

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Fronteras en la relación entre Imagen y Sentido

Análisis del discurso filmico en la película Arrival de Dennis Villeneuve

Jonathan Lucero Córdova

Tutor: Iván Fernando Rodrigo Mendizábal

Quito, 2022

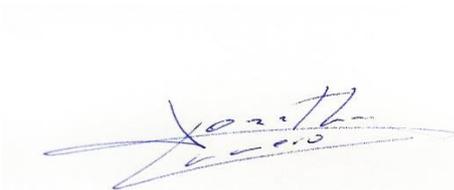


Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Jonathan Lucero Córdova, autor del trabajo intitulado “Fronteras en la relación entre Imagen y Sentido: Análisis del discurso fílmico en la película Arrival de Dennis Villeneuve”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación con Mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

26 de septiembre de 2022



Firma: _____

Resumen

El discurso fílmico ha sido objeto de análisis desde distintas perspectivas lingüísticas, semióticas y estéticas. A lo largo de sus relativamente pocas décadas de existencia ha sido objeto de reflexión y análisis y se ha constituido como una forma discursiva cuyas particularidades han contribuido enormemente a la masificación de las imágenes como elementos hegemónicos en el intercambio de ideas entre seres humanos. No obstante, dicha potencia a menudo también ha dejado entrever ciertos límites en la comprensión de la estructura del lenguaje en sí. La presente investigación pretende dar cuenta de cómo el lenguaje artificial creado para el filme *Arrival* (2016), de Denis Villeneuve, nos permite acercarnos desde nuevas perspectivas al entendimiento de las formas específicas en que las imágenes habilitan y limitan la construcción de sentido. Para esto se desarrolla un análisis de planos y secuencias en el cual se trata de perfilar los usos de los lenguajes artificiales del cine de ciencia ficción y la manera particular en la que dicho uso en el filme de Villeneuve plantea dilemas concernientes a distintos campos de los estudios de la comunicación y de las ciencias sociales. En estos términos, el presente trabajo busca contribuir al establecimiento de puntos de convergencia y diálogo entre distintas perspectivas teóricas que dan cuenta de un modo u otro de los límites del lenguaje y de la diferencia entre texto escrito e imagen cinematográfica como instrumentos de producción de sentido.

Palabras clave: ciencia ficción, semiótica, lenguajes artificiales, discurso fílmico, extrañamiento cognitivo, teoría psicoanalítica, cine

Para Cynthia, que me acompaña desde más allá
de las palabras y las imágenes.

Agradecimientos

A Martha y Héctor, que todas sus vidas me criaron para ejercer mi libertad. Sin su guía y constante apoyo este ser no sería.

A Estefanía, por acompañarme y permitirme acompañarla a ejercer nuestra libertad. Su presencia en mi vida ha implicado aprendizajes que soñé y otros que nunca imaginé. Sin ella estaría realmente perdido.

A Antonio Aguirre Fuentes, por quien me llegué a interesar en los caminos del mundo del conocimiento más allá de la academia y los títulos. Que su espíritu no abandone a quienes alguna vez aprendimos algo en sus seminarios.

A Roger West, por confiar en mí y apoyar mi carrera profesional más que nadie. Gracias a su apoyo he podido sostener un espacio de enseñanza y aprendizaje que me cambió para siempre.

Tabla de contenidos

Figuras y tablas.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Representaciones de lenguajes artificiales en la ciencia ficción.....	19
1. Discusiones iniciales.....	20
2. Ideas disidentes sobre las imágenes y el sentido	25
3. Breve reseña de los lenguajes artificiales	30
4. Del texto al audiovisual	32
5. Del Klingon al Heptapod B	34
Capítulo segundo Los planos y las cosas	39
1. Acerca de las imágenes.....	39
2. Formas de leer una imagen.....	42
3. Textos fílmicos: Lenguajes y gramáticas de la imagen.....	48
4. La persistencia de Lo Real en <i>Arrival</i>	54
5. El cine: Los planos y el más allá de la metáfora	57
Capítulo tercero Ciencia ficción, sentido e imagen.....	63
1. Signo y sentido	63
2. Seres de otros planetas que van al cine.....	64
3. Los límites del sentido y las imágenes	67
Conclusiones.....	73
Obras citadas.....	77

Figuras y tablas

Figura 1. Primer boceto del Heptapod B, diseñado por Martine Bertrand. Imagen publicada en creativechair.org (2017).	37
Figura 2. Mapa conceptual de correlaciones entre niveles narrativos del filme Arrival de Dennis Villeneuve, y la teoría lacaniana de los tres registros o Teoría del nudo.	55
Figura 3. Análisis de nivel textual. Fotograma del filme Arrival (Villeneuve 2016). .	577
Figura 4. Análisis de nivel discursivo. Fotograma del filme Arrival (Villeneuve 2016).	588
Figura 5. Análisis discursivo. Fotograma del filme Arrival (Villeneuve 2016).	60
Figura 6. Fotograma del filme Arrival (Villeneuve 2016).	61
Figura 7. Fotograma del filme Arrival (Villeneuve 2016).	61
Figura 8. Fotograma del filme Arrival (Villeneuve 2016).	63
Figura 9. Fotograma del filme Solaris (Tarkovsky 1972).	70
Figura 10. Fotograma del filme Stalker (Tarkovsky 1979)	70
Figura 11. Fotograma del filme Arrival (Villeneuve 2016).	71

Introducción

Los campos disciplinares de los estudios visuales en general y de la semiología del cine en particular, han teorizado ampliamente sobre la forma en que se constituyen regímenes visuales, lo que ha derivado en distintas formas de abordaje de la imagen cinematográfica como portadora-productora de sentido. Durante el siglo XX se desarrollaron marcos teóricos y metodológicos específicos para el estudio de la fotografía en distintos contextos, que a su vez fueron el punto de partida del análisis de la imagen cinematográfica, los planos, las secuencias y las particularidades del discurso fílmico. Esto ocurría a la vez que la masificación de los medios de comunicación basados en imágenes aceleraba el crecimiento de la influencia de las distintas formas de visualidad en la construcción de imaginarios sociales y del establecimiento de referentes culturales locales y globales.

Con el tiempo, algunos planos cinematográficos y ciertos elementos de las formas narrativas audiovisuales se volvieron hitos culturales transgeneracionales, probablemente análogos a lo que en su momento representaron los grandes mitos griegos en las sociedades fundantes de la cultura occidental europea de la que, para bien o para mal, somos herederos.

Este proceso por el cual el cine se posicionó como pieza central en la construcción de la cultura occidental en tiempos de globalización, hizo evidente la necesidad de establecer espacios de análisis que intentaran entender y cuestionar las implicaciones que las distintas formas de visualidad tendrían en la configuración del mundo contemporáneo. Eventualmente se dejó de tratar al cine como una novedad adscrita al discurso visual de la pintura o de la fotografía y pasó a desarrollar sus propias condiciones de análisis. Creadores cinematográficos como Pier Paolo Pasolini empezaron a analizar su propia práctica desde el punto de vista semiológico, mientras que teóricos como Roland Barthes establecían condiciones de análisis semiótico para los planos cinematográficos desde una perspectiva distinta a la que habían establecido para la fotografía.

Si bien existe un amplio bagaje teorías que analizan el lenguaje cinematográfico, la gran mayoría de estas están orientadas al análisis de obras de cine de autor producidas entre 1940 y 1980. Las producciones cinematográficas pensadas y creadas para consumo masivo fueron siempre sistemáticamente omitidas de este tipo de análisis, al considerarlas planas o demasiado pobres como para extraer de ellas algún indicio relevante. Destinadas

al ostracismo intelectual y salvo escasas excepciones, tanto las tramas como la forma de producción de sentido de las películas comerciales fueron mayoritariamente consideradas ajenas al campo de los estudios visuales, salvo por las usuales críticas que desde ciertas perspectivas antropológicas se les hacían como piezas de propaganda ideológica. En este proceso se perdió la oportunidad de empezar a pensar la forma en que las visualidades se constituían como discurso por sí mismo, dejando de lado las reglas bajo las cuales funciona la producción de sentido a través de la palabra escrita.

Las bases teóricas que fueron fundadas en torno al cine clásico y *de autor* son invaluable, pero a pesar de la gran cantidad de análisis sobre cine y lenguaje existentes, hay pocos casos en que un problema del lenguaje –y del cine o de la imagen como lenguaje– sea abordado de manera directa en un filme.

Estas discusiones suelen establecerse a posteriori en el campo de la semiología, o del análisis cinematográfico, territorio en el cual los críticos e intelectuales tejen relaciones entre las teorías lingüísticas o semióticas, con algunos contenidos de carácter metafórico extraído del discurso fílmico que sostiene alguna película en particular. Habitualmente, tanto en el cine comercial como en el independiente o el llamado *cine de autor*, las discusiones sobre el cine como lenguaje les son ajenas a las construcciones narrativas del propio filme. Dicho de otro modo: aun cuando el cine se constituya como una forma de lenguaje, existen muy pocas películas cuyo problema central gire en torno al lenguaje. Este no es el caso de *Arrival*, película que decide hacer de un problema de lenguaje el eje de su discurso.

En *Arrival*, un filme de ciencia ficción con tintes de misterio, la llegada de una civilización extraterrestre al planeta Tierra y los intentos por comprender su lenguaje son la excusa para explorar una serie de posibilidades respecto a la relación entre el discurso fílmico y las imágenes que lo componen. Lo que parece quedar manifiesto en la tesis del autor es que existe una distancia en la forma en que la imagen y la palabra escrita producen sentido, distancia que aún no hemos entendido del todo y la cual resulta necesario indagar.

Por este motivo, el presente trabajo intenta abordar el problema sobre la relación entre el discurso fílmico y la producción de sentido, tomando como punto de origen el conflicto existente entre imagen y símbolo; para ello, la propuesta consiste en analizar aspectos narrativos, estéticos y semiológicos presentes en el filme *Arrival* del director franco-canadiense Denis Villeneuve. Por ello, en este cruce entre lingüística, semiótica y cine, se vuelve pertinente la siguiente pregunta: ¿En qué medida la película *Arrival*, de

Dennis Villeneuve, al representar un lenguaje alienígena ficticio –visual–, se constituye como un intento de explorar los límites del lenguaje textual y la ambigüedad del vínculo entre imagen y texto escrito?

Es necesario entender que una pregunta como esta, relacionada a la producción de sentido y que además interpela las condiciones de análisis e interpretación de los discursos, requiere ser abordada desde una perspectiva interdisciplinar. Al inicio del análisis resulta relevante indagar sobre algunos antecedentes y problemáticas relativas a la lingüística y en particular a la formación y diferencia entre los signos que constituyen el lenguaje visual y el lenguaje textual. Más adelante, dicha indagación decantará en la necesidad de analizar la forma y las condiciones en que dichos signos se constituyen como regímenes de producción de sentido, por lo que se abordará el plano semiótico.

La investigación propuesta se enmarca en el campo de los estudios visuales y se enfoca en el análisis del discurso fílmico a nivel estético, narrativo y secuencial desde una perspectiva interdisciplinar. Con este fin se ha considerado utilizar conceptos provenientes la semiología del cine, la semiótica y la teoría psicoanalítica.

Este trabajo intenta encontrar a través de la indagación en su objeto de análisis algunas pautas sobre la manera en que distintos elementos constitutivos del discurso fílmico ponen de manifiesto formas particulares de producción de sentido a través de este.

En el primer capítulo de este trabajo se despliega un breve recorrido histórico del uso y creación de lenguajes artificiales y las distintas motivaciones para su desarrollo y evolución. Dicho recorrido aborda como punto de partida procesos que van desde aquellos que llevaron a imaginar desde la Edad Media lenguajes universales que permitieran lograr un mejor entendimiento entre civilizaciones humanas reales; hasta los cambios culturales que condujeron al nacimiento de lenguajes dentro de las narrativas de ciencia ficción y fantasía en el mundo literario y, posteriormente, a la aparición de lenguajes gramaticalmente complejos que se utilizan en las narraciones audiovisuales de los últimos setenta años.

El objetivo de desarrollar este recorrido es entender las distintas razones que parece haber para la creación de un lenguaje artificial y ubicar con total claridad los motivos por los cuales el caso del lenguaje del filme *Arrival* se ubicaría en un lugar privilegiado para entender no solo la relación entre lenguaje y ficción, sino también las tensiones en la relación entre discurso cinematográfico y texto escrito.

En el segundo capítulo se profundiza en el problema que queda planteado respecto a las posibilidades del lenguaje cinematográfico de articular sentidos de maneras muy

diferentes a como se lo hace desde el texto escrito. Para esto se plantea una matriz teórica estructuralista que sirve de base para el despliegue de un dispositivo de análisis de planos y secuencias del filme antes mencionado. Es de particular interés en este capítulo señalar la potencia que el discurso fílmico posee para establecer formas de producción de sentido vinculadas a los conceptos de lo obtuso de Roland Barthes y de lo Real de Jacques Lacan.

En el tercer capítulo de índole definitorio se establece, a modo de síntesis, un conjunto de ideas acerca de la posibilidad de pensar en las transformaciones, potencialidades y limitaciones del establecimiento de una semiótica de las imágenes que pueda considerarse autónoma y no subsidiaria de la semiótica que usamos habitualmente para leer e interpretar textos escritos.

Cabe mencionar que el texto que conforma el capítulo segundo y parte del capítulo tercero fue previamente publicado en la sección de ensayos de la Revista Académica URU (Lucero 2022, 107–124).

Capítulo primero

Representaciones de lenguajes artificiales en la ciencia ficción

La investigación planteada aquí no tiene como objetivo discernir los significados ni establecer las gramáticas del lenguaje artificial imaginado por Ted Chiang y representado para el cine por Dennis Villeneuve y su equipo, pues dicha tarea es irrealizable: partiendo de la idea de ambos realizadores de narrar la historia de la aproximación a un lenguaje que parece funcionar en las fronteras de lo representable para los sujetos humanos, cualquier intención de desentrañar los misterios del *Heptapod B* caería, en el mejor de los casos, en un ejercicio esencialmente conjetural.

Dadas las variables que afectan el análisis semiótico de una película que aborda el tema del lenguaje, resulta ineludible la discusión sobre posturas lingüísticas que marcan las coordenadas desde las cuales las palabras y las imágenes producen sentido. En todo caso, esto querría decir que los antecedentes metodológicos parten de una discusión sobre lingüística, que finalmente serviría como justificación o aproximación al posterior análisis semiótico.

Ahora bien, durante prácticamente todo el siglo XX, la relación entre cine y semiología despertó el interés de una gran cantidad de teóricos y realizadores de ambos campos, además de filósofos, antropólogos y otros investigadores en ciencias sociales. Mientras se discutía el papel del cine en la emergente sociedad capitalista –¿es un arte, como la pintura? ¿un espectáculo, como el circo? ¿un medio de comunicación, como la radio?– la potencia narrativa de este naciente medio impulsó el desarrollo de una categoría de análisis esencial para tratar de comprender sus distintos elementos e implicaciones en la realidad: el discurso fílmico.

En este contexto, una duda importante que surgió respecto al discurso fílmico fue si el cine era un lenguaje en sí mismo, o un sistema de signos que no alcanzaba tal categoría, o incluso una forma de construcción semiológica que obligaba a replantearse la forma en que se había comprendido, hasta ese momento, la semiología en sí (Pasolini 2006, 42). Estas discusiones evidenciaron las limitaciones de las posturas más pragmáticas de la semiología para comprender de manera más o menos adecuada la relación entre sentido y discurso fílmico.

Este problema se manifiesta con claridad cuando se consideran las limitaciones de las estructuras teórico-semiológicas preexistentes para intentar “capturar” las imágenes en su particularidad como portadoras de sentido.

1. Discusiones iniciales

Las imágenes no son análogas al lenguaje escrito. Una evidencia tácita de esto es que hoy en día existe un campo de investigación llamado Estudios Visuales, lo que debería señalar la necesidad de reconocer la imposibilidad de analizar a las imágenes que componen el discurso fílmico bajo las mismas condiciones con las que se analiza otro tipo de discursos, pues “las tentativas, por ejemplo, de sistematizar la imagen cinematográfica sobre el modelo lingüístico no han dado nunca resultados convincentes” (Debray 2010, 50).

En términos pragmáticos, esta circunstancia ha producido el desarrollo de investigaciones de diversa índole. En un contexto amplio, es posible afirmar que las producciones audiovisuales de ciencia ficción han constituido desde hace mucho tiempo un terreno sumamente fértil para suscitar discusiones y análisis lingüísticos y semiológicos. Ya en la década de 1980 se publicó *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction* (Meyers 1980), compendio de artículos en los que el autor explora múltiples aspectos de la relación entre la precisión lingüística y la representación de mundos posibles en la ciencia ficción literaria y cinematográfica.

Jessica Coon, profesora asociada del Departamento de Lingüística de la Universidad McGill y asesora experta del filme objeto de estudio en esta investigación, centra su trabajo académico en torno al funcionamiento y las particularidades de lenguas indígenas americanas como el maya (Coon 2010) y a los elementos que podrían considerarse universalmente presentes en las lenguas humanas conocidas.

Esta última arista mencionada es el fundamento de su acercamiento a la estructuración conceptual del problema de lenguaje planteado explícitamente en la trama de *Arrival*, como bien lo establece en su texto *The linguistics of Arrival: Heptapods, field linguistics, and Universal Grammar* (2020). La hipótesis de la existencia de una gramática universal, hasta ahora más próxima a la refutación que a la comprobación, compromete algunos de los supuestos que cimientan las posturas que defienden la universalidad de la estructura del pensamiento racional.

El filme que se analiza no limita su influencia en el campo de la lingüística a esta autora. El artículo “From Spinoza to Contemporary Linguistics: Pragmatic Ethics in Denis Villeneuve’s *Arrival*” (Sticchi 2018) da cuenta de la potencia narrativa y estética de la película en cuestión para señalar algunos problemas esenciales en la comprensión de la relación entre lenguaje y sentido.

Por otra parte, artículos como “Created Languages in Science Fiction” (Cheyne 2008), plantean la exploración de diversas aristas de trabajo académico respecto a las formas lingüísticas de lenguas construidas y creadas como parte de los universos ficcionales cinematográficos y literarios, a través de una minuciosa exploración de idiomas ficticios como el klingon, presente en el universo cinematográfico y televisivo de la franquicia *Star Trek*.

La riqueza de estas investigaciones radica en la profundidad de la teorización acerca de las estructuras lingüísticas convencionales, la posibilidad de la existencia de otras diferentes y, en alguna medida, en el análisis sobre el efecto que las estructuras lingüísticas ejercen sobre el pensamiento y la producción de sentido.

Desde múltiples perspectivas y a través de distintas matrices teóricas y metodológicas, los trabajos mencionados hacen una reinterpretación y una nueva interpelación a la conocida teoría de determinismo lingüístico de Whorf que se fundamenta en la idea de que las estructuras lingüísticas modelan nuestra forma de percibir la realidad (Whorf 1971). Respecto a esta relación, el artículo *Heptapod B and whorfianism. Language extrapolation in science fiction* (Noletto y Lopes 2020), se propone abordar los procesos de glosopoiesis que relacionan la teoría de Whorf con el campo de la ciencia ficción.

Estas investigaciones pueden establecerse como punto de partida para un análisis epistemológico sobre la relación entre lenguaje y realidad o lenguaje y sentido. Sin embargo, ninguno de los autores mencionados toma en consideración al discurso fílmico o a la imagen en general como campos de construcción de sentido en sí mismos, obviando la posibilidad de que las imágenes pudiesen tener una gramática propia y una forma particular de relación con la realidad, distinta a la que se establece a través de las palabras.

No es entonces en el campo de la lingüística donde la relación entre sentido y discurso fílmico se instituye como objeto de estudio. Los estudios visuales y la semiología del cine se abrieron paso en el siglo XX ante la creciente influencia de las producciones cinematográficas y audiovisuales en la cultura globalizada y es en ese campo disciplinar nuevo donde el discurso fílmico comienza a ser interpelado y analizado como espacio de

producción de sentido con unas lógicas y unos mecanismos particulares, no homologables del todo a las matrices establecidas para la palabra escrita.

