


Lenguaje, realidad e imágenes a través del filme *Arrival*, de Denis Villeneuve

Language, Reality and Images through Denis Villeneuve's Arrival

Recepción: 1/10/2021, revisión: 04/01/2022, aceptación: 18/01/2022, publicación: 07/2022

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/uru>

 Jonathan Lucero
 Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, Ecuador)
jonathanlucero1@gmail.com

<https://doi.org/10.32719/26312514.2022.6.8>

Resumen

El presente artículo explora las condiciones específicas 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. Para este fin se ha decidido tomar el filme de ciencia ficción *Arrival*, de Denis Villeneuve, como referencia fundamental, en la medida en que dicha película aborda precisamente un problema teórico-filosófico sobre el lenguaje: los límites del pensamiento humano en relación con la palabra escrita y la posibilidad de una exterioridad del mismo, marcada por un lenguaje enteramente visual formado por imágenes. Con este propósito se ha desarrollado un diálogo cuyas voces fundamentales se originan en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan sobre los tres registros (imaginario, simbólico y real) y los fundamentos teóricos de la semiótica de Roland Barthes. Dicho diálogo finalmente toma cuerpo en los resultados del análisis semiótico de un conjunto de planos del filme de Villeneuve, seleccionados por su grado de relevancia en la discusión planteada. En este proceso, además de indagar en la relación entre lenguaje y tiempo, se desarrollan 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.

Abstract

This article explores the specific conditions for reading and interpreting images and the semiotic experience derived from them, in contrast to how we learn to read and interpret written language. For this purpose, the science fiction film Arrival by Denis Villeneuve has been selected as a fundamental reference, considering that this film addresses a theoretical and philosophical problem about language: the limits of human thought related to the written language and the possibility of an exteriority of it, marked by a fictional, entirely visual language structured

by images. For this purpose, a dialogue has been developed between two fundamental authors: Jacques Lacan's psychoanalytic theory about the three registers (Imaginary, Symbolic and Real) and the theoretical foundations of Roland Barthes' semiotics. This dialogue finally takes form in the results of the semiotic analysis of a set of shots from the previously mentioned film, selected for their relevance in the discussion. In this process, in addition to investigating the bonds between language and time, a critique has been developed on two main ideas: the homologation of the conditions of reading images with those of the written language that try to deny to the images their own linguistic nature; and the assumption that images constitute a more transparent way of accessing the truth, for a subject that is itself a product of language ambiguity.

Palabras clave · Keywords

Semiótica, estudios visuales, teoría psicoanalítica, ciencia ficción, cine
Semiotics, visual studies, psychoanalytic theory, science fiction, cinema

Introducción

A lo largo de las últimas décadas, la primacía de la imagen dentro de la comunicación se ha constituido como un fenómeno global difícil de poner en duda. Si bien existen investigadores que desde una perspectiva histórica demuestran que incluso en los tiempos de gran desarrollo de la palabra escrita la imagen tenía un espacio privilegiado, el fenómeno actual no está dado únicamente por su primacía como recurso comunicativo, sino también por la gran cantidad de imágenes que son producidas y consumidas, y la velocidad con la que este proceso se lleva a cabo.

Cuando alguien lee un texto escrito, queda claro que previamente ha pasado por un proceso de aprendizaje más o menos consciente y metódico en el cual se ha aproximado de manera gradual al conjunto de normas que nos habilitan como lectores. No pasamos por un proceso semejante para constituirnos como lectores de imágenes. Se leen imágenes de manera intuitiva y ligera, sin adentrarse ni profundizar en el proceso de comprensión de las condiciones de lectura posibles para ellas. Tampoco reparamos en la posibilidad de plantearnos dudas epistemológicas respecto al conocimiento que es posible obtener de las imágenes.

La velocidad de producción y consumo a la que estamos abocados solo agudiza el problema de no haber incorporado una estructura gramatical para las imágenes que las “atrape” en su particularidad como signos. Quizás esta falta de constitución de unas condiciones conscientes de comprensión lectora de las imágenes se deba a que, a diferencia del texto escrito, las imágenes nos dicen algo aun sin que nos hayamos dedicado a la comprensión de las reglas gramaticales que pudieran constituir las como signos más complejos de lo que parecen.

Si existe algo llamado “estudios visuales” y se habla de las imágenes como “lenguaje visual/audiovisual”, se puede afirmar que estos estudios y este lenguaje distinto deben tener una gramática intrínseca para ser comprendidos. Vale la pena preguntarse, entonces, si entender la gramática de la visualidad no implica ubicarse en un lugar de representación, interpretación y enunciación profundamente diferente al que teníamos acceso a través del texto escrito y la oralidad.

