuesta para esa pregunta, mira a cámara y oculta su rostro tras unas cortinas (F8).



F8



F9

1 En *Más allá del principio del placer* (1920), Freud busca hacer «más inteligible» la «compulsión de repetición» que emerge en el curso de la cura psicoanalítica. Unas líneas más abajo, Freud escribe: «podemos decir que la resistencia del analizado parte de su yo; hecho esto, enseguida advertimos que hemos de adscribir la compulsión de repetición a lo reprimido inconsciente». FREUD, Sigmund (1920). *Más allá del principio del placer, Obras completas, Tomo XVIII*, Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 19.

2 Escribe Freud en *Más allá del principio del placer* (1920): «Las exteriorizaciones de una compulsión de repetición que hemos descrito en las tempranas actividades de la vida anímica infantil, así como las vivencias de la cura psicoanalítica, muestran en alto grado un carácter pulsional y, donde se encuentran en oposición al principio del placer, demoníaco». FREUD, op. cit., p. 35.

3 ALLIONE, Tsultrim (2008). *Alimentando tus demonios*, Barcelona: La liebre de marzo, 2013. Esta autora propone cinco pasos como forma de liberarse de nuestros apegos (demonios).

Sobre el cielo gris del fondo, detrás de la silueta del padre, resulta visible el reflejo de una Sophie adulta, que está visionando el vídeo que grabó el día de su undécimo cumpleaños.

Compulsión a la repetición

Este mismo vídeo reaparece más tarde en el filme. Lo hace con la precisión misma de la «compulsión de repetición»¹. Una compulsión que, a decir de Freud, se instaura más allá del principio del placer. Freud llegó a calificar este impulso de «demoníaco»². Podríamos decir que el demonio simboliza aquello que el sujeto necesita enfrentar, elaborar y, en última instancia, simbolizar. Quizá por eso, autores como Tsultrim Allione proponen, como manera de liberarse de ellos, alimentar primero esos demonios.³

En esta segunda escena la composición es de una notable complejidad, lo que da idea de la dificultad misma de lo que está en juego.

El vídeo doméstico lo vemos reproducido ahora en un monitor de televisión. En él, Sophie comienza describiendo la habitación de hotel que comparte con su padre. Nos enteramos así de que éste duerme en una camita pequeña, mientras que ella lo hace en una gigante (F9). Al lado del monitor hay varios libros. Detrás de estos, un espejo en el que iremos viendo reflejarse sucesiva o simultáneamente a padre e hija.

El espectador cae pronto en la cuenta de que se trata del mismo vídeo del comienzo del filme: el del padre desenfocado dando unos pasos de baile junto al balcón.

Ante la insistencia de su hija, Calum le pide que apague la cámara (F10).



F10

A continuación, se lleva la mano a la cabeza, se sienta en la cama de Sophie y emite un sonido como de queja o lamento.

Sophie insiste en su pregunta:

SOPHIE: *Cuando tenías 11 años, ¿qué pensabas que estarías haciendo ahora?*

La actitud negadora de Calum nombra su dificultad para hablar de eso, sea lo que sea.

Su hija no grabará más con su cámara, pero sí lo hará, dice, en su «cámara mental».

SOPHIE: *¿Qué hiciste para tu cumpleaños número 11?*

CALUM: *Cuando cumplí 11 años nadie se acordó que era mi cumpleaños.*



F11

A Calum lo vemos reflejado a la vez en el espejo y en la pantalla apagada del monitor. Los títulos de los libros son más visibles ahora que nunca: uno sobre meditación, otro de poemas y relatos de la cineasta escocesa Margaret Tait, y uno de Tai Chi (F11).

CALUM: *Y cuando le dije a mi mamá, se enojó tanto que me agarró de la oreja e hizo que mi papá me llevara a la juguetería y me comprara algo.*

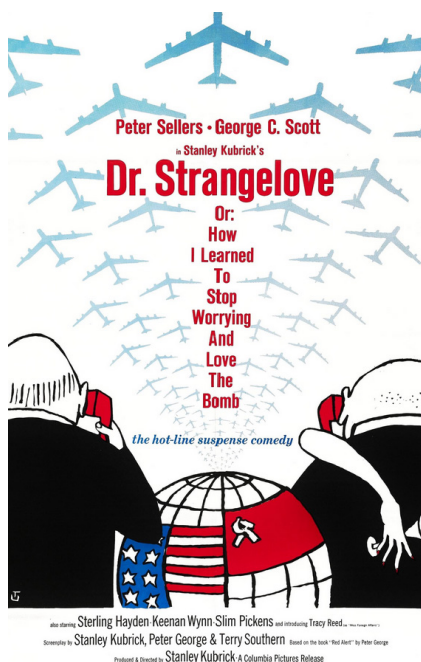
La madre hizo —fue una decisión suya— que su padre le comprara al niño Calum un regalo en la juguetería. Un regalo que, más que un regalo, es un castigo. Un regalo envenenado.

