

Lo imposible y *Deluge*: el tsunami, dos modos de relato

JAIME LÓPEZ DÍEZ
Universidad Carlos III de Madrid

The Impossible and *Deluge*: the tsunami, two types of story

Abstract

This is a comparative study between two films which share the same plot, a tidal wave, or tsunami, that threatens to destroy the protagonist families of both films. The first one is *The Impossible* (2012), by Juan Antonio García Bayona; the second one *Deluge* (1933) by the New Yorker Felix E. Heist which precedes the previous one by eighty years. In both films, all the family members survive the tsunami. However, they differ in how they manoeuvre the desire in their respective stories. In order to explain this difference we have applied Jesus Gonzalez Requena's text theory and psychoanalytical theory.

Key words: Story. Film. Analysis.

Resumen

Este es un estudio comparativo entre dos películas que comparten la misma temática, un maremoto, o tsunami, que amenaza con destruir a sendas familias. La primera es *Lo imposible* (2012), de Juan Antonio García Bayona; la segunda precede a esta en ochenta años. Se trata de *Deluge* (1933), del neoyorquino Felix E. Heist. En ambas, todos los integrantes de la familia protagonista sobreviven al maremoto. Pero difieren en cómo vehicular el deseo en sus respectivos relatos. Hemos tratado de aplicar la teoría de los modos de relato de Jesús González Requena para explicar esta diferencia, así como la teoría psicoanalítica.

Palabras clave: Relato. Cine. Análisis.

ISSN. 1137-4802. pp. 113-127

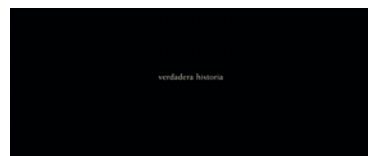
Lo imposible es una “verdadera historia”. Así lo señala el texto desde sus rótulos de inicio, cuando todavía el único indicio diegético es el ruido de un avión a punto de entrar en plano.



En diciembre de 2004 el tsunami más devastador registrado hasta la fecha golpeó las costas de sudeste asiático. Las vidas de innumerables familias en todo el mundo cambiaron para siempre.



Ésta [sic] es la verdadera historia de una de esas familias.



verdadera historia

*Este artículo forma parte de un estudio más amplio sobre la obra de J. A. Bayona (Juan Antonio García Bayona), algunas de cuyas conclusiones ya adelantamos en las ponencias: "J. A. Bayona: el tsunami de la orfandad", presentada en el Congreso "Las diosas", VII Congreso Internacional de Análisis Textual, celebrado en 2015 en la Universidad Complutense de Madrid; y "The Mother-child relationship in Bayona's *The Orphanage*", presentada en el Congreso Audiovisualtopia, celebrado en 2015 en Saint-Louis University-Madrid Campus.

Es "verdadera" porque se basa en la historia real de una familia española que sobrevivió al tsunami de 2004 en las costas del océano Índico, la familia Álvarez Belón. La familia protagonista de *Lo imposible* es estadounidense, vive en Japón y se apellida Bennett. Los nombres de pila de los protagonistas se han conservado: Henry, por Enrique (Quique); María, Lucas, Simón y Thomas, por Tomás. La película es de producción principalmente española, con participación estadounidense. La versión original es en inglés, *The Impossible*.

Por el contrario, *Deluge* (*Diluvio*), íntegramente estadounidense, indica al espectador, desde antes de comenzar la historia, que lo que va a ver es una ficción.



Deluge es un cuento de fantasía. Un aventura en una especulación, una visualización épica y vívida del vuelo imaginativo de un autor¹.



Nosotros los productores se la presentamos ahora meramente para su entretenimiento, recordando bien el pacto de Dios con Noé.

1 La única versión de *Deluge* que se conserva está doblada al italiano. La versión que hemos manejado para este artículo incluye los subtítulos en inglés sobrepresionados.

2 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, 2006, p. 559.

