

Charlotte Wells, absències i memòries

quaderndelesidees.press/charlotte-wells-absencies-i-memories/

3 de juny de 2024



Charlotte Wells (Edimburg, 1987) és una directora escocesa que va captar l'atenció de la crítica internacional en 2022 amb *Aftersun*, el seu debut en el terreny del llargmetratge. Abans ja havia realitzat tres curts on apuntava temàtiques, conceptes i propostes visuals que desenvolupa a la seva pel·lícula. En aquest article ens agradaria centrar-nos sobretot en la manera en què Wells aborda la temàtica de l'absència, mitjançant una posada en escena voluntàriament elusiva que confia al treball de càmera, el so i el guió la missió de crear una atmosfera capaç de suggerir a l'espectador més emocions i conflictes dels que explícitament poden observar-se en la pantalla.

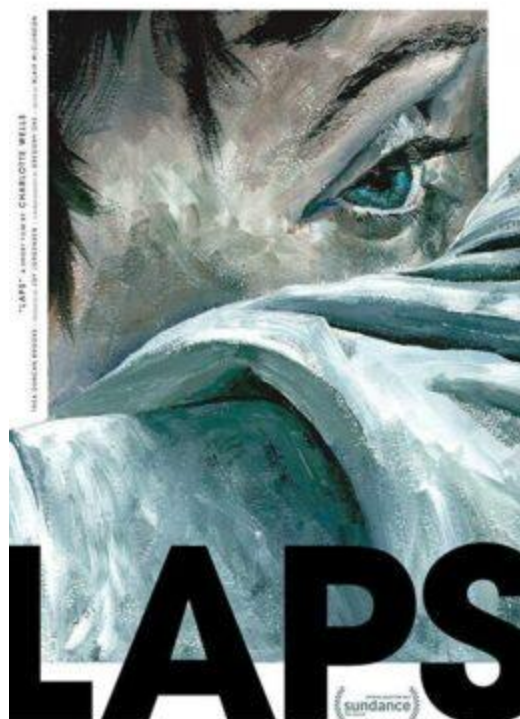
Les històries que narra Charlotte Wells fins ara han partit sempre d'un vessant autobiogràfic, basat en la crònica de fragments de vida de personatges propers a la mateixa directora. El que diferencia Wells d'altres cineastes caracteritzades per un enfocament biogràfic de les

seves històries és la falta de confiança que demostra en el punt de vista propi com a estructurador dels esdeveniments del relat. Sempre hi ha incògnites, matisos que s'escapen a la percepció del subjecte o que es difuminen a causa dels límits imprecisos de la memòria i els del coneixement de la mateixa persona que recorda. Sense arribar a l'abstracció exhibida per directors com Alain Resnais en pel·lícules com *L'année dernière à Marienbad* o *Je t'aime, je t'aime*, l'ambigüitat amb què aborda el món dels records situa Wells dins dels cineastes de la memòria més a prop d'aquest que de François Truffaut o Carla Simó, per emparentar-la amb una cineasta més pròxima i actual.

Tuesday (2015) és el primer curt de Wells, protagonitzat per Allie (Megan McGill), una adolescent de setze anys, filla de pares separats. Al començament del curt, comenta a la seva mare que, com que és dimarts, a la sortida de l'escola anirà a visitar el pare. Per alguna raó aquestes paraules sorprenen la mare i la deixen preocupada. Una vegada a l'escola, ens adonem que l'Allie no ha fet els deures, sembla més distreta de l'habitual i quan una amiga li proposa acompanyar-la a casa del seu pare, la rebutja amb brusquedat. Evidentment, a la noia li passa alguna cosa. Quan arriba a casa del pare, aquest no hi és. L'Allie s'instal·la a la casa, menja un gelat, repara una guitarra, i hi passeja contemplant amb tristesa els objectes més quotidians del pare. Després, cap a la nit, la mare passa a recollir-la i juntes abandonen la casa.

Tot i que no s'explicita, el pare és mort des de fa molt poc temps i l'adolescent encara s'està fent a la idea de la seva pèrdua sobtada, materialitzada a la pel·lícula en l'absència que es respira en una casa que, d'altra banda, sembla intacta, com aturada en el temps.

