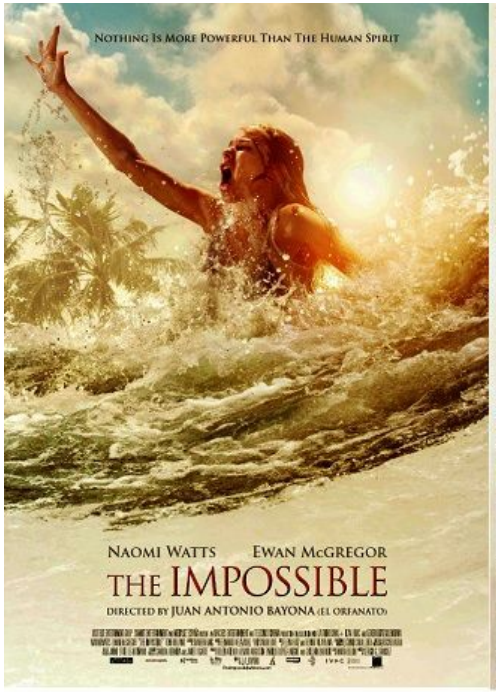
J. A. Bayona: el *tsunami* de la orfandad

Jaime López Díez (Universidad Carlos III de Madrid)



The Impossible
(J. A. Bayona, 2012)

Deluge
(Felix E. Feist, 1933)

En el marco de un estudio más amplio sobre la obra de Juan Antonio García Bayona, en esta ponencia[1] trataremos de aplicar la teoría de los modos de relato de González Requena (2006) a dos películas: *The Impossible* (*Lo imposible*), del citado cineasta, una película de producción española destinada al mercado internacional, rodada en inglés y con un elenco de estrellas anglófonas, Naomi Watts y Ewan McGregor; y *Deluge* (*Diluvio*), del neoyorquino Felix Ellison Feist, estrenada en 1933.

---

[1] El presente artículo es el texto básico, corregido y ampliado para su publicación en Actas, de la ponencia presentada en el congreso.

Agradezco a la profesora Juana Rubio Romero (Universidad Antonio de Nebrija) sus comentarios al término de la exposición de la ponencia.

González Requena ha propuesto diferenciar entre tres modos principales de relato en el cine: clásico, manierista y postclásico. El principal criterio diferencial es el modo de articulación simbólica de la trama edípica freudiana. En este artículo nos centraremos en el modo clásico y el modo postclásico como extremos de dicha articulación.

Recordemos, pues, cómo describe Freud el complejo de Edipo.

> **"El varoncito entra en la fase edípica, inicia el quehacer manual con el pene, junto a unas fantasías simultáneas sobre algún quehacer sexual de este pene en relación con la madre, hasta que el efecto conjugado de una amenaza de castración y la visión de la falta de pene en la mujer le hacen experimentar el máximo trauma de su vida, iniciador del periodo de latencia con todas sus consecuencias."**

Freud, S. (1991). *Obras Completas, Vol. XXIII, p.153*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

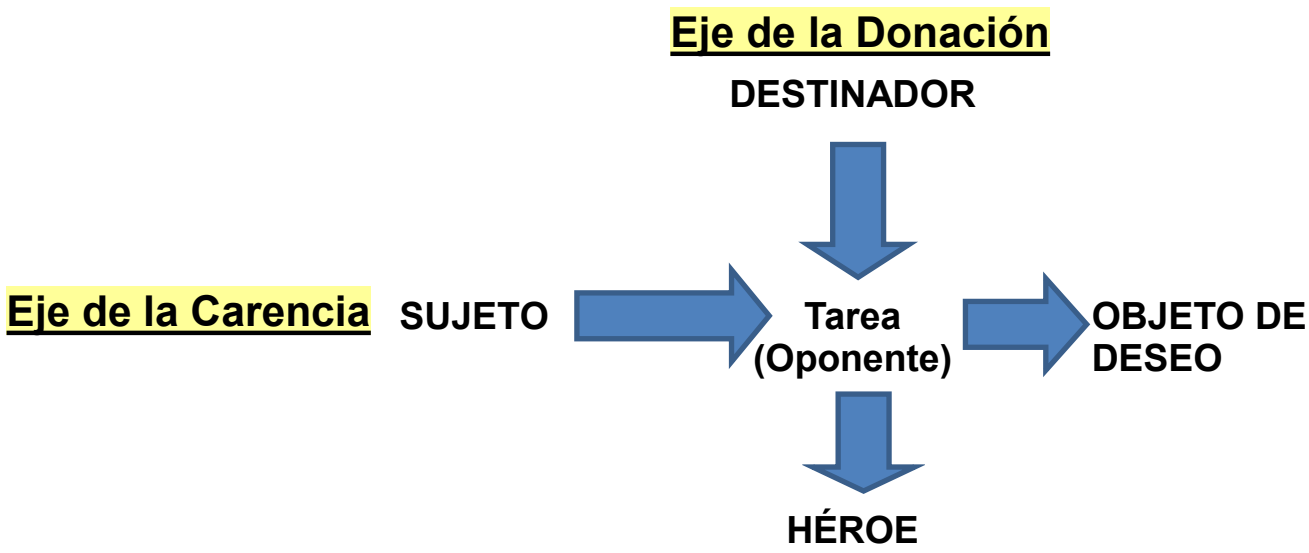
En esta fase de su evolución sexual, el niño (y nos referiremos aquí al niño varón, pues tal va a ser el Sujeto en los dos relatos analizados) tiene por objeto de deseo a su madre, rivalizando por ella con su padre. ¿Cómo supera dicha fase? Por la combinación de dos vivencias: 1) el miedo a la castración, con frecuencia, según Freud, tras una amenaza paterna a instancias de la madre; y 2) la visión de los genitales maternos, en la que constata su falta de pene -o falo simbólico, debido al poder de que aquel ha sido revestido-, que torna real la amenaza de castración. Estos dos factores suponen para el niño varón el mayor trauma de su vida. Hasta el punto de que lo impulsan a renunciar a la madre como objeto de deseo, al tiempo que inicia una fase de latencia en su evolución sexual que culminará en la pubertad con el acceso a la genitalidad.