3 CAMPBELL, Joseph: Entrevista en el programa de televisión *The Power of Myth*, Episodio 3 (*The First Storytellers*), emitido el 23 de junio de 1988 por la emisora PBS (Public Television Stations). Consultado el 8 octubre de 2014, en <https://www.youtube.com/watch?v=aGx4lppSgU&list=PL0UjwRuhMIKUF-qdof3Qog7FfBsLU-DAm>

Tenemos, pues, aquí, una primera diferencia que afecta al modo de relato. El relato clásico se aleja de la verosimilitud, habitualmente para caracterizarse por la fórmula de un género fílmico². Así, aunque perteneciente a lo que décadas más tarde se denominará "cine de catástrofes", *Deluge* advierte que el relato no tiene nada que ver con la realidad, de modo semejante a como hace, por ejemplo, otro tipo de relato simbólico, el cuento de hadas tradicional, que comienza alejando al niño de su realidad inmediata –"Érase una vez, en un país muy lejano,..."–, o como los textos religiosos desde antaño se leían en un idioma "extraño" –el latín, por ejemplo, en las misas católicas antes del Concilio Vaticano II–, lo que, según señala Joseph Campbell, alejaba al feligrés de su realidad cotidiana, para conducirlo al ámbito de lo sagrado³.

No parece, pues, casual, que Feist continúe la presentación de la historia inscribiendo en el texto el fragmento de un relato sim-

bólico, el pasaje bíblico en el que Dios hace un pacto con Noé, salvado del diluvio tras cumplir su mandato de construir el arca.



“...Y estableceré un pacto contigo: ni todos los seres vivos volverán a ser exterminados; ni habrá nunca más un diluvio que destruya la tierra”. Génesis 9:11

En el caso de *Lo imposible*, por un lado, su proclamada verosimilitud lo asocia a uno de los modos postclásicos del cine europeo⁴. Pero, por otro lado, podemos plantearnos, hasta qué punto es verdadera la historia que cuenta.

La película nace a raíz de una entrevista de radio que escuchó Belén Atienza, productora ejecutiva de Apaches Entertainment, para la que Juan Antonio García Bayona estaba preparando una película⁵. En dicha entrevista, realizada el 26 de diciembre de 2007 con motivo del tercer aniversario del tsunami del océano Índico, Enrique Álvarez y María Belón, padre y madre de la familia en cuya historia se basa *Lo imposible*, narraban su experiencia.

El clímax de la entrevista es la intervención de María Belón contando cómo, tras el impacto de la primera ola, cuando ya anticipaba que tanto su marido como sus tres hijos estaban muertos, se reencuentra con su hijo mayor, Lucas, que entonces tenía 10 años.

Lo más conmovedor de la escena que narra es la determinación, convicción y firmeza con que le asegura a su hijo que, *ellos dos*, van a sobrevivir.

“Todo lo que había alrededor era negro, era muerte, eran trozos de... no sé, de todo. Y la sensación de, ¡qué horror, estoy viva! ¡Qué horror, estoy viva! Porque, claro, yo había dejado ahí a tres hijos y a mi marido. [...] Pero tuve la tremenda tremenda suerte de que a unos metros de mí emergió la cabeza de uno de mis hijos, y ahí fue cuando dije: “¡María, a vivir!”, [...]

Fueron momentos muy muy duros donde Lucas..., como podíamos nos oíamos, porque el tsunami duró mucho mucho tiempo, y

⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, 2006, pp. 574-576.

⁵ Programa "La Ventana", de la Cadena Ser, "María Belón, superviviente del Tsunami de 2004: "Tu y yo no nos vamos a morir", emitido el 27 de septiembre de 2012) Consultado el 10 de noviembre de 2014, en http://cadenaser.com/programa/2012/09/27/audios/1348701429_660215.html

⁶ Intervención de María Belón en el programa "La Ventana", de la Cadena Ser. "Tres años desde el tsunami que asoló el sudeste asiático", emitido el 26 de diciembre de 2007. Consultado el 10 de noviembre de 2014. http://cadena-ser.com/programa/2007/12/26/audios/1198623619_660215.html

él me gritaba: "¡Mamá, mamá! ¡*Todos* nos vamos a morir!" Y yo le decía: "*Tú y yo* no nos vamos a morir. *Tú y yo* no nos vamos a morir." Y así fue. Fue muy duro, el agua nos volvió a meter para dentro, nos golpeaban cosas, veíamos *de todo* alrededor. Pero ese 'tú y yo no nos vamos a morir' nos aguantó, nos aguantó mucho tiempo."⁶

Cabría, entonces, esperar que, si la película se inspira en el relato de María Belón, que aparece en los títulos de crédito como autora de la historia, el momento crítico de su relato debiera aparecer lo más fidedignamente posible. Sin embargo, la dramatización de ese momento es bien distinta.