Advirtiendo aquello, algunos autores contemporáneos desarrollaron líneas de trabajo teórico en las que ciertos filmes icónicos se volvieron maquetas de realidades sociales, culturales o ideológicas que requerían ser discutidas y analizadas en diálogo con matrices teóricas muy diversas. Este es el caso de Slavoj Žižek, el cual, a partir de un ejercicio de análisis desarrollado con el filme *Psicosis* de Alfred Hitchcock (Žižek 2008), se convirtió en asiduo visitante de las relaciones entre discurso fílmico, teoría psicoanalítica y crítica cultural. El cine comercial se volvió una gran fuente de inspiración para los análisis de este autor, que luego abordaría reflexiones psicoanalíticas, políticas y socioculturales a través de otros filmes de Alfred Hitchcock como *Los Pájaros* (1963), la obra de John Carpenter *They live* (1988) o la superproducción *The Matrix* (1999).

Los precursores de esta fructífera relación entre cine y pensamiento filosófico fueron autores como Christian Metz, quien buscó establecer vínculos entre el discurso fílmico y campos como la lingüística y el psicoanálisis, llegando a desarrollar un análisis de la imagen fílmica a través de los tres registros lacanianos de lo simbólico, lo imaginario y lo real (Metz 2001). Este ejercicio teórico implicó claramente asumir la imposibilidad de establecer equivalencias entre las palabras y las imágenes desde una perspectiva semiológica. Respecto a esto varios autores han desarrollado feroces críticas a los intentos de reducir a la imagen a “los dominios de la lingüística –la lengua– y de la semiótica –el signo–” (Goyes Narvaez 2016, 85).

Es posible aventurarse a considerar, como lo hizo James Monaco (2009), que la particularidad del discurso fílmico radica en que este se conforma fundamentalmente no a través de signos, sino de símbolos. En esta línea de pensamiento, se puede llegar a afirmar que “la imagen es un símbolo complejo que contiene otros símbolos superpuestos” (Cañizares Fernández 1992, 110). Esta concepción no hace otra cosa que afianzar la dificultad que implica analizar la potencia semiológica del discurso fílmico en particular y de la imagen en general.

Todos los trabajos mencionados previamente tienen en común basarse en el supuesto de que a través de la convergencia de distintos campos disciplinares de análisis sobre el discurso, aplicados a un filme o conjunto de filmes específicos, es posible extraer una comprensión ampliada de los mismos y de la forma en que estos se insertan y a la vez influyen en las dinámicas de producción de sentido.

La investigación persevera en este supuesto. Sin embargo, es necesario entender que se ha considerado al filme *Arrival* del director contemporáneo Denis Villeneuve no solo como un caso u objeto de análisis de discurso fílmico, sino como un documento que en sí mismo registra, a través de su narrativa y su estética, algunas de las más importantes preguntas sobre la relación entre lenguaje y sentido, problematizando la naturaleza misma de la imagen como signo.

Para el desarrollo de este trabajo es necesario establecer las condiciones desde las cuales se hablará de discurso fílmico. El teórico Christian Metz establece una clara distinción entre hecho cinematográfico y hecho fílmico. A decir de este autor, el hecho cinematográfico implica un aparataje material y teórico muy extenso que atañe a cosas y eventos que suceden antes, durante y después de la proyección de un filme, tales como las condiciones de la industria, tecnologías y condiciones de acceso a ellas, medios de comunicación, espacios publicitarios, audiencias, crítica, entre muchas otras.

El hecho fílmico, por otro lado, es mucho más acotado y localizable; se podría definir como el acontecimiento mismo de la proyección de un filme y sus implicaciones en un cierto grupo reducido de espacios teóricos, como la semiología (Metz 1973, 31). Se incluiría aquí la relación entre filme y sentido.

El discurso fílmico, por tanto, está referido a la película en cuanto discurso significante o también en cuanto objeto de lenguaje (32). Esta precisión respecto al concepto nos conduciría a afirmar que hablar de discurso cinematográfico implicaría tratar de abordar un objeto de estudio demasiado extenso y cuya vastedad, en lugar de revelar las condiciones por las cuales las imágenes parecen “performar” la realidad para los espectadores, terminaría velando los mecanismos específicos a través de los cuales esto resulta posible.

El discurso fílmico está esencialmente compuesto de conjuntos de imágenes, sonidos y movimiento, que la mayoría de los autores sintetizan bajo el término de plano cinematográfico. Los límites epistemológicos planteados para este concepto han sido intensamente problematizados desde la semiología del cine y, aunque el objeto de este trabajo no es abordar tal discusión, es necesario tener presente la dificultad que ha implicado definir de manera precisa este término debido a su incidencia en la forma discursiva que será abordada y discutida en esta investigación.

Más allá de los debates acerca de las especificidades concretas sobre la unidad a la que se puede llamar imagen en el cine y los elementos que las componen, el concepto que es más útil para el desarrollo de un análisis de la misma, es el que entiende por imagen

cinematográfica “una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la «cosa» y la «representación»” (Bergson 2006, 26).

Las imágenes que componen el discurso fílmico se caracterizaron desde sus orígenes por hacer que sus espectadores confundan lo que sucede en la pantalla con la realidad misma, lo cual da buena cuenta de ese lugar intermedio entre la representación y la cosa en sí. Esta propiedad de estar a medio camino entre la representación de las cosas del mundo y las cosas del mundo en sí, es esencial para entender la relación de tensión, proximidad y distanciamiento entre la imagen y el símbolo.

Por otra parte, algunos autores no están dispuestos a restarle a la imagen su capacidad de constituirse en una cosa en sí, por lo que llegan a sostener que existe una correspondencia total entre las imágenes fílmicas y las cosas del mundo (Rancière 2005, 132), idea que parecería dialogar con la tesis de Whorf respecto al determinismo lingüístico y su postulado de que las cosas en el mundo existen objetivamente por efecto del lenguaje (Whorf 1971).

No se pretende llegar tan lejos en esta indagación. Sin embargo, parece ser claro que ubicar un lugar legítimo para la imagen fílmica en el contexto de la producción de sentido representa un desafío. Además, aun cuando a lo largo de las décadas posteriores a la formulación de las tesis de Whorf se desarrollaron múltiples trabajos teóricos e investigaciones empíricas que han restado valor a su trabajo, la importancia que se le ha dado en el discurso fílmico contemporáneo de ciencia ficción no es casual y nuevas preguntas parecen surgir de estos diálogos con las narrativas audiovisuales.

Estas preguntas parecen aumentar su relevancia cuando se procura entender la relación entre el concepto de imagen, tal como se lo ha descrito antes, y el de símbolo.

En ocasiones y desde ciertas perspectivas semiológicas como la de Charles Peirce, se considera al símbolo como un tipo particular de signo cuyo sentido es atribuido no por similitud sino por convención; al aproximar este término al análisis semiológico del cine, se le añade el atributo de mediar junto con los íconos, en la construcción de sentido desarrollada entre lo connotativo y lo denotativo (Monaco 2009). La imagen bien podría ser un tipo particular de símbolo en la medida en que puede o no representar algo del mundo, pero al mismo tiempo puede ser interpretada y servir de punto de partida a la producción o re-producción del sentido, o incluso ser entendida como elemento esencial para una red de producción de sentido.

2. Ideas disidentes sobre las imágenes y el sentido

En este punto parece necesario señalar el distanciamiento entre imagen cinematográfica e ideograma. Aun cuando ambos elementos se fundamentan en lo visual y los idiomas ideográficos desafían de algunos modos la linealidad propia de la escritura occidental, estos carecen de la potencia polisémica y la multidimensionalidad sensorial presente en la imagen cinematográfica.

A pesar de que las diferencias son claras, es necesario reconocer algunos desafíos comunes entre ambos conceptos, expresados en la idea de que “ciertos hechos ideográficos y ciertos hechos cinematográficos se imponen en una comparación: el evitar la lengua (aunque sea de modo parcial), el acceso de formas visuales a una organización de lenguaje y discursiva” (Metz 1973, 335).

Si bien la semiótica contemporánea no parece haber establecido una indagación profunda respecto a este espacio ambiguo entre lo ideográfico y los hechos cinematográficos a los que alude Metz, sí existe evidencia de un intento de establecer una conceptualización que se aproxima bastante a ello, que es la noción de *semiograma*. Curiosamente, la referencia más inmediata que se ha hallado alusiva a esta palabra se encuentra en el cuento “Story of your life” (Chiang 2016, 91–145), en el cual está basado el filme *Arrival*. El rastro de dicha referencia condujo a un compendio de semiótica en el cual se desarrolla el concepto como un elemento esencial de la semiografía capaz de brindar bases para el análisis de procesos comunicativos, sobre todo los vinculados al lenguaje visual (Kazmierczak 1995, 13)

En todo caso, si se ha reconocido previamente que la imagen permanece a medio camino entre la representación y la cosa, mientras que el símbolo funciona en los intersticios entre lo denotativo y lo connotativo en la construcción de sentido, entonces es posible extraer un conocimiento sobre la relación entre ambos a partir del estudio de la forma en que estos se relacionan en una pieza cinematográfica específica, que plantea el problema del lugar de la imagen en nuestra relación con la realidad tanto en su trama como en su propuesta estética.

Finalmente, este ejercicio analítico no dependerá únicamente del campo de la semiología. La perspectiva psicoanalítica a través de los conceptos de Imaginario,

Simbólico y Real, de Jacques Lacan (Lacan 2010) permite entender la forma en que las representaciones del mundo se vinculan con lo irrepresentable: lo Real lacaniano se entiende como un espacio más allá de la representación, que a su vez es el punto de origen de esta en su dimensión imaginaria y en sus consecuencias simbólicas.

Al desplegar una discusión respecto a la relación entre el discurso fílmico y lo irrepresentable, este trabajo se expone al cuestionamiento proveniente cierto campo del positivismo científico abocado a entender el lenguaje como perfecta herramienta para reflejar de manera prístina y absoluta todo hecho en la realidad, negando la posibilidad de la existencia de algo irrepresentable. Desde esta perspectiva, se afirma que:

Las palabras están ligadas a la realidad cuando su significado, como ocurre con los verbos factitivos, depende del compromiso que el hablante asuma respecto a la verdad. Pero también están ligadas a la realidad de una forma aún más directa. No se refieren simplemente a hechos sobre el mundo almacenados en la cabeza de la persona, sino que están entretejidas en la estructura causal del propio mundo. (Pinker 2007, 24)

Tal posicionamiento respecto a la relación entre lenguaje y realidad es precisamente opuesto a la teoría de Whorf antes mencionada. Ambas posturas dejan de lado la posibilidad de que tanto el lenguaje como la forma en que entendemos la realidad estén marcadas por la imposibilidad de ser absolutamente transparentes, cognoscibles y representables para el ser humano, como parecen mostrar algunas obras de ficción que justamente parecen bordear los agujeros de sentido desde múltiples perspectivas.

El intento de considerar que la estructura causal del mundo y los fenómenos del lenguaje se corresponden plenamente pareciera responder a la necesidad de establecer esquemas de entendimiento absolutos que nos brinden una sensación de control. El mismo autor previamente citado señala que “El hecho de que las palabras estén amarradas a la realidad contribuye a disipar la preocupación de que la lengua nos atrape en una red de símbolos independiente” (Pinker 2007, 27). Una idea tranquilizante, que nos permitiría dormir tranquilos: el mundo de las cosas y el mundo del lenguaje se corresponden de manera perfecta y armónica.

Sería necesario considerar las implicaciones de que lo anterior no fuera verdad y que nos permitiéramos inquietarnos por la falta de correspondencia armónica entre realidad y lenguaje. Desde esa perspectiva, sería posible y necesario preguntarse –y ensayar responderse– cómo distintas formas de lenguaje establecen las condiciones elementales para dar sentido a las categorías que dan sentido a lo que llamamos realidad.

Es por ello que se ha recurrido al concepto de lo Real lacaniano, en un intento de establecer las condiciones para pensar una exterioridad del sentido en el discurso fílmico y en el lenguaje en general.

Hallar una definición unívoca de lo Real lacaniano es un desafío complejo. Se ha utilizado este término para aludir a un desbordamiento de lo simbólico (Parker y Pavón Cuéllar 2014, 201). También se lo ha utilizado por el mismo Jacques Lacan como un elemento alusivo del que nunca se puede hablar directamente, pues por definición está excluido del lenguaje (Eyers 2014, 4). En otro momento y contexto, se afirma que “el vacío de lo Real [...] pone en marcha el movimiento simbólico de la interpretación, un puro semblante del misterio que hay que explicar, interpretar” (Žižek 2008, 13).

De cualquier modo, el concepto en cuestión está encaminado a indicar, en la medida de lo que la propia paradoja de su existencia y comprensión parece exigir, una especie de frontera o límite de lo que los sujetos somos capaces de construir como representaciones –registro de lo imaginario– y las estructuras lingüísticas que nos habilitan a ello –registro simbólico–.

Debido a lo mencionado, bordear lo Real implica cuestiones diferentes en los distintos niveles de análisis a desarrollar en este trabajo. Un análisis de puesta en escena puede relacionarse directamente con la construcción de discurso fílmico originada a partir de la elección consciente e inconsciente de “cinemas”, entendidos como “todos los objetos, formas o actos de la realidad permanentes dentro de la imagen cinematográfica” (Pasolini 2006, 46); en este nivel la dimensión de lo Real se analizaría como límite de la capacidad de representación fílmica de las cosas en el mundo y el vínculo que es posible establecer entre dicho límite y las dimensiones imaginaria y simbólica.

Por otra parte, el análisis narrativo del objeto de estudio concreto que se ha elegido puede servir como demostración de las dinámicas entre imagen y símbolo que se ponen en funcionamiento en ciertos modos específicos de narrar a través del discurso fílmico y cómo esas narraciones están impregnadas de elementos que están más allá de toda representación posible, en diálogo con la indagación realizada en el apartado previo.

Finalmente, el análisis de planos y secuencias puede incluir en la indagación sobre la representación y la construcción de sentido elementos como el manejo del espacio, el tiempo y la estética visual como fundamento para una epistemología de la imagen que potencialmente puede establecer para sí misma unas condiciones de lectura específicas. Esto implicaría la posibilidad de determinar ciertas condiciones de relación entre lo simbólico y lo real, anudando este nivel de análisis con los dos anteriores.

En este contexto hay ciertos aportes importantes desde la filosofía estructuralista y post estructuralista en torno a la comprensión de la imagen cinematográfica ya no únicamente como símbolo, sino también como signo y su relación con el tiempo, con el espacio y con la producción de sentido en términos concretos. Para ello varios autores han dedicado vastos trabajos que analizan esta temática a través de algunas de las más grandes obras del cine del Siglo XX.

El intento de constituir diálogos entre psicoanálisis y cine no es para nada nuevo. Al contrario, dicha relación tiene ya un largo recorrido y se han fundado sendas líneas de trabajo teórico que han llegado a converger en territorios como los estudios visuales, la teoría crítica y el análisis cultural, coincidiendo con las intenciones y los fundamentos de los pensadores postestructuralistas.

Algunos trabajos como *El espectador emancipado* (Rancière 2010), *El significante imaginario* (Metz 2001), *Imagen movimiento* (Deleuze 1994) e *Imagen tiempo* (Deleuze 1987), son una pequeña muestra de una enorme cantidad de obras consideradas hitos de la indagación teórica en torno a la relevancia del discurso fílmico como territorio de producción de sentido.

Todos los autores mencionados aportan de diversos modos a la comprensión de las particularidades estructurales, semiológicas y discursivas del discurso fílmico y de la imagen cinematográfica en particular. Cada uno de ellos ha sido artífice, a su manera, desde su lugar y su tiempo, de la constitución de las bases teóricas que hacen posible el análisis del vínculo entre discurso fílmico y realidad.

Sin embargo, el trabajo de estos icónicos autores, acorde a la época en que desarrollaron su labor intelectual, no reconoce al discurso fílmico el lugar central de la producción de sentido para el sujeto contemporáneo, o al menos no lo hace en misma dimensión que el grado de importancia y protagonismo que ha adquirido este en las últimas décadas no solo como medio o como discurso, sino como estructura semiológica a través de la cual los sujetos leemos e interpretamos la realidad. Por ello sus tesis sobre la relación entre imagen y símbolo e imagen y signo serán evaluadas críticamente contrastándolas con los hallazgos de los análisis previamente propuestos.

Lo que concierne a esta investigación es el establecimiento de puntos de reflexión sobre la forma en que los planos cinematográficos pueden constituirse como semiogramas, para usar el término antes referido por Ted Chiang; o visto desde otra perspectiva, las condiciones a través de las cuales las imágenes que forman parte del

discurso fílmico logran hacer referencia a los límites del lenguaje y de las posibilidades de representación misma.

Para desarrollar el análisis se ha optado por seleccionar una serie de planos del filme *Arrival* (2016) de Dennis Villeneuve. La propuesta metodológica para el análisis de los planos proviene de los planteamientos de Roland Barthes en su texto *Lo obvio y lo obtuso* (Barthes 2002b), considerando que dicha matriz permite desarrollar ideas que van desde la experiencia de ver hasta el pensamiento analítico sobre lo que se ve.

La base teórica de la que se nutre el análisis parte de la teoría lacaniana de los tres registros y sus cruces correspondientes con el estructuralismo lingüístico. Si bien las teorías de Jacques Lacan no fueron exactamente diseñadas para el análisis de la imagen, varios autores posteriores como Christian Metz (Metz 2001) o Jacques Rancière (Rancière 2005) han utilizado dicha base para intentar establecer la forma en la que se constituye la significación del discurso fílmico, así como también para señalar los límites del lenguaje –sea este textual o visual– como herramienta de construcción de sentido.

La selección de planos a analizar se ha hecho tomando como referencia aquellas secuencias en la película mencionada que por la naturaleza misma del discurso fílmico han tenido que ser re-imaginadas a partir del texto inicial de referencia de Ted Chiang, de manera que representan un punto de distanciamiento necesario entre el relato textual y la propuesta audiovisual.

En el material original, el autor del cuento en el que se basa el filme *Arrival*, apenas describe escuetamente el lugar de encuentro entre alienígenas e investigadores humanos, los cuales llama “espejos que actúan como mecanismos de comunicación de dos vías” (Chiang 2016, 95).¹

Villeneuve y su jefe de diseño de producción, Patrice Vermette, optaron por distanciarse de las referencias existentes en el cuento original en lo que respecta al espacio donde se desarrollan los intentos de comunicación entre especies. Al respecto, Villeneuve señala: “What I wanted to create was a sacred feeling, something that from a subconscious point of view would be a representation of death” (Murphy 2016), lo cual dista mucho de la descripción superficial que Ted Chiang hace de dicho espacio en el relato escrito. Este

¹ Traducción propia. Dada la relevancia que tiene la cuestión de la visualidad para este trabajo, no habría que dejar pasar el problema de la traducción del término en inglés “looking glass” como “espejo” al español. Ted Chiang llama a los mecanismos en cuestión *looking glasses*, pero su traducción como “espejos” no parece ser muy precisa en este contexto. Es difícil establecer diferencias no conjeturales, pues el autor no se esfuerza demasiado en describir el espacio ni el funcionamiento de estos mecanismos. Probablemente eso haya dado una amplia licencia a los realizadores audiovisuales para crear su propia versión.

distanciamiento con el material de origen y su relevancia respecto al conflicto sobre la diversidad de posibilidades de construcción de sentido del lenguaje alienígena justifican la selección de los planos mencionados para el análisis. No está de más en este punto señalar además la similitud que tiene el espacio diseñado por Villeneuve con el espacio de una sala de cine convencional, lo cual parece ser una meta referencia al discurso fílmico y su potencia para la construcción de sentido.