Para Freud, el complejo de Edipo es el núcleo de la construcción de la subjetividad de un ser humano. Y, a su juicio, el hallazgo más importante de la teoría psicoanalítica[2].

---

[2] "Me atrevo a decir que si el psicoanálisis no pudiera gloriarse de otro logro que haber descubierto el complejo de Edipo reprimido, esto solo sería mérito suficiente para que se lo clasificara entre las nuevas adquisiciones valiosas de la humanidad" (Freud, 1980, p. 192).

¿Cuál es, entonces, la relación del relato, y específicamente del modo de relato clásico, con la trama edípica?



Estructura del relato clásico, según González Requena (2006, p. 195 y 519).

González Requena define el modo de relato clásico como un relato simbólico, y este como el estructurado en dos ejes: el eje de la Carencia, o del Deseo: Sujeto→Objeto de Deseo; y el eje de la Donación, o de la Ley: Destinador→Héroe.

El *eje de la Carencia* está en presente en todo relato, sea o no simbólico. Y se sostiene en el suspense: ¿Conseguirá o no, el Sujeto, su Objeto de Deseo? El rasgo, pues, definitorio del modo de relato clásico es el eje de la Donación. ¿Y en qué consiste este?

En el *eje de la Donación*, un Destinador, que encarna la Ley, encomienda al Sujeto una tarea cuyo cumplimiento lo acreditará como Héroe, tras haber demostrado su valentía frente a sus Oponentes. Pero no solo eso. El Destinador también dona al Héroe una promesa según la cual, tras el cumplimento de la Ley -la renuncia al Objeto de Deseo primero-, aguarda al Sujeto un nuevo Objeto de Deseo propio.

Así, a semejanza de la trama edípica, en el relato clásico el Sujeto culmina su trayecto en el eje de la Carencia en su Objeto de

Deseo, ya sea con la renuncia al mismo (del mismo modo que la superación del Edipo culmina con la renuncia a la imagen de figura materna primera, que González Requena denomina "imago primordial"), o con el acceso a ese otro Objeto de Deseo prometido, es decir, otra mujer.

Es preciso, además, tener en cuenta que la lectura del esquema de González Requena se realiza de izquierda a derecha. Es decir, para que el Sujeto pueda concluir su trayecto en el Objeto de de Deseo, previamente ha de haberse acreditado como Héroe. Solo así habrá demostrado haber interiorizado la Ley, la prohibición del incesto, y poseer la valentía suficiente para afrontar el encuentro sexual con ese Objeto de Deseo prometido, esa otra mujer deseable en tanto que revestida del brillo que poseía su Objeto de Deseo primero -de forma delirante, pues aun no había sido desprovista de su falo-, la omnipotente "imago primordial", es decir, la diosa.

Por otra parte, el complejo de Edipo, según Freud, no siempre lo supera el varón de este modo "correcto", o "normal", término que, indica González Requena (2006, p. 540), no utiliza Freud en el sentido de que sea el más frecuente, sino como el más valioso "para la construcción del inconsciente como espacio simbólico", ya que lo que funda el inconsciente del sujeto es la represión de esta imago primordial y su trauma asociado en la fase edípica.