A partir de lo anteriormente mencionado, el presente artículo 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).

La pregunta central que guía esta indagación es la siguiente: ¿en qué medida la película *Arrival*, de Denis 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?

Método y teorías

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.

Los planos a analizar se han seleccionado considerando su relevancia en la construcción narrativa del filme, la amplitud de su difusión al momento de promocionarlo y su potencial para establecer cruces y encuentros entre lenguaje escrito y visualidades. Este análisis se desarrollará estableciendo diálogos y tensiones entre dos modelos teóricos vinculados a la filosofía, el lenguaje y la comunicación.

Un punto de partida adecuado para este proceso requiere establecer un vínculo teórico-conceptual entre las nociones de comunicación, visualidad y sujeto. Al ser este último probablemente 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). Esta teoría ha sido largamente discutida y puesta en tensión en el marco del estructuralismo y el posestructuralismo, corrientes de las cuales Lacan a su vez hace una reinterpretación que le es útil para reformular la teoría psicoanalítica. Durante las décadas de 1960 y 1970, dicha teoría quedará marcada por los intentos de Lacan para vincularla con ciertos elementos de la lógica y la lingüística.

Tradicionalmente, las disciplinas de la semiología y el análisis de discurso han utilizado 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 den-

tro de lo que se denomina “psicología de la imagen”. Si bien algunas de estas categorías son de utilidad para el presente trabajo, no se empleará 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. No se está intentando únicamente estudiar un conjunto de imágenes a través de un instrumento teórico que nos permita entenderlas como texto: se trata de concebir la imagen como un signo dentro de una estructura lingüística diferente al texto escrito. Por ello, la intención al usar esta herramienta de análisis es hallar indicios específicos sobre el modo 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 (2002, 51) acerca de los tres sentidos, presente en su texto *Lo obvio y lo obtuso*. Si bien ambas matrices teóricas no son análogas, ciertamente hay puntos de aproximación y conflicto entre una y otra, lo cual puede enriquecer el análisis semiótico posterior, referido a fotogramas del filme que parecen representar de manera clara la problemática central de esta investigación.

Existen elementos de relación 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. Se trata de un nivel que se agota en una semiótica del mensaje (49). El segundo nivel se constituye en torno la dimensión simbólica, en la que, si bien podemos encontrar divergencias, existen también condiciones para realizar una lectura paralela: desde la orilla 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, 30), lo cual lo vincula con las condiciones por las cuales se instauran jerarquías respecto de lo que los signos significan; es precisamente este el punto de conexión con Barthes (2002, 50), 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)”.

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; en 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 los rasgos distintivos de los signos como vías de apropiación de una verdad.

Lo que ocurre en el tercer nivel es lo que realmente resulta de utilidad para toda posible reflexión respecto al sentido y la imagen. 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, sin cursivas en el original)

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 (1999, 64) entiende como *lo real*, definido por el autor como aquello que está “más allá de la insistencia de los signos”. En términos de Barthes, lo infinito del lenguaje hace que algo se escape o quede fuera de las posibilidades de ser significado. 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, que a su vez vendría a ser algo así como el resultado de una pugna entre lo simbólico y lo imaginario. Lo real no es representable y sin embargo está ahí. “Los dioses pertenecen al campo de lo real”, dirá en algún momento Lacan (53).

Al psicoanálisis no le interesa la comunicación o la adaptación a un orden social, tarea encomendada a psicólogos y terapeutas. Estos campos son propios de la construcción de imaginarios que velan la falta inherente a todo sujeto. Si el psicoanálisis tiene una función, acaso podría ser tratar de restablecer la relación entre los sujetos y el orden simbólico (Perniola 2006, 66). Por ello se interesa por los significantes. No por el sentido que sobre ellos se deposita, sino por el origen mismo del significante, la forma en que se configuran las cadenas significantes y los mecanismos metonímicos por los cuales distintos sentidos discurren en ellas, movilizados por la potencia de lo no dicho, de lo imposible de decir; en otras palabras, de lo real.