A *Tuesday* ja trobem la llavor del conflicte que es desenvolupa a *Aftersun*: la impossibilitat de reconstruir la figura del pare. L'Allie vaga per la casa, l'acaricia, l'observa, tot tractant d'aferrar-se a una presència que ja no hi és. De forma rudimentària, en aquest curt Charlotte Wells ja presenta algunes de les constants de la seva filmografia: l'estètica realista, influenciada pel Free Cinema anglès, l'absència de l'element conflictiu de la trama com a element clau de la posada en escena o el dol per la mort del pare. Wells, com l'Allie, va perdre el seu pare a setze anys. Segons conta en una entrevista, es tractava d'una persona creativa que li va inculcar el seu amor pel cinema. En una altra entrevista, va declarar que *Tuesday* és un curt que va fer per a ella mateixa i que va passar relativament desapercebut, però no hi ha dubte que el punt de partida d'*Aftersun* es troba aquí.



El seu següent treball és *Laps* (2017), un curt molt breu de sis minuts, sense diàlegs, on la càmera i l'atmosfera sonora adquireixen tot el protagonisme de la història. En aquesta ocasió, Wells pren com a inspiració un lamentable episodi d'assetjament sexual que va sofrir al metro de Nova York. Al curt veiem com una dona és molestada sexualment al metro per un passatger desconegut, sense que cap dels viatgers hi faci res. La càmera de Charlotte Wells evita la temptació de representar l'abús des d'un angle que suggereixi o susciti la complicitat de l'espectador, enfocant l'atenció en el rostre, el cos i els ulls de la víctima. L'assetjament sexual és una agressió estrictament personal, i així apareix al curt, a través dels ulls i el cos de la víctima, que s'alternen amb plans dels passatgers que observen o intueixen l'escena, però decideixen ignorar-la i no intervenir-hi. La combinació de primers plans i plans de detall amb d'altres que semblen procedir de la visió subjectiva de la protagonista i dels passatgers, en combinació amb un acurat ús de l'ambientació, que recorre als sorolls del metro, proposa una atmosfera claustrofòbica i opressiva. Quan la protagonista surt del vagó i tracta de refent-se, la càmera es posiciona en un pla general que la margina a un extrem de l'enquadrament, mentre la resta de la composició està dominada pels passatgers, alguns dels quals es giren o la miren, conscients del que ha passat, però en silenci. El curt acaba quan la dona puja a un nou tren i es perd entre la multitud.

Aquest curt mostra un increment notable de la directora en el domini del mitjà fílmic, palès en el fet de sacrificar qualsevol diàleg en favor d'una narrativa purament audiovisual que, per damunt del relat, dona preferència a la immersió de l'espectador en un estat d'ànim molt concret. A més, resulta interessant observar com la pel·lícula representa la figura de l'agressor. No en podem veure el rostre, sinó tan sols parts del cos: el braç que sembla

ofegar la protagonista, els peus que trepitgen la vora dels pantalons de la dona, etc. Es tracta, doncs, més d'una presència que d'un personatge, l'absència del qual en pantalla suggereix el contrari que a *Tuesday*. En aquest primer film simbolitzava la incapacitat de recuperar el pare difunt de la protagonista, mentre que a *Laps* el fora de camp mostra l'agressor com una entitat deshumanitzada i agressiva. Tot i que *Laps* temàticament és el seu curt més allunyat d'*Aftersun*, l'ús expressiu que la directora hi fa del so i la càmera ja marquen els elements principals que utilitzarà en el futur per crear l'atmosfera del relat.