En *Lo imposible*, el cineasta adopta inicialmente el punto de vista de María para contar el impacto de la gran, primera, ola y la subsiguiente inmersión, zarandeos y golpeo con todo tipo de objetos. Pero más tarde, como en la mayor parte del resto de la película, la historia adopta prioritariamente el punto de vista de Lucas, quien puede remitir al director por llevar una cámara de vídeo doméstico en las escenas de presentación de los personajes previas a la tragedia.

Por otra parte, la estrecha relación entre Lucas y su madre había sido anticipada. En la escena 1, María cambia de asiento porque uno de sus hijos pequeños tiene miedo de las turbulencias, y se sienta junto a Lucas; y, cuando la ola está a punto de impactar en la piscina donde todos se encuentran, María grita primero a su marido que proteja a "los niños", refiriéndose a los dos pequeños, pero termina discriminando a su hijo mayor, gritando: "¡Lucas!".



La peripecia de Lucas y María será el núcleo de la historia hasta su punto medio, cuando da comienzo la historia del padre y los dos hijos pequeños, y su búsqueda del paradero de María y Lucas.

En este sentido, podemos estudiar la estructura de la película identificando a Lucas como el sujeto de la historia, y a María, su madre, como su objeto de deseo, a quien trata de salvar.

Durante el embate de las olas posteriores a la ola principal, el diálogo madre-hijo se compone principalmente de una sucesión de gritos desesperados llamándose el uno al otro.



Lucas: *¡¡¡Mamá!!!*
María: *¡¡¡Lucas!!!*

Cuando finalmente las aguas se calman y pueden reunirse, la actitud de María Bennett ante el miedo de su hijo es muy diferente de la de María Belón:



Lucas: *Tengo miedo, mamá.*
María: *Yo también tengo miedo.*

Es decir, ni el rostro, ni las palabras, ni el tono de la María de la película expresan esa determinación y convicción por sobrevivir sobreponiéndose al dolor propio para proteger el ánimo de su hijo que transmitía el relato de María Belón en la radio; que suponemos que transmitiría al director en posteriores conversaciones; y que, en sus propias palabras, les permitió a ella y a su hijo “aguantar” el horror.

¿Podríamos decir, entonces, que Bayona desaprovecha el momento decisivo y más conmovedor de la historia real que está contando, las palabras que evitaron que María Belón y su hijo se abismaran en la desesperación? Y, si lo hace, ¿por qué? ¿Cabe pensar que el rótulo inicial, además de a la historia que inspira la película, puede hacer referencia a otra “verdadera historia”, una más íntima que habite el inconsciente del director?

El mandato de las autoridades

En *Deluge*, el maremoto –aquí más propiamente dicho, pues el préstamo lingüístico del japonés “tsunami” no se había aún generalizado– no encuentra desprevenidos a sus protagonistas, la familia Webster –a diferencia de en *Lo imposible*, donde nada hace sospechar su llegada a los personajes⁷. El relato comienza con las autoridades advirtiéndolo a los ciudadanos de la inminencia del mismo, y dando órdenes para minimizar los daños.

⁷ No así al espectador, a quien la historia anticipa la amenaza en dos planos “subjetivos” del mar, el Oponente de este relato, uno de los cuales, la imagen de Henry y sus hijos bañándose en la playa, recuerda a los planos subjetivos del monstruo en la película *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975).



Observamos, así, una nueva diferencia entre ambos relatos. En *Deluge*, la ley, encarnada en las autoridades nacionales, está presente desde el primer instante. Y no solo políticas o de salvamento, sino también una ley simbólica, religiosa, en este caso.

Tened fe. Somos sus Hijos. Él nos guardará del mal. Alegraos en su amor. El Señor es mi pastor.