Este paralelismo entre las dimensiones barthesianas y la teoría lacaniana de los tres registros es relevante para el presente análisis en la medida en que ambos recursos teóricos pueden ayudar a delimitar la discusión posible respecto a las imágenes, su gramática y las condiciones de construcción de realidad que hacen posible a través de su lectura. La hipótesis en torno a este abordaje teórico es que lo real de las imágenes, en tanto discurso, queda doblemente velado, no solamente por la imposibilidad de fijar sentidos mediante una sintaxis, sino porque además pretendemos aplicar a las imágenes una sintaxis que no les es propia, encerrando su significación en una matriz dada por la linealidad con 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).

En síntesis, las dos matrices teóricas utilizadas plantean la existencia de una dimensión discursiva que se le escapa al lenguaje, un vacío en torno al cual este va tejiendo algún tipo de sentido que sin embargo se diluye constantemente. Aunque esto es perfectamente aplicable al texto escrito, hoy en día es mucho más evidente en las imágenes, cuando se las piensa en términos de signos. La lectura de imágenes significativas deja siempre al espectador con la sensación intuitiva de que algo se escapa. ¿Puede deberse al intento estéril de entender el discurso visual desde una gramática textual? ¿Es acaso lo real de las imágenes asimilable o aprehensible a través de otras estrategias de lectura o análisis?

El esfuerzo aquí planteado no pretende encontrar una fórmula para develar los misterios del vacío de lo real, cosa que resulta imposible para ambas matrices teóricas. Lo que se pretende es poner en evidencia la existencia de un elemento inaprehensible a la razón o al lenguaje en todo aquello que comunica, en particular las imágenes. De hecho, precisamente porque lo real es inaprehensible es que 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 ese vacío influirán en la forma en que los sujetos interpreten la realidad.

En función de los antecedentes teóricos mencionados y con el fin de estructurar adecuadamente la investigación, el presente análisis se conducirá 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 que se intentará comprobar argumentativamente, acerca de que la conformación de la estructura discursiva por la cual se representa la realidad construye las condiciones para su comprensión. Esto requiere establecer como punto de partida la negación categórica de una relación directa, empírica y positivista entre los sujetos y la realidad. Se parte de la postura teórica que plantea que dicha relación está decididamente mediada por el lenguaje y que este, a su vez, contiene ciertas reglas que lo delimitan; en ese proceso se genera un efecto performativo sobre la realidad misma.

El texto fílmico: Lenguaje, visualidad y tiempo

Arrival (2016) es una película de ciencia ficción cuya trama gira en torno a los inconvenientes de comunicación generados por el primer contacto de la humanidad con una civilización extraterrestre, y está protagonizada por una académica lingüista. No es

este un aspecto trivial a pasar por alto: a partir de la elección de la protagonista ya se evidencia en la obra una apuesta por establecer una discusión acerca del lenguaje.

En el filme, 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 doctora Banks reconoce las limitaciones del lenguaje tal y como lo concebimos los seres humanos, pero además constata hasta qué punto nuestras concepciones lingüísticas configuran la realidad que somos capaces de construir.

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 menciona la teoría Sapir-Whorf, eje central del relativismo lingüístico en los años 70, que plantea que las estructuras del lenguaje determinan la percepción de la realidad (Rodríguez 2019, 203). Una de las hipótesis centrales de esta línea de pensamiento puede resumirse de la siguiente manera: la estructura del lenguaje nativo de un individuo influye inmensamente o de plano determina la visión del mundo que ese individuo es capaz de desarrollar (Brown 1976, 128).

Esto marca claramente una relación de dependencia entre la estructura del lenguaje y la concepción que los sujetos pueden hacer sobre la realidad. Los autores de estos planteamientos afirman categóricamente 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).

Resulta interesante que un lingüista de un espacio teórico ajeno al de la tradición estructuralista arribe a una conclusión de este tipo. Debido a esa procedencia teórica, y porque no es factible hallar comprobación empírica, sus planteamientos fueron duramente cuestionados. ¿Dónde podríamos encontrar seres pensantes ajenos a toda tradición y estructura lingüística conocida? ¿Cómo podríamos comprobar sin lugar a dudas que esos hipotéticos seres tienen en verdad 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 estas preguntas de manera empírica, la teoría Sapir-Whorf fue sistemáticamente desvirtuada. En diversos círculos intelectuales se llegó a concluir que “hasta donde podemos comprenderlo, el relativismo lingüístico es únicamente semiótico” (Bruzos 2001, 179). Dos cosas deberían llamar nuestra atención sobre esta afirmación: “hasta donde sabemos” admite la imposibilidad de afirmar o negar el

planteamiento de la hipótesis de manera definitiva; y 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.