3. Breve reseña de los lenguajes artificiales

A lo largo de la historia de la humanidad han existido múltiples movimientos y diversas razones para la creación de un lenguaje artificial. Se entendería como lenguaje artificial toda forma de dialecto o escritura que intenta representar la realidad y establecer comunicación entre diversos sujetos, pero que no tiene un desarrollo espontáneo o fluido a lo largo del tiempo, sino que ha sido concebido conscientemente por un grupo habitualmente reducido de individuos con un objetivo específico (Cheyne 2008).

A partir de esta definición es posible establecer coordenadas, no siempre muy claras, sobre lo que implica la creación de un lenguaje. En múltiples fuentes se puede hallar términos como “creado”, “construido”, “artificial”, utilizados indistintamente para referirse a los lenguajes en cuestión. En lo que respecta a este trabajo, nos referiremos a estos como “artificiales” y en este primer momento se establecerán elementos diferenciadores entre aquellos que han sido creados con intenciones estéticas como reflejo del pensamiento humano, y aquellos que existen como proyecciones de lo ininteligible para los sujetos que los usan. No está demás señalar que se omitirán referencias a los lenguajes artificiales vinculados a la programación y a las inteligencias artificiales.

Frecuentemente el intento de establecer una lengua artificial se asocia con la intención de construir un lenguaje universal, una especie de voluntad utópica de revertir los efectos que arrojaron sobre la humanidad los eventos del mito de la Torre de Babel. Existe poca evidencia histórica de éxito en estos intentos universales.

En el siglo XVI, John Wilkins intentó establecer un lenguaje filosófico cuya estructura evitara las ambigüedades y equívocos a los que los lenguajes naturales pueden llevar en medio de una discusión. No se trataba de un lenguaje que buscara ser universal, sino que más bien se intentaba construir una herramienta pragmáticamente útil para la ciencia y el pensamiento filosófico (Peterson 2015, 8).

Desde la perspectiva de las motivaciones políticas, es importante señalar la aparición del esperanto, inventado por el médico oculista judío-polaco Lázaro Zamenhof, quien hacia finales del siglo XIX logró establecer las bases de un idioma internacional que favoreciera a través de su uso la paz entre los pueblos. El afán de su creador no era que el esperanto sustituyera a ningún otro lenguaje, sino que dadas las condiciones lógicas de su sintaxis, se constituyera como un puente para los hablantes de distintos idiomas (Heller 2017).

Por otro lado, la creación artificial de lenguajes también ha tenido motivaciones distintas de la construcción de destinos utópicos. El campo de la literatura nutrió constantemente sus historias a través de la creación de fragmentos de lenguajes que dieran cohesión y profundidad a sus mundos imaginados. Este recurso fue utilizado en novelas de ciencia ficción y fantasía muy variadas, que van desde la clásica saga de la *Mitología de la Tierra Media*, de J.R.R. Tolkien, cuyas primeras ediciones circulan desde la década de 1930, hasta la actual *1984* de George Orwell, publicada originalmente en 1949.

En este punto podemos identificar distintos usos para los lenguajes artificiales, incluso cuando estos son usados en el mismo territorio literario. El lenguaje de las distintas razas de habitantes de la Tierra Media de Tolkien parece funcionar para fortalecer la caracterización de estas, fundando gracias a esto la posibilidad de establecer cosmovisiones distintas subyacentes a cada personaje. En cambio, la *neolengua* de la distopía orwelliana está encaminada a mostrarnos con claridad meridiana el destino contra el que el protagonista se revela. En Tolkien, los lenguajes artificiales se convierten en rasgos característicos de los personajes y en un recurso fructífero para dar mayor densidad al universo que al autor construye. En Orwell, el lenguaje artificial, que dentro de la misma ficción está en construcción, es una herramienta de descripción de la realidad en proceso de implementarse como un recurso coercitivo sobre el pensamiento. Se podría considerar que la *neolengua* es no solo un recurso o una característica del universo narrativo, sino que llega a ser un personaje más.

Más tarde en la historia, las adaptaciones cinematográficas de los libros de la saga de *El Señor de los anillos* (2001-2003), harán explícita la caracterización de personajes y culturas diversas a través de la forma en que se estructura el lenguaje de cada uno de ellos. No obstante, las gramáticas que los gobiernan parecen bastante similares a las que le son familiares a los espectadores. Este no es el caso de lenguajes como la *neolengua* orwelliana, cuya principal característica radica en la ruptura deliberada de las estructuras

gramaticales habituales, con el fin de simplificarlas y hacer que los fenómenos de construcción de sentido sean más gobernables.

En este punto se puede observar una divergencia fundamental entre los usos que hacen de los lenguajes artificiales las narraciones del género de fantasía y las de ciencia ficción y que se hará progresivamente más evidente ante el desarrollo del discurso fílmico: mientras que las historias de literatura fantástica utilizan los lenguajes artificiales para generar la idea de diversidad cultural, la ciencia ficción parece estar más propensa a explorar los límites mismos de los lenguajes no artificiales y su incidencia en la existencia humana. Esto es a lo que apuntan algunos autores como un rasgo definitorio de las narrativas de ciencia ficción: abrir la posibilidad de un extrañamiento cognitivo (Suvin 1984, 30) e incluso ontológico. Volveremos a este punto más adelante en esta investigación.

4. Del texto al audiovisual

Dentro del mundo de las narraciones audiovisuales de ciencia ficción, los lenguajes artificiales fueron ganando importancia progresiva pero sostenidamente a lo largo de los últimos setenta años. En la literatura, habitualmente los lenguajes artificiales se manifestaban a través de pasajes cortos de texto escrito en un lenguaje distante al del resto del material, o de plano simplemente se explicaban las condiciones gramaticales y sintácticas del funcionamiento de la lengua en cuestión.

En el mundo del cine, habríamos de escuchar a los personajes hacer uso del lenguaje artificial al articular sonidos que en principio no se correspondieran con ningún fonema de ninguna lengua conocida. El lenguaje artificial en el cine nació como un fenómeno eminentemente fonético. Estos sonidos frecuentemente estaban acompañados en la pantalla por subtítulos que develaban su sentido, o eran traducidos de manera variablemente eficiente por algún personaje que hacía las veces de intérprete.

En una etapa temprana, estos sonidos no tendrían por qué estar organizados en torno a una lógica específica, confiando en que el espectador cedería la labor de construcción de sentido a los subtítulos o a los intérpretes; después de todo el recurso no era el eje fundamental de la narrativa. Pero conforme algunos relatos ganaban popularidad, establecer normas cada vez más precisas para estas formas particulares de comunicación se volvió un requerimiento importante de los espectadores a los productores. A partir de entonces lenguajes como el *klíngon* del universo de *Star Trek*, el

Na'vi de la taquillera *Avatar*, o el *dothraki* y el *valyrian* del mundo audiovisual de *Juego de Tronos*, fueron madurando como lenguajes artificiales al punto de establecer reglas sintácticas y gramaticales rigurosas y complejas.

El último caso mencionado resulta relevante para el análisis posterior: el *dothraki* y el *valyrian* son dos lenguajes que forman parte del universo narrativo creado por el novelista J.R.R. Martin, por lo que podría decirse que, a diferencia del *klíngon* y el *Na'vi*, estos lenguajes artificiales se originan en el campo de las creaciones literarias, no en el mundo de la producción audiovisual. Debido a esto, en las novelas de *Juego de Tronos* apenas se mencionan algunas palabras relativas a ambos lenguajes, por lo que su funcionamiento no resulta prioritario.

Esto cambia cuando el universo narrativo de Martin se constituye como un producto audiovisual. Cuando esto sucede, la gramática, la sintaxis y la fonética del *dothraki* y el *valyrian* toman relevancia y por ello son encargadas a grupos de especialistas, entre quienes resalta el lingüista David J. Peterson (Campisi 2018, 7). La naturaleza de la acción comunicativa en la ficción audiovisual obliga a los creadores a establecer bases realistas para los lenguajes artificiales utilizando recursos que no eran necesarios para la ficción literaria.

En lo que parece existir un punto en común respecto a los distintos lenguajes artificiales mencionados es en la motivación esencial para su existencia. Según menciona Akira Okrent, “el *klíngon* es una solución a un problema artístico, no a uno lingüístico” (2009, 245). Lo mismo es aplicable a elfos, *dothrakis* y *na'vis*: el lenguaje artificial construido para cada uno de ellos intenta ser una fiel representación de la cultura asociada a los personajes de dichas comunidades ficticias, poniendo en evidencia cómo el lenguaje es una de las formas en que más claramente se manifiesta la cosmovisión de un colectivo.

El caso del lenguaje *klíngon* es uno de los más estudiados por la academia, probablemente debido al éxito que ha alcanzado en términos de desarrollo y cantidad de hablantes. Aunque la especie *klíngon* estuvo presente en este universo narrativo desde 1967, El primer diálogo en este lenguaje artificial tuvo lugar en el filme *Star Trek III*, de 1984. La enorme popularidad de esta franquicia facilitó que al año siguiente se publicara la primera edición del *Klíngon Dictionary* (Okrand 1985). En 1992 se fundó el *Klíngon Language Institute*, que permanece activo hasta la actualidad.

El interés del público por este lenguaje artificial probablemente tenga su origen en el hecho de haberse constituido como una piedra angular de la verosimilitud de las

diferencias culturales entre la especie humana y esa otredad hostil y hasta cierto punto incognoscible que representaba la especie klingon.

Gran parte de esta verosimilitud tenía que ver con las características fonéticas del lenguaje extraterrestre. Los creadores debían caracterizar a una especie hostil y compleja cuyo lenguaje debía sonar totalmente distinto a todo lenguaje humano y, al mismo tiempo, poder ser hablado por los actores en pantalla (Meluzzi 2019, 18). Sonidos guturales y ásperos, pero además organizados en torno a una gramática y una ritualidad específicas permitieron lograr el propósito de establecer un lenguaje que no sirviera necesariamente para representar el mundo, sino que más bien fuera de utilidad como representación de sus hablantes. El éxito del klingon hizo posible que se establecieran costumbres y rituales en torno a este lenguaje, lo cual no solo permitió que se constituya en un recurso con mucha relevancia en la narrativa de Star Trek, sino que también difuminó las fronteras entre lo que culturalmente implica ser un lenguaje “natural” o uno artificial.

De cualquier manera, todo lo anterior serviría como constatación de que lenguajes como el klingon se desarrollan en las ficciones audiovisuales en función de necesidades estéticas, pero que pronto se transforman en requerimientos narrativos con una relevancia progresivamente mayor. Hoy en día la ciencia ficción audiovisual requiere la presencia de lenguajes ajenos a los que somos capaces de reconocer como humanos, como indicio de la profundidad del universo narrativo en cuestión. Del mismo modo, las audiencias cada vez más activas y participativas en la construcción de dichos universos, exigen que estos lenguajes sean relativamente verosímiles.

5. Del Klingon al Heptapod B

Lo dicho hasta acá ubica al lenguaje artificial como un requerimiento estético-narrativo para la ciencia ficción audiovisual contemporánea. Sin embargo, el caso de estudio específico en el cual este trabajo intenta centrarse tiene como protagonista a un lenguaje que ocupa otro lugar dentro de su universo narrativo. Lenguajes como el klingon han resultado ser sumamente prolíficos dentro y fuera del universo para el que fueron creados, pero no dejan de ser un recurso estético más en tramas e imágenes que tienden a centrarse en sucesos y personajes, algunos de los cuales son fielmente representados por el lenguaje en cuestión. Más allá del desarrollo y usos diversos que el lenguaje artificial en cuestión tiene gracias a los fans del universo del que proviene y el establecimiento de prácticas y rituales que enriquecen el valor cultural de dichos lenguajes, estos siguen

siendo elementos estéticos con mayor o menor grado de relevancia dentro de sus universos narrativos, pero nunca se configuran como elementos centrales del conflicto.

Este no es el caso del lenguaje creado por Ted Chiang para la historia corta *Stories of your life*, en el cual está basado el filme *Arrival*. Tanto la película como el cuento que la inspira se centran en la súbita visita de una civilización extraterrestre en nuestro planeta. La protagonista, una lingüista y académica de carrera, tiene el objetivo de comunicarse con los visitantes alienígenas, para lo cual lo primero que debe hacer es entender las reglas del lenguaje que las criaturas utilizan.

En el cuento, la protagonista divide el lenguaje alienígena en dos: el *Heptapod A*, que se refiere estrictamente a las normas que parece seguir el lenguaje hablado de los visitantes, que en términos generales es simple y limitado; y el *Heptapod B*, que se refiere específicamente a su escritura. Para llegar a considerar necesaria esta diferenciación, la lingüista ha debido arribar a la conclusión de que la escritura de los alienígenas no sigue una matriz fonográfica, es decir, los trazos de su escritura no representan sonidos, sino ideas completas, mas no cerradas. Esto ubica a dichos trazos en el campo de los semagramas, que es un término al que el mismo autor hace referencia en su historia a través de su protagonista:

It appeared that a semagram corresponded roughly to a written word in human languages: it was meaningful on its own, and in combination with other semagrams could form endless statements. We couldn't define it precisely, but then no one had ever satisfactorily defined 'word' for human languages either. (Chiang 2016, 111)

Lo que hace más únicos a los semagramas del *Heptapod B* es que estos no son exactamente letras, sino más bien impresiones de tinta que no tienen un inicio o un final específico y que parecen tener la propiedad de requerir ser leídas de manera simultánea, desafiando la noción lineal de tiempo que parece estar implícita en prácticamente todas las formas de escritura que conocemos, pero que puede llegar a escapar de la lógica con la que leemos los planos cinematográficos.

He aquí entonces algunas diferencias significativas entre los lenguajes artificiales y su uso habitual en la ciencia ficción, y el caso del *Heptapod B* del filme *Arrival*: en prácticamente la totalidad de los universos narrativos audiovisuales de ciencia ficción, los lenguajes artificiales han ganado relevancia como recursos estético-narrativos que dan profundidad a los personajes y sus motivaciones. En ciertos casos, la gran mayoría de ellos enmarcados en el género de la ciencia ficción, los lenguajes artificiales llegan a

ocupar un lugar en el conflicto principal como un cierto punto de extrañamiento o como licencia narrativa para desarrollar la pregunta “¿qué pasaría si...?”.

En cambio, en *Arrival*, la comprensión del lenguaje artificial y las implicaciones de dicho entendimiento son en sí las motivaciones fundamentales de los personajes principales. En el filme, durante el primer acto seguimos las acciones que la lingüista Louise Banks realiza con el propósito de comprender el *Heptapod B*; y durante el segundo y tercer acto, observamos las implicaciones que dicha comprensión ha tenido en su vida y en su forma de entender e interpretar la realidad. En este sentido, *Arrival* no es una película de ciencia ficción que hace uso de lenguajes artificiales; es un filme acerca de un lenguaje no humano, una historia que imagina cuáles podrían ser las implicaciones de que los humanos nos encontremos con un lenguaje cuyas reglas nos llevan a transgredir las normas con las que leemos e interpretamos la realidad.

No es casual que ese lenguaje ficcional transgresor tome forma de imagen. El *Heptapod B*, tal como lo imagina Ted Chiang en su relato, no es propiamente letra, no tiene una estructura sintáctica que de modo alguno remita a un texto escrito. De hecho, esa era precisamente la intención del equipo de dirección de arte de *Arrival*, en total consonancia con la propuesta planteada en el cuento corto original: la creación de una imagen que no remita de manera inmediata a ninguna forma de alfabeto o jeroglífico conocido por el ser humano, con la intención de mantener cierto grado de misterio en los primeros compases del filme, de manera que no se develara inmediatamente que la protagonista se hallara frente a una forma de lenguaje ajena a toda comprensión humana (Rhodes 2016). Con estas indicaciones, la artista Martine Bertrand terminó diseñando las imágenes que componen las ideas y la perspectiva de la realidad que los alienígenas intentan compartir con los humanos en la historia.

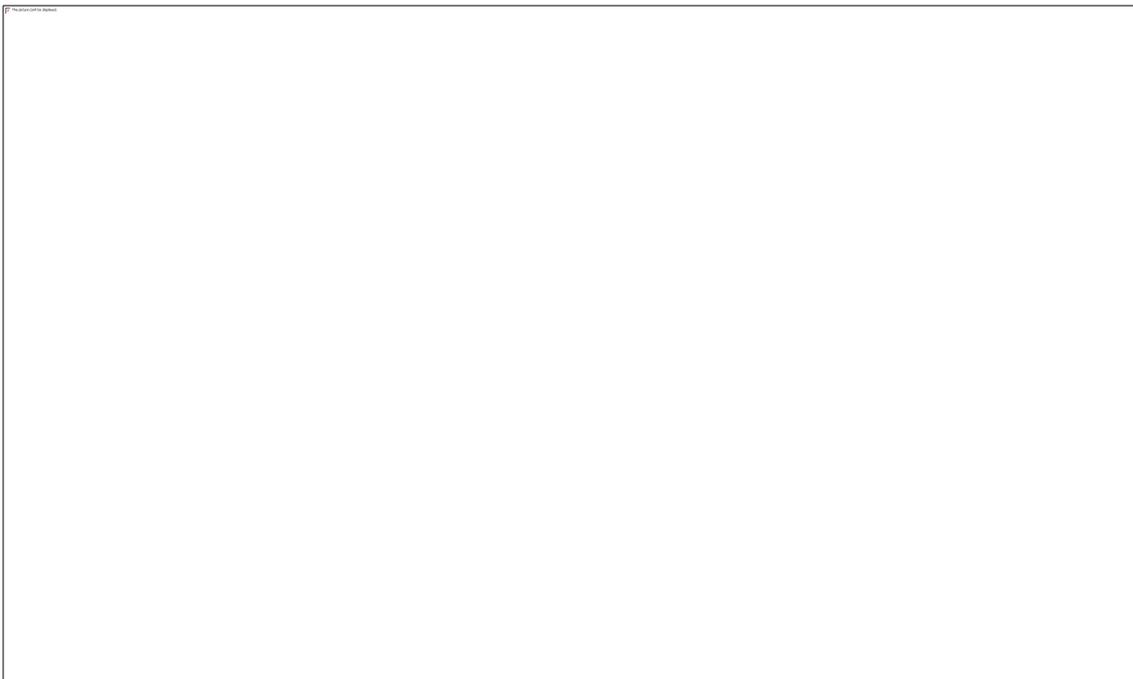


Figura 1. Primer boceto del Heptapod B, diseñado por Martine Bertrand.
Fuente: Imagen publicada en creativechair.org (2017)

Es posible asociar el diseño del *Heptapod B* a los ideogramas propios de las lenguas orientales, pero la naturaleza de ambas representaciones difiere tanto en su forma de lectura como en la multiplicidad de significados a los que puede relacionarse. Es por esto que el *Heptapod B* puede vincularse mucho más con la forma en que los planos cinematográficos se forman e interpretan, que con cualquier otro referente gráfico proveniente del campo de lo textual.

Capítulo segundo

Los planos y las cosas

En esta sección del trabajo se desarrollará una exploración sobre las condiciones de lectura e interpretación de las imágenes y la experiencia semiótica derivada de ellas, en contraste con las formas en que aprendemos a leer e interpretar el lenguaje escrito. El propósito de esto es establecer las coordenadas para la construcción de una discusión teórico-filosófica sobre el lenguaje, manifestada respecto a los límites del pensamiento humano en relación con la palabra escrita, pero sobre todo indagar en la posibilidad de una exterioridad o unos márgenes exteriores de dicho pensamiento, marcados por un lenguaje enteramente formado por imágenes sin referencia sintáctica o semiótica que la emparente con los textos escritos.

Las voces fundamentales de este diálogo se originan en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan sobre los tres registros –imaginario, simbólico y real– y los fundamentos teóricos de Roland Barthes, quien desde el análisis semiótico aporta precisiones a las coordenadas de la discusión.