Blue Christmas (2017) és la pel·lícula de Wells anterior a *Aftersun* amb una narrativa més complexa, ja que s'allunya dels retrats íntims de personatges, per mostrar la relació d'un individu amb la seva comunitat i com l'empra com a recurs per fugir dels seus problemes personals. Inspirant-se en la vida dels seus avis, la directora es trasllada a l'Escòcia dels anys seixanta per presentar-nos l'Alec (Jamie Robson), un cobrador de deutes que passa tot el dia de Nadal treballant per tal de no estar-se a casa amb les dues persones que més estima: la seva dona (Michelle Duncan), que sofreix un trastorn psicòtic, i el seu fill (Lewis McGowan), un nen que viu aclaparat pel comportament de la mare. El curt desprèn un to tragicòmic, derivat de les interaccions del protagonista amb els morosos. Podríem dir que la seva figura recorda una mena de Scrooge modern, que en alguns casos amarga el Nadal als veïns, encara que d'altres el conviden a sopar i a jugar a cartes. Però en tot moment és incapaç d'oblidar que no hauria de ser fora, que el seu lloc és a casa, amb la família. Quan torna hi troba una situació descontrolada: la seva dona en plena crisi i el seu fill que li recrimina el dia infernal que li ha fet passar. Accidentalment, l'esposa acaba calant foc a l'arbre de Nadal mentre abraça l'Alec, que procura consolar-la. L'última escena alterna imatges procedents de la situació real amb d'altres que mostren una mena de comunió simbòlica entre l'Alec i la seva esposa, que ballen davant de l'arbre en flames mentre sona *Silent Night* d'Elvis Presley.

En *Blue Christmas* és el personatge principal el que de manera conscient s'evadeix d'un conflicte que el supera. L'el·lipsi és voluntària, ja que l'Alec no vol viure una vida quotidiana que li resulta insuportable. El curt connecta amb *Aftersun* en el sentit que posa en joc una narrativa més complexa, desenvolupa un argument basat en les interaccions quotidianes dels personatges i comparteix una coincidència estructural tocant al clímax, que fa servir un muntatge en paral·lel entre un món simbòlic i un de real, que s'enllacen a través d'un tema musical. D'altra banda, és la primera vegada que Charlotte Wells decideix atorgar el protagonisme a una figura masculina superada per les responsabilitats familiars.

Aftersun, el primer llargmetratge de la directora, té un argument aparentment senzill. Conta la història, situada a la dècada dels noranta del segle XX, d'una nena d'onze anys, la Sophie (Francesca Corio), que se'n va de vacances d'estiu a un hotel turístic turc en companyia del seu pare, Calum (Paul Mescal). Es tracta d'un home de trenta anys, afectuós i entranyable, que oculta com pot a la seva filla la depressió i els conflictes emocionals que pateix. Durant les vacances, la Sophie percep que alguna cosa no rutlla, encara que no arriba a saber en cap moment quin és el problema. Després d'haver-se divorciat amistosament de la mare de

la Sophie, el pare s'enfronta a problemes laborals i financers, als quals s'afegeix una relació dolenta amb els seus progenitors i probablement també l'angoixa que arrossega per haver estat un pare adolescent. Tot plegat, li provoca uns sentiments d'autoodi, soledat i tristesa que procura dominar fent taitxí i valent-se de llibres d'autoajuda.

Al seu torn, la Sophie s'acosta a l'adolescència i l'espectador intueix que el viatge suposarà un abans i un després en el despertar de la seva sexualitat. Malgrat l'espontaneïtat de la relació entre la Sophie i en Calum, hi ha moments que revelen el vertader estat anímic de l'home, com ara quan en Calum, enmig d'una conversa espontània, comenta a l'instructor de busseig que el sorprèn haver arribat als trenta anys, però no espera arribar als quaranta; o quan entra amb la Sophie a la botiga d'un comerciant de catifes i, tot i que al principi s'absté de comprar-ne una que li agrada perquè la troba cara, més tard, torna a l'establiment sense la Sophie i efectua la compra a desgrat del preu; o encara, més endavant, quan en Calum es tanca a l'habitació a plorar i ignora la Sophie quan truca a la porta.

En el clímax de la pel·lícula, quan pare i filla ballen *Under Pressure* i s'abracen, un muntatge oníric ens deixa entreveure que aquesta va ser una de les últimes vegades que tots dos es van abraçar. L'última escena ens mostra en Calum i la Sophie a l'aeroport: les vacances han finalitzat, en Calum s'acomia d'ella i la veu agafar el vol de retorn a casa amb la mare. Apaga la càmera de vídeo, es gira i es perd entre els records de la noia.