Por otro lado, otros autores actuales han retomado los postulados de Sapir y Whorf para insertarlos en las discusiones actuales respecto de la filosofía del lenguaje. En este sentido, Escala (2012, 81) ha planteado 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.

De cualquier manera, el filme *Arrival* rescata del olvido los postulados más arriesgados del relativismo lingüístico y redobla 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 que intentamos gobernar lo inteligible. La película propone la subversión del orden que 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, tendría efectos drásticos en las condiciones desde las cuales percibimos la realidad.

El lenguaje de los extraterrestres parece ser circular o espiral. Su escritura no representa sonidos. Su idioma parece estar basado solo en la escritura de círculos, por lo que sus “frases” no tienen inicio ni fin y se leen simultáneamente como una totalidad. Por tanto, la estructura lingüística de los alienígenas implica la ausencia de la noción del tiempo como algo que va sucediendo(se), sino que se configura como algo que está siendo siempre; presente, pasado y futuro actúan uno sobre otro simultáneamente. 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. 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 como referencia las diferencias estructurales de los lenguajes en la película y el posterior conflicto respecto a la 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 transformará 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 a él funcionan como una metáfora sobre aquello de las imágenes que es irreducible 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 meras representaciones gráficas de ideas que se forjan desde una gramática textual?

Desde una perspectiva lingüística, la denominada *gramática universal* está relacionada con la capacidad humana de acceder a la comprensión de un lenguaje, o al conjunto de reglas centrales intrínsecas que permiten la aprehensión de este. 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 a la lingüista Jessica Coon (2020, 41) hay dos efectos que podrían ser considerados universales: 1. todos los lenguajes conocidos en el mundo comparten, al menos inicialmente, ciertos elementos comunes, tales como la linealidad y la existencia de verbos y sujetos; y 2. toda forma de escritura existente está basada en el lenguaje oral.

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?

Aunque resulta relevante la mención a las investigaciones respecto de los elementos en común de los distintos dialectos y lenguas que los seres humanos utilizan para establecer vínculos con otros, lo realmente importante para la indagación actual es reconocer aquello que tiene en común el lenguaje en sí, en su condición de instancia articuladora de relaciones de representación entre el sujeto y los otros, o entre el sujeto y lo otro que se constituye como *realidad*.

Por ello, para explorar las preguntas planteadas es necesario previamente tratar de entender contextualmente lo que es y lo que no es una imagen. Ya en el siglo XIX, Henri Bergson (2006, 25) desencadenaba 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”.

Reconociendo el postulado anterior y dando más énfasis a la crítica de Bergson contra el realismo, Gilles Deleuze (1994, 90) terminará definiendo a la imagen como “el camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo”. El mismo autor plantea que los signos son “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. Las imágenes son compilaciones de signos que están en constante cambio y movimiento; en 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. De este modo, si se considera válida la perspectiva de Bertolt Brecht 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” (en 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. Mientras la segunda relación está planteada desde una lógica lineal y fija, la primera opera de manera rizomática y dinámica. Pero es esta misma característica, que enriquece la potencia significativa de la imagen, la que articula la imposibilidad de acceder a alguna forma de totalidad de significancia o 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 de su sentido no es algo a lo que se pueda aspirar. Esto remitiría a una idea sobre lo real de la imagen en un sentido lacaniano. Y en ello precisamente radica su potencia.

La lógica lacaniana, en lo que respecta a la representación y lo simbólico, no está fundamentada en la identidad, sino en relaciones de diferencia. Es posible dar cuenta de algo que no se simboliza 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. Esto está aún más presente en la imagen. Lacan no repara en ello, pero Barthes sí, y por ello gran parte de su obra se remite al intento de exploración de esa parte de la imagen que parece ser inexpugnable al sentido.

Lo real de las imágenes en *Arrival*

En los términos planteados de manera general por la película *Arrival*, es posible articular una relación entre los acontecimientos y una reflexión sobre el lenguaje, guiada por los tres registros de la teoría lacaniana:

El mapa conceptual de la [figura 1](#) sintetiza y pone de manifiesto la relación entre lo imaginario, lo simbólico y lo real en el contexto teórico lacaniano, con distintos niveles de análisis desde los cuales es posible encarar la pieza cinematográfica de Denis Villeneuve. Mientras en los cuadros del exterior se describe de manera general cada uno de los tres registros, la parte interior de la figura propone los ejes desde los cuales la película propone ideas sobre ellos. Lo realmente relevante de la figura se concentra en los registros de lo simbólico y lo real: la aparición de un lenguaje sin una sintaxis tradicional altera las posibilidades de organizar lo decible y lo indecible en categorías más o menos claras, lo que genera 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 futuras de construcción de sentido. En el caso de la película, esta ruptura está asociada a la noción del orden cronológico de los acontecimientos, y establece que nuestra concepción del tiempo está ajustada a las condiciones de funcionamiento del lenguaje.

