

Version of Record that has been published in *Intérpretes de cine* edited by Xoán Montero Domínguez in the series *Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation*, Volume 137.

The original work can be found at: <https://doi.org/10.3726/b15833>

© Peter Lang AG, 2019. Users of the material shall give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. They may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses the licensee or his/her use. The material may not be used for commercial purposes. If a user remixes, transforms, or builds upon the material, he/she may not distribute the modified material. Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivatives (CC BY-NC-ND 4.0) licenses <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Luis Alonso Bacigalupe y Pablo Romero Fresco

## ***La llegada*: el procesamiento del lenguaje y la comunicación a examen**

**Resumen:** Si bien la presencia de la figura de la intérprete en sus más diversas formas y funciones es un componente clásico del cine, incluido el de ciencia ficción, no es hasta el estreno de *La llegada* (Villeneuve, 2016) que esta se convierte en la verdadera protagonista de la trama y que el problema de la comunicación intercultural adquiere una dimensión central en el argumento de un filme. *La llegada* plantea una apasionante reflexión – desde una perspectiva científica rigurosa – sobre la relación entre inteligencia, lengua y comunicación, en la que la física se pone a disposición de la lingüística y la traducción y donde la percepción espacio-temporal viene marcada por la cultura y el desarrollo de la lengua. Además, en este capítulo se analizarán aspectos como el rigor de los planteamientos científicos del filme y, muy en particular, la imagen que esta película transmite de traductores e intérpretes, así como de los problemas derivados de la comprensión del otro en la mediación como aspecto crucial de la labor de estos profesionales.

**Palabras clave:** Interpretación, ciencia ficción, hipótesis de Sapir-Worf, determinismo lingüístico, universalismo

### **1 Los intérpretes en el cine histórico y de ciencia-ficción: antecedentes**

La presencia de traductores e intérpretes en el cine ha sido relativamente frecuente. El género histórico y de guerra, por ejemplo, ha retratado el difícil papel del intérprete en situación de conflicto, tanto en los más recientes — como en *Territorio Comanche* (Herrero, 1997), ambientada en la guerra de los Balcanes— como en algunos del pasado más o menos remoto. Encontramos intérpretes a menudo en las películas del oeste —*ort Apache* (Ford, 1948), *Bailando con lobos* (Costner, 1990) o *Un hombre llamado caballo* (Silverstein, 1970)— como instrumentos cruciales para la comunicación entre tribus indígenas y soldados colonizadores durante la expansión de los pobladores anglosajones, centro y noreuropeos por el nuevo continente:

By the time of the 'discovery' of America, Europeans were well aware of the importance of having adequate interpreters to assist them in communicating with the radically different peoples they encountered (Bowen *et al.*, 1995:255).

Pero también habían sido retratados en situaciones análogas ocurridas en América Latina donde —tal y como se retrata en *La misión* (Joffé, 1986) o *El Dorado*

(Bergeron, 2000) — aparecían como apoyo de los conquistadores españoles (Bowen *et al.*, 1995:255). Y es que el cine histórico en sus múltiples vertientes no ha podido evitar hacer referencia en sus entregas a una figura tan importante en y para el desarrollo de los conflictos armados a lo largo de la historia. Un caso paradigmático sería el de la película *¿Vencedores o vencidos? (El juicio de Nuremberg)* (Kramer, 1961) (sobre la cual versa otro capítulo de este mismo volumen), donde se retrata por primera vez el trabajo de los intérpretes en simultánea en uno de los momentos cruciales de la historia reciente. O el caso de *La niña de tus ojos* (Trueba, 1998), en la que el intérprete ocupa un lugar muy cercano al centro de la trama.

De hecho, ya Bowen *et al.* (1995:246–247) señalaban el papel esencial de los intérpretes en situación de conflicto desde la antigüedad remota, llegando incluso a destacar su importancia para la expansión de las potencias mediterráneas emergentes del inicio de nuestra era, e incluso el hecho de que la profesión se normalizara y regularizara gracias en gran medida a las necesidades derivadas de los múltiples conflictos: a la par que para las relaciones comerciales, pueblos y civilizaciones aislados geográficamente y que, por tanto, hablaban lenguas muy distintas, no tenían más remedio que recurrir a intérpretes durante las negociaciones diplomáticas.

Esta tendencia ha ido en aumento en los últimos tiempos y se ha extendido a otros géneros, como la comedia o el thriller, ganando así los intérpretes en visibilidad y notoriedad social, y ayudando, por tanto, a aumentar el hasta ahora escaso conocimiento de la profesión entre la ciudadanía. Probablemente uno de los ejemplos más visibles sea el caso del filme *La intérprete* (Pollack, 2005), localizado en la sede de la ONU en Nueva York como escenario perfecto para el relato de una confabulación política de tintes policíacos.

Por su parte, el cine de ciencia ficción no ha sido ajeno a esta tendencia, de modo que películas que conforman el esqueleto de este género entre las audiencias, como la saga de *La guerra de las galaxias* (Lucas, 1977) (R2D2 es uno de los primeros casos conocidos de interpretación automática, sin mediación humana, pero a través de un personaje que desprende una enorme humanidad) o *Stargate* (Emmerich, 1994), en la que la traducción de unas antiguas tablillas egipcias desencadena la acción, se han visto obligadas a incluir entre sus personajes principales a la figura del intérprete. No en vano, este género no deja de ser la prolongación fantástica cara al futuro del cine histórico, solo que, en lugar de contarnos acontecimientos reales del pasado, sus argumentos se centran en especulaciones hipotéticas y fantásticas del futuro ignoto. Pero, en el fondo, estos filmes no son sino películas de guerra, de tramas y aventuras, de viajes y conquistas de nuevos territorios, en las que el intérprete encaja a la perfección.

