

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

The seal of the University of Salamanca is a circular emblem. It features a central shield with various symbols, including a crown at the top and a figure holding a staff. The shield is surrounded by a ring of figures, possibly representing the university's history or its members. The text 'SIGILLUM UNIVERSITATIS SALAMANTINAE' is inscribed around the perimeter of the seal.

**LA TRANSFIGCIÓN
COMO ESPEJO TEÓRICO
DEL TRADUCTOR-INTÉRPRETE**

El caso de *La llegada* y *La intérprete*

Candela Marcos Fuentevilla
Tutora: M^a Rosario Martín Ruano

Salamanca, 2020

Resumen

Tomando como punto de partida una concepción del cine como medio de comunicación social y diversos estudios realizados en materia de transficción, el objetivo principal del presente trabajo es explorar un conjunto de tesis y teorías traductológicas con las que pueden relacionarse dos películas recientes: *La llegada* (2016) y *La intérprete* (2005). A través de un análisis sistemático, mostraremos los vínculos que pueden establecerse entre la trama y el comportamiento de los personajes de estos largometrajes y algunos conceptos y cuestiones clave para los estudios de traducción como son la identidad, los conflictos deontológicos, la hipótesis de Sapir-Whorf, la noción de «lealtades múltiples» o *allegiances*, o la teoría de los roles del intérprete de Angelelli. Como resultado de este examen, expondremos una serie de conclusiones que podemos extraer en relación con la imagen de los traductores e intérpretes que estas dos producciones audiovisuales proyectan en el imaginario colectivo y dentro de la propia profesión.

Palabras clave: transficción, cine, *La llegada*, *La intérprete*, identidad, lealtades, relativismo lingüístico, *habitus*, roles

Abstract

Taking as starting point a vision of cinema as a social communication medium and various prior studies in the field of transfiction, the aim of this paper is to explore a number of translation theories and theses that can be associated with two recent films: *Arrival* (2016) and *The Interpreter* (2005). By means of a systematic analysis, this study will showcase the links that may be established between the films' plots and their characters' behaviour and some key concepts and issues in translation studies, such as identity, ethical conflicts, the Sapir-Whorf hypothesis, the notion of «multiple allegiances» and Angelelli's theory of interpreter roles. As a result of this analysis, this essay will provide several conclusions that can be drawn with regard to the image of translators and interpreters that these two films project into the collective imaginary and within the profession itself.

Key words: transfiction, cinema, *Arrival*, *The Interpreter*, identity, allegiances, linguistic relativity, *habitus*, roles

Índice

Introducción.....	2
Marco teórico-conceptual.....	5
Metodología de estudio	11
<i>La llegada: entender la realidad en clave de traducción</i>	<i>13</i>
<i>La intérprete: ¿de dónde venimos influencia a dónde vamos?</i>	<i>25</i>
Conclusiones.....	39
Bibliografía.....	42

*Men, like poets, rush 'into the midst', in medias res, when they are born; they also die in mediis rebus, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems.*¹

Frank Kermode (1967)

Introducción

No cabe duda de que vivimos en un mundo globalizado, en el que podemos abrir nuestra ventana a casi cualquier realidad existente con solo un clic. En las últimas décadas, Internet y los medios de comunicación de masas han transformado nuestra forma de ver el mundo y consumir información. Sin embargo, muchas veces no somos conscientes de que hace ya muchos siglos que tenemos la capacidad de descubrir las historias de otros con un solo gesto. Con ello nos estamos refiriendo, por supuesto, al poder de las obras de ficción.

Hay quien identifica el concepto de ficción con el de fantasía, con el de irrealidad, pero debemos tener claro que no son sinónimos. Primero, porque a través de la ficción las personas pueden acceder a conocimientos sobre realidades que escapan a su experiencia vital. Y segundo, porque como afirma Klaus Kaindl, «literature and film are never detached from society, but rather react to its developments, changes and upheavals with their own methods and devices²» (Kaindl 2014: 4). En otras palabras, estamos ante un espejo de nuestro mundo, pero reflejado desde una óptica personal: la del autor.