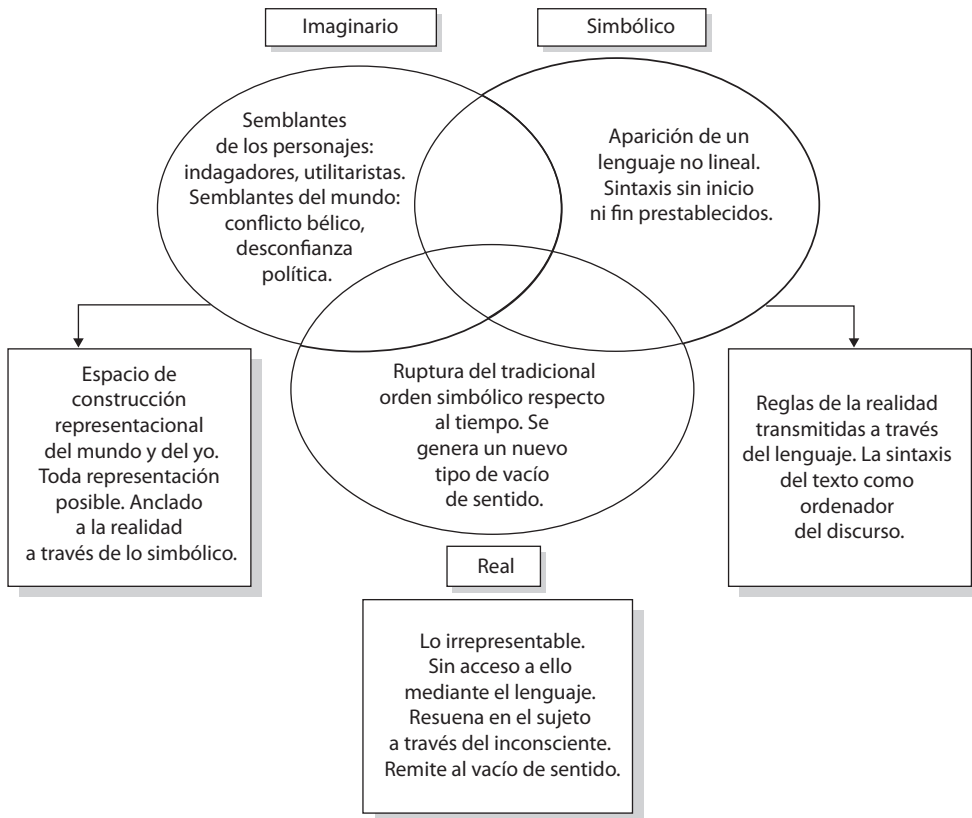


Figura 1. Mapa conceptual de correlaciones entre los niveles narrativos del filme *Arrival* y la teoría lacaniana de los tres registros, o teoría del nudo. Elaboración propia.

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. A la continuidad de estos conceptos habría que añadir la noción de las imágenes como corpus de un lenguaje otro, como la versión más o menos realista de ese lenguaje alienígena que constituye la clave para transformar el modo en que se percibe la realidad.

Las imágenes se estudian en la actualidad no solo como una herramienta de la comunicación que nos permite ver lo que sucede, sino como “algo en lo que nos involucramos como una manera activa de provocar cambios” (Mirzoeff 2016, 19). Esto es algo que también se podría afirmar sobre el texto escrito, pero existen dos diferencias esenciales: la primera es que se tiende a dar por hecho que las imágenes y el texto escrito son equivalentes en la manera en que deben ser leídos, como si se tuviera que asumir sin lugar a dudas que no hay diferencias significativas en las gramáticas de cada una de estas formas de lenguaje.

La otra diferencia es que de manera paradójica, 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 hemos sido advertidos sobre los riesgos de pensar de un modo demasiado simple la relación entre imagen y representación, o incluso la noción misma de representación; sin embargo, es muy común ser parte de acontecimientos en los que se privilegia la idea de que la imagen representa la realidad tal cual es mejor que el texto, o se manifiesta como una forma de lenguaje que no deja espacio a interpretaciones subjetivas.