Sin embargo, no han sido tan frecuentes los casos en los que la trama principal del filme se desarrolla en torno a la profesión del intérprete y sus características de manera plena, como nudo argumental principal del filme, pues incluso en la hollywoodiana *La intérprete*, en la que esta profesional también es protagonista, la interpretación no deja de ser más que una disculpa para ubicar la trama en un entorno “exótico” internacional, sin que los aspectos propios de la profesión conformen el núcleo duro argumental que, en ese caso concreto, no deja de ser el de un thriller policiaco al uso. Algo semejante ocurre en el filme francés *La traductora* (Hazanov, 2006), que mantiene esa tendencia a utilizar el glamour de la profesión como desencadenante de un thriller con tintes psicológicos, en este caso relacionados con la búsqueda de la identidad perdida de la protagonista, problema frecuente este del desarraigo en profesionales caracterizados por su movilidad internacional y su transculturalidad.

En *La llegada* (Villeneuve, 2016) la comunicación entre seres que no comprenden no es tanto una mera disculpa argumental, cuanto el argumento principal del filme, que se plantea de una forma brillante al incorporarse como elemento central de esta historia una aproximación científica explicativa del desarrollo del lenguaje, del papel que este juega en el desarrollo de la inteligencia, la comunicación humana y la traducción e interpretación, que ha sido una de las aportaciones teóricas más importantes y más extendidas durante el pasado siglo XX.

## **2 La comunicación humana: determinismo frente a universalidad**

Probablemente uno de los debates más interesantes que ha vivido la lingüística a lo largo de su historia haya sido el mantenido a lo largo del siglo XX entre dos grandes visiones de la realidad de la comunicación humana: la del relativismo o determinismo lingüístico frente a la gramática universal.

### **2.1 La hipótesis de Sapir-Worf o el determinismo lingüístico**

No es extraño escuchar hablar de este fenómeno en escuelas y facultades de traducción, a menudo no por su nombre, sino a través del manido ejemplo de por qué los Inuit (u otros pueblos del norte) tienen tal cantidad de vocablos distintos para designar uno que, para nosotros, en climas más templados, solo tiene una traducción: nieve. Se trataba en el fondo de sustentar la idea de que la traducción va mucho más allá del mero intercambio de unidades léxicas entre dos lenguas, inciéndose así en la idea de que hay que comprender los universos culturales de

la cultura origen para así poder trasvasarlos, con más o menos precisión, a la cultura meta: “The main concern has traditionally been with so-called realia, words and phrases that are so heavily and exclusively grounded in one culture that they are almost impossible to translate into the terms —verbal or otherwise— of another” (El-dali, 2011:37).

La hipótesis de Sapir-Worf o del determinismo lingüístico viene a decir que es el lenguaje el que condiciona o incluso modela la manera de pensar de los seres humanos y, por tanto, su percepción de la realidad. Según Sapir, “el pensamiento podrá ser un dominio natural, separado del dominio artificial del habla, pero en todo caso el habla viene a ser el único camino conocido para llegar hasta el pensamiento” (Sapir, 1954:23).

Según se suele contar – siguiendo con el ejemplo de la nieve – un traductor “del sur” nunca podrá traducir adecuadamente el TO escrito por un Inuit, no porque no entienda la lengua, sino porque esa lengua del norte contiene matices y precisiones de carácter cultural marcados por su propia experiencia particular del mundo. Y, como en el sur no compartimos ese universo, no encontraremos los términos que contienen con idéntica precisión las peculiaridades de la percepción y la experiencia de la cultura origen, simplemente porque carecemos de ellos. La perfección en la traducción, por tanto, podría ser en ocasiones imposible —cuando los universos culturales y experienciales son sustancialmente distintos— y todo lo que se puede hacer es llegar a una versión aceptable, aunque quizá imprecisa o incompleta, de la información contenida en el texto original. Se advertía de que esta es una espada de Damocles permanente en la vida de traductores e intérpretes y se entrenaba en la superación de las barreras culturales a través de estrategias como la explicación, ampliación u otras, para así superar ese problemático desajuste cultural.

Esta es la llamada versión débil del determinismo, que propone que la lengua ejerce un cierto nivel de influencia sobre cómo entendemos la realidad que nos rodea. *La llegada* plantea, sin embargo, la versión más radical de esta teoría, también llamada del relativismo lingüístico, según la cual hablantes de lenguas diferentes piensan, es decir, conceptualizan la realidad, de maneras radicalmente diferentes, hasta tal punto que se declaraba que si, por ejemplo, una palabra no existía en un idioma, los hablantes de ese idioma serían **incapaces** de concebir ese concepto. El caso paradigmático que desataba este razonamiento provenía de un ejemplo de la vida real: puesto que los Hopi —una tribu norteamericana cuya lengua fue objeto de profundo estudio— carecen en su lengua de expresiones que denoten el tiempo verbal futuro, entonces los y las integrantes de la cultura Hopi no deberían poder entender la idea de futuro:

Hopi, as we might expect, is different here too. Verbs have no “tenses” like ours, but have validity-forms (“assertions”), aspects, and clause-linkage forms (modes), that yield even greater precision of speech. The validity-forms denote that the speaker (not the subject) reports the situation (answering to our past and present) or that he expects it (answering to our future) or that he makes a nomic statement (answering to our nomic present). The aspects denote different degrees of duration and different kinds of tendency “during duration” (Whorf, 1956:186).

Es precisamente esta versión fuerte de la hipótesis la que alimenta el guion del filme: la concepción espacio-temporal lineal de los humanos no se corresponde con la circular de los alienígenas, cuestión que se abordará después del siguiente punto.

## 2.2 El Universalismo: la gramática generativa y transformacional de Chomsky

Frente al relativismo y el determinismo lingüístico, Noam Chomsky propuso la idea de que todos los idiomas parecen incluir un mismo patrón de reglas básicas comunes, la denominada gramática universal, una especie de conocimiento innato común a todo ser humano, a partir del cual cada lengua y cultura desarrolla su set de principios particulares que hacen que las lenguas sean diferentes. En la gramática generativa, a partir de un número limitado de unidades léxicas, estructuras y reglas para su combinación, se puede generar un número infinito de combinaciones para, así, generar significados nuevos igualmente infinitos.

En su teoría, cada oración tiene dos niveles distintos de representación, denominados estructura profunda y estructura superficial. La primera es una representación directa de la información semántica de la oración, y está asociada con la estructura superficial, que es aquella que reproduce la forma fonológica de la oración mediante transformaciones.