Que remite a la ley simbólica del matrimonio cuyo cumplimiento acreditará al sujeto como héroe.



En *Lo imposible*, por el contrario, los personajes están sometidos al azar de la naturaleza en una de sus violentas manifestaciones. Los personajes chocan con lo que Lacan denominó “lo real”, es decir, el sinsentido del universo, lo que recalca el libro que María está leyendo en el momento de producirse el tsunami: *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, uno de

los paradigmas literarios del horror.

Como en *Lo imposible*, en *Deluge* la familia Webster es presentada en lo cotidiano, acostando a sus dos hijos. Pero en la película de Feist no se establece ninguna relación relevante, más directa, entre alguno de los progenitores con alguno de los hijos. Puede que, en parte, debido a las edades de estos, unos 5 y 3 años, aunque no se mencionan explícitamente.

Tras el maremoto, la película adopta el punto de vista de Martin, el padre, que se ve solo en una costa redelimitada por la catástrofe, en medio de una naturaleza salvaje en la que la civilización parece haber desaparecido. Martin cree que su mujer y sus hijos han muerto. Su adap-

tación al nuevo medio será la historia que cuente la película hasta su punto medio, cuando aparecerá la historia de su mujer y sus hijos, dos meses después del maremoto.

En ese periodo, surge el oponente principal de la historia, Jepson, y otros hombres, también oponentes de Martin, que han violado y matado a una mujer joven y se disponen a hacer algo semejante con otro de los personajes principales, Claire Arlington, otra superviviente que, escapando de su destino a manos de Jepson, encuentra a Martin y se queda a vivir con él. En poco tiempo ambos inician una relación amorosa.

Claire se convierte, así, en un nuevo objeto de deseo de Martin.

La pierna, un motivo central

Claire había sido presentada, antes del maremoto, recostada en una camilla y recibiendo un tratamiento en una pierna por parte de una enfermera poco antes de acometer una travesía a nado. Claire es una nadadora mediática, pues las autoridades conocían su propósito y le ordenan no llevarla a cabo.

Respecto a *Lo imposible*, cuando Lucas y María tratan de salir de la devastación del tsunami, Lucas, que sigue a su madre entre la vegetación, es impactado por la visión de la herida que María tiene en la parte posterior del muslo de una de sus piernas, que constituye la imagen del horror más significativa de toda la película, y ante la que Lucas solo puede retirar la mirada, paralizado.

Asimismo, en *Deluge*, de la joven asesinada que tanto Martin como Jepson –sujeto y oponente– descubren entre las altas hierbas, se nos muestra tan solo su pierna, doblada, negándosele al espectador la visión del cadáver.

¿Por qué esa relación entre la pierna femenina y el horror o la muerte asociados a ella en películas de época y registro dispares?

La respuesta podríamos hallarla en Freud y su teoría del fetichismo.



“Probablemente a ninguna persona del sexo masculino le es ahorado el terror a la castración al ver los genitales femeninos. [...]

Cabría esperar que, en sustitución del falo femenino que se echó de menos, se escogieran aquellos órganos u objetos que también en otros casos subrogan al pene en calidad de símbolos. Acaso ello ocurra con bastante frecuencia, pero sin duda no es lo decisivo. En la instauración del fetiche parece serlo, más bien, la suspensión de un proceso, semejante a la detención del recuerdo en la amnesia traumática también en aquella el interés se detiene como a mitad de camino; acaso se retenga como fetiche la última impresión anterior a la traumática, la ominosa (*unheimlich*).

Entonces, el pie o el zapato –o una parte de ellos– deben su preferencia como fetiches a la circunstancia de que la curiosidad del varoncito fisgoneó los genitales femeninos desde abajo, desde las piernas; pieles y terciopelo –esto ya había sido conjeturado desde mucho antes– fijan la visión del vello pubiano, a la que habría debido seguir la ansiada visión del miembro femenino; las prendas interiores, que tan a menudo se escogen como fetiche, detienen el momento del desvestido, el último en que todavía se pudo considerar fálica a la mujer. Empero, no pretendo aseverar que en todos los casos se averigüe con trasparente certeza la determinación del fetiche.”⁸

⁸ FREUD, Sigmund: *El fetichismo*. En *Obras Completas, Volumen XXI*. Amorrortu Editores, 1986, pp. 149-150.