Existe, por supuesto, una amplísima gama de soportes entre los que el autor puede escoger para plasmar esta visión: narrativa, lírica, épica, producción televisiva... y cine. Es esta última categoría en la que nos vamos a centrar en el presente trabajo. En primer lugar, porque el medio audiovisual es el más moderno si hablamos en términos estrictamente históricos, lo que ha propiciado que no siempre reciba la consideración que merece dentro de las artes y quede relegado a ese *séptimo* lugar. Pero, además, porque la entrada en escena de la imagen y el sonido como elementos comunicativos ofrecen al autor nuevas e interesantes posibilidades expresivas.

¹ «Los hombres, al igual que los poetas, nos lanzamos 'en el mismo medio', *in media res*, cuando nacemos. También morimos *in mediis rebus*, y para hallar sentido en el lapso de nuestra vida requerimos 'acuerdos ficticios' con los orígenes y con los fines que puedan dar sentido a la vida y a los poemas» (trad. al cast. de Lucrecia Moreno, *El sentido de un final*, 1983, ed. Gedisa, Barcelona).

² «La literatura y el cine nunca están desconectados de la sociedad, sino que reaccionan a su desarrollo, sus cambios y sus convulsiones a través de sus propios métodos y mecanismos».

Sin embargo, una vez escogido el medio, hay que tener claro qué es lo que se quiere transmitir, ya que son múltiples los estudiosos que han defendido la función del cine como medio de comunicación social. Entre ellos, los más reconocidos son el filósofo Ian Jarvie y el sociólogo Andrew Tudor, cuyas obras *Towards a Sociology of Filme* (1970) y *Image and Visual Arts* (1974), respectivamente, constituyeron la base de las investigaciones posteriores en la materia. Ambos autores coinciden en señalar la experiencia cinematográfica como un «proceso comunicativo que sucede dentro de un contexto sociocultural determinado y que, en razón de su apelación emotiva, ejerce una gran influencia a la hora de configurar actitudes sociales e individuales» (Pardo 1998: 59). Por este motivo, a través de este trabajo intentaremos discernir lo que algunos cineastas han querido decir al público, voluntaria o involuntariamente, sobre un campo profesional concreto: el de la traducción y la interpretación. Como veremos más adelante en profundidad, en la ficción cinematográfica existen gran cantidad de ejemplos en los que la figura del traductor-intérprete y/o su labor han servido como vehículo de representación ya no solo de su propia realidad, sino de muchos otros conflictos y problemáticas universales.

Lo que nos interesa concretamente a efectos de este estudio es analizar cuáles son las tesis y argumentos traductológicos con los que puede vincularse el tratamiento de la profesión en el cine, puesto que, si tomamos como ciertas las afirmaciones sobre el poder social del séptimo arte, es lógico pensar que a través de ellos podremos sacar conclusiones relativas a la imagen del gremio que crean en el imaginario colectivo. Como ya afirmaba Michael Cronin (Cronin en Cerrato Rodríguez 2013: 3):

If we want to understand how translators and interpreters are seen to function in cultures and societies, it seems legitimate to investigate not only actual working conditions, rates of pay and training or educational opportunities for the profession but also the manner in which they are represented in cultural or imaginary artifacts. Indeed, a greatly neglected resource in the teaching of translation theory and history is cinema, whose familiarity and accessibility make it a compelling form of instruction for undergraduates and postgraduates who often possess a broad cinematographic knowledge base and highly developed visual literacy.³

³ «Si queremos entender cómo creen las culturas y sociedades que trabajan los traductores e intérpretes, parece legítimo investigar no solo las condiciones de trabajo, las tarifas y las oportunidades de formación relativas a la profesión, sino también la forma en que se representan en los artefactos culturales o imaginarios. De hecho, un medio que a menudo se ha pasado por alto a la hora de enseñar teoría e historia de la traducción es el cine, cuya familiaridad y accesibilidad lo convierten en un recurso educativo atractivo

