

**Masculinidad y autoviolencia: representación del pasado, crisis del relato marco y desviaciones de la focalización en *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022)**

**Masculinity and Self-violence: The Representation of the Past, the Crisis of the Framing Story and the Deviations of the Focalisation in *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022)**

**José Antonio Planes Pedreño**

Universidad de Medellín, Colombia  
[jplanes@udemedellin.edu.co](mailto:jplanes@udemedellin.edu.co)

**Javier Juárez Rodríguez**

Universidad Complutense de Madrid, España  
[javijuar@ucm.es](mailto:javijuar@ucm.es)

**Resumen:**

Con este artículo, proponemos un análisis interdisciplinar de una obra cinematográfica de especial relevancia estética y temática. Se trata de *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022), título que expone los nocivos efectos que, aún hoy, arrastran los modelos de masculinidades y paternidades hegemónicos en los hombres: por un lado, plantea cómo esos efectos surgen a la luz de unas autoexigencias marcadas por los códigos, roles, estereotipos y creencias arraigados en imaginarios sociales y culturales; por otro, advierte de la *autoviolencia* como respuesta inconsciente ante la presión de las obligaciones y mandatos que, inherentes al paradigma tradicional, imponen las varonías *esperadas*, las cuales resultan imposibles de asumir. El filme de Wells explora estos asuntos apenas visibilizados en el medio cinematográfico a través de una singular disposición narrativa donde las anacronías temporales y el ejercicio de la memoria desempeñan una función esencial a fin de transmitir hasta qué extremo estos modelos pueden heredarse sin vislumbrar las causas que abocan al género masculino a un destino trágico. De este modo, la teoría narratológica nos permite esclarecer los fenómenos narrativos del largometraje, para, a continuación, aprehender su discurso con arreglo a una perspectiva de género.

**Abstract:**

Throughout this article, we carry out an interdisciplinary analysis of *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022), a cinematographic work with a special aesthetic and thematic relevance, insofar it poses the damaging effects of models of masculinity and fatherhood on men. On one hand, it reveals how those effects arise because of the self-demands of codes, roles, stereotypes, and beliefs rooted in the social and cultural imaginary. On the other hand, it warns against self-violence as an unconscious answer in the face of the pressure of obligations and commands of the traditional paradigm, which are impossible to perform. Wells' feature film addresses issues that have rarely been acknowledged in cinema until now. It achieves its goals by means of a particular narrative structure where temporal anachronies and memory play an essential role in conveying to what extent those models can be inherited by ignoring the causes that lead the male gender to a tragic destiny. Consequently, narratological theory allows us to isolate the main narrative phenomena of the film and to also elucidate its discourse with the help of a gender studies approach.

**Palabras clave:** Masculinidades; paternidad; estudios de género; narratología; *flashback*; memoria.

**Keywords:** Masculinities; Fatherhood; Gender Studies; Narratology; Flashback; Memory.

## 1. Introducción

En este artículo emprenderemos el análisis narratológico de una obra cinematográfica de enorme complejidad en la gestión de sus niveles espaciotemporales y en el discurso que, sobre la actividad de la memoria, de ello se sustrae. Se trata del largometraje de ficción *Aftersun*, dirigido por Charlotte Wells en 2022. El motivo que espolea este trabajo no reside en dilucidar sus componentes formales y expresivos por interesantes y significativos que, en sí mismos, pudieran resultar. Antes bien, y como consecuencia de esas elecciones creativas, el filme de la cineasta británica despliega un juego con las anacronías temporales a fin de desvelar, como pocas películas con anterioridad, las perniciosas consecuencias que, en los propios hombres, han ejercido los prototipos de masculinidad hegemónicamente arraigados en los imaginarios sociales: alumbra sus crisis y tensiones, así como las *mochilas* psicológicas subyacentes a las dolorosas exigencias de las *varonías* que aún hoy persisten bajo *mutaciones* de forma, pero no de fondo. En este sentido, la dimensión semántica de nuestro objeto de estudio hunde sus raíces en los debates y reflexiones que, en la actualidad, y en el terreno teórico, se están librando acerca de cómo los hombres se perciben a sí mismos y qué códigos, roles, estereotipos y creencias subyacen a su comportamiento, entre ellos, y en especial, los relativos a la paternidad.

*Aftersun*, por tanto, acomete asuntos muy intrincados desde una perspectiva de género, y específicamente desde el ámbito de las masculinidades y de las *fragilidades* reales, esculpidas sobre los modelos dominantes de las *varonías correctas o esperadas* en la sociedad y, antes que nada, en los propios hombres (Salazar Benítez, 2018). El filme, asimismo, pretende alejarse de los títulos cinematográficos que vinculan el ejercicio de las *varonías* tradicionales a fenómenos como la violencia contra las mujeres. Por el contrario, se adentra en terrenos mucho más invisibilizados, tales como la *autoviolencia* física y psicológica, de los que no elude sus facetas más estremecedoras. Estos aspectos los identificamos en la figura de Calum, un padre joven, feliz y dedicado al cuidado de su hija Sophie durante un viaje de verano en Turquía. En apariencia, se trata de un progenitor responsable y

dialogante que no escatima gestos de afecto y cariño hacia su pequeña, una niña también alegre y despierta, si bien inmersa en una etapa de cambio como la preadolescencia que inquieta a Calum. Sin embargo, tras esta fachada palpita un sombrío paisaje interior en virtud de unos arquetipos de masculinidad y paternidad que abocarán al personaje a un trágico desenlace. Todo ello, además, agudizado en el marco de una sociedad llena de contradicciones (Ranea Triviño, 2021, p. 15) donde las pautas androcéntricas tradicionales y abiertamente sexistas esconden imposiciones y exigencias, las cuales generan capítulos de ansiedad y frustración en los varones que, o bien no las obedecen, o bien no son capaces adoptarlas. Con respecto a la figura de Calum, estas imposiciones y exigencias provienen de unas competencias y facultades preconcebidas en materia de paternidad que lo sumen en un estado de cada vez mayor inseguridad, como más adelante tendremos ocasión de tratar. Esta angustia, además, es ocultada de manera constante por el propio personaje, de ahí que se sumerja en una negación emocional que entronca directamente con los patrones tradicionales de masculinidad. A lo largo de la película podemos observar cómo proliferan escenas que reflejan la latente vulnerabilidad del protagonista con toda su crudeza, las cuales desembocan en una progresiva *autoviolencia*, perceptible, por ejemplo, en el abuso reiterado del consumo de alcohol o en la creciente pérdida del control de sus emociones, que llegan a desbordarse de modo trágico.

## **2. Marco teórico y metodología**

De acuerdo a la teoría narratológica, todo relato audiovisual es el producto de una instancia exterior a la diégesis que dota a la obra de su configuración material, ordena la fábula y estimula sus efectos y significados. Esta instancia ha recibido diferentes denominaciones, tales como *meganarrador* o *gran imaginador* (Gaudreault y Jost, 1995), *autor implícito* (Booth, 1982), *narrador cinematográfico* (Chatman, 1990) o *sujeto de la enunciación* (Gómez Tarín, 2013). Entre las atribuciones del meganarrador se encuentra la posibilidad de establecer “formas de discordancia entre el orden de la historia y del relato” (Genette, 1989, pp. 91-92), esto es, la posibilidad de

alterar el orden cronológico mediante procedimientos como los saltos desde un presente o relato *primario* o *marco* definido al pasado –*flashback*–, al futuro –*flashforward*– o la imaginación –imágenes mentales–.

Si bien cada uno de esos recursos están dotados de una variedad de tipologías y factores (Planes Pedreño, 2018, 2020), solo mencionaremos, puesto que en nuestro trabajo esas particularidades no resultan determinantes, que en el origen de esas anacronías narrativas pueden concurrir causas *diegéticas*, en tanto emergen del curso natural de la historia o de la acción mental de los personajes, o *extradiegéticas*, siempre y cuando los desplazamientos en el tiempo sean solo explicables según los designios del meganarrador (Bordwell, 1996, p. 79; Branigan, 1992, p. 73). En todo caso, esos desplazamientos en el tiempo están subordinados a un relato *primero* (Genette, 1989, p. 104) situado en el presente (Ramahí García, 2015). Como reacción a las críticas vertidas contra esa denominación, el teórico francés cambia de relato primero a *primario* (Genette, 1998, p. 23), definido como “el nivel temporal de relato con relación al cuál una anacronía se define como tal” (Genette, 1989, p. 104). En lugar de esas dos nociones, nosotros nos valdremos de la variación terminológica introducida por Navascués: *relato marco* (1992, p. 97).