A esta formación o resolución correcta, "normal", de la trama edípica, González Requena la denomina *símbolo*. Y a la formación deficitaria de dicha trama la denomina *síntoma*. En el síntoma, el Sujeto no renuncia a su Objeto de Deseo primero; esto es, no acata la Ley.

Entre otras posibilidades, la formación deficitaria del Edipo puede deberse, según Freud (1979, p. 147-149), a que el niño niegue la ausencia de pene/falo en su madre, y lo sustituya por otro objeto: el fetiche. Ello le evita, cuando menos parcialmente, el trauma de la caída del primer objeto de deseo, revestido del poder del falo, y con el que se había identificado en las primeras fases de su desarrollo.

Cabe reseñar que este fetiche suele ser con frecuencia un objeto relacionado con la posición desde la que el niño vio los genitales

femeninos. Dado que típicamente lo hizo desde el suelo, el fetiche tiende a ser las pieles o el terciopelo, que fijan el vello pubiano, las prendas interiores femeninas, el pie o el zapato, o las piernas (Freud, 1979, p. 150).

En definitiva, el modo de relato clásico es el que articula correctamente el símbolo, mientras que los modos manieristas y postclásico lo articulan deficitariamente. Este último, de forma más deficitaria. Así, González Requena caracteriza los relatos postclásicos como "vacíos de todo ordenamiento simbólico" (2006, p. 581), pues, o bien el eje de la Donación es inexistente, o muy débil, o bien el Destinador, aunque presente, opera en contra de la Ley, lo que conduce al Sujeto al horror o a la angustia, y a la imposibilidad de culminar su trayecto de forma "normal" en el Objeto de Deseo.

Ensayemos, pues, a aplicar el esquema de González Requena a estas dos películas.

Antes de comenzar nuestro análisis, cabe destacar que *Deluge* y *The Impossible* comparten una cierta similitud en la trama: ambas tratan de cómo una familia sobrevive a un gran maremoto o *tsunami*. En el caso de *Deluge,* se trata de un maremoto ficticio que, a semejanza del diluvio bíblico, asola el planeta; y, en el caso de *The Impossible*, del *tsunami* real que devastó el sudeste asiático en 2004.

En *Deluge,* la familia víctima del maremoto es la familia Webster, compuesta por Martin y Helen, los padres, y sus dos hijos, Ronny y Mary Ann, de unos 3 y 5 años de edad. En el caso de *The Impossible* se trata de la familia Bennett, compuesta por Henry y Maria, los padres, y sus tres hijos: Lucas, de 10 años, Thomas, de 8, y Simon, de 5.

Además, las dos películas comparten una estructura de guion en cuatro actos:

En *Deluge*:

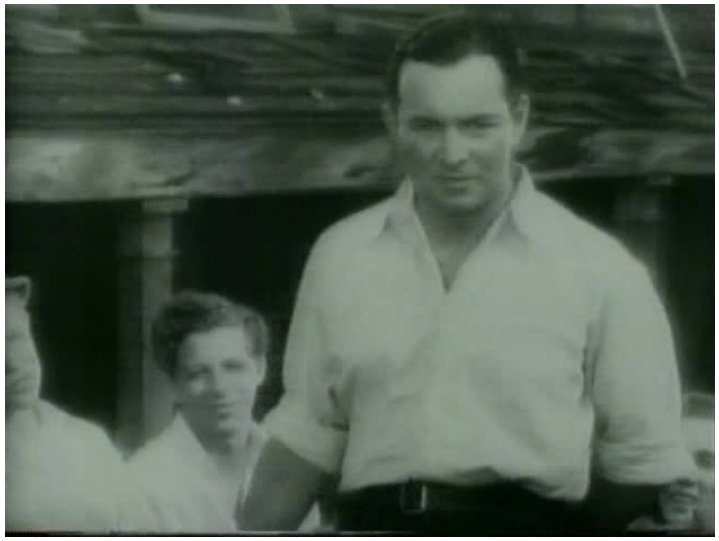
1) Alerta de maremoto/ Presentación de la familia Webster.
SEPARACIÓN de la familia por el maremoto.
2) Un mes después del maremoto, la historia de Martin.
3) Un mes después del maremoto, la historia de Helen.
REENCUENTRO de la familia.
4) Resolución.

Y en *The Impossible*:

1) Presentación de la familia Bennett.
SEPARACIÓN de la familia por el *tsunami*.
2) *Tsunami* y *post-tsunami*, la historia de Lucas y Maria.
3) El *post-tsunami*, la historia de Henry, Thomas y Simon.
REENCUENTRO de la familia.
4) Resolución.