Basándonos en esta tesis, a continuación trataremos de identificar algunos de esos conceptos o teorías en dos obras de ficción: *La llegada* (Denis Villeneuve 2016) y *La intérprete* (Sydney Pollack 2005). A través de estos elementos, buscamos analizar el mensaje que transmiten, de forma explícita o implícita, en relación con el relato y la caracterización de los personajes. Con todo ello, se pretende además esgrimir en qué medida la representación de estos elementos puede repercutir en la visión del espectador sobre los *trujamanes*. Pero no solo nos centraremos en la percepción externa, sino que tomaremos estos conceptos y teorías como punto de partida de reflexiones intraprofesionales. Es decir, ¿sirve la representación del gremio que realizan los dos casos de estudio como espejo de la realidad diaria de los traductores e intérpretes?

En las siguientes páginas intentaremos dar respuesta a estas preguntas a través de un análisis sistemático (cuya metodología expondremos más adelante) del tratamiento de la figura de traductores e intérpretes que nos lleve a conclusiones en torno a cuestiones tan importantes para nuestro gremio como son la identidad, las lealtades o la ética profesional.

para estudiantes universitarios y posgraduados, que a menudo poseen amplios conocimientos cinematográficos y un nivel de alfabetización visual muy desarrollado».

Marco teórico-conceptual

En primer lugar, debemos dejar claro que la presencia de traductores e intérpretes en obras de ficción no es un fenómeno nuevo. Sin embargo, sí que es uno de los que más inadvertidos han pasado en la historia de la materia, a pesar de tratarse de una temática que se remonta muy atrás en el tiempo. Existen referencias a traductores e intérpretes ya en la poesía épica alemana del siglo XII, y posteriormente en multitud de textos literarios relativos al descubrimiento de América (poesía, épica, crónicas, etc.), en los que se les conocía por nombres muy diversos, pero que claramente hacían referencia a una misma actividad de mediación interlingüística e intercultural: «tongues, guides, messengers, latiniers, druguemants...» (Kaindl 2014: 6). Por otro lado, hay que tener en cuenta que actualmente abunda también su presencia en los medios audiovisuales. Aunque el cine y la televisión no tengan una historia tan larga como la de la literatura, resulta llamativo que podamos encontrar relatos que hablen del gremio en prácticamente todos los géneros cinematográficos: comedia, drama, suspense, ciencia-ficción... La razón tras este interés de escritores y directores por la traducción, como explica Kaindl, podría encontrarse en ciertas características inherentes a la figura del traductor-intérprete (*ibid.*: 8):

Both in literature and in film, translation and interpreting themes are often intertwined with questions of identity. [They are placed] against a backdrop of difficult ethical and moral situations caused by the differences between two parties and their conflicting expectations of the interpreter or translator; in the context of emotional and mental stress caused by the translator's or interpreter's in-betweenness between languages and cultures and the resulting feeling of being uprooted and the inability to call any place their home [...]. The reason why it is translators and interpreters who are used in literature to embody existential conflicts and contradictions may also be rooted in the ambivalent characteristics ascribed to them and their work in the course of history: They are invisible and ubiquitous, subordinate and powerful, faithful and dubious, oppressed and uncontrollable, and they can enable or prevent communication.⁴

⁴ «Tanto en la literatura como en el cine, la traducción y la interpretación se entrelazan a menudo con cuestiones de identidad. [Se las sitúa] en escenarios donde se producen de situaciones éticas y morales difíciles causadas por las diferencias entre dos partes y sus expectativas contradictorias con respecto al intérprete o traductor; en contextos de estrés emocional y psicológico causado por la intermediación del traductor o del intérprete entre los idiomas y las culturas, con el consiguiente sentimiento de desarraigo e incapacidad de sentirse de un sitio en concreto [...]. La razón por la que los traductores e intérpretes se utilizan en literatura para encarnar los conflictos y contradicciones existenciales también puede deberse a la ambivalencia que se les ha atribuido a ellos y a su trabajo a lo largo de la historia: son invisibles y omnipresentes, subordinados y poderosos, fieles y dudosos, oprimidos e incontrolables, y pueden facilitar o impedir la comunicación».