Otra de las facultades de este sujeto enunciativo consiste en administrar el alcance del saber en el relato, o lo que es lo mismo, su gestión cognitiva, para lo cual Genette (1989) acuñó el término *focalización*. Adaptando al medio audiovisual su formulación originaria, Gaudreault y Jost (1995) recurren una división tripartita de esa noción, no muy alejadas de las propuestas por su artífice, sintetizadas con bastante claridad por Cuevas (2001): *focalización espectral* –el narrador sabe más que los personajes–, *externa* –el narrador sabe menos de lo que conocen los personajes– e *interna* –el narrador sabe tanto como el personaje–. Pero Genette también contempla las incoherencias, deliberadas o no, en que a menudo incurre la focalización, dentro de las cuales destaca el fenómeno de la *paralepsis*, que hace referencia a aquel conocimiento o información que desborda el saber acotado en que está anclada la narración, mientras que lo contrario –reservar menos

información de lo previsible— acuña el vocablo *paralipsis*. Muchos autores conciben estas brechas o inconsistencias como sustanciales al acto narrativo en sí mismo por mor de su naturaleza *oportunistica y promiscua* (Bordwell, 2007, p. 44) o, formulado de otra forma, de su dimensión contradictoria, ambigua y cambiante (Branigan, 1992, pp. 173-174). Ahora bien, desde nuestra perspectiva, eso no es impedimento para que de ellas también puedan extraerse poderosos efectos de sentido, que son, desde ese terreno, los que nutren *Aftersun* y, junto a otros elementos, sobre las que cimentaremos la lectura de la película.

Nuestra aportación, en resumidas cuentas, implementa estas variables de raigambre narratológica para proceder a la lectura y el análisis audiovisual —relato marco, anacronías narrativas e inconsistencias de la focalización—, escrutar su conjugación en el texto fílmico y, en virtud de la pertinencia de la historia y de sus personajes, identificar sus haces de sentido a la luz de la teoría de género, de ahí que establezcamos un cruce de caminos interdisciplinar entre dos corrientes hermenéuticas que suelen operar separadas. Así las cosas, y metodológicamente hablando, hemos elaborado una segmentación narratológica de *Aftersun* (F1, F2 y F3) mediante la cual descomponemos el filme en la totalidad de las escenas<sup>1</sup> que la nutren y asociamos a cada una ellas sus estratos temporales y las clases de focalización que ponen en juego. Este esclarecimiento del *mapa temporal* de la película, y por extensión de sus figuras narratológicas más descollantes, nos permite descubrir hacia qué derroteros semánticos se encamina.

---

<sup>1</sup> A la hora de contabilizar las escenas del largometraje, adoptamos la definición de Bordwell, Thompson y Smith (2017, p. 504): aquel segmento en la narración del filme acotado a un tiempo y en un espacio, que a su vez puede entrecortarse con el fin de yuxtaponer dos más acciones simultáneas. En cuanto a las anacronías temporales, las enumeramos sobre la base de que suponen un intervalo temporal entre dos puntos del presente de la diégesis, con independencia de su extensión, ya sean imágenes, escenas o incluso secuencias (Planes, García y Pérez-Morán, 2022, p. 3448).

Escena	Descripción	Tiempo	Focalización
1a	Sophie-adulta inicia el visionado del viaje a Turquía.	Presente	Interna
2a	Sophie-adulta en el night-club.	Imagen mental 1	Interna
1b	Sophie-adulta continúa visionando el viaje.	Presente	Interna
2b	Sophie-adulta en el night-club.	Imagen mental 2	Interna
1c	Sophie-adulta continúa visionando el viaje.	Presente	Interna
2c	Sophie-adulta en el night-club.	Imagen mental 3	Interna
3	Sophie y su padre, Calum, en autobús.	Flashback 1	Interna
4	Sophie duerme en el autobús.		Interna
5	Calum y Sophie llegan al hotel.		Interna
6	Calum y Sophie en la sala de espera del hotel.		Interna
7	Calum y Sophie en la habitación del hotel.		Espectatorial
8	Sophie se despierta y mira a su padre.		Interna
9	Calum y Sophie descansan en la piscina.		Interna
10	Sophie registrada con la videocámara a Calum.		Interna
11	Sophie y Calum caminan a las afueras del hotel.		Interna
12	Sophie y Calum dándose un baño en el mar.		Interna
13	Sophie duerme mientras su padre reproduce las grabaciones de la videocámara.		Espectatorial
14a	Sophie y Calum hablan por teléfono con la madre de la primera.		Interna
15	Sophie, en una de las cabinas del baño de mujeres, escucha a dos adolescentes.		Interna
14b	Calum continúa hablando con su exmujer.		Interna
16	Sophie juega con otro niño (Michael) en el salón recreativo.		Interna
17	Sophie y su padre juegan al billar con otros jóvenes.		Interna
18	Sophie observa a su padre en la piscina.		Interna
19	Calum enseña a Sophie una técnica de defensa.		Interna
20	Calum y Sophie se sumergen en la piscina.		Interna
21	Calum y Sophie en las tumbonas de la piscina.		Interna
22	Sophie y Calum, dormido, en la sauna del hotel.		Interna
23	Sophie y Calum se duchan en la sauna.		Interna
24	Calum y Sophie en las tumbonas de la piscina.		Interna
25	Calum se ducha mientras Sophie, en la habitación, graba con la videocámara.		Interna
26	Sophie y Calum cenan en una de las terrazas del hotel.		
27	Sophie y su padre conversan en la habitación.		Interna
28	Calum y Sophie juntos sobre una embarcación.		Interna
29	Sophie se zambulle en el mar.		Interna
30	Sophie presencia a dos jóvenes enamorados.		Interna
31	Sophie relata sus experiencias a la videocámara.		Interna

F1. Segmentación narratológica *Aftersun*: escenas 1a-31. Fuente: elaboración propia

Escena	Descripción	Tiempo	Focalización	
2d	En el night-club, Sophie-adulta divisa a su padre entre la multitud.	Imagen mental 4	Interna	
32	Calum y Sophie tumbados en un café.		Interna	
33	Calum accediendo al hotel por su entrada.		Interna	
34	Sophie juega sobre un simulador de moto con Michael.		Interna	
35	Varios parapentes surcan el cielo.		Espectatorial	
36	Calum, de repente, escupe sobre el vidrio del baño.		Espectatorial	
37	En el cuarto de baño, Calum permanece con una toalla húmeda tapándolo frente al espejo.		Espectatorial	
38	A Sophie le hacen una trenza en la calle.		Interna	
39	Calum absorto ante una alfombra turca.		Interna	
40	Sophie juega al billar americano con los jóvenes del hotel.		Interna	
41	Calum realiza ejercicios de taichi en la habitación.	Interna		
42a	Dos de los chicos del grupo con el que Sophie está jugando a billar se besan.	Flashback 2	Interna	
43	En la tienda de alfombras, Calum compra la que había llamado su atención anteriormente.		Espectatorial	
42b	Sophie y los jóvenes se zambullen en la piscina.		Interna	
44	Después de haberse cambiado, Sophie tiende la ropa mojada en la terraza de la habitación.		Interna	
45	Calum cuenta a Sophie el olvido de sus padres su undécimo cumpleaños.		Interna	
46	Calum bebe cerveza junto a Sophie en la terraza mientras juegan al ajedrez.		Interna	
47	Sophie se abraza a su padre mientras este la sostiene.		Interna	
2e	En el night-club, Sophie-adulta sigue contemplando a Calum desde la distancia.		Imagen mental 5	Interna
48	Sobre la verja de la terraza del hotel, Calum está en equilibrio y con los brazos extendidos.			Espectatorial
49	Sophie observa a Calum, que a su vez está reflejado en el cristal de la mesa.			Interna
50	Sophie toma el sol en la piscina del hotel junto a su padre.	Interna		
51	Sophie y Calum juegan al waterpolo con otros huéspedes del hotel.	Interna		
52	Sophie y Calum cenan mientras escuchan a una canción en vivo.	Interna		
53	Sophie sale sola al escenario a cantar <i>Losing my religion</i> .	Interna		
54	Sophie acompaña al grupo de jóvenes del hotel mientras estos beben alcohol.	Interna		
55	Una de las jóvenes del grupo regala su pulsera a Sophie para que pueda utilizarla.	Interna		
56	Apesadumbrado, Calum revisa el material grabado en la videocámara.	Flashback 3		Espectatorial
57	Sophie camina por el hotel, se detiene frente a un mapa y aparece Michael súbitamente.		Interna	
58	Calum camina por un paseo marítimo.		Espectatorial	
59	Sophie se besa con Michael.		Interna	
60	Sophie toca la puerta de la habitación, pero nadie responde.		Interna	
61	Calum accede a una playa, se quita la ropa y se zambulle en el agua.		Espectatorial	
62	Un trabajador del hotel despierta a Sophie y le proporciona una llave de su habitación.		Interna	
63	El trabajador del hotel acompaña a Sophie hasta la habitación para abrirla.		Interna	
64	Desnudo y boca abajo, Calum duerme profundamente. Sophie lo cubre con una sábana.		Interna	