El Sujeto

Comencemos por el eje de la Carencia, básico y presente en todo relato.



Martin Webster.

Lucas Bennett.

El Sujeto principal en ambas películas, el personaje cuyo punto de vista es privilegiado en el relato, es un varón.

En el caso de *Deluge* es el abogado Martin Webster, que abre y cierra el relato familiar y cuya historia es seguida con mayor detenimiento que la de otros personajes.

En *The Impossible*, el Sujeto principal es Lucas, el hijo mayor de la familia Bennett, que tiene diez años de edad: desde su punto de vista inicia el relato, en el interior de un avión; la narración se centra más en él que en el resto de los personajes; y, en el punto medio de la pelcula, cuando su madre es equivocadamente considerada muerta, el relato adopta significativamente el punto de vista de Lucas. Por otro lado, el personaje de Lucas puede remitir al propio cineasta, ya que, en el comienzo del filme, porta una cámara de vídeo en la mano.

El Objeto de Deseo

En *Deluge*, el principal Objeto de Deseo es Helen, la esposa de Martin. Es a ella, junto a los dos hijos del matrimonio, a quienes Martin trata de poner a salvo del maremoto. Pero, tras este, Martin cree que Helen y sus hijos han muerto. Y surge entonces un nuevo objeto de deseo, la señorita Claire Arlington, de la que se enamora.

Martin y Helen Webster.[3]

Martin y Claire Arlington.

Es destacable que Claire posee ciertos rasgos "masculinos" para el contexto histórico en que se estrenó la película. Se trata de una mujer de las entonces llamadas "modernas", en el sentido de que es independiente, soltera, una atleta, nadadora de élite, valiente y aguerrida, pues salva a Martin de la muerte en la lucha final de este con su principal oponente. Una mujer que podríamos calificar de fálica -la novela en la que se basa la película la califica de "valquiria", deidad guerrera de la mitología nórdica- lo que remite a ese primer objeto de deseo, aun omnipotente, al que el niño ha de renunciar para superar el Edipo.

---

[3] La única versión de *Deluge* que se conserva está doblada al italiano. La versión que hemos manejado para esta ponencia incluye los subtítulos en inglés sobreimpresionados.

El brillo del Objeto de Deseo.

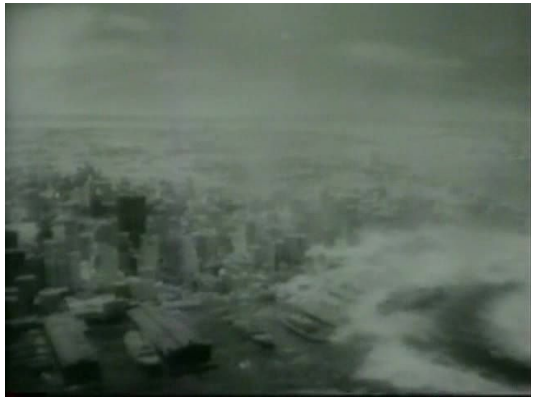
En *The Impossible* el principal objeto de deseo es Maria, la madre de la familia Bennett. Como tal es presentada en una escena en la que entrevemos su cuerpo desnudo, mientras se viste, dos días antes del *tsunami*, con el acompañamiento musical del primero de los temas de amor de la banda sonora de la película[4]. Cabe destacar que la figura de Maria en esta escena está revestida del brillo del sol, a contraluz, que se funde con su cuerpo.

Es a ella a quien Lucas tratará de salvar cuando se reencuentran en plena acometida del *tsunami*. Y es su posible muerte la que, en el punto medio del relato, sume a Lucas en la desesperación, cuando es confundida en el hospital con otra paciente fallecida.

---

[4] La banda sonora de *The Impossible*, compuesta por Fernando Velázquez, consta de tres temas principales: Tema de Amor 1, que se escucha, entre otras escenas, en la escena de la madre vistiéndose, así como en la última escena película, cuando toda la familia está en el avión; el Tema de Amor 2, que se escucha en el reencuentro de Lucas con sus hermanos, y en el reencuentro todos ellos con su padre; y el Tema de la Muerte, que se escucha cuando Maria es trasladada al hospital, y en los últimos planos del filme, sucediendo en esta escena al Tema de Amor 1.

El maremoto, desencadenante del relato



El maremoto asola Nueva York. Derriba los rascacielos y anega la estatua de la libertad.

En el caso de *Deluge*, el maremoto devuelve a la humanidad a un estado anterior a la civilización, salvaje y edénico a la vez, un mundo donde impera la pulsión, libre de leyes. Para reconstruir la sociedad, los supervivientes deberán enunciar de nuevo las leyes.