En definitiva, es el carácter interseccional y ambivalente del traductor-intérprete el que lo convierte en un elemento atractivo para la ficción, capaz de representar multitud de los aspectos que definen a nuestra sociedad actual: globalizada, híbrida, en permanente movimiento. Pero a pesar de constituir un elemento ciertamente recurrente en literatura y cine, desde la traductología este fenómeno no siempre ha recibido la atención que merece y, además, no ha sido una cuestión sobre la que se haya investigado de manera sistemática, como veremos a continuación.

Puesto que abarca obras en todo tipo de soportes, la relación entre traducción y ficción se ha abordado desde múltiples ópticas y enfoques. Cada uno de ellos ha aportado conclusiones diferentes al respecto, que han contribuido a configurar el conocimiento conjunto que poseemos en torno a la *transficción* («transfiction»). Este término fue atribuido a la materia por Klaus Kaindl, quien lo define como «the introduction and (increased) use of translation-related phenomena in fiction⁵» en el artículo introductorio del volumen recopilatorio *Transfiction: Research into the realities of translation fiction* (*ibid.*: 4).

En primer lugar, debemos tener en cuenta que fue durante los años setenta cuando empezaron a aparecer los primeros estudios aislados sobre *transficción*. Los pioneros de esta rama de la materia fueron autores como Rosemary Arrojo, Ingrid Kurz o George Steiner, que plantearon las reflexiones fundacionales sobre la presencia de la traducción en ficción entre 1975 y 1987. Sin embargo, no fue hasta los noventa que este campo de la traductología se reivindicó como tal y se estableció una línea de investigación definida en torno a él. En este sentido, fue decisiva la aportación de Else Vieira con su llamado «fictional turn dos Estudos da Tradução⁶» (1995), cuyo objetivo era «integrate reflections on translation theory found in works of fiction⁷» (*ibid.*:11). Generalmente, se entiende que esta línea de investigación bebe de dos ramas: por un lado, la de la traductología, y por otro, la de los estudios literarios.

Los trabajos de la primera corriente se han centrado principalmente en el uso de las obras de ficción como punto de partida de reflexiones teóricas sobre traducción e interpretación. En este grupo destacan autores como Edwin Gentzler, que estudió «the translational dimension in works of fiction not only as a source for translation theories, [but also its]

⁵ «La introducción y (creciente) utilización de fenómenos relacionados con la traducción en la ficción».

⁶ «Giro ficcional de los estudios de traducción».

⁷ «Integrar las reflexiones traductológicas que podemos encontrar en obras de ficción».

connection with the formation of national identities in Latin America⁸» (*ibid.*: 12) o Antonio Lavieri, que analizó la ficción «as a factor that may influence the way in which translation is practised in a society⁹» (*id.*).

Por otra parte tenemos la óptica literaria, que pone el foco sobre la capacidad de la traducción de convertirse en una metáfora que represente «social processes, such as migration, and states of being, such as *in-betweenness*¹⁰» (*ibid.*: 11). Pero, además, también hay autores que han explorado esta capacidad metafórica desde teorías traductológicas, al abordar cuestiones como hasta qué punto sirve la ficción para mejorar la visibilidad de traductores e intérpretes (Sabine Strümper-Krobb en *ibid.*: 13) o cuál es su capacidad de construcción de identidades (Dörte Andres en *ibid.*: 14).

Una tercera corriente fue la que comenzó Ingrid Kurz en 1987, ya pionera de la materia, al analizar el contraste entre los profesionales reales de la traducción y la interpretación y los mostrados en ficción. Los trabajos centrados en esta vía no solo ponen el foco en el realismo de la ficción, sino en «whether fictional characterisations could be realistic even though they have not yet occurred in reality¹¹» (*ibid.*: 14).