F2. Segmentación narratológica *Aftersun*: escenas 2d-64. Fuente: elaboración propia

Escena	Descripción	Tiempo	Focalización
2f	En el night-club, Calum baila jadeante.	Imagen mental 6	Interna
65	En mitad de la noche, Sophie-adulta se despierta porque su bebé está llorando. A su lado, su pareja la felicita por su cumpleaños y se levanta a atenderlo.	Flashback 4	Interna
66	Suena el teléfono, Calum se despierta y avisa su hija para dirigirse hacia una excursión programada.		Interna
67	En el autobús, Sophie felicita el trigésimo primer cumpleaños a su padre.		Interna
68	Sophie y su padre se apean del autobús.		Interna
69	Sophie y su padre se embadurnan en una piscina de barro.		Interna
70	Sophie y su padre se duchan junto a la piscina de barro.		Interna
71	Sophie le cuenta a su padre que la noche anterior se besó con Michael.		Interna
72	Sophie y el resto de los turistas cantan a Calum <i>Es un muchacho excelente</i> .	Flashback 5	Interna
73	Calum, desnudo y llorando sobre la cama, en la habitación del hotel.		Interna
74	Sophie y Calum sobre la colchoneta mirándose sin hablar.	Flashback 4	Interna
75	Calum y Sophie cenan en el restaurante del hotel animadamente.		Interna
76a	Calum pide a su hija que bailen al llegar al hotel. Sophie se muestra tímida y avergonzada.		Interna
2g	En el night-club, Sophie sigue mirando desde la distancia a Calum	Imagen mental 7	Interna
76b	Sophie, algo avergonzada, mira bailar a su padre.	Flashback 6	Interna
2h	Sophie-adulta grita a su padre, pero este no le hace caso.	Imagen mental 8	Interna
76c	Sophie baila feliz junto a su padre.	Flashback 7	Interna
2i	Sophie-adulta y Calum se abrazan.	Imagen mental 9	Interna
76d	Sophie se abraza a su padre.	Flashback 8	Interna
2j	Sophie-adulta y Calum están abrazados.	Imagen mental 10	Interna
76e	Sophie y Calum continúan abrazados.	Flashback 9	Interna
2k	Calum, más relajado, sigue abrazado a Sophie-adulta.	Imagen mental 11	Interna
76f	Calum, levantando los brazos, baila en estado de euforia.	Flashback 10	Interna
2l	Calum, serio, mira a la cámara directamente.	Imagen mental 12	Interna
76g	Calum sigue bailando animadamente.	Flashback 11	Interna
2m	Calum sigue mirando a la cámara, pero de pronto pierde el equilibrio y empieza a caerse.	Imagen mental 13	Interna
76h	Calum y Sophie continúan bailando.	Flashback 12	Interna
2n	Sophie-adulta se queda sola de repente.	Imagen mental 14	Interna
1d	Sophie-adulta finaliza el visionado. Se escuchan los sonidos de un bebé.	Presente	Interna
77	Sosteniendo la videocámara, Calum se da la vuelta y empieza a caminar por un pasillo hasta cruzar una puerta por cuyos resquicios se entrevé el night-club.	Imagen mental 15	Interna

F3. Segmentación narratológica *Aftersun*: escenas 2f-77. Fuente: elaboración propia

Para rematar este recorrido teórico, creemos pertinente señalar que las articulaciones formales que exploraremos devienen rasgos notorios del paradigma narrativo en que, a nuestro criterio, se inscribe la película de Charlotte Wells. Tomando como punto de referencia los hallazgos de Noël Burch en la lejana pero todavía luminosa *El tragaluz del infinito* (1987), podríamos ubicar la escritura fílmica de *Aftersun* en las antípodas de lo que el ensayista norteamericano designó como “Modo de Representación Institucional”, caracterizado por los siguientes elementos: ocultación de las marcas enunciativas, causalidad narrativa, identificación de la audiencia con la historia y personajes, acceso visual privilegiado hacia la diégesis y final cerrado. Bien el contrario, el filme se amolda dentro de lo que podría denominarse, emulando la taxonomía acuñada por el propio Burch, como “Modo de Representación Moderno”, cuyos parámetros son enunciados por Peter Wollen (Stam, 2001, p. 126) en oposición a los arriba delineados: frente a la ocultación de las marcas enunciativas, desvelamiento; frente a la causalidad narrativa, ruptura y vaciamiento sistemáticos; frente a la identificación, extrañamiento; frente a la unicidad de la diégesis,

multiplicidad; frente a la ubicación privilegiada de los espectadores, distanciamiento; frente a la clausura del desenlace, final abierto. Aunque ambos modelos de representación están originariamente vinculados, respectivamente, al cine clásico de Hollywood (Bordwell, 1997, p. 10) y a los *nuevos cines* de los años sesenta-setenta (Monterde, 2001, p. 13), y aunque en la práctica tienden a hibridarse de muy diversas formas y en muy distintos contextos (Gómez Tarín, 2004), consideramos que las pautas binarias que se confrontan continúan siendo operativas. No podemos obviar, asimismo, que la obra de Wells se impregna de una sensibilidad posmoderna al conjugar tres motivos recurrentes de esa estética: la *fragmentación*, relativa a los vaivenes espaciotemporales y a las incógnitas que plantean, con una propuesta a caballo entre los *puzzle films* y los *mind-game films* (Sorolla-Romero, 2022); la *muerte del sujeto*, en tanto el personaje principal adolece de una alienación que le impide aprehender las causas de un malestar interior que le desestabiliza; *intertextualidad*, en la medida en confluyen imágenes de distinto estatuto para, al unísono, y haciendo las veces de un *collage*, producir un nuevo discurso (Vásconez-Merino y Carpio-Arias, 2020).

Desde una perspectiva de género, que constituye el otro eje teórico sobre el que abordamos nuestro análisis, el ensayo editado por Cohan y Rae Hark (1992) establece un precedente en lo relativo a la exploración fílmica de las tensiones derivadas de la adopción de una masculinidad ortodoxa en personajes varones, trabajo sustentado en una gran variedad de obras cinematográficas de diferentes épocas; desde una óptica similar, también se enmarca la obra coordinada por Powrie, Davies y Babington (2004), sobre la representación de la masculinidad en el cine europeo en función de los ejes “estrellas”, “clases”, “raza”, “padres” y “cuerpos”, y respectivamente, la de Fouz-Hernández y Martínez-Expósito (2007), aunque en esta es el cuerpo masculino en el cine español contemporáneo el objeto de una escrupulosa disección, con base en diferentes metodologías, películas y géneros.