Martin, inmediatamente después del maremoto. Y, un mes más tarde, introduciéndose en el túnel donde guarda sus posesiones.

Pero, además, metafóricamente, el maremoto supone una regresión del sujeto a una fase anterior. En este sentido, tanto Martin como Lucas son confrontados de nuevo con la fase edípica. Martin, libre de la ley del matrimonio, encuentra un nuevo objeto de deseo, una nueva mujer, con ciertos rasgos fálicos, como hemos mencionado. Y Lucas es reubicado frente al fantasma de la imago primordial, que a sus diez años cabe pensar que habría sido ya reprimido en el inconsciente, a través de una relación intensa y exclusiva con su madre durante y tras el *tsunami,* regresión que queda reflejada en varias imágenes.

Maria, aferrada el tronco de una palmera sin abatir en medio del *tsunami*.

Así, la primera imagen de Maria tratando de sobrevivir a la gran ola, tras emerger a la superficie, la muestra aferrada al tronco de una palmera que se mantiene en pie, lo que puede remitir a la resistencia a desposeer a la figura materna de su falo.

A continuación, Lucas y su madre tratan de reunirse sobre un colchón de matrimonio.

Intento que es abortado cuando chocan contra un poste que se mantiene en pie, y separa a ambos de nuevo.

Lucas: ***I can't see you like this.*** **(*No puedo verte así*)**

En tercer lugar, vemos la herida en el cuerpo de la mujer: el pecho materno roto y la amenaza de castración visualizada en la herida horrorosa en la pierna de la madre, ante cuya visión Lucas aparta la mirada: no soporta el verla, como no soporta el niño en la fase edípica la "herida" genital materna.

Como hemos indicado, la pierna es un fetiche habitual. Y ello se refuerza en el relato con la importancia que en él se concede a las piernas como elemento de diferenciación sexual: la pierna hendida y sangrante de la madre, frente a las piernas laceradas pero enteras del padre de la familia Bennett, Henry. Piernas, estas últimas, que permiten a Lucas reconocer a su padre antes del reencuentro final con él, y que previamente han reintroducido a Henry en el relato, tras haberse este centrado en las vicisitudes de Lucas y su madre.

Son las piernas de su padre lo que ve Lucas cuando lo reconoce en los pasillos del hospital.

La figura paterna es reintroducida en el relato.

Por último, reseñar cómo el horror se inscribe otra vez en el cuerpo materno cuando Maria, ya hospitalizada, expulsa del interior de su cuerpo, contraído por violentas náuseas, sangre y materiales filiformes indeterminados que había ingerido bajo las aguas del *tsunami*.

El Destinador

Veamos ahora el eje de la Donación, o de la Ley, cuya presencia y naturaleza, recordémoslo, define al relato simbólico, y al modo clásico de relato, según la teoría de González Requena (2006, p. 553), diferenciándolos de aquellos otros relatos articulados únicamente en el eje de la Carencia.

Señala, al respecto, González Requena: "...solo en él [el relato simbólico] la narración se hace cargo del proceso de conversión (...) de la pulsión [que caracterizaba la atracción del Sujeto hacia el Objeto de Deseo en el eje de la Carencia] en deseo, lo que exige, necesariamente, la inscripción, en la narración, de la Ley." (González Requena, 2006, p. 553)

En *Deluge*, ya antes de los títulos de crédito y el inicio del relato, en los rótulos de contexto se hace referencia explícita a la ley. En este caso, al pacto bíblico entre Dios y Noé, según el cual Dios nunca más volverá a exterminar a la especie humana con un diluvio; literalmente, a "amputar su carne" ("cut off the flesh", en la traducción de la Biblia en la película). El pacto se realiza después de que Noé haya acreditado su condición de héroe, cumpliendo el mandato divino de construir el arca, además de, previamente, haber cumplido con sus leyes, a diferencia del resto de los humanos, que habían caído en la maldad y la violencia. El diluvio, como el maremoto del relato fílmico, supone un retorno al comienzo de la Humanidad, ya que Noé, su esposa y sus hijos, con sus respectivas parejas, son los únicos seres humanos que han quedado vivos. Tras el diluvio, Dios les ordena que se reproduzcan y se multipliquen, que llenen la tierra.

"Las personas deben evacuar los edificios. ¡Abandonen la ciudad!"

Un segundo Destinador en *Deluge* es las autoridades de la costa este estadounidense, que alertan de la inminencia de la catástrofe, y ordenan a la población que se ponga a salvo, lo que Martin cumple cobijando a su familia a una cantera.

La familia Webster.