Este proceso tiene como resultado el desarrollo de críticas sobre dos ideas: la homologación de las condiciones de lectura de las imágenes con las de la palabra escrita, que pretende negar a las imágenes una naturaleza lingüística propia; y la suposición de que las imágenes constituyen una vía más transparente de acceso a la verdad para un sujeto que es en sí mismo resultado de la ambigüedad del lenguaje.

Cabe mencionar nuevamente como se anunció en la introducción que este capítulo recoge en esencia las ideas fundamentales desarrolladas en el artículo “Lenguaje, realidad e imágenes a través del filme *Arrival*, de Denis Villeneuve”, de mi autoría, publicado en *Uru: Revista de Comunicación y Cultura* (Lucero 2022).

1. Acerca de las imágenes

La primacía de las imágenes como eje fundamental de la comunicación a lo largo de las últimas décadas es un fenómeno difícil de negar. Existen autores que así lo reconocen desde la filosofía política cuando a partir del giro posmoderno advierten los peligros de que el pensamiento político y la conciencia de clase sean tomados por las

imágenes (Sartori 2002). Otros investigadores desde perspectivas comunicológicas, antropológicas o filosóficas han advertido las complejidades de entender a las sociedades actuales dada la importancia que tiene en estas la producción y consumo de imágenes (Martín-Barbero 1998) o las transformaciones que las imágenes imponen en los gustos y preferencias (Bourdieu 1997). Existen también autores que, basándose en esa misma línea de pensamiento, han planteado estudios tan minuciosos como icónicos acerca de cómo los medios visuales han transformado las dinámicas sociales (Williams 2011). Todo esto sin llegar a mencionar a los autores esenciales asociados a la epistemología de la imagen (Mitchell 2014a; Mirzoeff 1999, 2016; Jay 2007a), quienes desde hace décadas han dedicado sus esfuerzos intelectuales a construir un campo de investigación centrado en la relación entre las imágenes y los sujetos en los cuales estas influyen.

Ciertamente, también existen investigadores que desde una perspectiva historiográfica y genealógica demuestran que incluso en épocas de gran desarrollo de la palabra escrita la imagen tenía un espacio privilegiado (Barriendos 2011; Viveiros de Castro 2014; Foucault 2001); sin embargo, más allá de lo planteado por dichos autores, el fenómeno actual no está dado únicamente por la primacía de la imagen como recurso comunicativo primordial, sino también por el enorme volumen de imágenes que son producidas y consumidas, así como la velocidad con la que este proceso se desarrolla.

El acto de lectura de un texto escrito lleva implícita la existencia previa de algún proceso de aprendizaje con cierto grado de conciencia y algún tipo de método, gracias al cual ha realizado una aproximación gradual al conjunto de normas gramaticales y sintácticas que nos habilitan como lectores. En términos generales los sujetos no pasamos por un proceso semejante para constituirnos como lectores de imágenes o espectadores.

Aprendemos a leer imágenes de manera intuitiva y relativamente espontánea, sin haber sido conscientes del proceso de comprensión de las condiciones de lectura que anteceden al acto mismo de leer. El proceso habitual por el cual un sujeto contemporáneo escolarizado atraviesa en su relación con la palabra escrita consiste en el paso metódico por múltiples etapas de aproximación, indagación y comprensión de la gramática, significación, fenómenos de representación, articulaciones retóricas y muchos otros elementos relativos al funcionamiento y alcances del lenguaje textual y de diversas construcciones idiomáticas. En contraste, el proceso de acercamiento al lenguaje visual no está estructurado de manera tan metódica en ningún sistema educativo hegemónico.

Pareciera que se da por sentado que la capacidad de lectura e interpretación de las imágenes es adquirible a través de la mera experiencia de percibir las. En cierto sentido

esto además implica un cierto menosprecio a lo que puede existir de particular en la forma en que las imágenes producen sentidos. Si asumimos que el lenguaje visual sigue exactamente las mismas lógicas y estructuras del lenguaje escrito que tanto estudiamos a lo largo de nuestras vidas, es comprensible que no sea muy habitual que se planteen dudas epistemológicas respecto a los límites y potencialidades del conocimiento que es posible obtener a través de las imágenes.

La velocidad de producción y consumo al que estamos abocados solo agudiza el problema de no haber incorporado una estructura gramatical para las imágenes que las capture en su particularidad como signos (Lucero 2022, 108). Podría ser que esta falta de constitución de unas condiciones conscientes de comprensión sobre nuestro propio proceso de lectura de las imágenes tenga que ver con el hecho de que las imágenes nos dicen algo aún sin que nos hayamos dedicado a la comprensión de las reglas gramaticales que pudieran constituir las como signos, a diferencia de lo que sucede con el texto escrito. Es posible, incluso, que las condiciones concretas de lectura de las imágenes no sean del todo inteligibles para nosotros como sujetos-espectadores-hablantes; si esto fuera así, valdría la pena preguntarse sobre cómo dicha condición de ininteligibilidad afecta al sentido. Cualquiera que sea el caso, es necesario que las diversas disciplinas de estudio involucradas con las visualidades aborden este problema de manera explícita: resulta imprescindible abordar este hecho a partir del cruce de perspectivas propio de la transdisciplinariedad.

La existencia del campo de estudios visuales previamente mencionado y el hecho de que sea frecuente hablar de las imágenes en términos de “lenguaje visual / audiovisual”, son grandes indicativos de que este lenguaje distinto debe tener una gramática intrínseca, específica, para ser comprendido. Si esto es así, vale la pena preguntarse si entender la gramática de la visualidad no implica ubicarse en un lugar de representación, interpretación y enunciación profundamente diferente al que tenemos acceso a través del texto escrito y la oralidad.

Por lo anteriormente expuesto, el presente capítulo tiene como propósito desarrollar una reflexión sobre los límites del lenguaje textual y la problemática del vínculo entre imagen y texto escrito, vinculándolo a la relación que el sujeto constituye entre imagen, lenguaje y realidad. Para ello se ha decidido tomar como muestra ciertos planos específicos del filme *Arrival* (Villeneuve 2016), cuyo criterio de selección se detalla a continuación.

2. Formas de leer una imagen

Para lograr el objetivo propuesto se ha planteado una investigación cualitativa centrada en el análisis semiótico de una selección de planos representativos de las ideas sobre el lenguaje halladas en el filme *Arrival* (2016), dada su aproximación desde la ciencia ficción a la temática de la relación entre realidad y lenguaje. Como se ha mencionado previamente, el cine de ciencia ficción ha ido desarrollando distintas formas de aproximación a aquellos temas y problemas que capturan la curiosidad humana. El abordaje del tema del lenguaje ya no queda relegado únicamente a la caracterización o representación de una sociedad o civilización imaginada, sino que filmes como el mencionado plantean puntos de partida para una reflexión estructural sobre el lenguaje y el sentido.

Para realizar la selección de los planos a analizar se ha considerado su relevancia en la construcción narrativa del filme, pero sobre todo se ha tomado en cuenta la originalidad de los planos en relación con la narración original cuya fuente es el cuento *Story of your life*, de Ted Chiang. Concretamente se han tomado en consideración los planos que componen el espacio de interacción y comunicación entre la especie visitante y los seres humanos.

Aun cuando el autor del cuento corto en el que se basa el filme hace alusión a un lugar de encuentro con los visitantes de otro planeta, en el material original el espacio donde esto sucede es descrito muy vagamente, pues en términos concretos este solo se señala con la mención a una especie de espejo semi translúcido o “looking glass” (Chiang 2016). Más allá de esta referencia, no hay ningún detalle en el libro donde se especifique algún aspecto de ese espacio de encuentro. Esto conlleva a que la ambientación, escenografía y elección de planos para la representación de este lugar en la película, hayan sido concebidas de manera específica desde una lógica narrativa basada en imágenes, de acuerdo al criterio de los realizadores visuales.

Dicho de otro modo, se tomaron en consideración planos cinematográficos compuestos a partir de la inventiva de Dennis Villeneuve y su director de fotografía Bradford Young, al no contar con una referencia explícita en el texto fuente original.

Para establecer un punto de partida adecuado para este proceso de análisis, se ha considerado necesario establecer un vínculo teórico entre los conceptos de comunicación, visualidad y sujeto. Siendo este último término el más ambiguo, se lo abordará a través del uso de ciertos elementos de la teoría de los tres registros –Imaginario, Simbólico y

Real— propuesta por Jacques Lacan (2010, 11–65). Si bien esta referencia no resuelve el problema de la ambigüedad, si convierte dicha condición en una ventaja, pues la teoría lacaniana lleva décadas formando parte de las discusiones sobre el estructuralismo y el postestructuralismo, corrientes de las cuales el autor francés a su vez hace una reinterpretación que le es útil para la reformulación que hace sobre la teoría psicoanalítica freudiana. A lo largo de las décadas de 1960 y 1970 el trabajo intelectual de Lacan tuvo como intención fundamental vincular la teoría psicoanalítica con ciertos elementos de la lógica y la lingüística.

Por otro lado, desde entonces ha sido habitual que las disciplinas de la semiología y el análisis de discurso utilicen la matriz teórica de los tres registros para elaborar indagaciones sobre la dimensión psicológica de la formación de discurso, o para el desarrollo de categorías de análisis dentro de lo que se denomina “psicología de la imagen”.

Si bien algunas de estas categorías son de utilidad para el presente trabajo, no se intentará utilizar este recurso con la intención de describir un fenómeno comunicativo desde aquella perspectiva en particular, pues esto parecería un uso bastante limitado de esta matriz teórica en este contexto. Esta indagación no tiene como propósito únicamente estudiar un conjunto de imágenes a través de un instrumento teórico que nos permite “traducirla” o entenderla como texto escrito. Se trata fundamentalmente de proponer a la imagen como un signo dentro de una estructura lingüística de una naturaleza diferente, divergente en relación con el texto escrito. En este sentido, la intención detrás del uso de esta instrumento de análisis es hallar indicios específicos sobre la forma en que el sujeto logra relacionarse con la realidad a través del lenguaje visual bajo la perspectiva ficcional del filme, para lo cual resulta pertinente reparar en la separación y los puntos de encuentro entre lo imaginario, lo simbólico y lo real.

Esta matriz teórica será puesta en tensión con la concepción de Roland Barthes acerca de los tres sentidos presente en su texto *Lo obvio y lo obtuso* (2002, 51). Aun cuando claramente las perspectivas de ambos autores no son análogas, es claro que hay puntos de aproximación y conflicto entre una y otra, lo cual puede enriquecer el análisis semiótico posterior.

Existen puntos de convergencia entre lo que Lacan denomina lo imaginario y lo simbólico, y lo que Barthes llama niveles de comunicación y significación en el texto—imagen. Lo imaginario, así como el nivel comunicativo, se puede entender como la dimensión de lo visible, el espacio de las apariencias y los semblantes. Este tiene como

propiedad esencial el hecho de que se agota en una semiótica del mensaje (Barthes 2002b, 49).

Las dos perspectivas teóricas plantean un segundo nivel que se constituye en torno la dimensión simbólica, en la que si bien podemos encontrar divergencias entre los autores, existen también condiciones para realizar una lectura paralela: desde la orientación lacaniana, lo simbólico se establece “como lugar de la verdad través de su referencia al Otro con mayúscula, y al lenguaje” (De la Maza 2019), lo cual lo vincula con las condiciones por las cuales se instauran jerarquías respecto a lo que los signos significan; es precisamente este el punto de conexión con Barthes, quien reconoce la dimensión simbólica como el nivel de la significación, del cual “ya no se ocuparía la ciencia del mensaje, sino las ciencias del símbolo –psicoanálisis, economía, dramaturgia–” (Barthes 2002b, 50).

Hasta este punto, tanto Barthes como Lacan desarrollan matrices similares para entender la relación entre sujeto, lenguaje y realidad: en la dimensión imaginaria o comunicativa se construyen semblantes y se plantean preguntas sobre las representaciones que se crean con los signos; desde la dimensión simbólica o de la significación se construyen normas jerárquicas y regímenes de lectura, y desde aquí se establecen preguntas sobre la potencia y rasgos distintivos de los signos como vías de apropiación de una verdad (Lucero 2022, 110).

Lo que resulta de real utilidad para cualquier posible reflexión respecto al sentido y la imagen ocurre en el tercer nivel del sistema de análisis de ambos autores. Barthes lo llama el nivel de la significancia. En él, el fenómeno sobre el que se centra es denominado “el tercer sentido” o sentido obtuso. El autor reconoce la dificultad de explicarlo y de entenderlo, ante lo cual lo describe como “un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo” (51), para luego profundizar en esa noción de vacío y afirmar que:

parece como si se manifestara *fuera de la cultura, del saber, de la información*; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, *resulta limitado para la razón analítica*; es de la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles; indiferente a las categorías morales o estéticas –lo trivial, lo fútil, lo postizo y el «pastiche»–. (52; énfasis añadido)

Es notable la lucidez del autor para, a través de una categoría analítica, señalar la imposibilidad de que las categorías analíticas sean capaces de explicar la totalidad de lo que denomina “el infinito del lenguaje”. Se señala implícitamente un afuera del lenguaje,

una extimidad inaccesible para la palabra y, por tanto, apenas posible de perfilar racionalmente.

Esta descripción de un nivel de análisis más allá de la razón, cuyo acceso es imposible a través del lenguaje y del cual solo podemos dar cuenta debido a los indicios que el mismo lenguaje deja sobre su propia incapacidad es, en muchos sentidos, análogo a lo que Jacques Lacan entiende como lo real. Este autor, consciente de la incapacidad de definir su propia categoría, la bosqueja como aquello que está “más allá de la insistencia de los signos” (1999, 64). En términos de Barthes, lo infinito del lenguaje hace que algo se escape o quede fuera de las posibilidades de ser significado. De acuerdo al pensamiento de Lacan, las posibilidades de acceder a lo real van más allá de nuestra propia posibilidad de encerrar lo real en los márgenes de los signos.

En términos de teoría psicoanalítica, el concepto de lo real concentra todo aquello que es imposible de representar y sin embargo insiste en emerger de maneras nada localizadas o coherentes en el tejido de la realidad. Esa realidad, cabe aclarar, vendría a ser a su vez algo así como el resultado de una pugna entre lo simbólico y lo imaginario. Lo real no es representable y sin embargo está ahí. En su momento, Lacan dirá que “los dioses pertenecen al campo de lo real” (53). Este señalamiento será importante para las conclusiones de este trabajo, pues lo real parece señalar un campo de la experiencia humana que no solo está más allá de toda representación, sino que además, de acuerdo a la teoría psicoanalítica lacaniana, es la causa primera del deseo humano de construir un universo habitado por representaciones que tejan sentidos a través de las relaciones entre sujetos y entre significantes.

Es relevante en este punto recordar que la teoría psicoanalítica no es un campo de estudios particularmente interesado en la **comunicación** efectiva o en la adaptación a un orden social. Esas tareas de índole más bien positivista y pragmática están asignadas más apropiadamente a la psicología, la psicoterapia y ciertas teorías de la comunicación. Estos campos son propios de la construcción de imaginarios que velan la falta inherente a todo sujeto. Si el psicoanálisis tiene una función, acaso esta podría ser tratar de restablecer la relación entre los sujetos y el orden simbólico, “suponiendo que esto sea posible” (Perniola 2006, 66). Por ello se interesa por los significantes más que por los efectos de los mismos. Como instrumento teórico, el psicoanálisis toma como prioridad no el sentido que se deposita en los significantes, sino el origen mismo de estos y, sobre todo, por la forma en que se configuran las cadenas significantes y los mecanismos por los cuales

distintos sentidos se tejen en ellas, movilizados por la potencia de lo no dicho, de lo imposible de decir (Lucero 2022, 111).

El paralelismo aparente entre las dimensiones barthesianas y la teoría de los tres registros de Lacan es relevante para el presente análisis en la medida en que ambos recursos teóricos pueden ayudar a delimitar una posible discusión sobre la gramática de las imágenes y las condiciones de construcción de realidad que se originan a través de estas.

La hipótesis en torno a este abordaje teórico es que lo real de las imágenes como discurso, queda doblemente velado, no solamente por la imposibilidad de fijar sentidos definitivos y cerrados a través de una sintaxis detallada, sino que además pretendemos aplicar a las imágenes un esquema sintáctico que no les es propio, encerrando su significación en una matriz establecida desde hace décadas para el análisis de la manera en que los textos y la oralidad han sido habitualmente construidos. Más adelante esto quedará demostrado a través de un breve encuentro analítico con lo que algunos lingüistas conocen como Gramática Universal (Coon 2020, 35 citada en Lucero 2022, 111).

Las dos matrices teóricas que se han tomado como punto de partida para este análisis plantean la existencia de una dimensión discursiva que se le escapa al lenguaje, un vacío en torno al cual se constituye algún tipo de sentido, siempre elusivo, transitorio. Aunque esto es perfectamente aplicable al texto escrito, es mucho más evidente en el campo de las imágenes cuando estas son pensadas en términos de signos, postura que varios de los grandes teóricos y artistas de las imágenes sustentan.

Cabe aquí señalar que la mencionada linealidad del lenguaje escrito no alude a una falta de complejidad de los contenidos textuales o del discurso escrito en general. A lo largo del desarrollo de distintas plataformas comunicativas centradas en el lenguaje escrito, ha sido evidente la aparición de estrategias y tecnologías que permiten establecer tejidos textuales altamente complejos que afectan la forma en que se construye el sentido a través de las palabras. Probablemente la mejor o más próxima muestra de este sea el hipertexto, del cual el mundo digital ha echado mano desde los albores del internet. No obstante, las gramáticas que orientan a los lectores en la formación de sentido a partir de un texto son efectivamente lineales y siguen un régimen, unas gramáticas y unas jerarquías que, según lo postulado en este trabajo, terminan limitando las posibilidades de análisis y producción de sentido cuando se aplican sobre el lenguaje visual.

La visión-lectura de imágenes significativas deja siempre al espectador con la sensación intuitiva de que algo se escapa constantemente. ¿Puede deberse esto al intento

estéril de entender el discurso visual desde una gramática construida para lo textual escrito? ¿Es acaso lo real de las imágenes asimilable o aprehensible a través de otras estrategias de lectura?

El esfuerzo teórico planteado aquí no pretende establecer ningún tipo de procedimiento para develar todos los misterios del vacío de lo real, cosa que resulta imposible desde las perspectivas de las dos matrices teóricas utilizadas. Tampoco se intenta proponer que el lenguaje visual en es algún sentido una vía mejor o más apropiada para la producción o transmisión de sentido. Lo que se pretende es poner en evidencia que en toda forma discursiva capaz de constituirse en torno a signos de cualquier tipo, existen elementos inaprehensibles a la razón o al lenguaje, lo cual resulta particularmente relevante en el caso de las imágenes.

De hecho, precisamente porque lo real es inaprehensible de manera absoluta, el lenguaje no puede agotarse en sí mismo. Lo que se busca con esta indagación es reconocer que las condiciones bajo las cuales intentemos entender y bordear el vacío de sentido, influirán en la forma en que los sujetos interpretan la realidad. Dicho de otro modo, no se intentará clausurar frentes de discusión buscando formas de lograr que una posible gramática de las imágenes sea transparente y completamente definitoria, sino que mas bien se pretende indagar sobre la potencia creadora de los vacíos de sentido inherentes a la existencia y a la producción de imágenes.

En función de los antecedentes teóricos mencionados el presente análisis se conduce a través de dos temáticas específicas:

1. El dilema de la imagen–texto y la imagen–discurso como forma de rebelión frente a las gramáticas habituales para los sujetos cognoscentes.
2. La metáfora de la experiencia del cine como espacio de encuentro con un nuevo lenguaje y, por tanto, como punto de partida para una interpretación otra de la realidad.