SOPHIE: *Eso es un tanto... profundo. ¿Qué elegiste?*

CALUM: *Elegí un teléfono de juguete. Era rojo.*

SOPHIE: *Buena elección.*

El padre de Sophie eligió como regalo un teléfono rojo, una metáfora de la Guerra fría y la amenaza nuclear. En el filme de Stanley Kubrick, cineasta nacionalizado británico, *Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, el conocido como teléfono rojo es una línea directa entre la antigua Unión Soviética y los Estados Unidos de América (F12).



F12

El subtítulo original del filme de Kubrick habla de cómo dejar de preocuparse y aprender a amar la bomba; el título lo hace de un amor extraño (*strange-love*), como extraña es la manera que tienen de manifestar su amor los padres a Calum.

El amor, como sostiene Bert Hellinger, requiere de una estructura, de un orden: «El amor es una parte del orden. Algunos piensan que con el amor es posible superar el orden. Eso no funciona. El amor debe someterse al orden para poder desplegarse».⁴

Sophie está de acuerdo con su padre en que la del teléfono rojo fue una buena elección (F13).



F13

Doble vínculo

La lógica del regalo —*teléfono rojo*— como castigo —*Guerra fría*— participa de lo que Gregory Bateson denominó relación de *doble vínculo*,⁵ una relación en la que la persona recibe, dentro del contexto familiar en el que vive, mensajes totalmente contradictorios entre sí.

Es decir: te hacemos un regalo por tu cumpleaños que en realidad no es tal, sino un castigo, tirón de orejas incluido, por habernos recordado que hoy es tu undécimo cumpleaños.

Calum se deja caer sobre la cama, relajado.

No debería sorprendernos que, en lugar de sentir satisfacción, el día de su treinta y un cumpleaños veamos al padre de Sophie sollozar desconsolado.

4 HELLINGER, Bert (2001). *El manantial no tiene que preguntar por el camino*, Buenos Aires: Alma Lepik, 2007, p. 72.

5 BATESON, Gregory; JACKSON, Don D.; HALEY, Jay; WEAKLAND, John (1956). *Toward a theory of schizophrenia*, Behavioral Science.

Una triste Navidad (*Blue Christmas*)

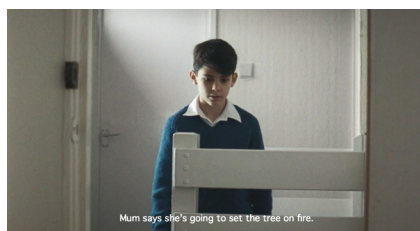


F14

El cortometraje de Charlotte Wells que lleva por título *Blue Christmas* (2017) está ambientado en Navidad, época del año en que se celebra el nacimiento de un niño (F14).



F15

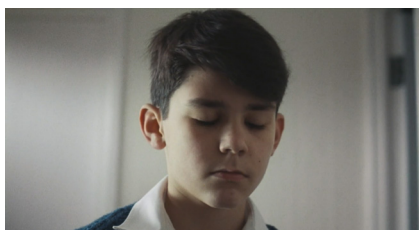


F16

El corto arranca con la imagen de Alec, el padre de Tommy, haciendo flexiones junto a una cama cubierta con una colcha de color azul (F15). Su hijo entra en la habitación para decirle que su madre amenaza con prender fuego al árbol de Navidad (F16).

F17

Ante la pasividad del padre, que dice a su hijo que le prepare a su madre un té, Tommy baja la vista y se va (F17).



F17

La primera imagen de Lily, la madre, es esta:



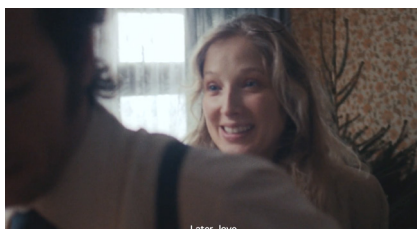
F18

Lleva una bata azul y dos calcetines de diferente color; uno corto y otro largo. Las dos sillas que flanquean su figura parecen una más baja que la otra, como los calcetines (F18).