En tercer lugar, Martin está vinculado a su esposa por la ley matrimonial. Esta ley es decisiva porque, como veremos, es la que finalmente lo acreditará como héroe en el relato.

La familia Bennett a su llegada al complejo turístico.

En *The Impossible*, por el contrario, nada permite visulmbrar una ley concreta que Lucas haya de cumplir. El *tsunami* llega sin advertencia alguna. A pesar de que el horror del relato es sugerido por el libro que Maria está leyendo cuando llega la gran ola: *Heart of Darkness* (*El corazón de las tinieblas*), de Joseph Conrad, uno de los epítomes literarios del horror.

Maria mira fascinada una página de *Heart of Darkness*, desprendida por el viento que anuncia la inminencia del *tsunami*.

Por otro lado, las acciones de Lucas se guían más por el instinto de supervivencia, por la pulsión de vida, que por el cumplimiento de una ley enunciada por un Destinador, además de por la atracción hacia su Objeto de Deseo.

El Héroe

Martin rescata a Claire de Jepson.

Martin lucha con Jepson en el combate final.

Claire acaba con la vida de Jepson.

Martin Webster se acredita como héroe, en primer lugar, cuando salva de la violación y, posiblemente del asesinato, a Claire -recordemos, esa mujer que aparece como nuevo objeto de deseo para él cuando piensa que Helen y sus hijos han muerto-, que es objeto de la pulsión del forzudo Jepson y la banda de Bellamy, que ha violado y asesinado a una joven. Para acabar con Jepson, superior a Martin en fuerza, este requiere de la ayuda de Claire, que es quien finalmente lo mata. Como sucede en el relato clásico, en *Deluge* los Oponentes del Sujeto encarnan la pulsión, el deseo libre de la ley que transforme aquella en deseo: es decir, lo real.

Martin (a Claire): *Helen is my wife*. (*Helen es mi esposa*)

Pero, además, Martin ha de acreditarse de nuevo como héroe renunciando a Claire, su nuevo objeto de deseo, con quien cohabita. El segundo clímax del relato es, pues, la decisión de Martin de abandonar a Claire, después de su reencuentro con Helen y con sus hijos en una aldea en la que un grupo de supervivientes está reconstruyendo la sociedad. Entre las primeras leyes que han dictado a tal efecto se encuentra una por la cual toda mujer en edad de casarse debe hacerlo, escogiendo ella marido.

Lucas se reencuentra con su madre, que creía muerta.

En el caso de Lucas, por el contrario, nada parece acreditarlo como héroe, pues ninguna ley ha sido inscrita en el relato. Es el azar el que dicta la muerte o supervivencia, la victoria o el fracaso, en la tarea de enfrentar al Oponente del relato, el *tsunami* y sus consecuencias.

Así, en el primer clímax de la película, tras cumplir con la tarea de ayudar a otros pacientes hospitalizados que su madre le encomienda, su acto más heroico en el relato, Lucas regresa a la cama en que la había dejado pero Maria ya no está allí. Angustiado, asume su muerte, de acuerdo con la información que le proporcionan las enfermeras. Pero, más tarde, estas mismas enfermeras lo conducen de nuevo hasta ella. Maria había sido trasladada a la zona de quirófanos, y una equivocación en las etiquetas con los nombres de los pacientes la había certificado como fallecida. Una vez más, es el azar el que "devuelve a la vida" a Maria. Lucas nada hace al respecto.

Lucas se reencuentra con sus hermanos.

Lucas, junto a sus hermanos, se reencuentra con su padre.

A continuación, Lucas se reencuentra con su padre y sus hermanos, cuya supervivencia ya conoce el espectador. Si bien Lucas reconoce a su padre en los pasillos del hospital y lo busca activamente, lo cierto es que en nada ha intervenido para que este haya sobrevivido. Y otro tanto sucede respecto a sus hermanos.

En este sentido, podría decirse que en *The Impossible* no hay inscrito un Destinador y, por lo tanto, no hay Héroe. Es decir, no hay eje de la Ley. El relato se guía principalmente por el suspense en el eje de la Carencia. Y, por lo tanto, no puede conducir al Sujeto a la plena renuncia al Objeto de Deseo, como exigiría, en este caso, el modo de relato clásico.

El cierre del relato

Helen espera a Martin en casa.

Claire desaparece para siempre en el océano.

En *Deluge*, Claire se niega a reconocer el rechazo de Martin pues, como explica a Helen, "por un momento fuimos las únicas personas en el mundo" ("For a time we were the only people in the world").