*Aftersun* introduce importantes aportaciones al ahondar en las contradicciones, dilemas y sufrimientos de unos modelos de masculinidades

delineados con claridad a través de la figura paterna de Calum. Estos modelos plantean –imponen, más bien– un sentido de la responsabilidad tradicionalmente arraigado en la “identidad de la mayoría de los hombres desde temprana edad” que los lleva a soportar, “incluso a costa de su salud”, una serie de condicionantes y pautas que implican la aceptación, casi normalizada, de “riesgos físicos y emocionales, porque así lo indican los aprendizajes y estereotipos de género”. Estos riesgos resultarán letales en el caso del personaje, víctima de unas exigencias autoimpuestas, aquellas que “definen a los hombres” con un “deber ser” marcado “por su fortaleza, dureza y aguante” (Salguero, Córdoba y Sapién, 2018, p. 38). *Aftersun* profundiza, por tanto, en el análisis y refutación de esos “ideales sociales y culturales” consolidados en los modelos de una *masculinidad hegemónica* que plantea “características y normas” (Kimmel, 1997) como garantes de felicidad, prosperidad y, cómo no, poder para el género masculino (Kaufman, 1999). La realidad, como denuncia la película, es que estas varonías *válidas o esperadas* conllevan exigencias, presiones e imposiciones que no solo encorsetan y limitan la libertad de elección, sino que devienen peligrosas y dañinas, tanto más cuanto, además de ellas, aflora una vulnerabilidad ni aceptada ni gestionada emocionalmente. Y es que, en un determinado contexto social, ciertas emociones están condenadas a concebirse “como objeto de represión, de control, porque no son compatibles con configuraciones de género de los hombres” (Ramírez, Gómez, Gutiérrez de la Torre y Sucilla, 2017, p. 237).

El estudio del campo de las emociones a la hora de escudriñar el largometraje es fundamental para entender los numerosos aspectos que socavan su figura masculina, quien personaliza “las inseguridades personales” (Kauffman, 1999) que azotan a muchos hombres a la hora de afrontar sus responsabilidades paternas. Estas inseguridades se agudizan durante la gestión emocional de sus relaciones personales y sentimentales, lo que genera una respuesta de “autocastigo” sobre el propio cuerpo, quizás como una forma de “probar(se), identificar(se)” con arreglo a unas exigencias de “un tipo de masculinidad” que supone “un factor de riesgo” (Balgane, 2013,

p. 87). Traemos a colación aquí el término de *autoviolencia* con el objetivo de aprehender la reacción de Calum ante las realidades que debe afrontar, con la consiguiente erosión físico-corporal y mental que de este proceso resulta, a partir del cual hallamos diversas escenas que evidencian las tentativas de suicidio del personaje, sin obviar su reiterado y palmario consumo de alcohol. Una autoviolencia ejercida “contra la propia persona” como respuesta a una “violencia estructural, una violencia heteropatriarcal [...] con consecuencias psicológicas importantes, traducidas en consecuencias físicas, para la propia persona” (Balgane, 2013, p. 88).

### **3. El legado de una paternidad en crisis**

Sobre la base de la evocación del viaje que Sophie<sup>2</sup> y su padre, Calum, emprendieron durante las vacaciones estivales cuando la primera era una niña, *Aftersun* se sustenta sobre un relato marco –la situación del presente que da lugar a un proceso mnemónico– donde el sujeto recordatorio permanece *opacado* escénicamente dentro de los pocos encuadres en que lo reconocemos. Pero la cuestión es que este *ensombrecimiento* del personaje se asienta en un nivel narrativo de por sí reducido a la mínima expresión: frente a ese presente esquivo e inapreciable donde está situado el agente del recuerdo, a duras penas perceptible, emerge otro plano espaciotemporal asociado a una producción imaginaria que, fraccionada y a intervalos regulares, puntea los hechos pretéritos, los cuales conforman el cuerpo principal de la historia. Pero vayamos por partes y, en primera instancia, tratemos de analizar con más minuciosidad de qué forma acaece esa opacidad del individuo en el presente de la narración.

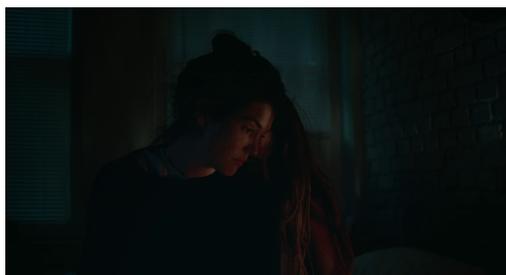
El filme comienza con la proyección que una Sophie-adulta lleva a cabo en su salón a partir del material que ella y su padre grabaron en una videocámara mini DV en el curso de aquella estancia en el país otomano. Desde esa escena, que se fragmenta en cuatro partes (escenas 1a-1d), surgirán los

---

<sup>2</sup> En adelante, recurriremos a las denominaciones Sophie-niña y Sophie-adulta para no generar confusión entre la versión del personaje en presente y pasado.

tránsitos hacia el pasado propiamente dicho, o expresado de otro modo, la serie de analepsis mediante las cuales se nos darán a conocer las circunstancias y desarrollo del viaje. Contemplamos a pantalla completa lo mismo que está reproduciendo la protagonista en su sala de estar. Sin embargo, en términos diegéticos, solo llegamos a vislumbrar a su espectadora a través del reflejo en la imagen proyectada, reflejo que, por si esto fuera poco, se limita a una simple y apenas distinguible silueta. Con posterioridad, el discernimiento visual de Sophie-adulta no dejará de estar teñido de notas inestables en dos momentos adicionales:

- En la escena 65, la protagonista se despierta en mitad de la noche, su pareja le felicita el cumpleaños y, al escuchar los llantos de su bebé, esta última se levanta a atenderlo. La penumbra del dormitorio dificulta contemplar a Sophie-adulta con claridad [F4], tanto más cuanto, además de ese ensombrecimiento, la puesta en escena y la puesta en cuadro se alían para adoptar una estrategia de refuerzo: la escena comienza con un plano detalle de los pies descalzos de esta posándose en el suelo y, a través de una panorámica vertical, la cámara asciende hasta encuadrar al personaje en plano medio, solo que en el interín esta procede a ponerse un suéter de color negro –intensificando aún más la penumbra– y, al concluir esta acción, se mantendrá de perfil a la cámara mientras escucha a su compañera sentimental. Con arreglo a la cadena espaciotemporal que cogimos de la película, esta escena podría tener también un carácter retrospectivo con respecto al relato marco. Al fin y al cabo, es en ella donde averiguamos el cumpleaños de Sophie-adulta y esa es la razón que podría haberla impulsado, ante la constancia de su mediana edad, a rastrear sus orígenes, a buscar respuestas a su crisis, por medio de la proyección del viaje vacacional, que es a su vez el detonante de su memoria de aquellos días.



F4. *Aftersun*. Fuente: fotograma de la película.

- En la escena 1d, finalmente, reencontramos al personaje poco antes de concluir el filme, desvelándose en su integridad su ubicación mientras estaba proyectando la grabación del viaje. Sin embargo, la escena vuelve a arrojar una gran inestabilidad en lo concerniente a la identificación visual de Sophie-adulta. Y es que esta se desarrolla a través de un único movimiento de cámara que enlaza pasado, presente e imaginación, con la particularidad de que no llega nunca a *detenerse* ante la protagonista: desde el último plano de las grabaciones contempladas en la pantalla, aquel en el que Sophie-niña se despide de su padre, la cámara inicia un movimiento circular, recorre el salón y, luego de encuadrar provisionalmente a Sophie-adulta, atenta a esas imágenes postreras, prosigue hasta saltar en solución de continuidad a otro escenario adicional, de estatuto imaginario, donde hallamos a Calum todavía sosteniendo la videocámara (escena 77), como si acabase de divisar a su hija marcharse.