Esta imagen muestra el desequilibrio emocional de una mujer de la que enseguida veremos su doble rostro. El primero, depresivo, y de total indiferencia hacia su marido (F19); el segundo de euforia desmedida (F20).



F19



F20

Estas, la melancólica y la maníaca son, pues, las dos caras de esta mujer.

El hijo (salvador)

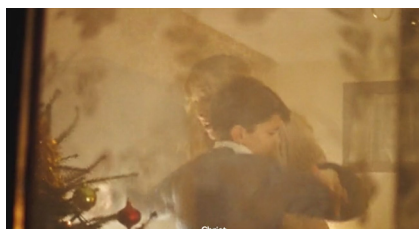
Alec, que ha pasado el día fuera recaudando impuestos, cena en casa de Mrs. Murphy, una amiga suya. En el interior de esa casa todo luce cálido.



F21

En el transcurso de la cena el protagonista repara en el pequeño belén que hay sobre un mueble y en el que la figura menos visible de todas es la del Niño Jesús, oculta por la cabeza de la mula (F21).

De vuelta a casa, Alec ve a través de la ventana a su esposa forcejeando con su hijo junto al árbol de Navidad (F22). El del nacimiento sigue siendo, pues, el tema central.



Christ.
F22

PADRE: *Cristo.*

Tommy suplica a su madre que le deje en paz (F23) y, una vez liberado de su abrazo, corre hacia su padre, al que califica de *bastardo* (F24):



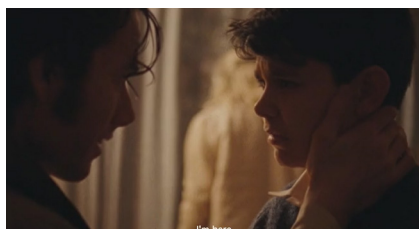
Mum, please just stop it.
- Tommy.
F23



You have no idea, you bastard.
- I've got her son.
F24

TOMMY (a su padre): *No tienes ni idea, bastardo.*

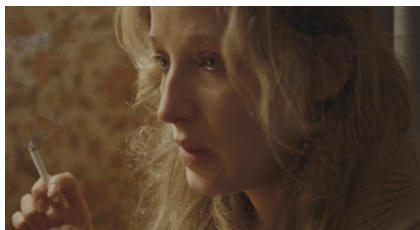
Un padre que, aunque tarde, llega a tiempo para rescatar al hijo de los brazos de la madre (F25).



I'm here.
F25

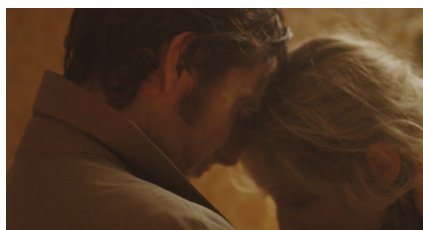
PADRE: *Estoy aquí.*

La madre muestra ahora su cara más triste y melancólica (F26).

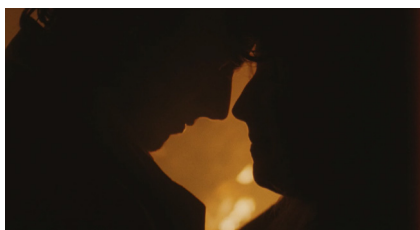


F26

El corto termina con marido y mujer bailando juntos al compás de *Silent Night*, cantada por Elvis Presley (F27, F28).



F27



F28

*Silent night, holy night
Shepherds quake at the sight
Glorious strains from Heaven afar
Heavenly hosts sing alleluia
Christ the Saviour is born
Christ the Saviour is born*

Noche de paz, noche santa en la que nace Cristo, el Salvador.

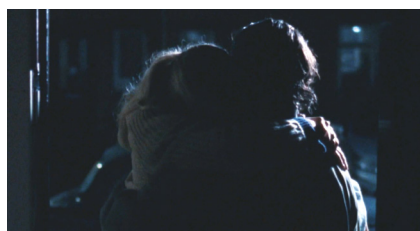


F29

Ese *salvador* parece ser aquí Tommy, al que vemos abrir la puerta de una casa en llamas (F29) —la madre ha acabado prendiendo fuego al árbol de Navidad— mientras sus padres salen a la calle (F30, F31).