In each such grammar there are particular, idiosyncratic elements, selection of which determines one specific human language; and there are general universal elements, conditions on the form and organisation of any human language, that form the subject matter for the study of “universal grammar.” Among the principles of universal grammar are [...] for example, the principles that distinguish deep and surface structure and that constrain the class of transformational operations that relate them (Chomsky, 2005:62).

Según esta teoría, siempre será posible conceptualizar cualquier concepto proveniente de cualquier cultura gracias a la existencia de ese bagaje lingüístico común que es inherente al ser humano, solo que con las debidas transformaciones cuando existan diferencias sustanciales entre lenguas y culturas.

## 2.3 El conflicto entre las dos grandes teorías lingüísticas del siglo XX

El Universalismo probablemente haya eclipsado al Determinismo entre la comunidad científica, ya que, pese a la evidente diferencia que existe entre las lenguas —tal y como se demuestra en el estudio del discípulo de Sapir, Benjamin Worf sobre las diferencias entre el SAE (Standard Average European) y el Hopi— y pese a que se admite que puede existir una cierta relación entre la lengua y la cultura de los pueblos, lo que no está tan claro es que se dé una correlación fuerte y sistemática que permita afirmar que la existencia o no de, por ejemplo, determinados tiempos verbales en una determinada lengua condicione la manera de pensar o incluso la inteligencia de un determinado pueblo. Según Whorf:

There are connections but not correlations or diagnostic correspondences between cultural norms and linguistic patterns. Although it would be impossible to infer the existence of Crier Chiefs from the lack of tenses in Hopi, or vice versa, there is a relation between a language and the rest of the culture of the society which uses it. There are cases where the “fashions of speaking” are closely integrated with the whole general culture, whether or not this be universally true, and there are connections within this integration, between the kind of linguistic analyses employed and various behavioral reactions and also the shapes taken by various cultural developments. Thus the importance of Crier Chiefs does have a connection, not with tenselessness itself, but with a system of thought in which categories different from our tenses are natural (Whorf, 1956:204).

No obstante, el fin principal que rige la industria del cine no es tanto el de la divulgación científica rigurosa y profunda y la discusión de argumentos entre expertos cuanto el entretenimiento del gran público inexperto. Y desde un punto de vista cinematográfico y comercial no hay duda de que la hipótesis de Sapir-Worf puede ejercer un atractivo muy superior, casi hipnótico, a cualquier otra —por exótica e intrigante— entre los amantes del género de la ciencia ficción, ya que, al igual que ocurre con otras teorías que han sido analizadas también por el cine reciente de ciencia ficción (tal es el caso de la Teoría de la Relatividad en *Interstellar*), lo desconocido, lo diferente, lo inexplicable encaja a la perfección con la curiosidad innata y el deseo de explotar territorios desconocidos que caracteriza al público de este género.

## 3 La llegada

### 3.1 Breve sinopsis

El aterrizaje de 12 naves espaciales en diferentes puntos aleatorios del planeta lleva a los gobiernos del mundo a hacer un esfuerzo por comunicarse con los

recién llegados. En concreto, una lingüista americana de prestigio (Amy Adams) recibe el encargo del gobierno de USA de descubrir cuáles son sus intenciones, para lo cual, en compañía de un experto en física, emprende entonces la difícil tarea de establecer la comunicación con una civilización cuyos sistemas de representación del lenguaje son radicalmente diferentes a los nuestros, hasta tal punto que solo se harán comprensibles a los humanos cuando estos renuncien a algunos de los principios básicos que rigen su pensamiento y su inteligencia, como su concepción lineal del continuo espacio-tiempo. La experiencia vital de la protagonista se entremezcla con la historia para desvelarnos la lección principal que este filme pretende transmitir, que no es otra que la necesidad de que las civilizaciones, terrícolas o no, se comprendan entre sí y colaboren las unas con las otras.

### 3.2 El tema

El primer elemento definitorio de *La llegada*, que la aleja del resto de filmes que cuentan con la presencia de intérpretes y/o traductoras y que hace de esta película una *rara avis* dentro del propio género de la ciencia ficción, es el hecho de que el problema de la lengua, la inteligencia, la traducción y, en definitiva, la comunicación entre entidades que no se comprenden no sea un accesorio más en el argumento de la película, sino su hilo argumental principal. Además, frente a las películas de batallas y conquistas que dominan el género del cine histórico, de aventuras y de ciencia-ficción, la película no incluye prácticamente ninguna escena de las que solemos denominar “de acción”. Carece de despliegues tecnológicos y efectos especiales espectaculares, de maquetas de naves híper detalladas o de planetas exóticos de condiciones imposibles para la vida tal y como la conocemos. Hasta cierto punto podría decirse que se trata de una película minimalista en su puesta en escena, probablemente incluso escasamente atractiva en principio para las expectativas del gran público del género de la ciencia-ficción.

### 3.3 La base científica

Frente a la gran mayoría de los filmes que renuncian casi siempre a explicar, aunque sea de manera somera, las bases científicas que sustentan sus respectivos argumentos, *La llegada* aborda la cuestión de una manera sencilla y directa: menciona de manera explícita cuáles son los principios científicos que soportan su argumento principal y alrededor de ahí construye una historia creíble e incluso asumible para buena parte del gran público. Y no lo hace través de sesudas descripciones o explicaciones complejas, sino con una breve referencia a la hipótesis de Sapir-Worf a mitad del filme, dejando así que el público pueda



llegar a comprender por sí mismo la idea principal de dicha hipótesis a través de la narración de los hechos posteriormente acontecidos (o quizá acaecidos antes) en la película. De este modo, el binomio ciencia + ficción se desarrolla en toda su plenitud, con un argumento ficticio que parte de una propuesta científica real, sólida y seria, si bien llevada a su extremo, como veremos posteriormente. El hecho de que se decante por la opción que, probablemente, menos adeptos tenga entre la comunidad científica de lingüistas hoy día no le resta valor alguno al filme. Sin duda, desde el punto de vista de la cinematografía esta es la visión más atractiva, más exótica, incluso que más ventanas abre a universos paralelos y desconocidos.