Sin romper la fluidez, se ha producido un salto entre planos espaciotemporales disímiles. Evidentemente, esta imagen terminal, la del progenitor solo con el dispositivo de grabación no es otra cosa que el *contraplano* del gesto de adiós de Sophie-niña antes de abordar su vuelo; de hecho, cuando Calum baja la cámara, se da la vuelta y emprende su paso por lo que diríamos que es el pasillo del aeropuerto, si bien en la lejanía, y en virtud de los resquicios de la puerta que llegamos a otear al fondo de la imagen, advertimos un *más allá*, una estancia a oscuras que parpadea bajo el efecto de hipotéticas luces estroboscópicas. Obviamente, la contraposición entre la fase inicial del movimiento de cámara –la despedida de Sophie-niña– y la final –el recorrido de Calum– pone de manifiesto un itinerario antagónico, el de una vida en su cénit, en los albores de la adolescencia, y

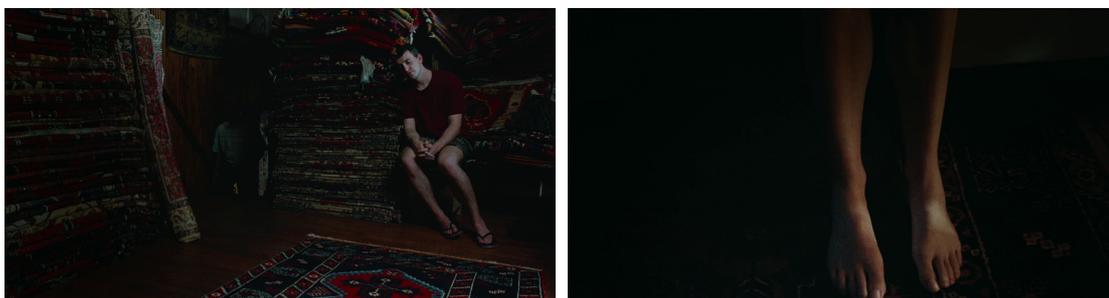
otra en declive que, por el contrario, desembocaría en la muerte, en la medida en que, según el contexto argumental, el progenitor se suicidaría poco después del viaje. En definitiva, la fluidez de la transición y el carácter circular del movimiento de cámara anuda presente e imaginación y, por añadidura, subraya el vínculo y huella paternofilial, por mucho que haya sido el tiempo transcurrido entre ambas situaciones.

Estos atributos de la puesta en escena y cuadro nos proveen de indicios para plantear que Sophie-adulta está atravesando una etapa sombría en el presente y que su identidad está inexorablemente marcada tanto por el traumático recuerdo de su padre como por aquel periplo tras el cual este fallecería en trágicas circunstancias. Pero la crisis de Sophie-adulta no solo se circunscribe a sí misma y a su estado de ánimo, puesto que uno de los asuntos nucleares que se barajan es la paternidad. No en vano, se trata del conflicto que devora a Calum al contemplarse a sí mismo incapaz, por su fragilidad y sufrimiento, de ejercer esas funciones de acuerdo a las exigencias e imperativos en él interiorizados. En ese sentido, probablemente sea la asumida inestabilidad de su condición la que despierta en él sus inseguridades también como padre, ya que carece de trabajo fijo y de una posición económica holgada; lee libros de autoayuda y practica taichi para sosegar; y, sobre todo, trasluce una visión pesimista y trágica sobre sí mismo y su futuro –lo que delata la ausencia de un autocuidado–, de ahí que llegue a confesar a un instructor de buceo en el curso del viaje que le “sorprende haber llegado a los treinta”.

Por tanto, esa crisis no solo afecta a Sophie-adulta, sino que, de algún modo, constituye un *legado* que ha dejado su poso en ella, aunque en la actualidad no llegue a entender, ni al principio ni al final del metraje, los complejos entresijos sociales y psicológicos que moldean la figura paterna.

Es más, el fracaso de su progenitor y su materialización simbólica en un objeto se plasma con claridad meridiana en la segunda de las escenas que hemos transitado: aquella en la que Sophie-adulta se despierta en mitad de la noche y lo primero que reconocemos son sus pies reposando sobre una alfombra..., la misma que su padre compró durante el viaje a Turquía (escena

43), ahora formando parte de su ámbito privado [F5A-F5B]. El hecho de que sea un elemento cotidiano y familiar no es una elección fortuita. Podríamos dar un paso más y aseverar que la visibilidad de la alfombra deviene una prueba de que el recuerdo de Calum, y por extensión su herencia emocional, es una constante en la memoria de la protagonista. Retomaremos la carga semántica de este objeto un poco más adelante, pero no deja de resultar revelador que, en lo concerniente a ese súbito despertar, Sophie-adulta permanezca *paralizada* al escuchar los llantos de su bebé y que, en cambio, sea su pareja la que de inmediato se ofrezca voluntaria para calmarla. Esos sollozos, en todo caso, habían concurrido como sonidos extradiegéticos en la escena 2, por un lado, y volverán a hacerlo en las escenas 1d y 77, por otro. Su irrupción al comienzo y al final del filme sugiere que la concepción subjetiva de la maternidad incorpora las problemáticas connotaciones de la memoria de su progenitor y que, como le ocurrió a este, el desempeño de sus obligaciones ejerce una gran ansiedad sobre ella.



F5A-F5B. *Aftersun*. Fotogramas de la película

En consecuencia, un relato retrospectivo se despliega a partir de un primer nivel narrativo de naturaleza inestable. Al margen de su vertiente imaginaria, que enseguida atenderemos, el sujeto de las remembranzas emerge escénicamente desdibujado, signo del conflicto que, habiéndose originado en el pasado, aún permea en la actualidad: la evocación de su progenitor no es tanto más dolorosa por las trágicas circunstancias que sobrevivieron con posterioridad al viaje cuanto por la ansiedad que la protagonista encuentra ahora en el ejercicio de la maternidad, del mismo modo que esa tarea condicionaba el desgarramiento psicológico de Calum. Así pues, una de las claves

que determina el paisaje semántico de *Aftersun* es ese marco resbaladizo desde el que se originan los tránsitos hacia el pasado.

Sin embargo, no podemos soslayar el análisis del restante eje de la narración, el que discurre sobre un raíl de índole imaginario, a su vez fragmentado por medio de catorce pasajes que se disgregan en el curso de la narración (escenas 2a-2n), pasajes que, cuantitativamente, sobrepasan con creces el número de extractos asociados a las dos situaciones del presente que hemos atendido, esto es, el visionado de la grabación doméstica que Sophie-adulta ha emprendido desde el salón de su hogar y el despertar en mitad de la noche: ambas situaciones propician cinco extractos diseminados en el cuerpo de la narración. La superioridad numérica de los fragmentos imaginarios sobre los del relato marco pone de relieve, tomando como referencia la perspectiva general del filme, la persistencia de un recuerdo sedimentado en una fantasía recurrente, por mucho que, desde el inicio de la película, bascule entre ambos estratos temporales: hasta el primer salto retrospectivo hacia el preámbulo del viaje a Turquía tres han sido las escenas correspondientes al presente y a la imaginación, respectivamente.

A lo largo de esas imágenes mentales, sin ninguna correspondencia con la realidad, surge una fiesta multitudinaria en un desconocido night-club [F6]. Ahí atisbamos, la una alejada del otro, tanto a Sophie-adulta como a un sudoroso Calum, bailando preso de una gran agitación; en el curso de estos pasajes irreales la primera irá acercándose progresivamente a su padre e intentará entablar comunicación, pero resultará imposible. Al baile frenético de su padre, enfrascado en sus movimientos e incapaz de escuchar y sostener una conversación, se unen los altos decibelios de la música, los numerosos asistentes que los rodean e incluso la presencia de unas luces estroboscópicas que, desde el punto de vista de los espectadores, dificultan el seguimiento visual de estas escenas, puesto que la visibilidad, bajo los efectos de este tratamiento lumínico, es literalmente intermitente.



F6. *Aftersun*. Fuente: fotograma de la película

En los fragmentos postreros de esta escena troceada durante el relato –catorce, como hemos especificado antes– y al mismo tiempo que la narración nos está mostrando en solución de simultaneidad los últimos coletazos del viaje estival, Sophie-adulta comienza a gritar a su padre mediante voces que ni él ni nosotros alcanzamos a escuchar; lo único que consigue obtener de este, incapaz de articular palabra, es una expresión de perplejidad. Resulta evidente el corolario semántico de todo esto: la fantasía, descompuesta en fracciones diseminadas durante la narración, se erige en el símbolo de una relación paternofilial que ni siquiera Sophie-adulta ha sido capaz de restañar en retrospectiva, con el paso de los años. La imposibilidad de comunicarse en un escenario de estas características –el night-club–, las incomodidades lumínicas –las luces estroboscópicas–, y la propia actitud retraída de Calum, rematada por el extrañamiento final de su mirada luego de que Sophie-adulta haya conseguido por fin acercarse hasta él, convierten a este segmento imaginario, deliberadamente troceado, en la viva escenificación de un tipo de procesamiento subjetivo, de un estado de ánimo –sombrio y obsesivo a la vez por cuanto se ha repetido incesantemente– frente a unos hechos: la memoria de su padre.