En la actualidad existe en las esferas de la comunicación masiva y la política una enorme inquietud por la aparición de fenómenos como el *deepfake*, tecnologías de edición y retoque digital que comprometen la supuesta capacidad de la imagen para decirnos la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Lo cierto es que es necesario dudar de la veracidad atribuida a la imagen mucho antes del *deepfake*. La imagen tiene sus propias condiciones de lectura e interpretación que no son homologables al texto; y además no es en lo absoluto transparente, sino que su potencia radica precisamente en su ambigüedad, en la posibilidad de concebir dentro de sí misma una serie de elementos obtusos (Barthes 2002) que funcionan como rastros de algo ininteligible que la imagen dice y no dice, o que puede decir porque existe algo no dicho o imposible de decir. La imagen es el resultado de un juego de relaciones entre lo visible y lo invisible (Rancière 2010, 94), de puntos de fuga e interacción entre lo simbólico y lo real.

El cine y la metáfora de la metáfora

Gracias a que la imagen es capaz de interpelar de manera clara y precisa algo sobre nuestra subjetividad y no nos aclara nada en particular, es que la fotografía y el cine son plataformas de enunciación tan potentes. Es gracias a esto también que es posible pensar a los espectadores de la película *Arrival* como metaprotagonistas 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.

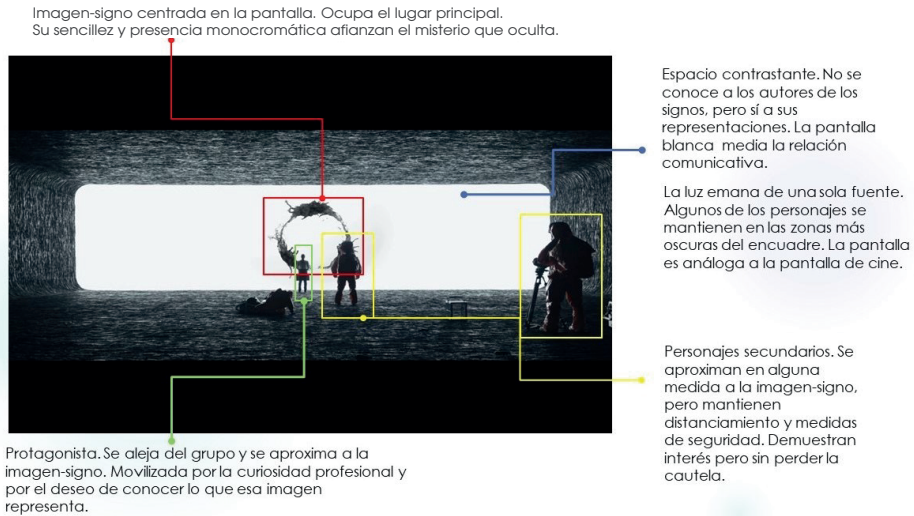


Figura 2. Análisis de nivel textual. Fotograma del filme *Arrival* (Villeneuve 2016).

Ya en el nivel textual de las imágenes que componen el filme, se puede avizorar la ausencia de convencionalidad en la propuesta del director. La película trata sobre la llegada de extraterrestres al planeta, pese a lo cual el misterio más explícito durante gran parte del metraje no es propiamente la forma de los alienígenas o sus intenciones. El misterio es depositado sobre los elementos que conforman su lenguaje y la posibilidad de leerlos.

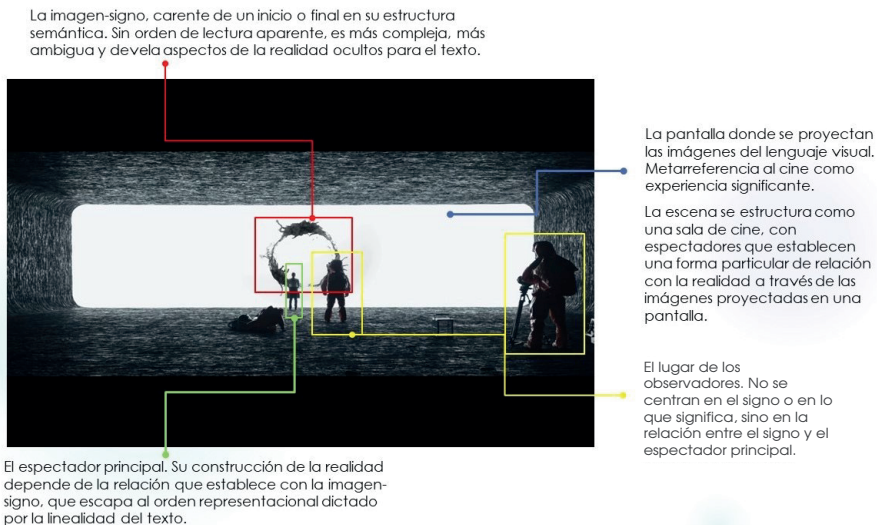


Figura 3. Análisis de nivel discursivo. Fotograma del filme *Arrival* (Villeneuve 2016).