Ambos planteamientos se sostienen bajo la hipótesis de que las condiciones de producción de sentido de la estructura discursiva por la cual se representa la realidad, influye enormemente en las condiciones para el entendimiento de la misma. Esta es la propuesta de autores que van desde Barthes (2002a) o Rancière (2005) hasta Whorf (1971). Reconocer este punto como verdadero implica establecer como punto de partida argumentativo la negación de una relación directa, empírica y determinista entre el sujeto y la realidad que habita, con todas las implicaciones epistemológicas que conlleva esto.

En síntesis, el punto de partida de esta indagación se establece en el reconocimiento de que la relación sujeto y realidad está mediada por el lenguaje y este a su vez contiene ciertas reglas que lo delimitan, generando en ese proceso un efecto performativo sobre la realidad misma. En otras palabras: se explora la idea de que las posibilidades de lectura e interpretación de la realidad están condicionadas por la gramática de las formas de lenguaje que usamos para aproximarnos a esta (Lucero 2022, 112).

3. Textos fílmicos: Lenguajes y gramáticas de la imagen

Arrival (2016) es un filme de ciencia ficción cuya trama gira en torno a los inconvenientes de comunicación generados a partir del primer contacto de la humanidad con una civilización extraterrestre. La película está protagonizada por una académica lingüista. Este no es un aspecto trivial que se pueda pasar por alto: a partir de la elección del protagonista ya se evidencia en la obra una apuesta por establecer una discusión acerca de la naturaleza del lenguaje.

En la película, la experta lingüista Louise Banks es reclutada por el Ejército de Estados Unidos para servir de intérprete entre seres humanos y una especie extraterrestre que ha llegado a la tierra en doce artefactos que descansan en diferentes territorios del planeta. En su intento por entender el idioma alienígena, la académica reconoce las limitaciones del lenguaje tal y como lo concebimos los seres humanos, constatando en el proceso hasta qué punto las estructuras lingüísticas configuran y limitan nuestra forma de percibir y construir la realidad.

Se puede decir por lo tanto que uno de los argumentos centrales de la película gira en torno a cómo las estructuras de diversas formas de lenguaje inciden en las posibilidades cognitivas de los sujetos para producir lecturas sobre la realidad.

Esta idea sobre la relación entre lenguaje y realidad no es nueva. En el mismo filme se alude la teoría Sapir–Whorf (Whorf 1971), eje central del relativismo lingüístico en los años 70. Esta línea de pensamiento plantea que las estructuras del lenguaje determinan la percepción de la realidad (Rodríguez 2019, 203). Una de las hipótesis centrales de esta perspectiva teórica, consiste en suponer que la estructura del lenguaje nativo de un individuo influye inmensamente o puede incluso llegar a determinar la visión del mundo que ese individuo es capaz de desarrollar (Brown 1976, 128).

Esto claramente marca una relación de dependencia entre la estructura del lenguaje y la concepción que los sujetos pueden hacer sobre la realidad. El autor más icónico de esta perspectiva teórica planteaba explícitamente que debido a esta dependencia de las estructuras lingüísticas “nos vemos introducidos en un nuevo principio de relatividad que afirma que todos los observadores no son dirigidos por la misma evidencia física hacia la misma imagen del universo, a menos que sus fondos de experiencia lingüística sean similares, o puedan ser calibrados de algún modo” (Whorf 1971, 241).

En el momento en que se desarrolló esta línea de pensamiento, fue sumamente novedoso que un lingüista de un espacio teórico ajeno al de la tradición estructuralista arribe a una conclusión de este tipo. Precisamente debido a que el trabajo de Whorf se desarrollaba en un contexto científico eminentemente empírico y positivista, sus planteamientos fueron duramente cuestionados. Más allá de las interesantes investigaciones surgidas en torno al lenguaje y su relación con la percepción de los colores (Berlin y Kay 1999), resultaba poco probable hallar la manera de confirmar o refutar el relativismo lingüístico. La imposibilidad de generar una comprobación empírica lastraba la credibilidad de los postulados de Whorf. Después de todo, ¿dónde podríamos encontrar otros seres pensantes ajenos a toda tradición y estructura lingüística conocida? ¿Cómo podríamos comprobar sin lugar a ninguna duda que esos hipotéticos seres tienen realmente una concepción de la realidad radicalmente distinta a la nuestra? ¿Cómo podríamos comprobar que dicha diferencia sobre la percepción del mundo es consecuencia de la estructura lingüística que usan?

Ante la imposibilidad de responder empíricamente estas preguntas, la teoría Sapir-Whorf fue sistemáticamente desvirtuada, aunque no sin dejar rastros de lo que se podría considerar su alter ego determinista, orientado fundamentalmente por teorías como la gramática generativa de Noam Chomsky (1994) o el universalismo semántico, también denominado teoría de la Metalengua Semántica Natural de Anna Wierzbicka (1996). Ambas corrientes de pensamiento atribuyen al ser humano una base lingüística universal e innata con argumentos de corte biologicista y, por tanto, capaces de resolver de manera presuntamente definitiva algunas cuestiones esenciales sobre los fundamentos del lenguaje. De este modo y ante la atractiva oferta de respuestas absolutas, las afirmaciones de Whorf pasaron a sonar como ciencia ficción en un contexto académico donde la realidad se da por sentada.

Más allá de las fronteras de origen de las posturas deterministas, en diversos círculos intelectuales se llegó a concluir que “hasta donde podemos comprenderlo, el relativismo lingüístico es únicamente *semiótico*” (Bruzos Moro 2001, 179). Hay al menos dos elementos de la cita anterior que resultan curiosos: en el “hasta donde sabemos” se admite la imposibilidad de afirmar o negar el planteamiento de la hipótesis de manera definitiva; y lo más importante: la idea del relativismo lingüístico como “únicamente” semiótico se debe cuestionar en tanto la semiosis parece ser una parte esencial de las condiciones de interpretación y producción de realidad para los sujetos que formamos parte del universo del lenguaje (Lucero 2022, 114).

En la actualidad, otros autores han retomado los postulados de Whorf para insertarlos en las discusiones actuales respecto de la filosofía del lenguaje. Por ejemplo, Escala Narváez ha llegado a plantear que

Si a un relativismo lingüístico se le añade un determinismo lingüístico, lo que obtenemos es una postura que plantearía que una lengua crea una cosmovisión y además —aunque esto no se afirma de manera explícita— una ontología diferente con respecto a otra lengua que tenga estructuras gramaticales diferentes. El grado de diferencia de una cosmovisión-ontología entre una lengua y otra estaría en relación directamente proporcional al grado de diferencia entre sus gramáticas. (Escala Narváez 2012, 81 citado en Lucero, 114)

Desde este punto de vista, se explora la idea de que la gramática de un lenguaje es absolutamente esencial para la constitución del ser en términos filosóficos. La idea central sería que las condiciones ontológicas de la existencia de los sujetos pueden llegar a depender de las gramáticas inherentes al lenguaje con el cual se estructura y se relaciona con los otros. Claramente, esto implicaría que ese relativismo lingüístico “puramente semiótico” tendría implicaciones mucho más allá del campo semiótico.

Todo lo anterior resulta relevante para discutir el filme *Arrival* pues en él se rescata del olvido los postulados más desafiantes del relativismo lingüístico y redobra su apuesta: las estructuras lingüísticas que nos permiten acceder al sentido de las cosas nos permiten además organizar de un modo distinto los principios con los que intentamos gobernar lo inteligible. La película propone la subversión del orden que le damos a lo que se considera uno de los pilares del conocimiento *a priori* del mundo y termina sosteniendo que en la medida en que nuestro lenguaje es lineal, nuestra percepción acerca del tiempo también lo es. Si ese orden lineal fuera alterado de manera estructural, esto tendría efectos drásticos en las condiciones desde las cuales percibimos la realidad (Lucero 2022, 114).

En *Arrival*, el lenguaje de los extraterrestres parece expresarse gráficamente de manera circular o espiral. Su escritura no representa sonidos. Su idioma parece estar basado solo en la escritura simultánea de círculos, por lo que sus “frases” no tienen inicio ni fin y se leen de forma simultánea como una totalidad. Implícitamente, la estructura lingüística de los alienígenas demuestra la ausencia en ellos de la noción de tiempo como algo que va sucediendo(se), sino que se configura como algo que esta-siendo siempre, en donde presente, pasado y futuro actúan uno sobre el otro a la vez. En cierto sentido, es posible afirmar que este lenguaje ficticio alude a una performatividad semiótico-ontológica.

Desde este punto de vista, la película explora la imposibilidad inicial de comprender un lenguaje que transgrede todas las normas gramaticales que permiten a los humanos establecer y compartir ideas a través del lenguaje. Pero también explora qué ocurriría si fuéramos capaces de adaptar nuestro pensamiento a un nuevo conjunto de normas, necesarias para comprender un lenguaje sustentado exclusivamente en imágenes.

Tomando de referencia las diferencias estructurales de los lenguajes en la película y el posterior conflicto respecto a percepción de la realidad, ¿No sería necesario indagar sobre las diferencias entre la lectura de textos y la lectura de imágenes? ¿En qué medida un mundo estructurado a través de imágenes puede y debe leerse de manera diferente a un mundo estructurado como un lenguaje textual/oral? ¿No podríamos pensar que ese cambio de estructura puede transformar la forma en que configuramos la realidad ya no material, sino social o política? ¿Podríamos plantear que el ficticio lenguaje extraterrestre del filme y el proceso de aproximación al mismo funciona como una metáfora sobre aquello de las imágenes que es irreductible al texto? (Jay 2007a, 303).

Tratar de desarrollar alguna respuesta a estas preguntas exige una pregunta previa: ¿Son las imágenes realmente signos de un lenguaje radicalmente diferente, o son solo meras representaciones gráficas de ideas que se forjan desde una gramática textual?

Desde una perspectiva lingüística, esta llamada “gramática universal” está relacionada con la capacidad humana de acceder a la comprensión de un lenguaje, o el conjunto de reglas centrales intrínsecas que permiten su aprendizaje. Si bien no está totalmente claro dónde se generan estas y por qué, lo cual ha sido motivo de importantes discusiones filosóficas, antropológicas y biológicas, lo cierto es que de acuerdo con la lingüista Jessica Coon esto tiene dos efectos que, según ella, podrían ser considerados universales:

1. Todos los lenguajes conocidos en el mundo comparten, al menos inicialmente, ciertos elementos comunes, tales como la linealidad o la existencia de verbos y sujetos.
2. Toda forma de escritura existente está basada en el lenguaje oral (Coon 2020, 41). Esto nos lleva de retorno a una pregunta previa: ¿Son las imágenes simplemente subsidiarias de un texto que precede su existencia y sin el cual no podría existir?

Si bien resulta relevante la mención a las investigaciones sobre los elementos en común de los distintos dialectos y lenguas que los seres humanos utilizan para establecer un vínculo con otros tal como hace Jessica Coon, lo realmente importante para la indagación actual es reconocer aquello que permite la relación entre el lenguaje en sí mismo, en su condición de instancia articuladora de relaciones de representación entre el sujeto y los otros, con el sujeto y lo otro que se constituye como *realidad* (Lucero 2022, 115). En este punto podría plantearse la duda de si la realidad es un efecto de lenguaje, o si la existencia del sujeto está condicionada por las gramáticas del lenguaje. Estos planteamientos cobran mayor complejidad cuando se añade el cuestionamiento respecto a si la imagen funciona bajo unos regímenes de producción de sentido divergentes de los del texto escrito.

Resulta necesario en este entender contextualmente lo que es y lo que no es una imagen.

Desde muy temprano en el siglo XX, Henri Bergson establecía las primeras condiciones para liberar a las imágenes del yugo de las tradiciones idealistas y realistas, al afirmar que

es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso también hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que estas. La materia, para nosotros, es un conjunto de «imágenes». Y por «imagen» entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la «cosa» y la «representación». (Bergson 2006, 25 citado en Lucero 2022, 115)

Enfatizando aún más la crítica de Bergson contra el realismo, Gilles Deleuze toma la posta de esta autor y define a la imagen como “el camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo” (Deleuze 1994, 90). Posteriormente el mismo autor habla de los signos y alude a ellos como “los rasgos de expresión que componen a estas imágenes, las combinan y no cesan de recrearlas, llevadas o arrastradas por la materia en movimiento” (1987, 55).

Estas definiciones aportan sustento a la noción sobre la imposibilidad de reducir la significancia y la capacidad de producción de sentido de las imágenes a un esquema de contención homólogo al que rige para el texto escrito. De acuerdo a lo planteado por Bergson y Deleuze, las imágenes son compilaciones de signos que están en constante cambio y movimiento. Podría decirse que de acuerdo a estos autores la imagen es un fenómeno performativo, puesto que en un sentido estricto no son, sino que están siendo, debido a lo cual están mucho más cerca de ser “las cosas del mundo” (Rancière 2005, 132) de lo que podría serlo el texto escrito. No se trata aquí de demostrar la capacidad de transformación de sentido que el texto escrito es capaz de producir, sino más bien de reconocer que la imagen por su propia naturaleza, o por las condiciones de lectura de las mismas que los sujetos somos capaces de sostener, está dotada de una capacidad o una potencia semiótica distinta a la de la palabra, que se articula en torno al cambio en lugar de a la fijación de sentidos.

De este modo, si se considera válida la perspectiva de Bertolt Brecht sobre la realidad cuando menciona que “la realidad no es únicamente todo aquello que es, sino también todo aquello que está en camino de ser. Es un proceso” (cit. Haug 2007, 159), entonces es posible afirmar que la relación entre realidad e imagen es mucho más compleja y ambigua que la que existe entre realidad y texto escrito. La relación del sujeto con el texto escrito está planteada desde una lógica lineal y fija: independientemente de la articulación de novedosas formas de organización del texto escrito en formatos como el hipertexto de las páginas web, la lectura de escritos está orientada por un orden secuencial y cada frase dotada de algún tipo de sentido tiene un inicio y un final predeterminados.

Mientras tanto, la relación entre realidad e imagen se articula de manera rizomática y cambiante: una imagen puede ser leída desde múltiples puntos de inicio y de final, o articularse como discurso en función de la composición, de las cualidades o del tiempo y la acción en el caso de la imagen-movimiento (Deleuze 1994, 92). Al mismo tiempo esta misma característica que enriquece la potencia significativa de la imagen, es la que conlleva a la imposibilidad de acceder a algún tipo de construcción de sentido fijo y estable.

La imagen se observa, se significa y se padece, en la medida en que alberga una imposibilidad de lectura total. El develamiento absoluto del sentido de una imagen no es algo a lo que se pueda aspirar. Las imágenes articulan multiplicidad de sentidos y posibles interpretaciones, detrás de las cuales queda oculto lo no dicho, lo irrepresentable. Esto

remite a una idea sobre lo real de la imagen en un sentido lacaniano. Y en ello precisamente radica su potencia (Lucero 2022, 116).

La lógica lacaniana, en lo que respecta a la representación y lo simbólico, no está fundamentada en la identidad, sino en relaciones de diferencia. Los significantes, como los sujetos, no se construyen en una relación de analogía con sus semejantes, sino de diferencia con estos. La construcción de sentidos que se teje entre significantes no solo dice o significa algo, sino que también deja de decir o significar muchas otras cosas. A partir de esta dinámica, es evidente que los signos ocultan más de lo que develan.

La única razón por la que es posible dar cuenta de algo que no se simboliza, es porque de hecho hay algo que sí, pese a lo cual no parece haber en ninguna circunstancia una posibilidad de generar una significación perfecta y completa que *agote* el signo. Este rasgo es atribuible a cualquier tipo de elemento lingüístico, pero está mucho más presente en la imagen que en el texto. Lacan no repara en ello, o no lo considera relevante, pero Barthes sí, por lo que gran parte de su obra está orientada al intento de exploración de esa parte de la imagen que parece ser inexpugnable al sentido.

4. La persistencia de Lo Real en *Arrival*

En función de lo planteado hasta este punto, es posible articular relaciones entre los elementos fundamentales de la teoría lacaniana de los tres registros y el filme *Arrival* con el fin de plantear una reflexión sobre el lenguaje y en particular sobre la imagen como productora de sentido. El punto de partida para este esfuerzo se puede plantear a partir de la siguiente figura:

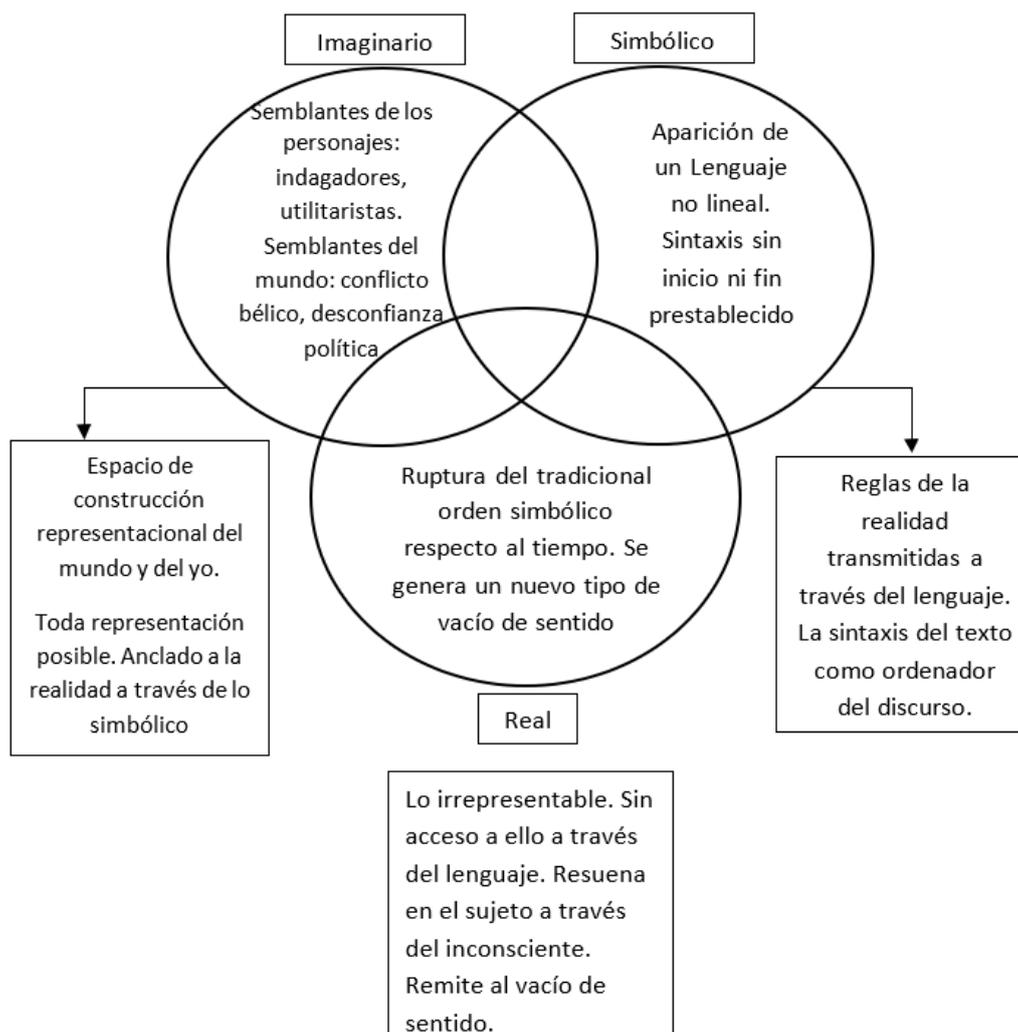


Figura 2. Mapa conceptual de correlaciones entre niveles narrativos del filme *Arrival* de Dennis Villeneuve, y la teoría lacaniana de los tres registros o Teoría del nudo Publicado en Revista URU Núm. 6 (2022). Elaboración propia.

La figura 2 muestra la relación entre los tres registros lacanianos: lo imaginario, lo simbólico y lo real en el contexto de la teoría psicoanalítica, a la vez que vincula esta con distintos niveles de análisis desde los cuales es posible discutir la pieza cinematográfica de Dennis Villeneuve. En la zona exterior del mapa se describe de manera general cada uno de los tres registros, mientras la parte interior de la figura muestra ejes de análisis de ciertos elementos estructurales de la película que son vinculables a cada uno de los registros de Lacan.