Tota la pel·lícula està filmada des del punt de vista de la Sophie adulta (Celia Rowison-Hall), que té la mateixa edat que el seu pare en l'època del viatge. S'ha emparellat amb una dona i tenen un bebè; en Calum ja no sembla formar part de la seva vida. Visualitza els vídeos que ella i el pare van gravar en aquell viatge, fa vint anys, en un intent de recuperar la seva memòria, atès que l'espectador intueix que, molt probablement, es va suïcidar poc temps després. Això la porta a repensar la seva relació amb el pare i les facetes d'ell que no va poder conèixer ni va arribar a entendre quan tenia onze anys.

La pel·lícula suposa l'eclosió de moltes de les idees que Wells apunta als seus curtmetratges, però també n'incorpora de noves. S'inicia amb imatges que semblen sortides d'un vídeo domèstic: la Sophie, que ha complert els onze anys fa poc, juga a entrevistar el seu pare amb la càmera de vídeo i li pregunta com s'imaginava el futur quan tenia la seva edat. L'home, que apareix mig tapat per unes cortines i a certa distància de la filla, gira el cap esquivant la pregunta. Sembla clar que reprimeix algun conflicte. Mitjançant el muntatge, les imatges de vídeo retrocedeixen i avancen en el temps fins a diversos moments i s'intercalen amb una de les seqüències recurrents al llarg de la pel·lícula: la de la Sophie adulta immersa en una mena de *rave* amb una actitud concentrada, com si busqués alguna cosa dins seu. Després descobrim que aquesta seqüència és una plasmació fílmica de la memòria de la Sophie i la persona a la qual cerca és el seu pare o el record que guarda d'ell. Amb aquest muntatge Wells transforma el vídeo domèstic en una extensió de la memòria viva, un artefacte amb el qual podem moure'ns en el temps per «recordar» les coses que hem viscut. L'equivalència que s'estableix entre la memòria personal i l'artificial

coincideix amb el desenvolupament i la generalització de la tecnologia de vídeo, gràcies a la qual una persona pot crear tots els testimonis fílmics sobre la seva vida que vulgui. D'altra banda, aquesta equivalència entre la memòria fílmica i la natural no deixa de ser una idea molt present al cinema documental de les últimes dècades, especialment entre els cineastes *underground* com Jonas Mekas. Des del punt de vista estètic, la pel·lícula ocasionalment utilitza preses de càmera en mà i diversos recursos audiovisuals per transmetre aquesta sensació de record fílmic, fins i tot quan prescindeix del recurs al vídeo domèstic. D'aquesta manera, unifica els diversos formats i els converteix en segments de la continuïtat de la memòria. El problema és que aquesta memòria, sigui personal o fílmica, és fal·lible, i això és el que explica les absències. Wells elabora, doncs, el seu discurs tot centrant-se en el que la Sophie sap i no va arribar a saber d'en Calum.



A *Aftersun*, el personatge d'en Calum es manifesta com una triple absència: com a persona física en el present, com a persona inconclusa en els records de la Sophie i com a persona extraviada en si mateixa. En el present la Sophie adulta, una mare de trenta anys, invoca el record del seu pare, potser cercant el tancament d'una ferida que mai no va poder superar del tot i que, amb motiu del seu aniversari, ara torna amb força renovada. Les escenes fonamentals de la pel·lícula que millor enllacen el tarannà d'en Calum amb la persona adulta que esdevindrà la Sophie són aquelles en què li confessa que mai no va acabar d'encaixar a Glasgow, la ciutat on residia, i transmet a la filla que pot viure com vulgui i que sempre tindrà la seva aprovació. Ajuntant aquests fragments de converses i la informació sobre la relació distant entre en Calum i els seus pares, resulta senzill deduir que probablement no es va sentir estimat o comprès en l'àmbit familiar. Aquí és on entra en joc

la temptació d'interpretar la figura paterna com una persona LGTBIQ+. A la Sophie l'atreuen les dones, és probable que ho descobrís durant aquell viatge, mentre interaccionava amb unes noies adolescents, quan es va fer un petó decebedor amb un altre nen o quan va veure dos nois que es besaven d'amagat. De fet, podríem aventurar la hipòtesi que per a la nena aquesta darrera experiència va equivaldre a travessar el que Freud anomenava l'escena primària, és a dir, el procés d'identificació que es produeix en el nen quan veu els pares, literalment o simbòlicament, mantenir relacions íntimes, si bé en aquest cas es tractaria d'uns desconeguts i d'una relació homosexual.