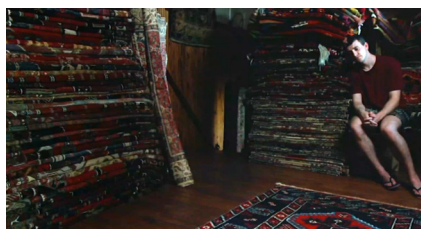
F30



F31

Escena central de *Aftersun*

En la escena central de *Aftersun* la cámara recorre varios montones de alfombras turcas hasta que entra en campo Calum, que tiene apoyada su cabeza en una de esas pilas (F32).



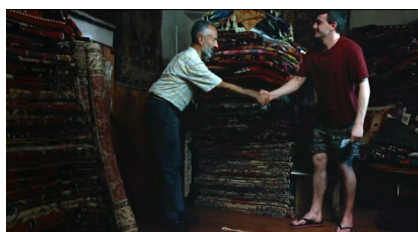
F32



F33

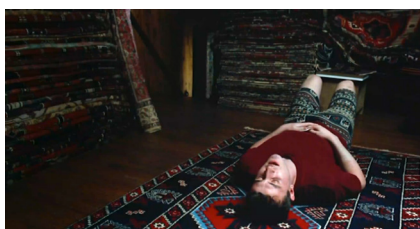
Él necesita de ese apoyo, como quien necesita de una columna. A sus pies, extendida en el suelo, está la misma alfombra que habíamos visto recorrer a la cámara en una secuencia anterior en la que Calum le contaba a su hija que los símbolos dibujados en la alfombra representaban «distintas cosas». Ni Sophie ni el espectador llegarán a saber qué cosas son las representadas (F33).

La presencia en la escena del vendedor saca por un momento a Calum de su ensimismamiento (F34).



F34

Pero éste enseguida vuelve a posar la vista en la alfombra que tiene a sus pies. Primero la mira y a continuación se *tumba* en ella (F35).



F35

Tal es el poder de atracción que sobre el personaje posee esa pieza cuya finalidad esencial es cubrir el suelo.

Las manos sobre el estómago, la boca semiabierta, los ojos cerrados y las rodillas ligeramente dobladas. Esa es la posición de Calum al final de la secuencia central de *Aftersun*.

Este acto puede ser interpretado como una rendición, pero también como la búsqueda de una representación, es decir, de un símbolo que rescate al personaje de la melancolía.

En una fotografía de Charlotte Wells con su padre en Turquía vemos colgar, detrás de la futura cineasta, una alfombra turca no igual, pero sí parecida a la de *Aftersun* (F36).



F36

El escupitajo

En otro momento de *Aftersun*, Sophie, tumbada en la cama, le pregunta a su padre si no se siente algunas veces «como si se estuviera hundiendo» (F37).

El padre, al que vemos cepillarse los dientes delante del espejo del baño, alza la cabeza y escupe en el espejo (F38).



F37



F38

El aspecto de su rostro en el momento del escupitajo revela cuál es la imagen que este hombre tiene de sí. Una absolutamente despreciable, sin duda, pues es a sí mismo a quien acaba de escupir (F39).



F39

Cuando padre e hija ya han salido de la habitación, un fundido a negro da paso a una imagen congelada del escupitajo, que cobra así una dimensión abstracta, atemporal (F40).



F40

El de una prisión tan fría y azulada como un témpano de hielo.

Escena fantasmática

La posibilidad del suicidio ronda de manera casi permanente al padre de Sophie. En esto *Aftersun* se halla profundamente emparentada con una película como *El sur* (1983), de Víctor Erice.

La latencia suicida intenta combatirla Calum mostrándose muy cariñoso con su hija, de la que acaba haciendo, en ocasiones, su pareja de baile. En el filme de Erice sucede algo semejante tanto en la escena de la primera comunión como, cerca ya del final, en la de la boda.

En una de las secuencias en las que Calum se pone a bailar solo, o con su hija, cierta *escena fantasmática*⁶ aflora en el filme.

El espectador sabe que Calum se ha separado de su esposa, que ha dejado Edimburgo, ciudad de nacimiento de Charlotte Wells, porque, como le confiesa a su hija, a la que (se) abraza con fuerza, allí «no hay suficiente sol» (F41).