Finalmente, Claire se arroja al océano, perdiéndose en su inmensidad ante la mirada impotente de Martin, a quien Helen y sus hijos aguardan en casa. Es decir, el Objeto de Deseo que remitía al Objeto de Deseo primero en la trama edípica desaparece para siempre, haciendo posible para el Sujeto el trayecto hasta el Objeto de Deseo mediado por la Ley.

Cabe destacar que la película se aparta radicalmente de la resolución de la novela homónima en que se basa, que fue un gran éxito de ventas, y en la que Martin se casa con Claire antes de saber que su esposa está viva. Cuando finalmente se reencuentra con Helen, esta acepta a Claire, convirtiendo en bígamo su matrimonio con Martin.

En el caso de *The Impossible*, tras el reencuentro de toda la familia, y mientras intervienen quirúrgicamente a Maria, Lucas tiene una pesadilla. El contenido de la misma, lo que finalmente acaba por despertarlo angustiado, no es la muerte de su madre, como cabría esperar, sino precisamente su emergencia de entre los muertos. En el sueño, Maria parece ya inerte cuando, inesperadamente, surge violentamente de las aguas en una de las imágenes más representativas de la película. La escena es acompañada por una breve melodía siniestra. Pues es precisamente el retorno de lo reprimido, de ese primer objeto de deseo, de la diosa, en definitiva, lo que interrumpe el reposo de Lucas.

Es entonces cuando reaparece la figura paterna, que oculta a Lucas el brillo del sol.

Pero no es suficiente para ocultárselo del todo.

Finalmente, la familia Bennett al completo viaja en avión a un hospital más moderno donde tratar a Maria. Tras una intensa mirada entre madre e hijo, pasamos a un primer plano del rostro herido de Maria, mirando a través de una ventanilla, mientras escuchamos el tema musical de la muerte. En el contraplano, el reflejo de su rostro en el cristal se fusiona metonímicamente con la tierra asolada por el *tsunami*, ligando así la figura materna con la destrucción y la muerte del *tsunami* que, en el plano siguiente, se muestra en toda su extensión. Citando a González Requena, “tras la mascarada no late otra verdad que la del horror” (González Requena, 2006, p. 582).

La imagen final, que sigue a la de la tierra devastada, es un gran plano general del océano, cuyo horizonte marca la curvatura del planeta, iluminado por el brillo de un sol que en el comienzo del relato se había asociado al Objeto de Deseo, y en el que desaparece, por su insignificancia en el plano, el avión en el que viaja la familia.

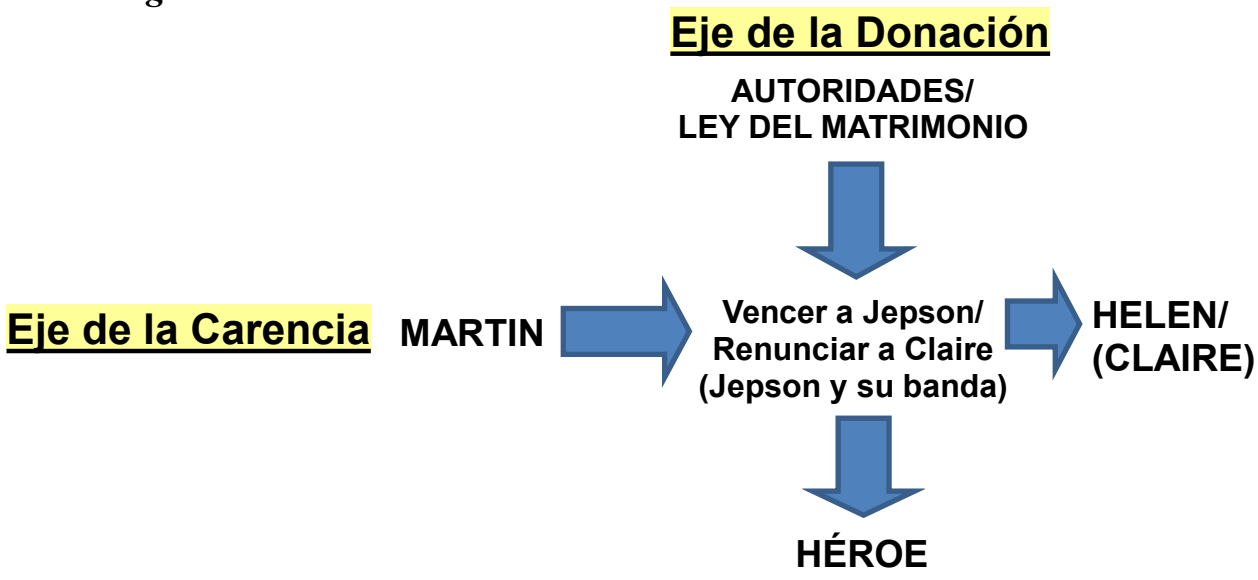
Es entonces cuando aparece el título de la película, *The Impossible*, que induce al espectador a preguntarse si lo imposible es solo la supervivencia de una familia a una catástrofe natural de tamañas dimensiones, o si, además, lo es el deshacerse de esa imagen materna primordial, la de la diosa, cuya emergencia es vinculada al horror de la muerte y la desolación.