La relevancia de esta figura radica en la intersección entre los registros de lo simbólico y lo real: la aparición en la esfera de pensamiento humana de un lenguaje sin una sintaxis tradicional altera las posibilidades de organizar lo decible y lo indecible en categorías más o menos claras, generando un efecto drástico en lo real, es decir, en la

capacidad del sujeto para organizar la realidad de manera que aquello irrepresentable e irreductible al lenguaje no ponga en riesgo las condiciones de construcción de sentido futuras (Lucero 2022, 117). En la película esta ruptura está representada en su forma de plantear a través del montaje el orden cronológico de los acontecimientos. En este punto el filme toma parte en la discusión lingüística y sostiene que nuestra concepción del tiempo está condicionada por las condiciones de funcionamiento del lenguaje.

Si bien ninguna teoría lingüística ha llegado al punto de afirmar algo tan radical, la alegoría respecto a la importancia del lenguaje como condicionante de nuestra experiencia de ser en el mundo está claramente vinculada con las ideas estructuralistas y postestructuralistas más relevantes desarrolladas a lo largo de las décadas anteriores.

Las imágenes hoy en día se estudian no solo como una herramienta de la comunicación que nos permite ver lo que sucede, sino también como una herramienta de transformación en la producción de sentido. Esto también se podría aplicar al hablar sobre el texto escrito, pero existen dos diferencias fundamentales a analizar a continuación.

La primera, es que se tiende a dar por hecho que las imágenes y el texto escrito son equivalentes, como si se tuviera que asumir que no hay diferencias significativas en las gramáticas de cada una de estas formas de lenguaje. Se lee y analiza el texto escrito casi del mismo modo que se lee y analiza el discurso de las imágenes, con herramientas heredadas del texto escrito y con lógicas orientadas por las gramáticas de lo textual.

La otra diferencia es que, de manera paradójica y pese a lo dicho previamente, se atribuye a la imagen una capacidad absurdamente grande para transparentar la realidad. Está claro que desde las perspectivas teóricas contemporáneas se ha advertido acerca de los riesgos de pensar de manera demasiado simple la relación entre imagen, representación y realidad; pese a esto, es extremadamente común ser parte de acontecimientos en los que asume tácitamente la idea de que la imagen representa la realidad tal cual es de manera más transparente que el texto, o se manifiesta como una forma de lenguaje que no deja espacio a interpretaciones subjetivas. Ver para creer, que la imagen no miente y no se discute.

Han debido llegar a las esferas académicas relacionadas a la comunicación masiva y la política los efectos de fenómenos como el Deep Fake, tecnologías de edición y retoque digital para empezar a poner en duda la supuesta capacidad de la imagen para transparentar las representaciones del mundo y decirnos la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad.

En realidad, era necesario dudar de toda forma de veracidad atribuida a la imagen mucho antes del Deep Fake. La imagen tiene sus propias condiciones de lectura e interpretación que no son homologables al texto; pero además, la producción de sentido generada a través de las imágenes no es ni está próxima a ser transparente: su potencia radica en su ambigüedad, en la posibilidad de concebir dentro de sí misma una serie de elementos obtusos (Barthes 2002b citado en Lucero 2022) que funcionan como rastros de algo ininteligible que no se agota y puede decir continuamente porque existe algo no-dicho o imposible de decir.

5. El cine: Los planos y el más allá de la metáfora

Gracias a que la imagen es capaz de interpelar algo sobre nuestra subjetividad y sin precisar nada en particular, es que la fotografía y el cine son plataformas de enunciación potentes. Es gracias a esto también que es posible pensar a los espectadores de la película *Arrival* como meta-protagonistas de la historia que están siguiendo, y a la sala de cine como un espacio de contacto con un lenguaje desconocido que está ahí para dar cuenta de la existencia de algo irrepresentable o, en todo caso, irreductible a texto. A través de esa lectura, *Arrival* se convierte en una metáfora sobre la relación entre lenguaje visual y sujeto, en la que el vacío de significación se reconoce no como defecto, sino como potencia enunciativa (Lucero 2022, 118).

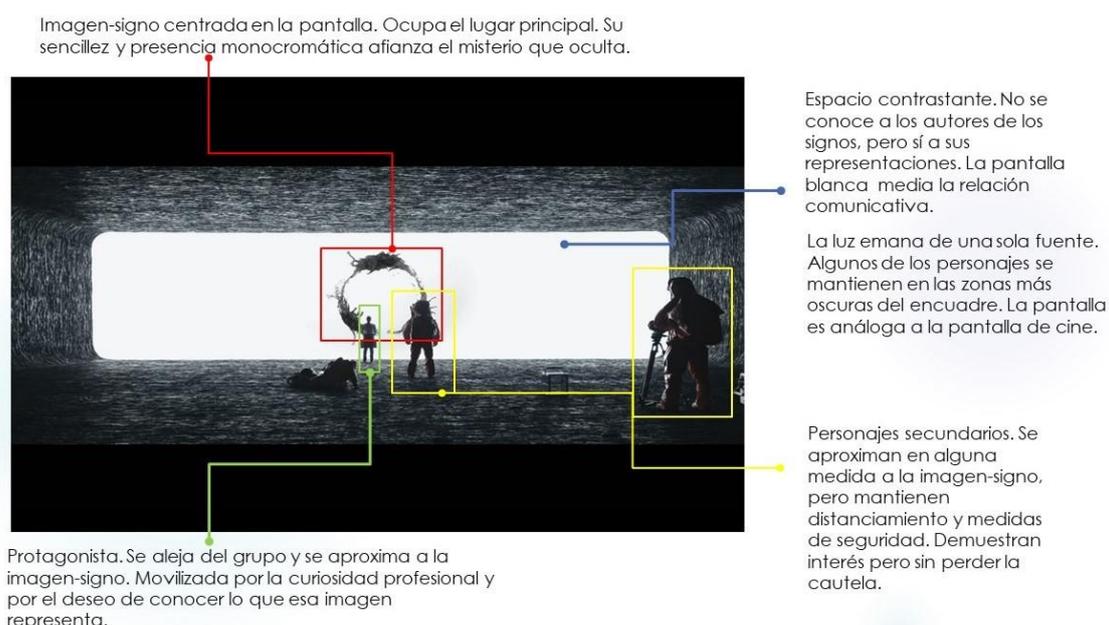


Figura 3. Análisis de nivel textual. Elaboración propia basada en fotograma del filme *Arrival* (Villeneuve 2016). Publicado en Revista URU Núm. 6 (2022).

En el nivel textual se puede notar a través de las imágenes que componen el filme, la ausencia de convencionalidad en la propuesta del director. La película trata sobre la llegada de extraterrestres al planeta, pese a lo cual la incógnita más explícita durante gran parte del metraje de la película no es la morfología, la tecnología que traen consigo, ni tan siquiera la intención de los alienígenas. El misterio es depositado sobre los elementos que conforman el lenguaje de los visitantes y la posibilidad de leerlos (Lucero 2022, 119). En la forma en que los planos de las secuencias de interacción entre humanos y alienígenas son compuestos, se evidencia una metáfora acerca de la metáfora misma que constituye el lenguaje en relación con la realidad.

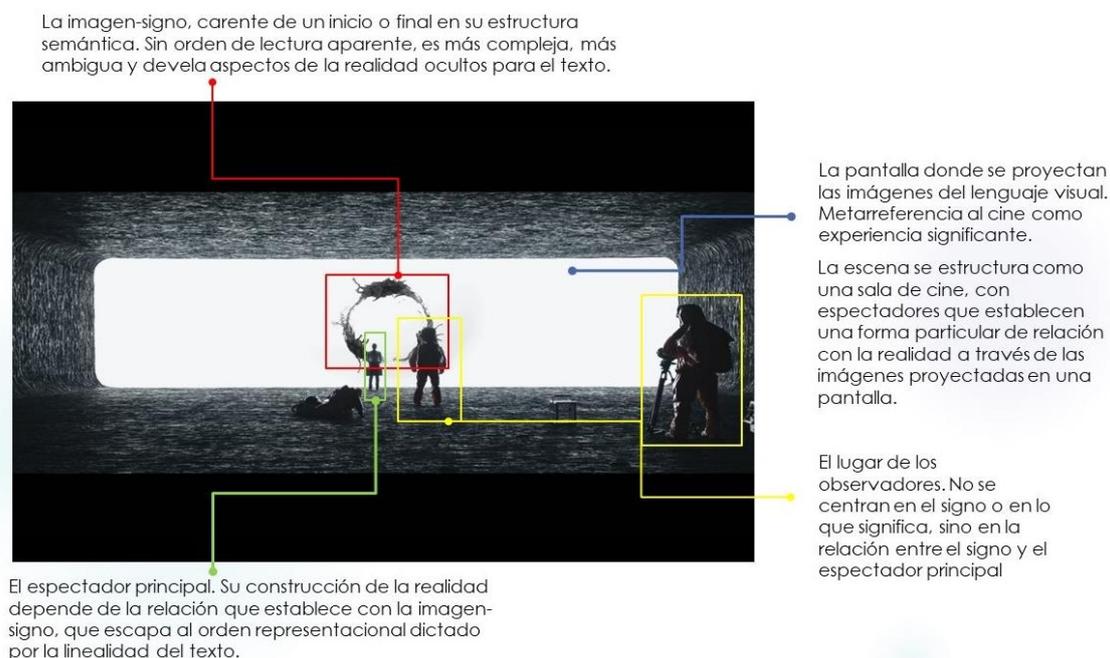


Figura 4. Análisis de nivel discursivo. Elaboración propia basada en fotograma del filme *Arrival* (Villeneuve 2016). Publicado en Revista URU Núm. 6 (2022).

En el análisis de la figura 4 se hace explícita la metáfora de la que la película nos hace partícipes. En este plano observamos una imagen-signo que se proyecta en la pantalla blanca que separa el mundo alienígena del mundo humano. No observamos al autor de la imagen, pues único relevante en el proceso de construcción de sentido está en la relación entre el signo y el sujeto espectador. Esta imagen-signo por tanto, se vuelve un protagonista más, en estrecha relación con la protagonista / espectadora, que cumple un rol activo para tratar de entender e interpretar lo que la imagen significa.

Cada uno de los elementos del plano funciona a nivel metafórico: la pantalla de cine que al mismo tiempo es un espacio de escritura y una membrana que separa los

mundos en los que la imagen se produce e interpreta; la imagen-signo, a la espera de ser interpretada por los espectadores que asistimos al ritual de la proyección. Se evidencia también distintos tipos de observadores: están aquellos que no toman un rol activo en la construcción interpretativa de la imagen-signo y aunque pueden verla, su entendimiento sobre esta es más bien limitado y meramente contemplativo. Por otro lado, la figura de la protagonista se distancia de los otros espectadores para intentar desentrañar los secretos de la imagen. El director nos plantea una separación entre lo que la imagen es capaz de representar para los observadores casuales y lo que esta hace emerger como realidad para los espectadores que algún autor llamaría “emancipados” (Rancière 2010).

Lo anterior no solo guarda relación con la potencia significativa de la imagen, sino que además dice algo acerca de la potencia interpretativa del espectador. A partir de planos como estos es posible reflexionar sobre lo que acontece en el punto de encuentro entre la potencia de una imagen al ser leída, admirada e interpretada, en tanto entidad corporal y política (Mitchell 2014a); y la capacidad que los espectadores pueden llegar a tener para “traducir a su manera aquello que percibe y ligarlo con una faceta de su singularidad” (Rancière 2010, 23).

En esta relación entre espectador e imagen, marcada por la ambigüedad y la imposibilidad de un desentrañamiento total, emerge una verdad parcial que permite una transformación en la perspectiva previa que el espectador tiene sobre el mundo. Esto habla de la potencia del discurso cinematográfico para cambiar las perspectivas de los espectadores. Ese es precisamente el efecto generado sobre el personaje de la Dra. Louise Banks, en clara referencia a lo que se supone que sucede o debería suceder en la relación entre los espectadores en una sala de cine y la imagen cinematográfica (Lucero 2022, 120). La imagen cinematográfica tiene la potencia de cambiar no solamente los sentidos que se le atribuyen a la realidad, sino también la forma en que se construye sentido y cómo se construye la noción misma de realidad.

De este modo, la imagen cinematográfica se constituye como un conjunto de signos en constante cambio, en claro contacto con lo real, aquel resto irreductible al lenguaje y que sin embargo está siempre presente como potencia para la producción de sentido.

Pero esto no es todo. El filme *Arrival* no solo nos pone en el lugar del sujeto que establece una relación con las imágenes-signo, sino que además nos muestra la naturaleza ambigua e inagotable de dicha relación.

No hay posibilidades de producción de sentidos extrínsecos en sistemas cerrados. El lenguaje funciona y se re-produce a partir de lo no dicho, a condición de que exista y persista algo imposible de decir, un resto incognoscible, irreductible al sentido. Esto es la matriz de lo real lacaniano, aquello que no cesa de no escribirse. Bajo esa doble negación subyace la potencia creadora del lenguaje.

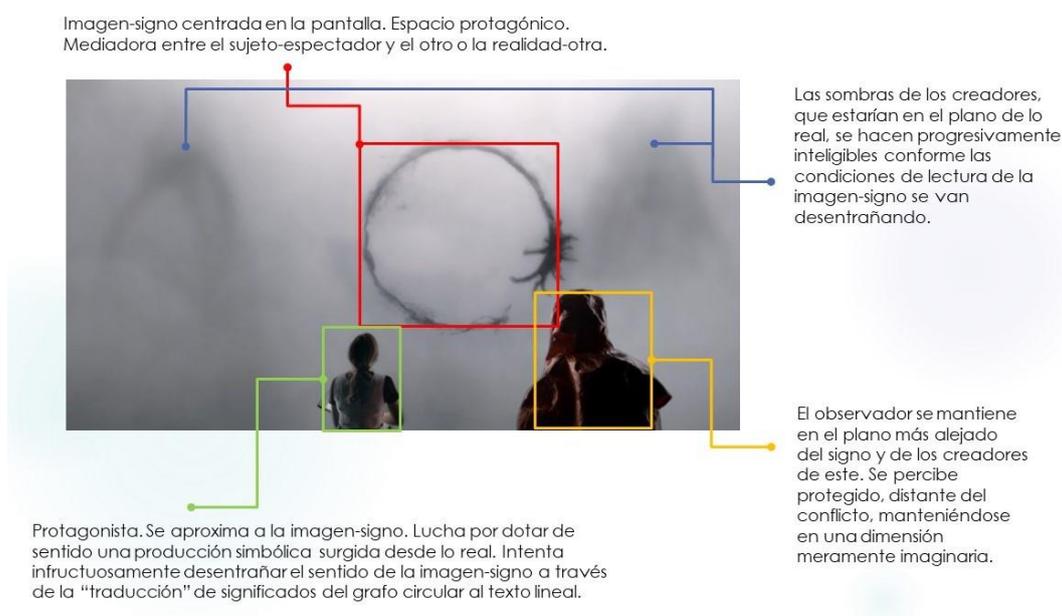


Figura 5. Análisis discursivo. Elaboración propia basada en fotograma del filme *Arrival* (Villeneuve 2016). Publicado en Revista URU Núm. 6 (2022).

Es posible recapitular sobre la relación de lo imaginario, simbólico e imaginario a partir de la figura 5, un fotograma de un plano con varios elementos reiterativos a lo largo del filme de Villeneuve. Gran parte de la trama de *Arrival* se centra en los intentos de la protagonista por desentrañar los misterios de esta imagen-signo circular. El primer escollo que encuentra es la imposibilidad de interactuar apropiadamente con el sujeto productor del signo al no poder estar físicamente cerca (Lucero 2022, 120). La protagonista se relaciona con el signo sin exponerse de manera directa a la experiencia de escritura, pues esta se encuentra constantemente mediada por la pantalla que separa los cuerpos humanos y alienígenas, a la vez que funciona como lienzo para la impresión material de imágenes. La pantalla garantiza distancia física y contacto simbólico al mismo tiempo. Y por acción de la pantalla, la relación entre los cuerpos resulta escasa y distante. Los sujetos se relacionan esencialmente a través de la mirada.

Esto señala un problema para el desentrañamiento de sentido en torno al lenguaje: no es posible acceder a una comprensión del universo simbólico sin interactuar con este a través del cuerpo. No percibimos la imagen únicamente a través de la mirada, sino que se establece una relación con ella a través de la totalidad del cuerpo. Las imágenes apelan a todo el cuerpo del espectador (Bal 2016, 33). Debido a esto, el lugar reservado para el observador en el plano, ataviado con un traje de protección y alejado de la imagen-signo, es un lugar estéril desde el cual la relación no funciona. Cada capa de distanciamiento entre imagen y sujeto representa un nuevo obstáculo para la posibilidad de significación. La imagen misma no representa cuerpos, sino que es un cuerpo en sí (Mitchell 2014a, 10), por lo que la relación entre espectador e imagen-signo debe ser necesariamente una puesta en común entre dos cuerpos.



Figura 6. Fotograma del filme Arrival (Villeneuve 2016)



Figura 7. Fotograma del filme Arrival (Villeneuve 2016)

Una vez que la protagonista asume su lugar como espectadora y “pone el cuerpo” para establecer un vínculo con la imagen-signo, el siguiente problema es la imposibilidad de comprenderla sino es a través de una lógica lineal, acorde a la gramática con la cual funcionan los textos escritos (Lucero 2022, 121).

La Dra. Banks intenta desentrañar el significado de la imagen-signo extrapolándola a las estructuras gramaticales habituales del lenguaje escrito terrícola en general. Si bien este intento resulta infructuoso para aprehender la cosmovisión de los visitantes de otro mundo, al menos da una cierta comprensión racional sobre lo que intentan expresar, lo cual se representa en el filme a través de las sombras de los cuerpos de los extraterrestres, que progresivamente se van aclarando a lo largo de la película.

Las figuras 6 y 7 muestran la progresión de la capacidad de la protagonista de entender las lógicas del lenguaje de los visitantes, lo cual simultáneamente los aproxima corporal y espacialmente.

Capítulo tercero

Ciencia ficción, sentido e imagen

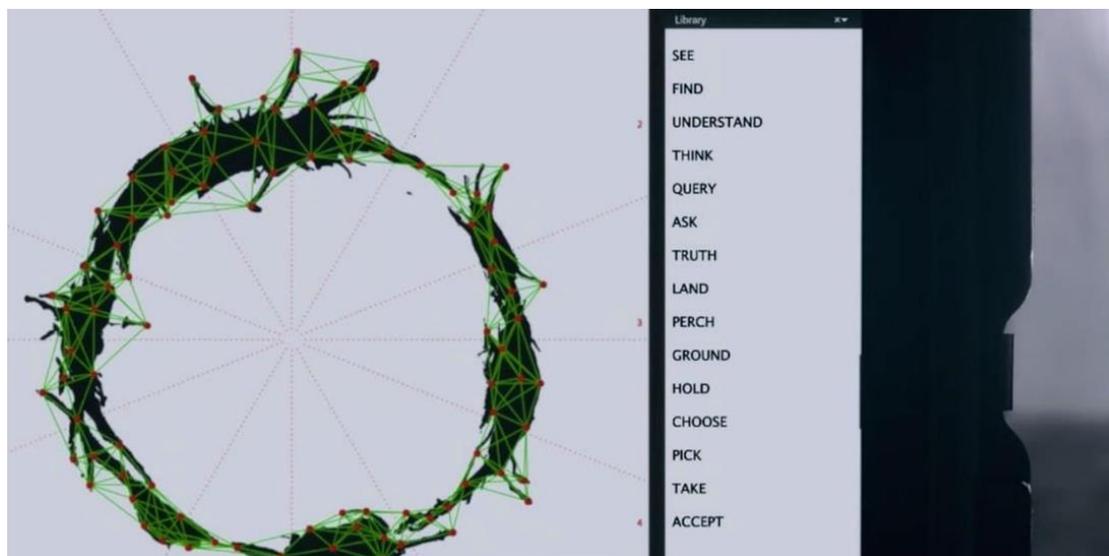


Figura 8. Fotograma del filme Arrival (Villeneuve 2016).