De este modo, si la pierna está asociada al fetiche del objeto de deseo, tanto Claire como María comparecerían en sus relatos como un referente de ese primer objeto de deseo: en un caso, el de Claire, antes de caer como tal, es decir, conservando aún su falo; y, en el de María, cuando el sujeto ha recibido el impacto de la percepción de la ausencia de falo.

En el caso del cineasta español, hemos de tener en cuenta que la pierna materna se trata de un motivo recurrente. En su primera película, *El orfanato*, también centrada en las relaciones materno-filiales, el personaje



de la madre también sufre una grave herida en la pierna que, como a María, la mantendrá hospitalizada e inmovilizada.

Por otro lado, en el caso de Claire, sus piernas no solo le permitirán nadar para escapar de sus violadores, sino que le harán posible la huida del hombre que ama una vez este la haya rechazado como pareja.

La pierna como motivo que remite a la presencia o ausencia de falo podemos también observarla en cómo el padre de *Lo imposible*, Henry, es reintroducido en el relato con un plano de sus piernas, y en cómo precisamente son sus piernas las que, entrevistas por Lucas en los pasillos del hospital, permiten a este reconocerlo como su padre, y, a partir de ese momento, iniciar su seguimiento hasta reencontrarse con él.

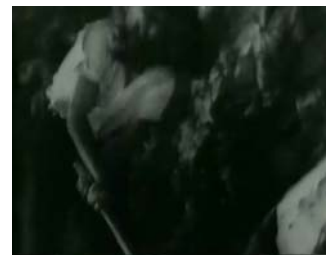


Tanto en *Lo imposible* como en *Deluge* se muestra la potencia de ese objeto de deseo inicial del niño. En el primer caso, en la imagen previa a la celebración de la Navidad, en el complejo turístico tailandés donde pasa sus vacaciones la familia Bennett. Mientras suena el tema de amor de la película –según lo denomina el compositor de la banda sonora, Fernando Velázquez⁹– María brilla en todo su resplandor.



⁹ DE FEZ: Desirée. *Lo imposible. El libro de la película*. Norma Editorial, 2012, p. 222.

En *Deluge*, la potencia de Claire se muestra en que es ella la que finalmente mata al oponente principal, Jepson, cuando este se dispone a estrangular a Martin.



Los ejes del relato

González Requena plantea su teoría de los modos de relato a partir del modo de relato clásico. Y define este como aquel estructurado en dos ejes: el eje de la Carencia, o el Deseo: Sujeto-Objeto de Deseo; y el eje de la Donación, o de la Ley: Destinador -Héroe¹⁰.

¹⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, 2006, pp. 195, y 519 y siguientes.



Estructura del relato clásico

El eje de la Carencia está en presente en todo relato. Y se sustenta en el suspense de si conseguirá o no su Objeto de Deseo. El rasgo característico 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, habiendo demostrado su valentía frente a su Oponente. Pero no sólo eso. El Destinador también dona al Héroe una promesa, la de que tras el cumplimiento de la Ley –la renuncia al Objeto de Deseo primero–, le aguarda un nuevo y propio Objeto de Deseo.

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 un Objeto de Deseo semejante, es decir, a 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 hasta el Objeto de Deseo, previamente ha de haberse acreditado como Héroe. Solo así habrá demostrado haber interiorizado la Ley, la prohibición del incesto, y la valentía suficiente para afrontar el encuentro sexual con ese Objeto de Deseo semejante, esa

otra mujer, deseable en tanto que revestida del brillo que poseía –de forma delirante, pues aún no había sido desprovista de su falo– su primer Objeto de Deseo, es decir esa “ímago primordial”, omnipotente, es decir, la “diosa”¹¹.

Pero el complejo de Edipo, según Freud, no siempre lo supera el varón de este modo “normal”, término que, indica González Requena, no utiliza Freud en el sentido de que sea el más frecuente, sino de que es el que garantiza que la relación Sujeto-Objeto de Deseo conducirá, al menos de forma más directa, al coito, es decir, a la reproducción del grupo humano en cuestión.