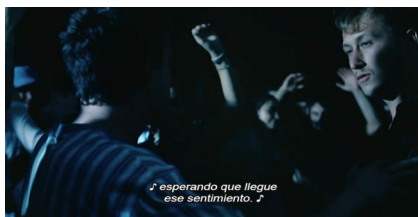
F41

Desconocemos el motivo real de dicha separación, pero sí tenemos acceso a lo que podríamos denominar la *sombra* del protagonista.

En brevísimos flases, y bajo una luz estroboscópica, varias imágenes sugieren una relación de objeto de tipo homosexual, es decir, una relación amorosa de Calum con otro hombre (F42, F43).



F42



F43

6 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2016). *Escenas fantasmáticas: un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Diputación Provincial de Granada. González Requena sustituye el término freudiano de *fantasía* (*Phantasie*) por el de *escena fantasmática* como una de las formas que tiene de manifestarse el inconsciente y que «están, por eso mismo, dotadas de esa especial intensidad, de índole imperiosa, que es propia del deseo inconsciente del sujeto» (p. 340).

¿Fue esta la causa de su separación de la madre de Sophie?

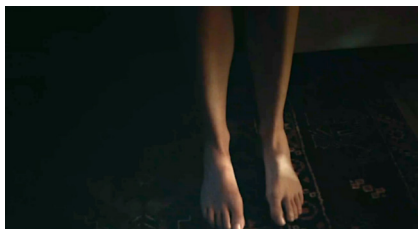
En medio de esa escena de seducción aparece, esperando no se sabe qué sentimiento, una desolada Sophie (F44).



F44

Cumpleaños de Sophie

En otro momento de la película Sophie entra en la habitación del hotel y ve a su padre completamente desnudo tumbado en su cama. La cámara desciende por el rostro del padre y funde con otra de Sophie adulta incorporándose en la cama y colocando después sus pies en la misma alfombra que vimos comprar a Calum (F45).



F45

La joven que está en la cama con Sophie le pregunta si está bien y la felicita por su cumpleaños.

Esta escena, toda ella en penumbra, se halla bañada por la melancolía. Las dos mujeres parecen formar aquí una única y triste figura (F46).



F46

El baile final

Cerca del final de la película, en la última noche que pasan juntos, Calum lleva a su hija al baile de la mano (F47).



F47

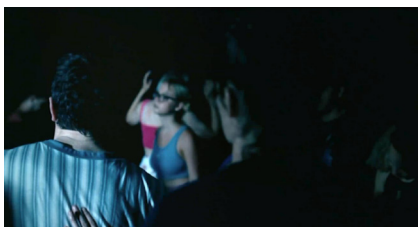
Esta, en un principio, opone cierta resistencia, pero el padre está dispuesto a bailar con o sin su hija.

Al ritmo de *Under Pressure*, cantada a coro por David Bowie y el grupo Queen, comienzan a surgir imágenes estroboscópicas de una fiesta *rave* en las que aparece la Sophie adulta, la misma cuya silueta veíamos al comienzo del filme visionando el vídeo de su once cumpleaños (F48). Su aspecto es diferente al de la Sophie niña.



F48

La hija aparece en ese baile detrás de su padre, en lo que se podría considerar un plano *semisubjetivo* de la joven (F49).



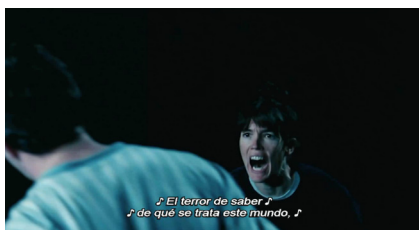
F49

Las imágenes que siguen nos devuelven un rostro hasta ahora desconocido de Sophie. En él se puede ver primero un profundo desprecio (F50),



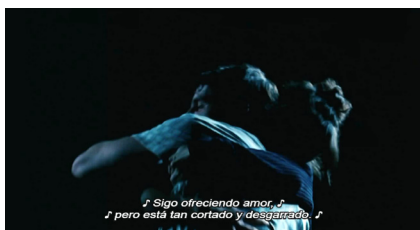
F50

y después un gesto de reproche en el que Sophie parece estar echándole en cara algo a su padre. Al mismo tiempo, la letra de la canción de Queen y Bowie habla de «el terror de saber de qué se trata este mundo» (F51).