1. Signo y sentido

Con el afán de desentrañar el sentido de la imagen signo, el filme muestra a los científicos realizando capturas de los trazos alienígenas y buscando patrones que seguir a través del procesamiento de estas a través de diversos recursos informáticos. El problema principal que se presenta ante los investigadores es que, a diferencia del lenguaje escrito, las imágenes-signo parecen yuxtaponer diversos significados en el mismo elemento gráfico, resultando apenas discernible el sentido específico de estos². Lo que se pretende con este ejercicio es fijar la imagen-signo y forzarla a corresponderse con un conjunto concreto y definido de sentidos.

El ejercicio intelectual de despojar a la imagen de su naturaleza dinámica para intentar petrificarla, formalizarla como signo (Mitchell 2014b, 15), permite un acercamiento precario y limitado desde lo imaginario, que impide la comprensión profunda de la estructura general de la imagen-signo y las dinámicas que suscita. En otras

² Curiosamente, lo que se muestra en la Figura 8 no difiere demasiado de la intención que he tenido en el análisis de planos de las figuras previamente presentadas en este trabajo. Acaso la diferencia más importante radica en el abordaje cuantitativo y específico plasmado en el filme, cuyos personajes “especialistas” pretenden clausurar la multiplicidad de sentidos de una misma imagen-signo. En el filme, como en la realidad, tal pretensión resulta estéril.

palabras, llevar la imagen a una condición de textualidad fija, limita su potencia y reduce sus posibilidades de producción signifiante. Intentar capturar el sentido de las imágenes utilizando los recursos del análisis del texto escrito implica o bien tergiversar el entendimiento de la complejidad de la semiosis de dicha imagen, o bien desnaturalizar a la imagen misma y su potencial de producción de sentido del mismo modo en que una pintura pierde parte de su potencia signifiante al confinarla a una bodega en un museo.

No obstante, no existe posibilidad de operar de otra manera, o no desde la matriz del lenguaje humano que se compone justamente de elementos que se “fijan” para ser dotados de sentido, al menos de manera transitoria. Algunos gestos artísticos intentan escapar de este efecto de fijación, con mayor o menor éxito figurativo.

En *Arrival* existen al menos dos personajes que logran atravesar el umbral de entendimiento de la imagen-signo. Tanto la doctora Banks como el General Zhang³, logran la suficiente comprensión de la gramática y la lógica del lenguaje alienígena como para que su forma de percibir el tiempo se vea alterada por esta nueva matriz de lenguaje. En otras palabras, el resultado del contacto y entendimiento de un lenguaje cuyos signos desafían las lógicas habituales del texto escrito, es un acercamiento distinto a lo Real y una comprensión de la noción del tiempo despojada de todo indicio de linealidad. Los sujetos, una vez liberados de las ataduras de la gramática lineal del texto escrito, establecen una relación distinta con las imágenes y con la realidad misma, en la que presente, pasado y futuro se vuelven uno (Lucero 2022, 122).

2. Seres de otros planetas que van al cine

No es casual el hecho de que una película de ciencia ficción sobre alienígenas aborde el problema del sentido en las imágenes. Desde el punto de vista de Nicholas Mirzoeff, “In semiotic terms, the alien image is a floating signifier. That is to say, the visual image of the alien is interpreted as such only with reference to other visualizations of aliens and with no reference to 'real' extraterrestrials. Thus the signifier can 'float' from

³ Aunque no es algo en lo que el filme haga énfasis, no parece casual que los dos personajes que logran desentrañar los misterios del lenguaje alienígena y, en consecuencia, liberarse de las ataduras del pensamiento humano, representen dos caminos de acceso al conocimiento paradójicos y aparentemente complementarios: la doctora Banks proviene de la tradición científica occidental y el desarrollo del personaje está marcado por una transformación en su manera de entender el mundo que la obliga a salir de la matriz de la que proviene. Algo similar pasa paralelamente con el General Zhang, de quien lo poco que se sabe es que resulta lo suficientemente cercano a la sabiduría oriental como para no apresurarse a malinterpretar las intenciones de los visitantes, pese a que su formación militar pudiera sesgar sus posibilidades de abrirse a formas distintas de entendimiento de la realidad.

one meaning, or signified, to the next, generating different meanings in each context” (Mirzoeff 1999, 196).

Esto implica que desde la tradición narrativa de la ciencia ficción y, en particular, a partir de la figura del alienígena, resulta mucho más natural establecer preguntas acerca de los límites del entendimiento humano. La figura del alienígena y su obvia ambigüedad posibilita establecer puntos de partida para la indagación acerca de lo humano, no solo desde el punto de vista físico o tecnológico, sino también acerca de las particulares facultades del humano para la construcción de sentido acerca del mundo. Las narraciones de ciencia ficción acerca de alienígenas parecen facilitar el extrañamiento acerca de las condiciones propias de existencia y de entendimiento del mundo.

Precisamente así es como denomina Darko Suvin (Suvin 1984, 30) a este efecto que es capaz de lograr la ciencia ficción en sus consumidores. El autor utiliza el término de *extrañamiento cognitivo* para referirse al distanciamiento que la ciencia ficción habilita entre el sujeto y las reglas del universo tal como las conocemos, que son intercambiadas por otras relativamente coherentes (Alfaro Vargas 2020). De hecho, este término acuñado por el autor ruso tiene sus raíces en el concepto de *distanciamiento* de Bertolt Brecht, quien afirma que: “Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante” (Brecht 2020).

El extrañamiento del que habla Suvin es potenciado en los relatos de ciencia ficción gracias a la posibilidad de reconocer las cualidades humanas desde cierta distancia, lo que permite plantear preguntas sobre aquello que desde la perspectiva de otros géneros resultaría absolutamente cotidiano. Desde el punto de vista que Suvin adopta en sus minuciosos estudios sobre los elementos que constituyen formalmente a la ciencia ficción como género literario, el autor establece las diferencias primordiales entre esta y el mito, considerando a la primera como una forma de revelarse contra los intentos de establecer identidades estáticas. Al respecto, afirma que la ciencia ficción

no se pregunta sobre el Hombre o el Mundo, sino, ¿cuál hombre?, ¿en qué tipo de mundo? Y, ¿por qué ese hombre en ese mundo? Como género literario, la CF se opone al extrañamiento sobrenatural o metafísico tan de lleno como al naturalismo o al empirismo. *La CF es, por tanto, un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor.* (Suvin 1984, 30)

Bajo el supuesto de que, al menos en lo que respecta al perfilamiento del género de la ciencia ficción, las obras literarias y cinematográficas son relativamente análogas, es claro que el autor pone en evidencia la potencia de estas narrativas para establecer puntos de problematización respecto a la relación de los sujetos con el mundo, o más precisamente con el conocimiento que poseen acerca del mundo.

Aun aceptando la premisa anterior, sería ingenuo ignorar las diferencias entre la ciencia ficción literaria y la ciencia ficción cinematográfica en su forma y capacidad de representar los mundos narrados. La complejidad de la construcción de dichos mundos a través de planos y secuencias genera dilemas sobre la representación en sí, en términos estructurales e incluso ontológicos.

Abonando a esta perspectiva y en consonancia con lo afirmado por Suvin, Noemí Novell Monroy, desde los estudios comparados de Cine y Literatura, afirma que:

Los mundos representados en la CF necesitan del mundo empírico para poder ser extraños: son extraños porque *no son* familiares. Su extrañeza está construida desde su no familiaridad. Así pues, La CF funciona a partir de una paradoja narrativa y representacional: los mundos narrados de la CF se apoyan en elementos del mundo empírico pero no lo representan, o no serían ciencia ficción; el discurso utilizado en la CF sigue el mismo patrón: representa otros mundos a partir de la utilización parcial de un lenguaje común. (2008, 84)

Lo que se plantea aquí es que el relato de ciencia ficción requiere de una relación especular bastante similar a la que Lacan reconoce en la constitución del sujeto del Psicoanálisis, que a su vez es heredera de las formas de establecimiento de sentido a partir de las cadenas significantes planteadas en la lingüística de Ferdinand de Saussure (2018). El principio es el mismo: es posible establecer lo extraño a partir de su diferencia con lo familiar; es posible encontrar la relación entre lo extraño y lo familiar, a partir del relato de ciencia ficción.

En el caso particular de *Arrival*, la novedosa forma en que se utiliza la narrativa tradicional de los visitantes del espacio exterior, genera la posibilidad de establecer un punto de extrañamiento sobre lo humano y nuestros recursos epistémicos y ontológicos, en función de preguntas acerca del lenguaje y sus límites.

En su momento, Suvin llegó a señalar que distintos subgéneros dentro de la ciencia ficción, estaban estrechamente relacionados con ciertos tipos de ciencias. En líneas generales, “en el siglo XX la CF pasó al campo del pensamiento antropológico y cosmológico, volviéndose un diagnóstico, una advertencia, un llamado a la comprensión y a la acción y -siendo este el punto más importante- un mapa de opciones posibles”

(Suvin 1984, 35). Traído a estos términos, el análisis sobre *Arrival* podría plantearse como una pieza ejemplar de la CF del siglo XXI, que intenta explorar lo que con anterioridad ha quedado fuera del mapa de opciones posibles en los campos de la lingüística y la semiótica. Un mapa de las imposibilidades del ser, construido a partir del discurso fílmico y expresado tanto a través de la narración como en los recursos visuales que la constituyen.

3. Los límites del sentido y las imágenes

Desde la perspectiva de los *heptápodos*, la experiencia de establecer contacto con humanos bien podría describirse como un intento de elaborar un discurso esencialmente visual y hacerlo comprensible para criaturas eminentemente textuales. Esto parece ser más notorio en el relato corto de Ted Chiang que en su versión cinematográfica, pero no deja de estar presente en la forma en que se plantea la relación entre la Dra. Banks y los *heptápodos* dentro de la cámara / sala de cine en la cual se establece la comunicación entre especies.

Avanzado el primer acto de la película, se plantea que, gracias a los primeros intentos de comunicación con la especie extraterrestre, se ha logrado establecer que el propósito de su presencia es entregar una herramienta a los humanos. Dicha herramienta, según se entiende en el desenlace, no era un objeto material ni instrucciones detalladas acerca de una nueva tecnología o avance científico; se trataba de un instrumento conceptual capaz de originar una revolución epistémica. Específicamente, la herramienta otorgada a los humanos es un lenguaje cuyos fundamentos semióticos transforman la relación que sus usuarios tienen con el tiempo y el espacio. Es una herramienta para la construcción nuevos sentidos.

El hecho de que una película producida dentro de la industria *mainstream* cinematográfica sea capaz de abordar esta discusión no debe pasar desapercibido y podría considerarse un indicio del interés existente en artistas, realizadores y espectadores, en sostener narraciones que plantean preguntas esenciales sobre las condiciones de la existencia humana. *Arrival*, más allá de ser una película que cumple con los estándares comerciales habituales, puede ser entendida también como un filme de ciencia ficción diseñado para plantearle al espectador una pregunta ontológica.

Hacia el final del relato audiovisual, las criaturas alienígenas se marchan una vez que se han asegurado que las imágenes-signo que producen han logrado ser inteligibles

para los seres humanos. El desenlace ocurre en el momento en que la humanidad ha adquirido la capacidad de leer las imágenes más allá de la lógica del texto escrito.

Lo expuesto en el relato cinematográfico de *Arrival* puede interpretarse como una metáfora doble: Desde el punto de vista narrativo, el conflicto está centrado en el funcionamiento del lenguaje y su potencia para, a través de sus mecanismos de producción de sentido, transformar la noción de realidad de los sujetos: desde el punto de vista visual, el director Dennis Villeneuve parece haber tenido la sensibilidad suficiente como para intentar plasmar esa potencia transformadora del lenguaje en los planos que componen su filme. Hablando concretamente de los planos analizados en el capítulo anterior, se podría decir que *Arrival* ilustra la potencia misma de la imagen, no solo para dotar de sentido el mundo, sino incluso para abordar la posibilidad de un afuera-del-lenguaje, al menos en los términos semióticos en los que estamos habituados a pensar. El heptapod B de *Arrival* sería para la Dra. Banks, lo que los planos cinematográficos son a los espectadores de cine: elementos translingüísticos que influyen en las estructuras lógicas de producción de sentido.

En esta doble metáfora previamente mencionada está también representada otra dimensión del mismo problema, es decir, de la relación y tensión entre las imágenes y el sentido: el discurso cinematográfico construido como una sucesión de planos que van dotándose de sentido en función del lugar que estos ocupan en el tiempo. Desde el lugar del espectador, el plano inicial del personaje de la Dra. Banks solo es realmente inteligible una vez que hemos visto toda la sucesión de planos que compone la película hasta el final. El sentido que creíamos que tenía ese plano cuando habíamos consumido solamente el inicio o la mitad del metraje era otro, al cual le asignamos un valor de verdad en tanto correspondía hacerlo en ese instante.

Los planos cambian su sentido a medida que la trama se desarrolla. Su sentido se transforma también en la relación inmediata entre planos, es decir en el montaje, tal como lo plantea el *Efecto Kuleshov*, nombrado por el investigador y cineasta soviético que comprobó el fenómeno consistente en reconocer las distintas maneras en que el montaje puede alterar enormemente la construcción de sentido del espectador.

Los teóricos Kristin Thompson y David Bordwell (2008) resumen mejor que nadie lo que las implicaciones de este efecto, al afirmar que “lo que sucede entre planos, sucede entre tus orejas”. Esto querría decir que el sentido del discurso cinematográfico no solo depende de la construcción de las imágenes, como hemos visto en el segundo capítulo de esta investigación, sino también de la sucesión de las mismas. Se trata de un fenómeno

con diversas aristas y niveles, donde se van construyendo distintas capas de sentido tanto en el montaje como en cada uno de los planos que lo componen, tal como lo plantea Andrei Tarkovsky, quien afirma que “A menudo –y con toda razón– se ha afirmado que todo arte trabaja necesariamente con un montaje, es decir, con una selección y nueva composición de partes y elementos. Pero *la imagen fílmica surge en los planos y existe dentro de cada uno de ellos*” (2015, 140; énfasis añadido)

Sin embargo, a diferencia del texto escrito, donde también es posible afirmar que ocurren cosas similares a través de la sucesión de palabras, frases o capítulos, las imágenes parecen guardar una particularidad: cada imagen es capaz de sostener una multiplicidad de sentidos por sí misma, además de los sentidos que el espectador les puede atribuir al observarlas como parte de un montaje. Esto quiere decir que el sentido en el discurso fílmico se compone una serie de capas superpuestas de otros sentidos más próximos o inmediatos, que a la vez entran en juego entre sí.

Esta complejidad parece desafiar los límites del entendimiento de los sujetos espectadores y este es probablemente el motivo por el que el lenguaje artificial heptapod B parece ser tan buena referencia para hablar de los límites del lenguaje y, por lo tanto, el pensamiento humano.

En este sentido, es posible concluir que el discurso fílmico tiene distintas capas de significación, muchas de las cuales ocurren simultáneamente ante nuestros ojos mientras otras intentan asignarse en función de una temporalidad que también es un recurso maleable para los cineastas, quienes no solo definen cuándo ni cuánto pasa el tiempo en una narración, sino que también pueden definir cómo.

Esto resulta evidente en la obra y el pensamiento del citado Tarkovsky, quien probablemente sea uno de los realizadores más importantes del cine de ciencia ficción y sin lugar a dudas quien más conciencia tiene del uso sincrónico del tiempo y los planos para la construcción de sentido. No es casual que este cineasta llegue a afirmar que el cine es “un mosaico hecho con tiempo” (Baglivo 1984), dada la habilidad de este autor para llevar a los espectadores al punto de extrañamiento mencionado previamente, a través de una combinación entre la minuciosa complejidad de la composición de sus planos y la calculada ralentización del tiempo lograda a través de los montajes y de la duración de los planos de filmes como *Stalker* (1979) y *Solaris* (1972).

De hecho, Tarkovsky y Villeneuve están muy emparentados por la forma en que utilizan el lenguaje cinematográfico y en particular el género de la ciencia ficción para introducir preguntas intimistas y existenciales en una trama que constantemente bordea

los límites del entendimiento humano. Esto es también evidente por la forma en que ambos directores construyen sus planos. Ninguno de los autores intenta develar misterios en los filmes antes mencionados. Pero tampoco parecen limitarse a establecer misterio alguno. En lugar de ello, parecen mostrar a través de las imágenes, la existencia de algo que no es comprensible ni representable con ningún recurso tecnológico, una imposibilidad inherente a la condición humana.

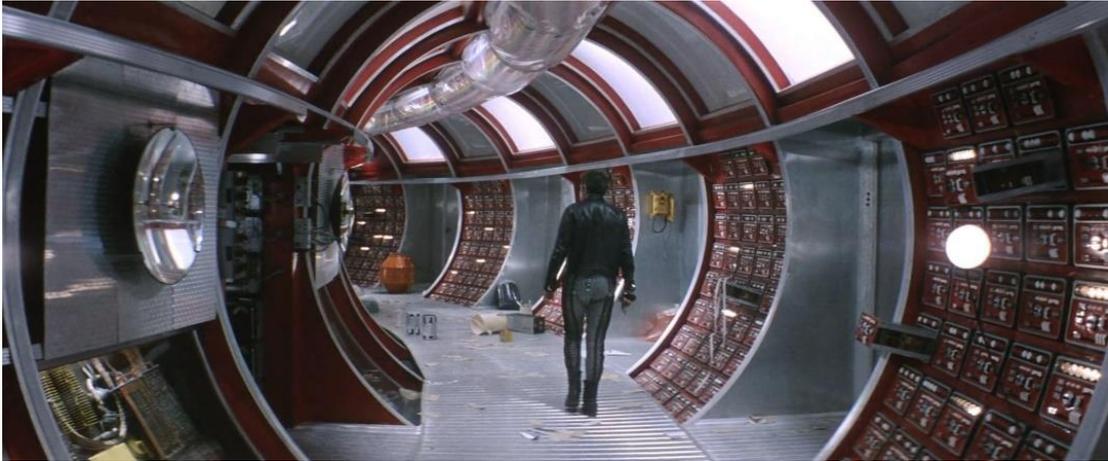


Figura 9: Fotograma del filme Solaris (Tarkovsky 1972)



Figura 10. Fotograma del filme Stalker (Tarkovsky 1979)



Figura 11. Fotograma del filme *Arrival* (Villeneuve 2016)

La composición de los planos de Villeneuve y Tarkovsky tiene semejanzas bastante evidentes, por lo que es clara la influencia estética del segundo sobre el trabajo del primero. En los tres casos se utilizan planos generales que muestran a los protagonistas adentrándose en un camino que los lleva a lo desconocido. Los tres planos se componen de personajes que se alejan de la cámara en medio de un entorno enrarecido.

Las tramas de las tres películas de donde se extraen estos planos acercan a los personajes a territorios incognoscibles en los que presencias o inteligencias no humanas trascienden el entendimiento terrícola. La Figura 8 remite a un espacio altamente tecnológico, pero caotizado por circunstancias muy poco claras. La imagen 5 remite en cambio a un espacio desolador, coincidente con prácticamente toda la ambientación del filme.

En las historias de Tarkovsky el misterio imposible gira en torno al deseo. No se trata de un deseo creador, sino de un deseo liberado de sus ataduras del mundo de lo posible, lo cual lo vuelve destructivo, capaz de erosionar los regímenes de construcción de la realidad. Tanto en *Solaris* como en *Stalker* ese deseo despojado de dichas limitaciones, se constituye como una fuerza mortífera que atrae a los personajes a su propia destrucción.