### 3.4 La lengua de la llegada

Decíamos arriba que la lengua alienígena de este filme, el heptápodo, era — como no podía ser de otro modo— muy distinta a cualquier tipo de manifestación del lenguaje humano. Tan distinta que los expertos lingüistas y traductores son incapaces de desentrañar —inicialmente— sus secretos más básicos. En el filme se muestra como un amasijo de sonidos indescifrables, entre los que distinguir algo siquiera parecido a los fonemas o las palabras que conforman el lenguaje humano se torna imposible. De hecho, una de las virtudes del filme reside precisamente ahí: ante la imposibilidad de tan siquiera discernir sus unidades básicas, la intérprete opta por intentarlo a partir de material escrito, lo que elimina de raíz el problema de la evanescencia del lenguaje oral. A partir de ese material —que los visitantes devuelven de inmediato por el “mismo” medio— la comprensión del otro empieza a perfilarse como algo factible, tal y como ocurre con el lenguaje humano: si bien, sin duda, la lengua oral debe ser anterior a la lengua escrita, no siendo esta más que una manifestación especial y fijada en un medio duradero de la primera, la comprensión de la misma es mucho más compleja debido a esa evanescencia. Este es el motivo por el cual tradicionalmente la formación de traductores e intérpretes empieza con la traducción escrita, mucho más fácil de observar, analizar, describir, comprender, procesar y, por tanto, transformar que la versión oral. Además, en este caso la complicación radica en que el heptápodo no representa sonidos, sino significados completos, lo que lo diferencia radicalmente de cualquier forma de comunicación humana conocida.

### 3.5 La comprensión del otro

La estrategia desarrollada por la lingüista de *La llegada* para conseguir ser entendida no es diferente de la utilizada en la realidad en situaciones análogas. Tal y como se ha expuesto en varios filmes que incluyen personajes que no comparten

una misma lengua (siendo un caso paradigmático el conocido “yo Tarzán, tú Jane”) y tal y como conocemos a través de los relatos de distintos autores, cuando era imposible comunicarse con las tribus indígenas, por ejemplo, se recurría a enseñarles la lengua del invasor, como si de niños o neohablantes se tratase, desde el principio. Esa misma estrategia, otra vez, se reproduce aquí, incidiéndose en el realismo de las propuestas científicas y metodológicas que propone el filme. La Dra. Banks, sin embargo, no conseguirá desentrañar los misterios del heptápodo hasta que le sea concedido el “regalo” de esa lengua, de modo que solo cuando visita la nave sola empieza a comprender a los visitantes, a percatarse de que lo que aparecía en su mente —desde su percepción lineal de sus propias experiencias— como recuerdos del pasado no son en realidad más que visiones de lo que ocurrirá en el futuro, incluidas ahí imágenes de los propios extraterrestres en los dibujos de su hija nonata o sus futuras publicaciones sobre la traducción del lenguaje heptápodo, a lo que se suma una justificación del nombre de su futura hija, Hannah, que, al igual que la lengua heptápoda, es “circular”, un palíndromo que se lee igual empezando por la derecha que por la izquierda.

La comprensión del otro adquiere en esta película su máxima expresión en la actitud de la doctora Banks ante el conocimiento de su futuro y el de su familia. Al contrario que en otras propuestas en las que se intenta modificar el futuro cuando los acontecimientos previstos son indeseados —tal y como ocurre, por ejemplo, en *Interstellar* (Nolan, 2014) —, la Dra. Banks no intenta modificar ese futuro amargo que le espera. Podría haber decidido no entablar una relación sentimental con el que será el padre de su hija. Podría haber decidido no tener una hija que, sabe, morirá trágicamente siendo aún una niña. Sin embargo, en lugar de modificarlo, asume ese futuro con naturalidad, y lo hace porque en realidad no hay futuro ni pasado, sino una concepción completa de la realidad al margen del tiempo, no hay causalidad ni se tiene el poder de cambiar los acontecimientos. La película, en definitiva, cuestiona el don del libre albedrío del que supuestamente gozamos los humanos: si el futuro ya “ha sucedido” ¿cómo podríamos pretender cambiarlo?

### 3.6 El “toque” cinematográfico de *La llegada*

Probablemente, la elección de la explicación científica utilizada como nudo argumental principal del filme no es casual, sino que parece obedecer a razones estratégicas y comerciales, aunque también podría ser la preferida conceptualmente por el autor de la novela que inspira el filme. Como veíamos más arriba, la hipótesis de Sapir-Worf admite una más que probable influencia entre cultura

y lenguaje, que afecta a aspectos tan cruciales como la percepción espacio temporal de los seres humanos:

Concepts of “time” and “matter” are not given in substantially the same form by experience to all men but depend upon the nature of the language or languages through the use of which they have been developed. They do not depend so much upon ANY ONE SYSTEM (e.g., tense, or nouns) within the grammar as upon the ways of analyzing and reporting experience which have become fixed in the language as integrated “fashions of speaking” and which cut across the typical grammatical classifications, so that such a “fashion” may include lexical, morphological, syntactic, and otherwise systemically diverse means coordinated in a certain frame of consistency. Our own “time” differs markedly from Hopi “duration.” It is conceived as like a space of strictly limited dimensions, or sometimes as like a motion upon such a space, and employed as an intellectual tool accordingly (Whorf, 1956:158).

La película explota esa versión “dura” del determinismo lingüístico para plantear una paradoja esencial de la comunicación y de la traducción, la que viene a decir que la comunicación y la traducción plenas son imposibles precisamente porque existen diferencias culturales insalvables que impiden esa comprensión y trasvase al 100% de las otras culturas. Esto se hace planteando una cuestión tan apasionante como, desde un punto de vista científico, plausible: ¿qué ocurriría si necesitaráramos comunicarnos con una civilización alienígena cuyo sistema de comunicación es radicalmente diferente al nuestro, ya que su inteligencia y, en definitiva, su concepción de la realidad, se rigen por parámetros muy diferentes a los de la nuestra?