Como podemos ver, las diferentes perspectivas en torno a este tema son variadas y muy numerosas, pero debido a la falta de atención que ha recibido la transficción en comparación con otras cuestiones más recurrentes en el mundo de la traductología, no resulta fácil establecer una organización sistemática que las recoja a todas. Por ello, Kaindl también propone un esquema en el que resume los principales marcos de referencia para la investigación en transficción, aunque deja muy claro desde el primer momento que «it does not appear expedient to define a single, unifying methodological approach¹²» (*ibid.*: 15), ya que no es infrecuente que en este campo los enfoques, objetivos y cuestiones se combinen en función de los propósitos del autor en su estudio. Con ello en mente, Kaindl sugiere la siguiente subdivisión (*ibid.*: 15-18):

⁸ «La dimensión traslativa de las obras de ficción no solo como fuente de teorías traductológicas, [sino también su] conexión con la formación de identidades nacionales en América Latina».

⁹ «Como un factor que puede influir en la forma en que se practica la traducción en una sociedad determinada».

¹⁰ «Procesos sociales como las migraciones, y estados del ser como el *in-betweenness*».

¹¹ «La cuestión de si las caracterizaciones ficticias pueden ser realistas aunque todavía no hayan ocurrido en el mundo real».

¹² «No parece apropiado definir un enfoque metodológico único y unificador».

1. A nivel extratextual

- 1.1. Estudios centrados en el *autor*, por ejemplo, en autores que también trabajan como traductores o intérpretes y escriben sobre la práctica.
- 1.2. Estudios centrados en el *género*, dado que los géneros funcionan como marco textual y social de la ficción, lo que puede influenciar qué y cómo se representa a los traductores-intérpretes.
- 1.3. Estudios centrados en el *contexto cultural o histórico de la obra*, que también pueden variar la perspectiva sobre el gremio.

2. A nivel intratextual

- 2.1. Estudios centrados en la *temática*: unidad y diversidad lingüística, traducción intralingüística, concepto de fidelidad, ética de la traducción... Son solo algunos ejemplos de temas abordados en la transficción.
- 2.2. Estudios centrados en las *categorías funcionales narrativas*, es decir, los diferentes papeles que puede cumplir la presencia de la traducción o la interpretación en un relato de ficción. Por ejemplo, para caracterizar a un personaje, como metáfora de otro fenómeno o incluso como elemento metanarrativo.
- 2.3. Estudios centrados en los *puntos de referencia estructurales narrativos*, en función de si en una determinada obra el ejercicio de la traducción aparece como tal o si tan solo hace acto de presencia a través de las palabras de los personajes.

Una vez conceptualizadas las principales líneas de investigación en materia de transficción y su recorrido histórico, podemos llegar a una primera conclusión: que la literatura y el cine son elementos que desde hace siglos son indisolubles de nuestra sociedad, y por tanto la presencia de nuestra profesión en ellos constituye una serie de «statements about how translation-related phenomena were conceptualised in a given society, in a given culture, at a given time¹³» (*ibid.*: 19). Pero ¿significa eso que las obras de ficción también pueden funcionar a la inversa y colaborar en la construcción de identidades?

¹³ «Afirmaciones sobre cómo se conceptualizan los fenómenos relacionados con la traducción en una sociedad determinada, en una cultura determinada y en un momento determinado».

Desde la perspectiva de los estudios sobre cine, que es el medio que nos concierne, también son múltiples los investigadores que han intentado dar respuesta a esta pregunta. Alejandro Pardo, en su artículo «Cine y sociedad en David Puttnam», sintetiza en tres las principales corrientes que han investigado la relación entre cine y construcción de identidades (Pardo 1998: 57):

1. La relación causal entre las películas y las actitudes colectivas.
2. El fenómeno cinematográfico como factor configurador de identidades culturales.
3. El estudio sociológico-estructural de la propia industria cinematográfica.