Als anys noranta l'homosexualitat era un tema bastant més tabú que ara. En teoria el pare de la protagonista apareix com un home heterosexual: la seva relació amb la mare de la Sophie, una amiga que li agradava o la referència que ell mateix fa d'una mestra de la nena que trobava molt atractiva semblen apuntar en aquesta direcció. Amb tot, l'escena en què comenta que es traslladarà a viure amb «un company de feina», afegida als comentaris sobre la manca de sintonia amb el seu entorn, així com el menyspreu cap a si mateix, podrien portar-nos a pensar en l'existència d'una homosexualitat o bisexualitat reprimida. Més encara, el vot de confiança que dona a la Sophie sobre les seves eleccions vitals podria apuntar al fet que vol educar-la en uns valors de llibertat i comprensió per evitar-li els problemes d'acceptació que ell experimenta.

Dit això, cal reconèixer que no posseïm cap prova que aquest sigui l'origen de la depressió d'en Calum. Potser és que senzillament es troba sol, pateix una malaltia terminal o una depressió crònica de la qual no es veu capaç de sortir. Les causes podrien ser moltes, raó per la qual el retrat del personatge resta incomplet davant de la Sophie (i de l'espectador). I és que en Calum, per molt que ho intenti, està lluny de ser un pare perfecte. Com en Liam de *Blue Christmas*, quan les circumstàncies el superen, tendeix a escapolir-se. Els exercicis de taitxí i ioga que practica cada dia representen modestes temptatives de controlar un estat d'ànim que quan l'aclapara li fa oblidar les seves responsabilitats. És el que li ocorre quan deixa la Sophie sola i no li obre la porta de l'habitació, després que la nena canti en el karaoke *Losing my Religion* de R.E.M. I és també el que ens indueix a creure que el porta al suïcidi. El fill d'en Liam acusava el pare d'haver-li fet passar un infern, i això és el que probablement en Calum fa passar a la Sophie amb la seva desaparició. La condemna a viure una absència la causa de la qual mai no podrà desxifrar. A l'escena del clímax, s'alternen imatges de la Sophie de petita, ballant amb el seu pare mentre sona *Under Pressure*, amb imatges de la Sophie adulta a la *rave*, mentre tracta de retenir el record del pare, que balla sol i resta aturat en el temps amb el posat d'un home de trenta anys, que mai no envellirà en el palau de la seva memòria. Finalment, la Sophie es rendeix i l'empenta amb un cert ressentiment. Accepta la seva desaparició amb tot el dolor que implica i comprèn que per molt que recordi la seva vida, mai no podrà recuperar la figura esvaïda del pare.

L'última escena de la pel·lícula, quan en Calum apaga la càmera i s'allunya a través de l'aeroport cap a un espai similar al de la rave, és tota una declaració d'intencions. En aquell instant, en Calum deixa de ser una persona i es transforma en un record, en una absència definida per les imatges que va deixar al seu darrere.

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre un butlletí amb els nous articles que publiquem envia'ns el teu correu electrònic i et subscriuràs a la Newsletter de Quadern.

Quadern de les ideesCapital Natural

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal](#) i [política de privacitat](#).



Jordi Conill Salomé

Jordi Conill Salomé (Castelló de la Plana, 1994), és graduat en Humanitats per la Universitat Jaume I i en Cinematografia per l'ESCAC. En aquesta última, va cursar un màster de guió per al qual va coescriure la pel·lícula Mudanza Fatal, produïda per ESCAC Films, que es troba en procés de [...]

[Llegir més](#)