#### **4. Inconsistencias en la focalización y mandatos de la masculinidad**

Es ahora el momento de dilucidar el tercer eje del relato: la restitución de la memoria de Calum y, específicamente, el viaje a Turquía entre padre a hija, que fue el último periodo familiar que los personajes compartieron (*flashbacks* 1-12 a excepción de la escena 65 del 4). No mucho después, el

primero acabaría quitándose la vida a la luz de lo que podemos inferir de la historia en su globalidad, aunque no se nos transmita explícitamente. Como hemos señalado, desde la grabación que Sophie-adulta reproduce durante los primeros compases del filme, se genera un salto en el tiempo en aras de relatarnos ese tiempo vacacional desde el principio hasta el final, de ahí que ocupe el grueso de la película a excepción de los puntuales reingresos en los planos del presente y de la imaginación. Aparentemente, por medio de ese desplazamiento temporal, la narración permite rehabilitar aquella experiencia desde el punto de vista de Sophie-adulta, puesto que, de algún modo, ella es la agente que ha activado su remembranza fruto de la proyección doméstica. A tenor de lo dicho, podría dar la impresión de que esta memoria personal pretende rememorar y esclarecer aquellas parcelas problemáticas de la personalidad de Calum que provocaron su caída en desgracia. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. La experiencia estival de los dos personajes se sustenta en un itinerario de situaciones que, al menos las que están focalizadas bajo la perspectiva de Sophie-niña –y esto debemos resaltarlo–, no transmiten nada sustancialmente dramático en lo tocante a Calum, cuyos trazos psicológicos, motivaciones y propósitos permanecen minimizados.

Bien al contrario, se hilvanan a través de una narración morosa y anecdótica, desposeída de la lógica causa-efecto en que se suelen asentar los relatos lineales, en tanto, llena de vacíos y lagunas, se sumerge en la monótona cotidianidad del día a día de los personajes dentro del hotel y de sus áreas, tales como la habitación, la piscina, el restaurante y las fiestas, al margen de puntuales salidas al exterior. Y, aun así, en conformidad con ese ritmo sosegado, la dimensión que poco a poco va adquiriendo mayor nitidez es la etapa transitoria en la que Sophie-niña está embarcada, una etapa en la que está abandonando la niñez y abrazando la adolescencia. De hecho, la protagonista empezará a sentirse impelida hacia un grupo de jóvenes de más edad que ella, también residentes de su mismo hotel, primero a través de la simple curiosidad, de la atención a sus conversaciones, conductas y actividades, y pronto al deseo de formar parte de ellos, algo que, si bien

esporádicamente, acabará logrando. No podríamos etiquetar, ni mucho menos, de *viaje iniciático* lo acontecido en Turquía, puesto que, como hemos comentado, poco de relevancia transcurre en puridad; pero sí que recabamos signos inequívocos de la adolescencia hacia la que Sophie-niña se está encaminando. Por consiguiente, lo que podemos sacar en claro sobre el personaje femenino es que aquellas vacaciones supusieron un punto de giro en su crecimiento. En este sentido, es interesante analizar cómo Calum, luego de que la niña se haya interrelacionado por primera vez con los jóvenes (en especial con los varones) del hotel, le enseñe ejercicios de autodefensa dos escenas más tarde (escena 19), insistiéndole en que aprender a defenderse es algo serio e importante. Esta, sin embargo, pregunta qué es lo que debería hacer si intentasen atacarla de otra manera que no sea mediante la inmovilización de las manos, pero Calum no sabe qué responder, guardando un revelador silencio.

No obstante, este no es el aspecto del viaje que, con arreglo al cuadro general de la película, atormenta a Sophie-adulta y le impulsa a regresar a través del visionado de las grabaciones. Si hemos aducido que aquellas peripecias podrían ser interpretadas como el símbolo de la transitoriedad hacia el crecimiento, no es menos cierto que, en el caso de Calum, y conocido su aciago destino, podrían ser leídas también como un símbolo de la transitoriedad, pero en este caso hacia algo distinto, a saber, hacia su ocaso. Padre e hija están inmersos en sus propios recorridos hacia otra fase, pero los finales de trayecto devienen antagónicos: Sophie-niña tiene ante sí toda una vida por delante, mientras que a Calum le aguarda un desenlace irreversible que no es otro que el de la muerte. Frente a los cambios y expectativas de la primera, de connotaciones halagüeñas, el segundo se enfrenta a un panorama sin visos de solución. Ambas trayectorias resultan irreconciliables y divergentes, de ahí que, pese a la buena relación que proyectan y al cariño que se profesan, si algo arroja la travesía familiar es el distanciamiento entre una Sophie-niña, cada vez más tendente a la autonomía, y un Calum al que esta emancipación no hace sino hundirlo más en el abismo de sus miedos e inseguridades. Circunstancias que Calum afronta con una serenidad y un

aplomo que no es auténtico. Como podemos constatar a lo largo del filme, bajo esta epidérmica fuerza subyace una soledad, desesperación y dolor que no sabe cómo manejar.

Pero, ¿cuáles son esos miedos e inseguridades?, ¿cómo es posible que podamos discriminarlos si con antelación habíamos afirmado que, al menos en las escenas focalizadas en el personaje de Sophie-niña, escasa información podíamos extraer de ellas? Es imperativo que traigamos a colación una de las cuestiones primordiales de la narración y de los efectos de sentido que conlleva su diseño. Porque, aunque es verdad que la mayoría de las escenas retrospectivas están planteadas de acuerdo a la presencia del personaje femenino, a lo que podríamos denominar una *focalización interna*, la extensa evocación que abarca el viaje en Turquía desde el principio hasta el final incluye también algunas rupturas muy significativas en cuanto a la esfera cognoscitiva de Sophie-niña, esto es, escenas (7,13, 35, 36, 37, 43, 48, 56, 58 y 61) en las que esta se encuentra ausente y, debido a lo cual, no pueden formar parte de su experiencia pretérita. A través de ellas, de las *paralepsis* emergentes de las desviaciones desde la *focalización interna* a la *espectatorial*, iremos desgranando que Calum está muy lejos de ser una persona *inquebrantable* emocionalmente hablando, ya que, a pesar de su aparente tranquilidad, y del exquisito y esforzado trato y amor hacia su hija, está desgarrado por sus conflictos internos. Originario de Escocia, donde vive la pequeña, se niega a regresar a este país, porque “cuando te vas del lugar donde creciste, ya no formas parte de él”. Adicionalmente, averiguamos que está separado de la madre de Sophie-niña, con la que mantiene aún un evidente hilo afectivo, lo que también es detectado por la hija durante una conversación telefónica; que está soltero; que practica taichí y lee libros de autoayuda para aplacar su angustia; y que no posee ni trabajo estable ni una situación económica holgada. De hecho, en el curso de una conversación con el instructor de buceo, llegará a decir: “Me sorprende haber llegado a los treinta”.

El filme está trufado, además, de alusiones hacia esas tinieblas interiores, al principio por medio de situaciones anómalas, difíciles de discernir, por

cuanto desestabilizan el apacible flujo de acontecimientos. Un botón de muestra sería aquella escena en la que hallamos a Calum, al amanecer, cubierto sobre una toalla húmeda [F7A-F7B] junto al rastro de saliva que había escupido en el espejo del baño la noche anterior (escena 37), acción realizada justo después de que su hija le hubiese preguntado si alguna vez no se había sentido desganado y triste después de un día en que lo había pasado muy bien. Pero estas y otras no dejan de constituir situaciones fragmentarias, perturbadoras habida cuenta de que concurren sesgadas o incompletas, de ahí su halo de misterio, como aquella otra imagen en la que Calum se encuentra sostenido cual funambulista, y con los brazos extendidos, sobre la baranda del balcón de su habitación (escena 44), con el peligro de perder el equilibrio y precipitarse sobre el vacío.