En este caso la intriga principal se desarrolla a partir de la idea de que frente a la percepción secuencial del tiempo como un movimiento lineal “segmentado” en tres posibles “momentos” (pasado, presente y futuro) visto como un continuo que proponen, como decíamos arriba, las SAE, la lengua indígena Hopi no podría concebir esa misma secuencia:

Hopi “duration” seems to be inconceivable in terms of space or motion, being the mode in which life differs from form, and consciousness *in toto* from the spatial elements, of consciousness. Certain ideas born of our own time-concept, such as that of absolute simultaneity, would be either very difficult to express or impossible and devoid of meaning under the Hopi conception, and would be replaced by operational concepts (Whorf, 1956:158).

La civilización extraterrestre que visita la tierra no concibe el tiempo como los terráqueos, de manera lineal, sino circular, del mismo modo que la lengua que expresan por escrito es más un pictograma complejo con un significado completo que lo que nosotros entendemos tradicionalmente por una lengua con sus unidades léxicas, sintagmas y oraciones. No obstante, la idea de que se traducen

unidades de sentido completas, es decir, significados, y no unidades léxicas particulares entronca a la perfección también con otra de las teorías más potentes de la interpretación y traducción del siglo XX, cuyos principios —con ciertos matices— siguen siendo plenamente válidos hoy día. Se trata de la Teoría del Sentido o Teoría Interpretativa de la Traducción (en su denominación más moderna) formulada por Danica Seleskovitch (1978) en la llamada Escuela de París.

### 3.7 Estructura del filme

La película se construye alrededor de la historia de su protagonista, una experta en lingüística, profesora universitaria y traductora e intérprete de prestigio que domina diversas lenguas a cual más exótica (y entre las que se incluye el chino) y que recibe el encargo de establecer la comunicación con los recién llegados. La narración es, por tanto, de carácter lineal, excepto porque el filme comienza con lo que aparenta ser un flashback en el que vemos a la hija de la protagonista, lo que nos lleva a esperar que en algún momento se nos desvele el bien guardado secreto de su pasado, junto con unas enigmáticas reflexiones sobre la memoria y nuestra concepción del tiempo.

Sin embargo, según se va desarrollando el filme y la experta va, poco a poco, desvelando algunos pequeños secretos de la lengua alienígena, como el uso de los pictogramas circulares, por ejemplo, que expresan ideas completas con todos sus matices, es decir, según la intérprete va entendiendo mejor la mentalidad alienígena y los va “comprendiendo” mejor, los supuestos flashbacks se aceleran e intensifican, sumiendo al público en el desconcierto por no saber cómo encajarlos en el pasado de la protagonista, que aparece como trágico al revelar la historia de su hija enferma de cáncer, que, entendemos, debió morir en el pasado. ¿Cómo si no lo podría estar recordando “ahora” su madre?

Pues bien, ese es, probablemente, el giro argumental esencial del filme – que no se revelará en su totalidad, sino solo a través de las sugerencias de los enigmáticos flashbacks – hasta la escena final, cuando se confirma que la pareja y padre de la niña (que hasta entonces ha permanecido prácticamente oculta, o presente, pero apartada de la narración por su escasa participación en la trama) no es otro que el experto en física que ahora mismo, en el presente, la acompaña en su misión con los alienígenas. Solo entonces se desvela de manera abierta que los flashbacks no eran tales, sino flashforwards en los que se nos relata el futuro que la espera (formar pareja con su actual compañero de trabajo, con quien aún no tiene esa relación amorosa, traer una niña al mundo y ver cómo esta muere tristemente de cáncer) y que ella solo consigue desvelar cuando a través del aprendizaje de esa lengua llega a entender la concepción del mundo de

los alienígenas, abrazando así la idea de que nuestra concepción de la realidad depende en gran medida de las posibilidades que la lengua y sus reglas ofrecen, hasta tal punto que puedan determinar el pensamiento e incluso la inteligencia humanos tal y como se plantea en la hipótesis de Sapir-Worf. En paralelo a este (aunque posterior en el tiempo) transcurre el otro guiño cinematográfico a la hipótesis de Sapir-Worf: cuando la potencial ofensiva armada humana contra las naves alienígenas se detiene (y, de hecho, nunca tiene lugar) gracias a que nuestra intérprete, una vez conocida esa naturaleza circular de su percepción temporal, utiliza una información de carácter meramente personal y anecdótico recibida por ella posteriormente en el tiempo para impedir algo que, en realidad, había ocurrido antes según su propia percepción (léase su “inteligencia”) humana.

El filme, por tanto, se inclina por la teoría más intrigante, atractiva desde el punto de vista cinematográfico y exótica de las posibles. Y lo hace desde una concepción científica rigurosa que toma los principios básicos de una teoría científica lingüística seria, aunque llevada a sus extremos para proporcionarle ese atractivo cinematográfico.

### 3.8 Las razones del viaje heptápodo

Doce naves espaciales ubicadas en localizaciones aparentemente aleatorias del mundo entran en contacto con sus respectivos gobiernos e intentan comunicarse con una humanidad desunida. Inevitablemente, la gran pregunta que todos se hacen es ¿cuál es el motivo de ese viaje? Al igual que los especialistas chinos, la Dra. Banks traduce: su propósito es ofrecerles un arma, que les animan a utilizar. Evidentemente, la simple presencia de la palabra “arma” en el discurso hace que se disparen todas las alarmas e incluso que las comunicaciones entre los gobiernos de la tierra se interrumpan debido a suspicacias entre la clase política.

No obstante, la Dra. Banks —como buena experta en traducción— apunta: no podemos estar seguros de que comprendan la especificidad del término arma (*weapon* en el original) pues podría entenderse también —en el marco de una concepción del mundo tan separada de la de nuestra realidad— como instrumento o herramienta. Por tanto, lo que está a punto de convertirse en el desencadenante del conflicto entre las dos civilizaciones es una mala interpretación de un término o bien la no distinción en una lengua de lo que en otra es perfectamente distinguible como un concepto u objeto diferenciado, tal y como apuntábamos más arriba al hablar de la lengua Inuit o del Hopi.

Por otra parte, la posibilidad de que una mala interpretación del discurso sea el desencadenante de un conflicto se ha apuntado repetidamente como argumento a favor de la gran responsabilidad del trabajo del intérprete. *La llegada*

vuelve a incidir en esta cuestión, pero descarga a la Dra. Banks de esa responsabilidad, pues es ella misma quien subraya la posibilidad del malentendido o de la polisemia como causas de la potencial confusión.