En el análisis de la [Figura 3](#) se hace explícita la metáfora de la que la película nos hace partícipes. La imagen-signo que se proyecta en la pantalla blanca que separa el mundo alienígena del mundo humano se vuelve un personaje principal más, en estrecha relación con la protagonista/espectadora, que cumple un rol activo para tratar de comprender lo que el texto-imagen quiere decir. No es difícil establecer vínculos metafóricos aquí: la pantalla de cine que separa los mundos en los que la imagen se produce e interpreta; la imagen-signo, ávida de ser interpretada por los espectadores que asistimos al ritual de la función de cine; los observadores, que no toman un rol activo en la construcción interpretativa de la imagen-signo, pueden verla, pero su entendimiento sobre esta es más bien limitado y meramente contemplativo. El director nos plantea una separación entre lo que la imagen es capaz de representar para los observadores y lo que es capaz de hacer emerger como realidad para el espectador.

Lo anterior no tiene que ver únicamente con la potencia significativa de la imagen, sino también con lo que el espectador es capaz de hacer con ella. Se trata de una exploración sobre lo que acontece en el punto de encuentro entre la capacidad y el deseo de la imagen por ser leída, admirada e interpretada, en tanto entidad corporal y política ([Mitchell 2014](#)); y el poder que el espectador tiene para traducir a su manera aquello que percibe y ligarlo con una faceta de su singularidad ([Rancière 2010](#), 23). La escena en cuestión muestra, por tanto, al espectador depositando su mirada sobre la imagen y a la imagen devolviéndosela. En esta relación, marcada por la ambigüedad y la imposibilidad de desentrañamiento total, emerge una verdad parcial oculta que permite una transformación en la perspectiva previa que el espectador tiene sobre el mundo. Ese es el efecto generado sobre el personaje de la doctora 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.

Entendida de este modo, la imagen cinematográfica se concibe como un conjunto de signos en constante cambio y en directa relación con lo real, aquello incognoscible e irreductible al lenguaje que sin embargo está ahí dando potencia generadora de sentido a todos los signos y a la imagen-signo en particular.

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 inabarcable de dicha relación, tal como se muestra en la [Figura 4](#).

Es posible recapitular sobre lo imaginario, lo simbólico y lo imaginario a partir del fotograma de esta figura, un plano que es reiterativo en la narración de Villeneuve. Gran parte de la acción en *Arrival* muestra los intentos de la protagonista por desentrañar los misterios de esta imagen-signo. El primer escollo que encuentra es la imposibilidad de interactuar apropiadamente con el signo y sus imbricaciones con lo real sin estar físicamente cerca y exponerse de manera directa a la experiencia del vínculo. En otras palabras: no es posible acceder a una comprensión del universo simbólico sin interactuar con él; no percibimos la imagen únicamente a través de la mirada, sino que esta apela a todo el cuer-

po del espectador (Bal 2016, 33). Por ello, el lugar seguro del observador en el fotograma, ataviado con un traje de protección y alejado de la imagen-signo, es un lugar estéril desde el cual la relación no puede funcionar. La imagen misma no *representa* cuerpos, sino que *es* uno (Mitchell 2014, 10), por lo que la relación entre espectador e imagen-signo es una puesta en común entre dos cuerpos.

Imagen-signo centrada en la pantalla. Espacio protagónico.
Mediadora entre el sujeto-espectador y el otro o la realidad-otra.



Las sombras de los creadores, que estarían en el plano de lo real, se hacen progresivamente inteligibles conforme las condiciones de lectura de la imagen-signo se van desentrañando.

El observador se mantiene en el plano más alejado del signo y de los creadores de este. Se percibe protegido, distante del conflicto, manteniéndose en una dimensión meramente imaginaria.

Protagonista. Se aproxima a la imagen-signo. Lucha por dotar de sentido una producción simbólica surgida desde lo real. Intenta infructuosamente desentrañar el sentido de la imagen-signo a través de la "traducción" de significados del grafo circular al texto lineal.