F51

Se suceden imágenes de abrazos y forcejeos entre padre e hija, en las que no sabemos si ella trata en realidad de retenerle o, directamente, de quitárselo de encima (F52, F53).



F52



F53

Calum cae para la Sophie adulta (F54), que se queda sola, mientras a él le vemos abrazar con fuerza a la Sophie de once años.



F54



F55

La posibilidad de hacer el duelo, la de despedirse, en definitiva, del objeto amado, es casi un imposible para el melancólico (F55). La causa principal de esa imposibilidad quizá haya que buscarla en la ambivalencia misma de la relación de objeto. Freud la describe así en *Duelo y melancolía*:

En la melancolía se urde una multitud de batallas parciales por el objeto; en ellas se enfrentan el odio y el amor; el primero pugna por desatar la libido del objeto, y el otro por salvar del asalto esa posición libidinal.⁷

Lo constatamos en el caso de Calum y el teléfono rojo, en esa *guerra fría* que es la relación de *doble vínculo* y que podía acabar en una explosión nuclear (bomba atómica); lo constatamos ahora en esa relación de amor-odio entre padre e hija.

⁷ FREUD, Sigmund (1915). *Duelo y melancolía*, *Obras completas*, tomo XIV, Buenos aires: Amorrortu, 1992, p. 253.

Orden del amor, orden de la vida

QUEEN y BOWIE: *dar amor, dar amor, dar amor...*

Volviendo a Hellinger y a los «órdenes del amor», se trataría para Sophie, para Estrella, la hija protagonista de *El sur* y para el Tommy de *Blue Christmas*, de reencontrar ese *manantial* que es el amor que todo lo cura e ilumina (F56).



F56

Para ello, estos tres personajes necesitan sentir que forman parte de un orden familiar al que tienen derecho a pertenecer. Es lo que Hellinger llama «derecho de pertenencia» o de no exclusión.



F57

Quizá sea eso lo que Sophie trata de encontrar cuando visiona de nuevo los vídeos que grabó con su padre (F57).

Al lado de la joven hay una planta que representa a la vida misma. De fondo se oye ahora el llanto de un bebé.

A ese orden del que hablamos obedece también el «impulso de repetición», cuyo fin último es sintonizar con el movimiento de la vida para poder así entregarse definitivamente a ella.⁸

⁸ «La persona que está en sintonía ha logrado realizarse. La vida de por sí está en sintonía. Pero el Yo a menudo no está en sintonía. El Yo se va entregando lentamente a los movimientos de la vida y de esa manera logra estar en sintonía con ella. La pregunta acerca del sentido se acaba cuando la persona ha logrado la sintonía». HELLINGER, *op. cit.*, p. 24

Referencias

- ALLIONE, Tsultrim (2008). *Alimentando tus demonios*, Barcelona: La liebre de marzo, 2013.
- BATESON, Gregory; JACKSON, Don D.; HALEY, Jay; WEAKLAND, John (1956). *Toward a theory of schizophrenia*, Behavioral Science.
- ERICE, Víctor. *El sur*. España: Elías Querejeta, 1983. [Película].
- FREUD, Sigmund (1915). *Duelo y melancolía*, *Obras completas*, tomo XIV, Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- (1919). *Más allá del principio del placer*, *Obras completas*, tomo XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2016). *Escenas fantasmáticas: un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Diputación Provincial de Granada.
- HELLINGER, Bert (2001). *El manantial no tiene que preguntar por el camino*, Buenos Aires: Alma Lepik, 2007.

KUBRICK, Stanley. *Teléfono rojo. Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)*. Reino Unido: 1964. [Película].

PRESLEY, Elvis. *Silent Night. Elvis's Christmas Album*. EE. UU: RCA Records, 1957. [Canción].

QUEEN & BOWIE, David. *Under Pressure*. Reino Unido, 1981. [Canción].

SLUZKI, Carlos E.; RANSOM, Donald C. (1976). *Double Bind: The Foundation of the Communicational Approach to the Family*, New York: Grune & Stratton.

WELLS, Charlotte. *Blue Christmas*. Reino Unido: 2017. [Cortometraje].

WELLS, Charlotte. *Aftersun*. Reino Unido: 2022. [Película].



Paisaje emocional, multi-exposición capturada en cámara,
México, 2024, Moník Molinet.