F7A-F7B. *Aftersun*. Fotogramas de la película

Estas diez brechas en la focalización interna escalan en electricidad dramática en dos episodios. El primero tiene lugar después de producirse la única desavenencia entre padre e hija. Durante un karaoke nocturno en el hotel, Sophie-niña le pide a su padre que la acompañe al escenario para cantar juntos *Losing my religion* (escena 53); pero este se niega y la niña procede a interpretar la canción en solitario al tiempo que su progenitor la observa desde la distancia, pero con una expresión adusta e incómoda. A su regreso, Calum, conciliador, le sugiere que podría tomar clases de canto si lo desea, pero la niña –en una réplica de extrema desconsideración– contesta que no debería comprometerse a algo si no tiene con qué pagarlo. Los personajes se separan bruscamente y, a partir de aquí, surgen tres escenas

(56, 58 y 61) fuera del radio perceptivo de Sophie-niña: en la primera, Calum repasa abatido en la habitación del hotel las grabaciones de la videocámara; en la segunda, camina errático por un paseo marítimo; en la tercera, accede a una playa, se quita a la ropa y se zambulle desnudo en el agua, acción que a priori tiene los visos de un suicidio..., que no llega a consumar. Sophie-niña, de regreso a su habitación, lo encuentra durmiendo desnudo sobre la cama. En un gesto de ternura, la niña cubre con una sábana el cuerpo de su padre.

El segundo de los episodios cruciales que podríamos adscribir a la categoría de *focalización espectral* es una anacronía que nos desplaza desde una excursión en la que participan los dos personajes hacia, precisamente, un pasaje del episodio previo elidido: solo, desnudo y sentado sobre la cama, y además de espaldas a la cámara, Calum llora desconsolado (escena 73). La fuerza de este fragmento retrospectivo descansa en la muy disímil situación desde la que parte: siendo el cumpleaños de Calum, Sophie-niña se las ha arreglado para, a hurtadillas, darle una sorpresa y pedir al resto de los excursionistas su colaboración a fin de cantarle *Es un muchacho excelente*. Ubicado en lo más alto de unas ruinas arqueológicas, Calum, con una expresión seria e incómoda una vez más, asiste a cómo su hija y el resto de los turistas celebran su cumpleaños. Este es el momento elegido por el relato para saltar al pasado y ofrecernos ese extracto que revela la fragilidad y desazón del personaje *a corazón abierto*. La contrastada oposición [F8] entre los dos encuadres –Calum sobre la elevación, impertérrito ante la sorpresa de su hija; Calum a lágrima viva, de espaldas, sobre la cama– constituye un golpe de máxima elocuencia para, desde el punto de vista espectral, bosquejar las razones de ese estado de aflicción. Porque, si bien suele afrontar sus circunstancias con imperturbable entereza, estos dos episodios desnudan literalmente sus sentimientos de frustración, que ni sabe exteriorizar ni gestionar (Salazar Benítez, 2018) al estar atrapado en una *pragmática del control* (Sambade Baquerín, 2020).



F8. *Aftersun*. Fuente: fotograma de la película

A todas luces, el personaje se encuentra confinado en una cárcel de dolor inapreciable, de ahí que sea víctima de los mandatos de fortaleza (Bacete González, 2019, p. 56) a que obliga su doble condición de hombre y padre. Asimismo, estos episodios permiten entender que, por solícito y amable que sea el trato hacia Sophie, el personaje se encuentra desgarrado por la creencia de no estar *a la altura* en lo que se refiere a las competencias atribuidas a una figura paterna. *Aftersun* rompe con la representación de los efectos violentos de las masculinidades tradicionales sobre *el otro*, y más concretamente sobre *la otra*, con el fin de arrojar luz sobre las consecuencias letales en el sujeto que las ejerce: el propio hombre (Marañón, 2020). Masculinidad que demanda una fortaleza que, no pudiendo sostenerse, termina por desmoronarse, como muestra el llanto desconsolado final de Calum. Sin lugar a dudas, este deviene una víctima de las exigencias autoimpuestas por los “mandatos de masculinidad”, en palabras de la socióloga Rita Segato (Vilche, 2017), por mucho que resulten, a la postre, tremendamente nocivos.

Nótese cómo, ante la iniciativa de Sophie-niña en ambas ocasiones, el progenitor las afronta con impotencia, con un palmario bloqueo emocional, de ahí su reacción pasiva, contraria al entusiasmo de su hija, quien, como ya hemos indicado, y debido a esa etapa de tránsito en que está inmersa, adopta

un actitud más activa e impetuosa, tanto más cuanto que, paralelamente, está tratando de reafirmar su individualidad mediante actividades fuera de la autoridad de su padre. Esa es la razón por la que Sophie-niña querrá integrarse entre el grupo de los jóvenes huéspedes del hotel, de más edad que ella, y que incluso, casi a la par en que está transcurriendo la tentativa de suicidio de Calum, llegue a besarse, por primera vez en su vida, con Michael, otro de los niños al que había conocido a lo largo de su estadía. Muerte y crecimiento, de nuevo, frente a frente.

Aunque la vida y circunstancias personales de Calum permanecen en un indeleble fuera de campo, a excepción de los datos recolectados, toda la singladura vacacional puede leerse como una empresa infructuosa con que retomar sus actividades paternas, a sabiendas de que, como otra vez somos conducidos a extraer, cree no haber estado, hasta la fecha, a la altura de las circunstancias. Su impronta en la vida de Sophie-niña ha sido débil, ya que su ejercicio parental se ha caracterizado por la intermitencia, y la niña vive con su madre en Escocia. Calum intenta convertirse en una figura de referencia para su hija, hacerse merecedor de su afecto y de hacer las veces de confidente y consejero de sus inquietudes y preocupaciones..., de ahí esa tendencia a revisar las experiencias registradas con la videocámara (escenas 13 y 56). Por desgracia, esas encomiables intenciones acaban chocando, hasta el extremo de desarbolarlas, con su propia autoimagen, tallada por una inseguridad e inestabilidad emocional que obstruye el ejercicio de sus facultades paternas; pero también por la conciencia de su propia finitud y, en contraposición, por el repentino discernimiento de que Sophie-niña ha ingresado en una fase en la que se atisban los primeros destellos de su alejamiento del núcleo familiar, de su anhelo de independencia y de la necesidad de afrontar sus propias experiencias. El tiempo avanza y, en razón de las muestras de este crecimiento, son inevitables los roces, aun dentro de una convivencia donde despuntan los gestos de complicidad y amor mutuo. Una relación de admiración aun con los problemas y tensiones apuntados; una relación, en definitiva, en la que, pese a todo, Calum se va a erigir en una figura de referencia, incluso sin llegar a resolver su miedo a perderla.

## 5. Conclusiones

Llegados a este punto, estamos en disposición de rebobinar y regresar hacia ese relato desplegado sobre los dos primeros ejes que atendíamos en nuestro análisis, esto es, sobre las circunstancias del presente, por un lado; y las de la producción imaginaria que asalta a Sophie-adulta, por otro. Porque es ahora, tras los asuntos diseccionados, cuando estamos mejor pertrechados para aprehender la obsesión de la protagonista hacia el recuerdo de su padre y el desequilibrio que ella misma está atravesando en sus circunstancias presentes. Y es que, lo que el personaje femenino intenta restituir en retrospectiva, pero sin conseguirlo, tanto por medio de su propio recuerdo como del material videográfico registrado en el curso de aquel periodo, son las huellas o atisbos que podrían arrojar luz a la caída en desgracia de su progenitor.