A esta, la formación “normal”, en el Sujeto, de la trama edípica, González Requena la denomina *símbolo*; a la formación deficitaria de dicha trama, la denomina *síntoma*. En el síntoma, el Sujeto no renuncia a su primer Objeto de Deseo: no acata la Ley.

Entre otras posibilidades, la formación deficitaria del Edipo puede deberse, según Freud, 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.

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. González Requena caracteriza los relatos postclásicos como “vacíos de todo ordenamiento simbólico”, 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.

Dos modos de relato

Si analizamos los modos de ambos relatos desde el punto de vista de los ejes que los configuran, observamos que la diferencia más significativa es que en *Deluge* está presente el eje de la Ley, o de la Donación, caracterizado por la Ley, mientras que en *Lo imposible* dicho eje está ausente, pues los personajes, y en concreto el sujeto principal de la historia, Lucas, es zarandeado por los acontecimientos y por lo real. Es el azar el que lo

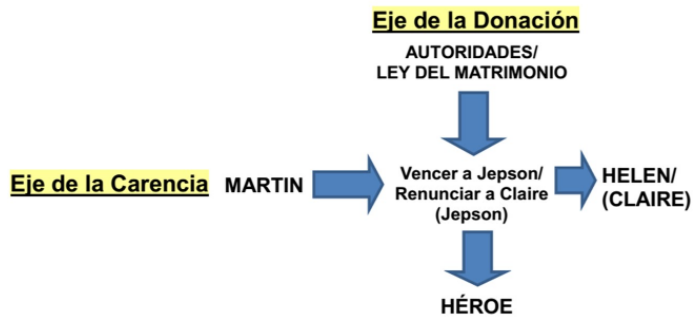
¹¹ Es preciso puntualizar que “la diosa”, la imago primordial, no es la madre y/o mujer concreta –o la representación de ella–, sino la imagen que de ella tiene el bebé, niño o niña –o la reminiscencia de ella en el adulto–, a quien percibe como un ser absoluto y omnipotente en su primera etapa de la vida –por depender completamente de él–, y de cuya impresión debe desligarse.

De modo semejante, Julia Kristeva se refiere a ella como la Diosa Madre arcaica, o la madre fantasmática. Por ejemplo, a propósito de las interdicciones alimentarias bíblicas, dice: “Se trataría [...] de separarse de la potencia fantasmática de la madre, de esa Diosa Madre arcaica que realmente ha atormentado al imaginario de un pueblo en guerra contra el politeísmo circundante”. Y añade inmediatamente después: “Madre fantasmática que constituye asimismo, en la historia específica de cada cual [de cada individuo], ese abismo que es necesario constituir en *lugar* autónomo (y no invasivo) y objeto diferenciado...”. KRISTEVA, Julia: *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions de Seuil, 1980, p. 199.

reúne con su objeto de deseo y el que salva a ambos de la catástrofe, sin las palabras de sostén siquiera con que María Belón, la madre de la historia real, se sostuvo a sí misma y a su hijo. Y es el azar el que, ya en el hospital, lo conduce de nuevo hasta su madre, que creía muerta.

En este sentido, ninguna tarea le ha sido encomendada a Lucas, a diferencia de *Deluge*, donde Martin cumple con el mandato de las autoridades de ponerse a ellos y a sus familiares a resguardo, del mismo modo que, en el relato bíblico, Dios ordena a Noé construir un arca para ponerse a salvo. Martin cumple así una tarea encomendada por un destinador, y en este sentido, se acredita como héroe del relato.

Las estructuras simbólicas de *Lo imposible* y *Deluge* pueden ser esquematizadas del siguiente modo.



Estructura del relato de *Deluge*.



Estructura del relato de *Lo imposible*.

Por ello, podemos concluir que *Deluge* es un relato clásico, con cierto matiz que indicamos más abajo.

En el caso de *Lo imposible*, en virtud de esa ausencia del eje de la Ley, no cabe dicha adscripción. Pero, ¿en qué medida y con qué características difiere del modo clásico de relato?