— 121 —

Figura 4. Análisis discursivo. Fotograma del filme *Arrival* (Villeneuve 2016).

Por otro lado, 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 a través de una lógica lineal, acorde a la gramática con la cual funcionan los textos escritos. La doctora Banks intenta desentrañar el significado de la imagen-signo extrapolándola a las estructuras gramaticales habituales del lenguaje escrito terrícola en general. Aunque 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.

El ejercicio intelectual de despojar a la imagen de su naturaleza dinámica para intentar petrificarla, formalizarla como signo (15), permite un acercamiento infructuoso desde lo imaginario hacia el sentido explícito de ciertos elementos de la imagen-signo, pero impide la comprensión profunda de su estructura general y las dinámicas que suscita. En otras palabras, llevar la imagen a una condición de textualidad fija limita su potencia y reduce sus posibilidades de producción significativa.

Sin embargo, no existe posibilidad de operar de otra manera, no desde la matriz del lenguaje humano, que se compone justamente de elementos que se “fijan” para ser dotados de sentido, aunque sea 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. El resultado es un acercamiento completamente distinto a lo real y una comprensión de la noción del tiempo despojada de todo indicio de linealidad. A través del acceso a la imagen no mediada por el texto, presente, pasado y futuro se vuelven uno. Se trata de un saber libre de las ataduras del lenguaje como lo conocemos.

Conclusiones

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 alienígenas 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 se pueden aplicar a las imágenes cinematográficas y la fotografía. Se ha explorado la distancia entre lo que el texto escrito y la imagen pueden decir. Al respecto se ha planteado que las condiciones de lectura de las imágenes no pueden ser análogas a las gramáticas habituales del texto.

Separar imagen y texto resulta imposible dado que nuestra condición de sujetos de lenguaje se establece sobre una base eminentemente textual. Somos hijos y herederos de la letra. No obstante, parece 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”.

En la medida en que las imágenes actúan poniendo en relación lo real y lo simbólico de un modo y con una dinámica particulares, 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 de 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 utilizan puede ser puesta en cuestión, pero 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.

Ni la imagen ni el texto nos pueden conducir a un develamiento absoluto de lo real; esto no debería ponerse en duda. Lo que nos atañe es cómo las imágenes son capaces de evidenciar dicha imposibilidad, para expandir nuestro entendimiento sobre la fragilidad de esas realidades fijas que se diseñan y construyen a través del texto. La potencia de plataformas discursivas como el cine 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 la realidad por sentada.

Referencias

- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Barthes, Roland. 2002. *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*. Buenos Aires: Cactus.
- Brown, Roger. 1976. "In Memorial Tribute to Eric Lenneberg". *Cognition* 4: 125-53.
- Bruzos, Alberto. 2001. "¿Un mundo en la cabeza? Historia y alcance del relativismo lingüístico". *Contextos* 19-20 (37-40): 144-83.
- Coon, Jessica. 2020. "The Linguistics of Arrival: Heptapods, Field Linguistics and Universal Grammar". En *Language Invention in Linguistic Pedagogy*, editado por Jeffrey Punske, Nathan Sanders y Amy Fountain, 32-48. Oxford, UK: Oxford University Press.
- 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* 43: 29-47. <http://doi.org/10.4067/S0718-92732019000200029>.
- Debray, Régis. 2010. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Estudios sobre cine 2. La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós.
- . 1994. *Estudios sobre cine 1. La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Escala, Alberto. 2012. "Relativismo lingüístico, relativismo ontológico". *Nósis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 21 (42): 61-85.
- Haug, Wolfgang. 2007. "Philosophizing with Marx, Gramsci, and Brecht". *Boundary* 2 34 (3): 143-60. <http://doi.org/10.1215/01903659-2007-019>.
- Jay, Martin. 2007a. *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- . 2007b. "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada". *Estudios Visuales* 4: 7-22.
- Lacan, Jacques. 1999. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2010. *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.

- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, William. 2014. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Ciudad de México: COCOM.
- Perniola, Mario. 2006. *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rancière, Jacques. 2005. *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- . 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- 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* 55: 201-13.
- Villeneuve, Denis. 2016. *Arrival*. Estados Unidos: Sony / Paramount Pictures.
- Whorf, Benjamin. 1971. *Lenguaje, pensamiento y realidad: Selección de escritos*. Barcelona: Barral Editores.