Por último aparecen los títulos de crédito de los actores principales, que no habían aparecido al principio, y el del director, Juan Antonio García Bayona, que firma la película, significativamente, con el nombre de la madre.

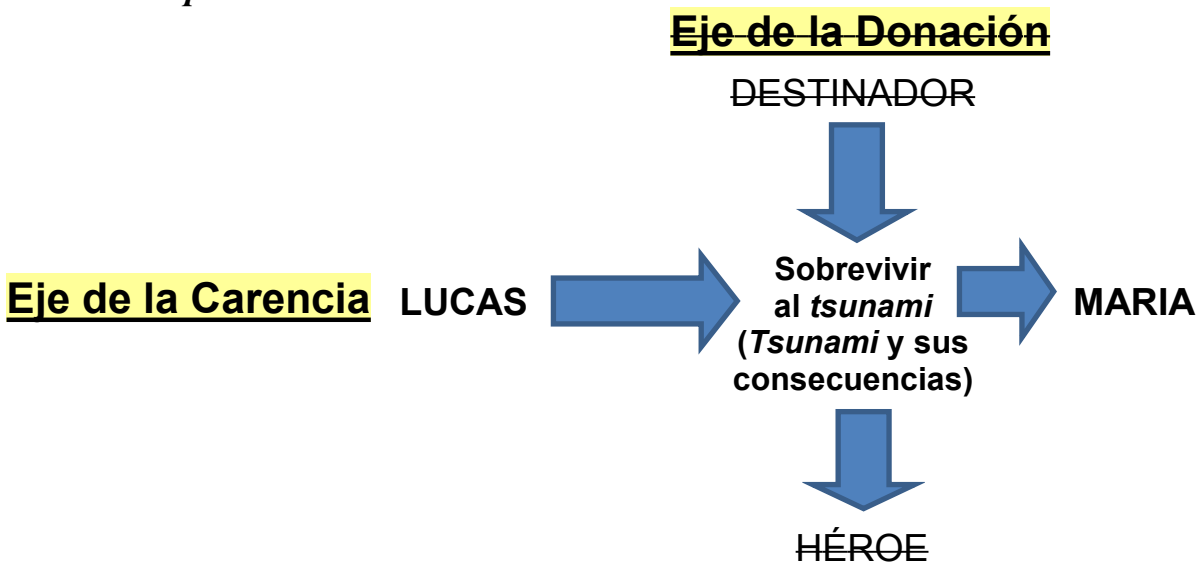
Clásico y postclásico

Podemos, pues, esquematizar la estructura de estos dos relatos del siguiente modo:

Estructura del relato de *Deluge*.



Estructura del relato de *The Impossible*.



Si comparamos la estructura simbólica de ambos relatos, observamos que *Deluge* sigue el modo de relato clásico, mientras que *The Impossible* se desvía netamente de este por la ausencia de un eje de la Donación claro. No cabe, pues, considerarlo un relato simbólico. Ello impide al Sujeto acreditarse como Héroe y, por tanto, concluir su trayecto edípico en el acceso, o renuncia, en este caso, al Objeto de Deseo.

En este sentido, podemos calificar a *The Impossible* de relato postclásico, cuya resolución aboca al Sujeto al horror de la muerte y la destrucción representada por los estragos del mayor *tsunami* conocido hasta la fecha. Por más que, desde el punto de vista superficial de la trama, la familia Bennett sobreviva, felizmente, a la catástrofe.

Referencias

Fowler Wright, S. (1928). *Deluge.* Recuperado de http://www.sfw.org.uk/*Deluge*.shtml

Freud, S. (1979) *Obras Completas, Volumen XXI.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1980). *Obras Completas, Volumen XXIII.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

González Requena, J. (2006). *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood.* Valladolid: Castilla Ediciones.

Películas

Atienza, B., Augustin, A., López-Lavigne, E. y Barrois, G. (Productores), y García Bayona, J. A. (Director). (2012). *The Impossible.* España: Apaches Entertainment y Telecinco Cinema.

Bischoff, S., Kelly, B. y Saal, W. (Productores), y Feist, F. E. (Director). (1933). *Deluge.* Estados Unidos: Admiral.