Solo tras una visita más a la nave la lingüista llegará a comprender plenamente a los heptápodos: “Louise tiene un arma, utilízala... ayudamos a la humanidad para que dentro de 3000 años vosotros nos ayudéis... Louise ve el futuro. El arma abre el tiempo”. Solo entonces comprenderá que el arma no es tal, sino que es un regalo. Solo entonces comprenderá que el regalo es esa lengua que permite ver el futuro y que debe aprender ahora para después poder ayudar a los heptápodos.

No obstante —y por concluir este apartado con una nota del misterio propio que rodea al filme—, no deja de ser curioso que la cultura objeto de estudio que origina la cuestión científica básica que, a su vez, actúa como detonante de la hipótesis de Sapir-Worf y que, por tanto, actúa como desencadenante de esta historia, la cultura Hopi, pretende ser heredera del saber proporcionado por unos misteriosos seres, los Katchinas, de origen extraterrestre, que les proporcionaron los saberes necesarios para evitar los efectos perniciosos de las guerras y catástrofes naturales que podrían haber acabado con su cultura. Ignoramos si el autor de la novela original y el director del filme eran conocedores de esta cuestión, pero es posible que no sea casual y que la lección que propone el filme, la necesidad de unidad en la tierra para afrontar retos comunes a través de la solidaridad entre pueblos y culturas, cierre su círculo conceptual con esta mirada a través del espejo: ahora son los visitantes los que precisan de nuestra ayuda, como antes la cultura local Hopi precisó del saber de esos extraños visitantes.

### **3.9 La imagen de los protagonistas de *La llegada***

Si bien en el filme aparecen varios personajes, podría decirse que el nudo argumental lo ocupan tan solo tres —la intérprete, el físico y su hija— rodeados por una serie de caracteres casi accesorios para la trama, excepto por el general chino Shang, que comparte esa misteriosa información personal con la que la intérprete podrá evitar el conflicto. A continuación, se describen brevemente las características principales de los tres adultos mencionados, ya que la hija aporta poco a la trama, aunque su papel sea crucial en el filme.

#### *3.9.1 La intérprete*

El filme es riguroso a la hora de ofrecer una versión creíble de la figura de su protagonista, traductora e intérprete, lingüista y profesora. En primer lugar, se trata de una mujer, lo que concuerda con la sociología de una profesión (la de traductora e intérprete) que está altamente feminizada en todo el mundo. Ejemplos de

esto pueden encontrarse en muchos otros filmes como *Charada* (Donen, 1963), *La intérprete* o *La traductora*, todas protagonizadas por mujeres y que justifica Baigorri en referencia a la ONU, ya que, según comenta:

Que la protagonista de *La intérprete* sea mujer, aparte del interés que pueda tener escoger como protagonista a Nicole Kidman para la explotación de taquilla de la película, es acertado, porque ciertamente la profesión se ha feminizado y la proporción de mujeres intérpretes en las Naciones Unidas es muy superior a la de varones (Baigorri, 2008:518).

Más allá de la explicación de Baigorri, no hay más que analizar la presencia de estudiantes hombres y mujeres en las facultades de traducción para corroborar la mayoría aplastante de mujeres entre el alumnado, al igual que ocurre en la profesión. Ha de tenerse en cuenta que, además, es profesora universitaria de una especialidad en la que, de nuevo, el porcentaje de mujeres es muy alto, dominante incluso en el campo de las letras o humanidades y muy en especial en el de la traducción e interpretación. Se retrata además un papel cada vez más común en el mundo universitario: la consultoría científica o académica, mediante la cual, como parte del proceso de transferencia de conocimiento de la universidad a la sociedad, los investigadores prestan servicios de consultoría basados en su investigación y sus conocimientos (Beraza Garmendia *et al.* 2012). En este caso, y tal y como corresponde a la trama de la película, los servicios conllevan una misión vital para la humanidad. Curiosamente, esta realidad guarda gran paralelismo con el proceso de creación de la película, para el cual el director Denis Villeneuve contrató a Jessica Coon, investigadora del departamento de lingüística de Mc Gill University (Canadá), con el objetivo de prestar servicios de consultoría científica que contribuyesen a mantener la verosimilitud de la trama. Normalmente, y tanto en el caso de películas clásicas, como *2001: Una odisea del espacio* (Kubrick, 1968), o más modernas, como *Interstellar*, para este tipo de servicios se recurre a científicos, en su mayoría hombres, que, en algunos casos, dejan la universidad y crean empresas de consultoría científica para la industria del cine (Kirby, 2003). Una vez más, *La llegada* muestra una realidad diferente, acorde con los tiempos y con la realidad de empoderamiento de la mujer en la que vivimos. Louise Banks, como veíamos más arriba, es la protagonista absoluta de esta película, alrededor de la cual, tanto en su vertiente profesional como familiar, gravita y se construye el argumento del filme.

En lo que respecta al apartado profesional conviene destacar su absoluta profesionalidad: rigurosa, metódica y comprometida —como todo buen intérprete—, no cesará en su empeño de comprender al otro en ningún momento, incluso cuando las fuerzas empiezan a flaquear. No dudará tampoco en tomar decisiones dramáticas, como la de arriesgar su vida al desobedecer las órdenes de sus superiores ante la absoluta certeza de que puede aportar soluciones al conflicto,

porque sabe que ese es su papel: conciliar las necesidades e intereses entre seres que no se comprenden y que precisan de algún tipo de mediación. La intérprete se convierte así en una auténtica mediadora intercultural (Navaza, 2010:46–47), un papel que trasciende la mera traducción de enunciados lingüísticos para convertirse en una agente cultural (Pöchhacker, 2000:65) que asiste y ayuda a personas (seres, en este caso) en situaciones de desequilibrio comunicativo (y, a menudo, de diferente estatus) para la consecución de un objetivo de consecuencias cruciales para alguna de las partes. No podía encajar mejor en una historia como esta.