Sin embargo, la empresa está abocada al fracaso en la medida en que, como hemos esgrimido, las muestras de la crisis y aflicción de Calum, tanto las más evidentes y significativas como las que menos, quedaron fuera de su ámbito perceptivo, de ahí que no sea capaz de formarse una idea, al contrario que los espectadores, del grado de inestabilidad que padecía su padre al margen de leves ráfagas e intuiciones: el aciago final de este, como hemos señalado, es el resultado de decisiones erróneas, pero sobre todo de emociones y sentimientos mal gestionados, alimentados y consolidados a lo largo del tiempo; de unas autoexigencias inseparables de modelos de conducta letales para la salud psicológica masculina, toda vez que el sujeto exhibe una imagen de fortaleza que no se corresponde con su fragilidad interior. La película pone el foco en parcelas poco visibilizadas en el marco de una *autoviolencia* motivada por imposiciones de género y, consecuentemente, exhorta a reflexionar sobre la necesidad de replantear los cimientos de una masculinidad que pueden haber mutado en su presentación y formas, pero que siguen muy presentes en el sustrato de las configuraciones sociales de las varonías.

Amén de esta inviabilidad cognitiva, y por supuesto de la dificultad inherente a su edad infantil para sopesar esos indicios, la niña estaba inmersa en una etapa de transición que la empujaba dirigir la atención, antes que hacia su padre, fuese cual fuese su estado o condición, hacia su fuero interno y los primeros impulsos de ese incipiente proceso identitario. Reconstruir los contornos psicológicos de Calum resulta, por ende, una tarea frustrante en tanto en cuanto los recursos de Sophie-adulta devienen insuficientes. *Aftersun* promueve una revisión del legado paterno, y en particular del modelo de masculinidad y paternidad que subyace a su comportamiento, pero no hay asomo de anagnórisis en el personaje evocador. Las grabaciones del viaje a Turquía, omnipresentes y desperdigadas en el filme, y su instrumentalización en pos de desvelar alguna verdad oculta, desembocan en un fracaso, de ahí la caída en la fantasía mental que asalta e interrumpe a intervalos regulares la consciencia del personaje femenino. Los metros finales de la película no pueden ser más elocuentes: la proyección finaliza y, en solución de continuidad, el relato salta a un ficticio Calum que, con la cámara en ristre, da media vuelta y se dirige por un pasillo a una puerta donde se filtran resquicios de la imaginaria fiesta del night-club. El análisis del recuerdo, en suma, queda abocado a la fantasía.

Para más inri, la narración plantea desde el inicio un paralelismo entre los destinos y circunstancias de padre e hija, no en vano, tanto en el pasado como en el presente ambos cumplen años y poseen edades similares –treinta ella; treinta y uno él–, respectivamente. De igual modo, un objeto en particular, portador de sombrías connotaciones semánticas, ejerce como vaso comunicante a fin de ilustrar el carácter nebuloso del presente: la alfombra que Calum compra en Turquía, convertida con posterioridad por Sophie-adulta en objeto cotidiano. En resumidas cuentas, desde un presente inestable, bajo la obsesión de una fantasía indomeñable, y hallándose ahora en la adultez, la protagonista se enfrenta a una crisis similar a la de su progenitor; crisis vinculada a los desafíos y exigencias en la crianza de su hija y experimentada con la misma ansiedad e incertidumbre. El conflicto de antaño, prolongándose hasta el presente, ha sido heredado y actualizado en

una suerte de círculo trágico, que es lo que transmite el movimiento de cámara final anudando pasado, presente e imaginación.

## Referencias bibliográficas

- Bacete González, R. (2019). *Nuevos hombres buenos. La masculinidad en la era del feminismo*. Planeta.
- Balgane, C. (2013). Macho se hace a golpes. *Revista: Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, 7, 85-90.
- Booth, W. (1982). *The Rethoric of Fiction*. The University of Chicago Press.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bordwell, D. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Paidós
- Bordwell, D. (2007). *Poetics of Cinema*. Routledge.
- Bordwell, D., Thompson, K. and Smith, J. (2017). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Routledge.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Cátedra.
- Cohan, S. and Rae Hark, I. (eds.) (1993). *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*. Routledge.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell UP.
- Cuevas, E. (2001). Focalización en los relatos audiovisuales. *Trípodos*, 11, 123-136.
- Fouz-Hernández, S. and Martínez-Expósito, A. (2007). *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. I.B. Tauris.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del método*. Cátedra.
- Gómez Tarín, F. J. (2004). Tres procedimientos discursivos en las cinematografías del cambio de siglo. En N. Mínguez Arranz y N. Villagra García (Eds.), *La comunicación: nuevos discursos y perspectivas* (pp. 191-198). Edipo.
- Gómez Tarín, F. J. (2013). El punto de vista en el audiovisual contemporáneo: una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos. En M. Álvarez (Ed.), *Imágenes conscientes. AutorrepresentacioneS#2* (pp. 27-45). Éditions Orbis Tertius.

- Kaufman, M. (octubre de 1999). *Las siete P's de la violencia de los hombres*. Toronto, versión electrónica. [www.michaelkaufman.com](http://www.michaelkaufman.com).  
<https://bit.ly/3ToG9uW>
- Kimmel, M. S. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdés y J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es* (pp. 49-62). Isis Internacional / Flacso.
- Marañón, I. (2020). *Educar a un niño en el feminismo*. Plataforma Editorial
- Navascués, J. (1992). *Adán Buenosayres, una novela total (Estudio narratológico)*. Eunsa.
- Monterde, J. E. (2001). Un nuevo cine llamado Free Cinema. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista del cine británico* (pp. 13-17). Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- Planes Pedreño, J. A. (2018). El presente devorado por el pasado: declinaciones del flashback metaléptico y sus resonancias en el discurso memorístico de *La prima Angélica*. *Hispanic Research Journal*, 19(1), 89-104.  
<https://doi.org/10.1080/14682737.2018.1419005>
- Planes Pedreño, J. A. (2020). Actitudes ante el recuerdo en el cine de ficción de Carlos Saura durante el tardofranquismo y la Transición Española: de la memoria activa de *Los ojos vendados* (1978) a la memoria pasiva de *Dulces horas* (1982). *Historia y comunicación social*, 25(1), 151-159. <https://doi.org/10.5209/hics.69233>
- Planes, J. A., García, A. N. y Pérez-Morán, E. (2022). Flashbacks in Netflix Original TV Series (2013–2017): Predominant Categories, Formal Features, and Semantic Effects. *International Journal of Communication*, 16, 3443-3469.
- Powrie, P., Davis, Ann and Babington, B. (eds.) (2004). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. Wallflower Press.
- Ramahí García, D. (2015). El lugar del relato en la nueva frontera digital sobre la que se mueve la cinematografía. Duncan Jones y la narratología. *Revista de la Escuela Jacobea de Posgrado*, 19, diciembre, 95-108.
- Ramírez, J. C., Gómez, M. P., Gutiérrez de la Torre, N. C. y Sucilla, M. V. (2017). Masculinidades y emociones como construcciones socioculturales: Una Revisión Bibliométrica. *Masculinidades and Social Changes*, 6(3), 217-256.  
<https://doi.org/10.17583/mcs.2017.2734>
- Ranea Triviño, B. (2021). *Desarmar la masculinidad. Los hombres ante la era del feminismo*. Catarata.

- Salazar Benítez, O. (2018). *El hombre que (no) deberíamos ser. La revolución masculina que tantas mujeres llevan siglos esperando*. Planeta.
- Salazar Benítez, O. (2019). *We too. Brújula para jóvenes feministas*. Planeta.
- Salguero Velázquez, A., Córdoba Basulto, D. y Sapién López, S. (2018). Masculinidad y paternidad: Los riesgos en la salud a partir de los aprendizajes de género. *Psicología y Salud*, 28(1), 37-44. <https://doi.org/10.25009/pys.v28i1.2546>
- Sambade Baquerín, I. (2020). *Masculinidades, violencia e igualdad. El (auto) control de los hombres como estrategia de poder social*. Ediciones Universidad de Valladolid.
- Sorolla-Romero, T. (2022). *El tiempo de los amnésicos. Narrativas fracturadas y delirantes del cine contemporáneo*. Publicacions de la Universitat de Valencia.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Paidós.
- Vásconez-Merino, G. X. y Carpio-Arias, F. (2020). La estética posmoderna en el cine: una aproximación teórica. *Kairós. Revista de ciencias económicas, jurídicas y administrativas*, 3(5), 52-61. <https://doi.org/10.37135/kai.03.05.05>
- Vilche, Laura (8 de agosto de 2017). *La primera víctima del mandato de masculinidad es el hombre*. Lacapital.com. <https://bit.ly/3IH55sT>