Probablemente esa sea la diferencia fundamental con *Arrival*. Mientras las preguntas sobre el deseo planteadas en *Solaris* y *Stalker* derivan en fatalidad, Villeneuve conduce el desenlace de su relato con moderado optimismo. En este, al menos dos de los personajes logran acceder a un plano distinto de entendimiento de la realidad, gracias a haber desarrollado la habilidad de comprender las imágenes más allá de las lógicas del

texto escrito. Esto también los faculta a anudar sus deseos, presentes a lo largo de toda la trama en el caso de la doctora Banks, a esta nueva matriz de entendimiento.

De este modo y a diferencia de lo que sucede en los trágicos destinos de los personajes de Tarkovsky, el relato de Villeneuve da a entender que los personajes han logrado tejer una nueva relación entre sus deseos y el lenguaje, una que cambia la forma en que ambos, deseo y lenguaje, logran tejer sentido en torno a lo real.

Conclusiones

La pregunta que dio inicio a esta investigación fue: ¿en qué medida la película *Arrival*, de Dennis Villeneuve, al representar un lenguaje alienígena ficticio –visual–, se constituye como un intento de explorar los límites del lenguaje textual y la ambigüedad del vínculo entre imagen y texto escrito?

De acuerdo a todo lo anteriormente mencionado, es posible afirmar que el eje narrativo del filme *Arrival*, esto es, el problema sobre la forma en que el lenguaje favorece o clausura posibilidades de construcción de sentido, no solo es abordado a través de la trama y las formas narrativas; también su estructura hace referencia al mismo problema, como si de cierto modo el cineasta estableciera su punto a través de un juego de matrioshkas. Es posible ver el problema sobre el lenguaje y, en particular, el de la construcción de sentido a través de las imágenes, tanto si nos centramos en los planos y su relevancia narrativa, como si analizamos la estructura misma del relato y su uso del tiempo. Lo que parece quedar en evidencia es que existe un afuera-del-lenguaje, y que, dadas las posibilidades de significación de cada una, el texto escrito parece velar ese exterior, mientras que las imágenes que componen el discurso fílmico parecen tener el potencial de mostrarnos la existencia de algo que no puede ser nombrado ni representado.

El análisis desarrollado puede vincularse a los estudios sobre las condiciones de producción de verdad a partir de la imagen. El lenguaje extraterrestre del filme *Arrival* se distancia de otros intentos de representación de idiomas extraterrestres o fantásticos en el cine de ficción debido a sus condiciones de inteligibilidad. Al plantear un lenguaje hecho de imágenes-signos, es factible establecer un vínculo entre estos y las condiciones de lectura e interpretación que es posible hacer sobre las imágenes cinematográficas y la fotografía. Se ha explorado la distancia existente entre lo que el texto escrito puede decir y lo que la imagen puede decir. Al respecto se ha planteado que las condiciones de lectura de las imágenes no pueden ser análogas a las gramáticas habituales de los textos escritos utilizando alfabetos occidentales, ni tampoco es posible establecer vínculos directos con los ideogramas orientales.

Pese a ello, separar imagen y texto escrito resulta imposible dado que nuestra condición de sujetos de lenguaje se establece sobre una base eminentemente textual / fonográfica. Los textos escritos son una forma, limitada y lineal, de imagen. Esto resulta

un obstáculo para la producción de sentido, pues histórica y antropológicamente somos hijos y herederos de la letra. El texto escrito ha sido y continúa haciendo hasta nuestros días considerado como el medio fundamental de preservación y producción de conocimiento verdadero, dentro y fuera del ámbito académico. Por ello es comprensible que en los procesos de producción de conocimiento sobre las imágenes, se pretenda capturar a estas dentro de las matrices y recursos analíticos creados para trabajar con textos escritos.

No obstante, parece ser un serio error intentar reducir las imágenes únicamente a texto, o viceversa. En palabras de Régis Debray (2010, 50): “Las tentativas, por ejemplo, de sistematizar la imagen cinematográfica sobre el modelo lingüístico no han dado nunca resultados convincentes, tanto si se ha tratado de asimilar el plano a la palabra y la secuencia a la frase, como en Eisenstein, o de inventar, como Pasolini, elementos cinemas y planos monemas”.

Generar propuestas epistemológicas que permitan profundizar el análisis de este punto es considerablemente problemático debido a la forma en que el conocimiento semiótico y lingüístico está estructurado. La necesaria clasificación y división de los campos que conforman el estudio de los signos por un lado, y el estudio del sentido por el otro, plantean un problema epistemológico para el estudio de la imagen-signo: en función del análisis desarrollado y de las interesantes sugerencias que el conflicto central de *Arrival* propone, parece improbable que pueda seguir explorándose la potencia de la imagen como elemento discursivo sin desarrollar una matriz teórica que ponga a dialogar a la semiótica y a la lingüística. El conocimiento posible sobre la imagen-signo pareciera escurrirse en los intersticios entre ambos campos. Esto último pone de manifiesto las implicaciones y relevancia de los problemas fundamentales a los que se dedican los campos de la Pedagogía y de la Epistemología de la Imagen.

En la medida en que las imágenes actúan poniendo en relación lo real y lo simbólico de un modo específico y con una dinámica particular, estas establecen un régimen de *veridicción* que nunca será totalmente transparente, ni tampoco completamente fijable a un sentido unívoco (Jay 2007b). Resulta igual de falso considerar que la imagen es capaz de contar una verdad universal o absoluta, como suponer que toda la potencia de significación de la imagen puede ser plasmada con precisión a través del texto escrito.

La tesis Sapir-Whorf recogida en *Arrival* acerca de la posibilidad de que la cosmovisión de los sujetos esté determinada por la gramática de la lengua materna que

estos utilizan ha sido ampliamente cuestionada a lo largo de las últimas décadas por una línea de pensamiento a la que se ha hecho referencia en el primer capítulo, la cual está más interesada en clausurar discusiones que en abrir nuevas posibilidades. Pese a ello, resulta sumamente útil para comprender la existencia de una tensión constante entre imagen y texto, en la cual se forjan las condiciones específicas por las cuales los espectadores – hablantes damos forma al mundo y establecemos regímenes de verdad que son interpelables desde su mismo punto de origen. En este sentido podríamos incluso afirmar que en la época actual se evidencia un proceso de transición de la matriz gramatical que constituye la base del pensamiento, pasando de una lecto-escritura textual y fonográfica, a una visual y principalmente ideográfica o semiográfica.

Esta idea no es nueva y ya constaba de manera parcial y sesgada en el análisis de autores como Giovanni Sartori, quien en la década de los noventa fue creador del concepto de *Homo Videns* (2002). No obstante, autores como Sartori solo consideraron este cambio de matriz gramatical desde una perspectiva socio-crítica, señalándolo como un perjuicio para la constitución de la subjetividad política, asumiendo que los sistemas de poder establecidos alcanzan a ejercer un control más eficiente sobre el sentido producido a través de las imágenes que el que pudieran tener sobre los textos escritos. Desde el punto de vista que orienta esta investigación, tal afirmación carecería de sustento, pues si bien a lo largo de la historia se pueden contar múltiples casos en los que las imágenes han sido puestas al servicio de aparatos propagandísticos de todo signo ideológico y de todo nivel de autoritarismo, los sentidos que el discurso fílmico es capaz de proponer a los espectadores parecen ser imposibles de capturar en su totalidad a través de los sistemas de control como los conocemos.

La noción de la existencia de una forma de producción de sentido ajena a las experiencias que brinda el lenguaje escrito merece un lugar de discusión entre los académicos y teóricos que transitan por los campos de la lingüística y la semiótica, más aún cuando algunos de ellos acertadamente o no, se han referido profusamente a este momento de la historia como la época de las imágenes. En las proximidades de los espacios de discusión teórica de estas disciplinas, las propuestas de autores como Christian Metz, Jacques Rancière, Henri Bergson, Andrei Tarkovsky o Pier Paolo Pasolini han girado en torno a este tema desde hace décadas. Cada uno de estos autores se ha planteado, muy a su manera, dudas respecto a lo indecible, a los límites de la capacidad de producción de sentido de la imagen, pero también a la potencia de la misma para ir más allá de las posibilidades de representación y significación del texto escrito.

No resulta casual que quienes discutan la irreductibilidad de la imagen a los códigos del texto escrito hayan sido principalmente, por un lado, autores afines al psicoanálisis lacaniano asociado al estructuralismo de Saussure y su noción de incompletud e imposibilidad de develamiento absoluto reflejada en el concepto de lo Real; y por otro, cineastas legendarios con un agudo instinto para la reflexión filosófica sobre su propio quehacer. Al final, lo que parece vincular a estos dos grandes grupos de intelectuales parece ser una pregunta constante sobre los límites del lenguaje como instrumento mediador o articulador de sentido.

Ni la imagen ni el texto nos pueden conducir a un develamiento absoluto de lo real. Esto no debería estar en duda. Lo que nos atañe es reconocer cómo las imágenes son capaces de poner en evidencia dicha imposibilidad, permitiéndonos expandir nuestro entendimiento sobre la fragilidad de esas realidades fijas que se diseñan y construyen a través del texto escrito. La potencia del discurso fílmico y otras formas de lenguaje audiovisual está relacionada con la posibilidad de generar en el espectador, a través de las imágenes, una sensación de vacío de sentido que le permita acceder a la comprensión de la existencia de diversos regímenes de verdad, sin dar por hecho como absoluto ninguno de ellos. Las condiciones cognitivas y semióticas bajo las cuales somos capaces de leer las imágenes cinematográficas parecen constituir una paradoja del lenguaje constituida por el hecho de que los planos dicen y cesan de decir simultáneamente; al mismo tiempo que cesan de decir, hablan de aquello que resulta indecible, expresan algo sobre lo que está más allá de sí mismos.

El hecho de que este fenómeno pueda ser representado por la trama de un filme de ciencia ficción dice mucho sobre la importancia que tiene para el estudio del lenguaje y la comunicación, la construcción de relatos en los que no solo imaginamos realidades posibles, sino que también nos aventuramos a conjeturar acerca de instrumentos estructurales que habiliten el acceso de los sujetos del lenguaje a esas realidades. El discurso fílmico en general y el de la ciencia ficción en particular, nos permite establecer una relación de extrañamiento con el mundo tal como lo conocemos. Dicho extrañamiento resulta imprescindible para generar espacios de ruptura con los intentos de establecer lógicas cerradas, certezas absolutas e interpretaciones definitivas. Y estas rupturas a su vez se pueden considerar una condición necesaria para el avance y la innovación de las ciencias sociales y las artes.

Obras citadas

- Alfaro Vargas, Roy. 2020. “Una poética sociológica de la ciencia ficción”. *Telos* 22 (1): 224–34. doi:10.36390/telos221.15.
- Baglivo, Donatella, dir. 1984. *Meeting Mr. Andrei Tarkovsky*. Roma. <https://www.youtube.com/watch?v=4JRfeshEboI&t=352s>.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Traducido por Perni Llorente. Madrid: Ediciones Akal.
- Barriandos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del Ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*, diciembre.
- Barthes, Roland. 2002a. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- . 2002b. *Lo obvio y lo obtuso imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bergson, Henri. 2006. *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Traducido por María Pía López. Buenos Aires: Cactus.
- Berlin, Brent, y Paul Kay. 1999. *Basic color terms: their universality and evolution*. The David Hume series. Stanford, Calif: Center for the Study of Language and Information.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Sobre la televisión [1996]*.
- Brecht, Bertolt. 2020. *Pequeño Órganon para el Teatro*. Traducido por Georg Leidenberger. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.
- Brown, Roger. 1976. “In Memorial Tribute to Eric Lenneberg”. *Cognition* 4: 125–53.
- Bruzos Moro, Alberto. 2001. “¿Un mundo en la cabeza? Historia y alcance del relativismo lingüístico”. *Contextos* 37–40: 144–83.
- Campisi, Estaphan. 2018. “Babel From Scratch: Examining the Usage and Impact of Constructed Languages in Literature”. Portland State University. doi:10.15760/honors.527.
- Cañizares Fernández, Eugenio. 1992. *El lenguaje del cine: semiología del discurso fílmico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.
- Cheyne, Ria. 2008. “Created Languages in Science Fiction”. *Science Fiction Studies* 35 (3): 386–403.

- Chiang, Ted. 2016. *Stories of your life and others*. First Vintage Books edition. New York: Vintage Books, a division of Penguin Random House LLC.
- Chomsky, Noam. 1994. *Estructuras sintácticas*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Coon, Jessica. 2010. "Rethinking Split Ergativity In Chol". *International Journal of American Linguistics* 76 (2): 207–53. doi:10.1086/652266.
- . 2020. "The Linguistics of Arrival: Heptapods, Field Linguistics and Universal Grammar". En *Language Invention In Linguistic Pedagogy*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Creative Chair. 2017. "Martine Bertrand - 'The costumes have a meaning when they are in motion'". Creative Chair. abril. <https://creativechair.org/martine-bertrand/>.
- De la Maza, Luis Mariano. 2019. "Hegel En Lacan. Las Trampas de Lo Imaginario y La Función Del Lenguaje En La Constitución Del Sujeto". *Veritas*, núm. 43 (agosto): 29–47. doi:10.4067/S0718-92732019000200029.
- Debray, Régis. 2010. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Traducido por Ramón Hervás. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Estudios sobre cine 2. La Imagen Tiempo*. Barcelona: Paidós.
- . 1994. *Estudios sobre cine 1. La Imagen Movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Escala Narváez, Alberto. 2012. "Relativismo lingüístico, relativismo ontológico". *Nósis Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 21 (42): 61–85.
- Eyers, Tom. 2014. *Lacan and the concept of the real*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel. 2001. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Goyes Narvaez, Julio César. 2016. "Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 56 (marzo): 85–104.
- Haug, W. F. 2007. "Philosophizing with Marx, Gramsci, and Brecht". *Boundary 2* 34 (3): 143–60. doi:10.1215/01903659-2007-019.
- Heller, Monica. 2017. "Dr. Esperanto, or Anthropology as Alternative Worlds: Dr. Esperanto, or Anthropology as Alternative Worlds". *American Anthropologist* 119 (1): 12–22. doi:10.1111/aman.12824.
- Jay, Martin. 2007a. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Traducido por Francisco López Martín. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- . 2007b. "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada". *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 4: 7–22.

- Kazmierczak, Elizabeth. 1995. "Introduction to Semiography, or Approaching the Visual Language": En *Semiotics*, 198–207. Semiotic Society of America. doi:10.5840/cpsem199529.
- Lacan, Jacques. 1999. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2010. *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.
- Lucero, Jonathan. 2022. "Lenguaje, realidad e imágenes a través del filme *Arrival*, de Denis Villeneuve". *Uru: Revista de Comunicación y Cultura*, núm. 6 (agosto): 107–24. doi:10.32719/26312514.2022.6.8.
- Martín-Barbero, Jesús. 1998. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
- Meluzzi, Chiara. 2019. "Real communities for invented languages. Dothraki and Klingon on the Web". *American Language Journal* 3 (2): 16–29.
- Metz, Christian. 1973. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Ed. Planeta.
- . 2001. *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Meyers, Walter Earl. 1980. *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction*. Georgia: University of Georgia Press.
- Mirzoeff, Nicholas. 1999. *An introduction to visual culture*. New York: Routledge.
- . 2016. *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. Traducido por Pablo Hermida Lazcano. España: Paidós. <https://www.overdrive.com/search?q=E9DBE63B-8A17-448A-9BD4-5CF1A6A2CC18>.
- Mitchell, W.J.T. 2014a. "¿Qué quieren realmente las imágenes?" Traducido por Javier Fresneda. COCOM Press. http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2017/04/WJT-Mitchell_Que-quieren_realmente_las_imagenescocompress.pdf.
- . 2014b. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Traducido por Javier Fresneda. México: COCOM Press. http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2017/04/WJT-Mitchell_Que-quieren_realmente_las_imagenescocompress.pdf.
- Monaco, James. 2009. *How to read a film: movies, media, and beyond: art, technology, language, history, theory*. 4ta ed. New York: Oxford University Press.
- Murphy, Mekado. 2016. "Denis Villeneuve Narrates a Scene from 'Arrival': [the Arts/Cultural Desk]." *The New York Times*, diciembre 16.

- Noletto, Israel Alves Corrêa, y Sebastião Alves Teixeira Lopes. 2020. "Heptapod B and whorfianism. Language extrapolation in science fiction". *Acta Scientiarum. Language and Culture* 42 (1): e51769. doi:10.4025/actascilangcult.v42i1.51769.
- Novell Monroy, Noemí. 2008. *Literatura y cine de ciencia ficción perspectivas teóricas*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Okrand, Marc. 1985. *The Klingon Dictionary: English/Klingon, Klingon/English*. New York: Pocket Books.
- Okrent, Arika. 2009. *In the Land of Invented Languages: Esperanto Rock Stars, Klingon Poets, Loglan Lovers, and the Mad Dreamers Who Tried to Build a Perfect Language*. New York: Spiegel & Grau.
- Parker, Ian, y David Pavón Cuéllar. 2014. *Lacan, discurso, acontecimiento: nuevos análisis de la indeterminación textual*. <http://rose.scranton.edu/login?url=http://www.digitalliapublishing.com/a/52547/>.
- Pasolini, Pier Paolo. 2006. *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Perniola, Mario. 2006. *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Peterson, David J. 2015. *The Art of Language Invention: From Horse-Lords to Dark Elves, the Words behind World-Building*. <http://overdrive.torontopubliclibrary.ca/ContentDetails.htm?ID=695D6EF9-44DF-438F-BF8E-3AFAE8BBFEB0>.
- Pinker, Steven. 2007. *El mundo de las palabras: una introducción a la naturaleza humana*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, Jacques. 2005. *La Fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- . 2010. *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rhodes, Margaret. 2016. "How Arrival's Designers Crafted a Mesmerizing Alien Alphabet". *Wired*. noviembre 16. <https://www.wired.com/2016/11/arrivals-designers-crafted-mesmerizing-alien-alphabet/>.
- Rodríguez, Deborah. 2019. "Metáforas para entender el mundo Estudio de Metáforas de la vida cotidiana, de G. Lakoff y M. Johnson, con motivo de la película Arrival, de D. Villeneuve." *Pensamiento al Margen*, Congreso de Filosofía Joven, 55: 201–2013.
- Sartori, Giovanni. 2002. *Homo videns: la sociedad teledirigida*. 5. ed. Taurus Pensamiento. Madrid: Santillana Ed.

- Saussure, Ferdinand de. 2018. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Sticchi, Francesco. 2018. "From Spinoza to Contemporary Linguistics: Pragmatic Ethics in Denis Villeneuve's Arrival". *Canadian Journal of Film Studies* 27 (2): 48–65. doi:10.3138/cjfs.27.2.2018-0003.
- Suvin, Darko. 1984. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tarkovsky, Andrei Arsen'evich, dir. 1972. *Solaris*. Ciencia Ficción. Mosfilm.
- , dir. 1979. *Stalker*. Ciencia Ficción. Mosfilm.
- . 2015. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. 12ª ed. Madrid: Rialp.
- Thompson, Kristin, y David Bordwell. 2008. "What happens between shots happens between your ears". Observations on film art. *David Bordwell's website on cinema*. febrero 4. <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/02/04/what-happens-between-shots-happens-between-your-ears/>.
- Villeneuve, Dennis, dir. 2016. *Arrival*. Ciencia Ficción. Paramount Pictures, Sony.
- Viveiros de Castro, Eduardo Batalha Viveiros de. 2014. *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio ; entrevistas*. 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Whorf, Benjamin. 1971. *Lenguaje, Pensamiento y Realidad*. Breve Biblioteca de Reforma. Barcelona: Barral Editores.
- Wierzbicka, Anna. 1996. *Semantics: primes and universals*. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press.
- Williams, Raymond. 2011. *Televisión: tecnología y forma cultural*. 1a ed. Buenos Aires: Paidós.
- Žižek, Slavoj, ed. 2008. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.