Como madre y esposa aparece como un ser cariñoso y empático a la vez que honesto, que lucha por su hija, aunque conozca lo inevitable de su temprano fallecimiento, a la vez que intenta hacer comprender a su pareja lo que ella ya ha comprendido, aunque eso mismo le cueste su vida familiar, porque, tal y como apunta, él no estaba preparado para comprender esa diferente realidad. Quizá solo la mente de una intérprete, flexible y abierta a mundos y sociedades diferentes, acostumbrada a comprender al otro, a entender sus sentimientos y sus percepciones de la realidad, su cultura y lo que esta puede o no expresar, sea el único tipo de ser humano capaz de comprender al alienígena, palabra esta que en su versión inglesa *alien* denomina también al extranjero.

### 3.9.2 *El físico*

Frente al personaje central de la trama, se nos presenta a un segundo experto que también responde a los roles de género dominantes: físico de profesión, el acompañante (y posterior pareja, aunque aún no lo sepamos) de la protagonista es un hombre. Curiosamente, uno podía esperar que el hombre científico jugara un papel central, frente al “accesorio” femenino – típico de los roles de género habituales en el mundo en general y en el cine en particular—encarnado por la lingüista-traductora. Sin embargo, lejos de caer en el manido estereotipo, el profesor de física tiene un papel en el filme meramente testimonial, pues en ningún momento pone a prueba sus conocimientos u ofrece pistas que desvelen el misterio de la película desde la perspectiva de la física. Podría decirse que su papel (al igual que el de la propia Física, al contrario de lo que ocurría en *Interstellar*) parece tan accesorio que se hace extraño, pues su aportación principal consiste, en definitiva, en que se erige como cómplice de la intérprete y se pone a su disposición desde el inicio de la misión, para finalmente —y esta es su aportación principal— convertirse en el futuro padre de la hija de la protagonista.

Rompiendo con los tópicos imperantes en el mundo del cine, el personaje femenino se convierte en protagonista de una historia típicamente de hombres, mientras que la pareja masculina destaca por su invisibilidad, por su escasa



notoriedad, por su carácter accesorio y consorte, ya que su papel se limita a su intervención como herramienta imprescindible para la reproducción de su pareja, un papel habitualmente asignado a la mujer. El mundo al revés.

En definitiva, el filme es riguroso en cuanto a la naturaleza de sus personajes principales y su sociología, destacando el papel crucial que otorga a la mujer, muy en línea con las teorías más recientes del empoderamiento femenino, con una protagonista que en ningún momento precisa de la “protección” de un héroe masculino, en este caso inexistente. Bien al contrario, es ella la primera que se quita el casco y se atreve a intentar respirar sin él dentro de la nave espacial en una atmósfera desconocida, potencialmente irrespirable, antes de que ninguno de los otros personajes masculinos se atreva a tan siquiera intentarlo, mientras la advierten del peligro de hacerlo.

### 3.9.3 *El general Shang*

Si bien el general Shang tiene una intervención breve en el filme, su aportación es crucial para el desarrollo del argumento y para la extracción de lecciones: es a él a quien desvela nuestra intérprete la información clave (las últimas palabras de su esposa en el lecho de muerte, fallecida tiempo después de que tenga lugar su conversación) que detendrá el amago de ofensiva humana contra los alienígenas. Es él mismo quien proporciona a la Dra. Banks su número de teléfono privado una vez resuelto el conflicto alienígena, 18 meses “después”, para que ella pueda llamarle un año y medio “antes” y, así, evitar el conflicto.

No parece casual, tampoco, que haya sido escogido un personaje de una cultura oriental para tirar de este hilo argumental. En primer lugar, por ese halo misterioso que la cultura y la tradición chinas tienen para el mundo occidental. En segundo lugar, por esa tradición de sabiduría que se desprenden del pensamiento chino, ya sea en forma de máximas, proverbios o aforismos. En tercer lugar, por el carácter misterioso de la propia lengua china, tan semejante, hasta cierto punto, a los pictogramas de los alienígenas con sus representaciones completas cargadas de significado. En cuarto y último lugar, por ser China la gran potencia emergente —económica, política y militar— de principios del siglo XXI. El protagonismo chino aporta credibilidad al argumento, pues anticipa una situación que todos esperamos se dé en la realidad futura inmediata, lo cual, a su vez, encaja a la perfección con la idea del filme de llegar a ser capaces de adivinar el futuro a través de la adquisición de una lengua nueva que provoca cambios en la inteligencia de los seres humanos y de su comprensión de la realidad espacio-temporal.

Sin embargo, la participación de este personaje es hasta cierto punto cuestionable y solo puede entenderse como un recurso cinematográfico necesario para

dotar al filme de un cierto tirón comercial, aquel que habitualmente proporcionan las escenas de acción y/o suspense. En primer lugar, ni siquiera está presente en el libro del que se extrae esta historia (*Story of Your Life*, de Ted Chiang), en el que los extraterrestres simplemente abandonan el planeta. La película, tal y como comenta su director —del que hablaremos brevemente más abajo— necesitaba probablemente un cierto conflicto o clímax para ganarse al público mayoritario.

Por otra parte, esta es una cuestión crucial, puesto que aquí sí se altera el futuro con la intervención de la Dra. Banks, que se aprovecha de su conocimiento del mismo para evitar el conflicto, exactamente lo que no hace para evitar el destino trágico de su hija aún no nacida. Hay ahí una cierta traición argumental, en primer lugar, contra la idea original de la novela, en segundo lugar, contra la premisa señalada más arriba de que no se puede cambiar el futuro y, en tercer lugar, contra el tono general de la película, que no ha necesitado de guerras ni suspenses ni conflictos o persecuciones hasta ese momento.

#### 4 Conclusión

Puede que *La llegada* no sea el filme que mejor describe el papel de los intérpretes a través de la mirada del cine. Quizá tampoco sea el mejor ejemplo de práctica real de la profesión ni aporte gran cosa en términos de “representar” ante el gran público la actuación de los intérpretes en el mundo real o su historia en tiempos pasados. Sin duda, bien poco nos cuenta sobre la historia de la interpretación o sus orígenes.