Por un lado, por el registro de cine de terror en algunas imágenes. La más llamativa –pero no la única¹²– es la imagen de la herida en el cuerpo de la hasta poco antes “diosa”, un plano subjetivo del sujeto que aboca al espectador a su pulsión escópica, rasgo que caracteriza el cine postclásico de Hollywood:

“[en el modo de relato postclásico de Hollywood, la imagen del objeto de deseo] se ve desplazada por la huella del cuerpo real, sometido a la tensión de su inmediato despedazamiento. [...] la cámara es emplazada siempre –es decir, desde el primer momento–, a través de un uso masivo del plano subjetivo, allí donde la pulsión escópica alcanza el vértice del paroxismo.”¹³

Por otro lado, la verosimilitud mencionada *supra*, así como la ausencia de Destinator –que sí está presente en el modo postclásico hollywoodiense– remiten a la película a uno de los modos postclásicos del cine europeo¹⁴.

Podemos, pues, concluir que estamos ante un modo de relato postclásico, con características del postclásico hollywoodiense y de la vía “verosímil” del postclásico europeo.

El modo de relato postclásico de *Lo imposible* se refuerza en sus imágenes finales. La familia Bennett vuela hacia un hospital mejor provisto para tratar a María. Tras una intensa mirada entre madre e hijo, en la que suena el tema musical del amor, pasamos a un primer plano del rostro herido de María, mirando a través de una ventanilla del avión, mientras escuchamos el tema musical de la muerte. En el contraplano, el reflejo de su rostro en el cristal se fusiona metafóricamente con la tierra asolada por el tsunami, ligando así la figura materna a una devastación que, en el plano siguiente se muestra libre de la intermediación del cristal.

12 LÓPEZ DÍEZ, Jaime: J. A. Bayona: *el tsunami de la orfandad*. Actas de “Las diosas”, VII Congreso Internacional de Análisis Textual, Trama y Fondo, 2015.

13 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, 2006, p. 583.

14 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, 2006, pp. 574 y siguientes.



Por su parte, en *Deluge*, en sus secuencias finales, Martin se acredita como héroe cuando renuncia a ese nuevo objeto de deseo, Claire, que remitía a la imago primordial, para cumplir la ley del matrimonio que lo une a Helen y a sus hijos.



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

Ello es reforzado por su elección como líder de la pequeña comunidad de supervivientes en que se encuentra y, como tal, destinado a la tarea de encarnar la ley y de impulsar su restauración en un universo en incipiente proceso recivilizatorio.



Martin (a sus convecinos): *Hace un tiempo fuimos regidos por leyes. Algunas buenas, y, otras, malas. Han sido borradas [por el maremoto]. Empezamos de cero. Tenemos años de experiencia.*



No obstante, creemos que el plano final de la película, que muestra a Martin observando impotente la marcha de Claire en la inmensidad del océano, puede asociarse a cierta sensación de apego a esa imago primordial que Claire encarna, lo que alejaría a *Deluge* del modo de relato clásico puro.

El mar, metáfora de lo materno primordial

En ambas películas el mar comparece como manifestación de lo real. Y, así, también *Lo imposible* termina con una imagen del mismo. Pero de forma netamente diferente.

Su última imagen es un plano aéreo de un océano resplandeciente por el reflejo de un sol cuyo brillo había sido asociado al principio de la película al personaje materno, y cuya cualidad de absoluto es remarcada por un horizonte curvo que sugiere la entera globalidad del mundo.



Diminuto, el avión en el que viaja la familia Bennett queda subsumido en el plano dentro de esa inmensa masa de agua.

Si tratamos de leer el texto fílmico como un producto del inconsciente de su autor, a la manera de los sueños, y estos como realizaciones de deseos, podemos pensar que el tsunami remite a la huella de la devastación producida en el cineasta por la caída del objeto de deseo, y que “lo imposible” no es sino el deseo de habitar en lo absoluto, acuático y resplandecientemente maternal de la imago primordial, cuyo poder, ¿podría, desde el inconsciente, conducirlo a firmar su obra solo con el nombre de la madre?



LO IMPOSIBLE



Dirigida por
J.A. BAYONA