Sin embargo, el filme es muy riguroso y sólido desde una perspectiva científica. Por ejemplo, además de lo ya mencionado arriba sobre la veracidad y aplicabilidad de la hipótesis de Sapir-Worf y las relaciones establecidas entre lenguaje e inteligencia humanos, cabe destacar que nada más empezar el filme se hace una referencia aparentemente intrascendente a la lengua gallega (pero que en absoluto pasa inadvertida en Galicia, “where language was seen as an expression of art”, tal y como se dice en la versión original inglesa de *Arrival*) de la que se dice que – pese a lo que algunos puedan opinar – fue el origen de la lengua portuguesa, lo que justifica las diferencias fonéticas entre el portugués y las otras lenguas romances. Ya en la primera escena se nos presenta, por tanto, un filme riguroso en sus planteamientos científicos, rigurosidad que se mantendrá —con ciertos guiños cinematográficos inevitables como los mencionados arriba— a lo largo de todo el metraje.

Precisamente ese es uno de los valores principales de esta película, tal y como ya se comentó. Lejos de enmarañarse en historietas de aventuras intrascendentes, el director del filme, el canadiense (y más en concreto de la francófona

Quebec, lo cual podría tal vez explicar su interés por las lenguas y la diversidad lingüística y cultural) Denis Villeneuve, que recibió una nominación a la mejor dirección en los premios Oscar 2016 por esta película, es capaz de elaborar una historia rigurosa desde el punto de vista científico, a la par que creíble y, sobre todo, misteriosa, apasionante e incluso enigmática en su presentación. Al final, no solo no decepciona, sino que deja al público deseoso, muy probablemente, de saber más sobre una cuestión tan apasionante como el procesamiento del lenguaje humano, sobre la inteligencia y su relación con el desarrollo del lenguaje, sobre la comunicación, la traducción, el origen de las lenguas y las culturas y tantas otras cuestiones que aún hoy no han podido ser desveladas por la ciencia de manera definitiva, por más que sea precisamente el propio lenguaje el instrumento esencial que posibilita esa misma reflexión.

Por otra parte, la lección que pretende transmitir esta película, la necesidad de que se produzca una relación de colaboración, primero entre las diferentes naciones del planeta tierra y luego de estas con las civilizaciones extraterrestres, encaja a la perfección con la labor principal de intérpretes y traductores: tender puentes entre aquellos que no se comprenden para que, a través de la colaboración, todos progreseemos.

*La llegada* es un gran filme que no precisa ni de tecnologías ni de masivas apariciones estelares de lujo. Es la prueba palpable y evidente de que detrás de una gran película siempre hay una gran historia y esta es una que nos engancha al cuestionarse algunas de las bases de la propia inteligencia humana y de cómo se establece la comunicación, en definitiva, sobre todo aquello que sabemos sobre nosotros mismos y que solo la lengua es capaz de describir.

## Bibliografía

- Baigorri, J. 2008. "Los intérpretes en el cine de ficción: una propuesta de investigación", en Zarandona, J.M. (ed.) *Volumen de ponencias en el curso sobre cine y traducción celebrado en la Universidad de Valladolid*, campus de Soria, en febrero de 2008.
- Beraza Garmendia, J. M. y Rodríguez castellanos, A. 2012. "Tipología de las spin-offs en un contexto universitario: una propuesta de clasificación". *Cuadernos de Gestión*. Volume 12, Issue 1, Pages: 39–57.
- Bergeron, B. 2000. *El Dorado*, Estados Unidos.
- Bowen, M., Bowen, D. Kaufmann, F. y Kurz, I. 1995. "Interpreters and the making of History", en Delisle, J. and J. Woodsworth (eds.) *Translators Through History*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 245–273.
- Chomsky, N. 2005. *Language and Mind*. New York: Cambridge University Press.

- Costner, K. 1990. *Bailando con lobos*, Estados Unidos.
- Donen, s. 1963. *Charada*, Estados Unidos.
- El-dali, H. M. 2011. "Towards an understanding of the distinctive nature of translation studies". *Journal of King Saud University – Languages and Translation*. Volume 23, Issue 1, January 2011, Pages 29–45.
- Emmerich, R. 1994. *Stargate*, Estados Unidos.
- Ford, J. 1948. *Fort Apache*, Estados Unidos.
- Hazanov, H. 2006. *La traductora*, Rusia.
- Herrero, G. 1997. *Territorio Comanche*, España.
- Kirby, D. A. 2003. "Science Consultants, Fictional Films, and Scientific Practice". *Social Studies of Science*, Volume 33, Issue 2, 231–268.
- Kramer, s. 1961. *¿Vencedores o vencidos? (El juicio de Nuremberg)*, Estados Unidos.
- Kubrick, s. 1968. *2001: Una odisea del espacio*, Reino Unido.
- Joffé, R. 1986. *La misión*, Estados Unidos.
- Lucas, G. 1977. *La guerra de las galaxias*, Estados Unidos.
- Navaza, B. 2010. "Interpretación e mediación cultural nos servizos sanitarios", en Bacigalupe, L. A. (ed.) *Inserción profesional d@s estudiantes de traducción e interpretación*, Granada: Atrio, 41–57.
- Nolan, Ch. 2014. *Interstellar*, Estados Unidos.
- Pöchhacker, F. 2000. "The Community Interpreter's Task: Self-Perception and Provider Views", en Roberts, R.P., Carr, S.E., Abraham, D. and A. Dufour (eds.) *The Critical Link 2: Interpreters in the Community*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 49–65.
- Sapir, E. 1954. *El Lenguaje*. Madrid: Ediciones F.C.E. España S.A.
- Pollack, s. 2005. *La intérprete*, Estados Unidos.
- Seleskovitch, D. 1978. *Interpreting for International Conferences: Problems of Language and Communication*. Washington: Pen and Booth.
- Silverstein, E. 1970. *Un hombre llamado caballo*, Estados Unidos.
- Trueba, F. 1998. *La niña de tus ojos*, España.
- Villeneuve, D. 2016. *La llegada*, Estados Unidos.
- Whorf, B. 1956. *Language, Thought and Reality: selected writings of Benjamin Lee Whorf*. (Edited by John B. Carroll). Oxford, England: Technology Press of MIT.