Como resulta obvio, los enfoques interesantes para los objetivos de este trabajo son el primero y el segundo, que plantean en qué medida lo representado en la gran pantalla puede influenciar ciertas concepciones sociales. Sin embargo, el propio autor reconoce que la primera corriente es «la más conflictiva» y que «no existe unanimidad» (*id.*) en torno a las conclusiones sobre la misma, por lo que nos fijaremos fundamentalmente en la segunda, es decir, la que considera el cine «como reflejo de una identidad individual o colectiva» (*ibid.*: 56). Tal y como lo expone Pardo, los adscritos a este enfoque proponen lo siguiente (*ibid.*: 57):

[Este] grupo de teóricos trabajan la dimensión psicológica de la experiencia cinematográfica [...]. Desde los trabajos pioneros de Hugo Munsterberg y G. F. Buckley, basados en apreciaciones muy básicas sobre la imagen fotográfica y el poder de atracción de la fotografía en movimiento, hasta la teoría de la subjetividad colectiva de Sigfried Kracauer, los campos de estudio se han diversificado en torno a cuestiones como la identidad cultural como reflejo del común denominador de identidades individuales, el cine como forjador de mitos sociales o como configurador del inconsciente personal.

En otras palabras, vemos que efectivamente el cine, sirviéndose de la imagen, puede funcionar como transmisor de ideas, de argumentos, de información; en definitiva, como medio de comunicación. No solo eso, sino que en algunos casos, la gran pantalla puede ser el primer y único medio de contacto que muchas personas tienen con aquellas realidades que no han vivido en primera persona, que se escapan de su cotidianidad. Y precisamente, el mundo de la traducción y la interpretación suele ser una de estas realidades. David Puttnam, productor y cineasta, definía esta función social del cine de la siguiente manera: «El proceso de hacer películas [...] requiere una gran responsabilidad [...] Formamos a las personas. Creamos un banco de información a partir del cual trazan

sus actitudes y modos de vida» (Puttnam en Pardo 1998: 65-66). Si tenemos esto en cuenta, podemos llegar a atisbar la importancia que este medio puede tener a la hora de presentar al público general una profesión tan invisibilizada como es la nuestra.

Con todo ello, ahora tenemos una base teórica que sirve como punto de partida de este trabajo: el cine representa realidades de nuestra sociedad y contribuye a la construcción de la percepción de ciertos colectivos y actividades en el imaginario de millones de personas. Y dado que, como hemos visto, la traducción y la interpretación son dos disciplinas que aparecen de forma recurrente en este tipo de obras de ficción, resulta pertinente plantearse cuál es la representación que estos comunicadores hacen del gremio y con qué teorías se pueden relacionar.

Metodología de estudio

Dado que el objetivo principal del presente trabajo, como ya hemos indicado, es extraer conclusiones acerca de las diferentes tesis traductológicas vinculadas con la trama, personajes y situaciones plasmadas en estas dos obras de transficción, es necesario establecer una metodología sistemática para llevar a cabo dicho análisis, la cual detallaremos en este apartado propio.

En primer lugar, debemos hablar de los criterios que han regido la selección de las dos películas que conforman nuestro corpus de estudio: *La llegada* (Denis Villeneuve 2016) y *La intérprete* (Sydney Pollack 2005). La elección entre el resto de candidatas a pasar a formar parte de este estudio se basó en los siguientes criterios:

- La presencia de la traducción y/o interpretación en la película sería considerada válida para nuestro estudio si su ejercicio se llevaba a cabo en pantalla en algún momento del filme, no por simples menciones de la misma por parte de personajes o terceros.
- Los personajes que la ejercen son presentados en su contexto ficticio como profesionales de la traducción y/o interpretación; no se trata en ningún caso de traductores y/o intérpretes *ad hoc*.
- El ejercicio de la profesión, cumpliendo con lo establecido en el primer punto, ocupa al menos cinco minutos de tiempo en pantalla.

Con ello, se redujo el corpus inicial barajado a un número más reducido, del que se acabaron extrayendo únicamente dos títulos por razones ligadas a las limitaciones de la extensión del trabajo. Dentro del grupo de películas que cumplían con los criterios anteriormente expuestos, se escogieron los dos largometrajes ya mencionados en concreto por motivos más subjetivos, pero igualmente relevantes. Como veremos más adelante, representan dos extremos de un mismo espectro: *La llegada* centra toda su atención en la práctica de la profesión, mientras que en *La intérprete* esta queda aparentemente relegada a un elemento circunstancial a la trama. Esta dicotomía nos sirve como base de un análisis contrastivo, en el que veremos cómo cada una de las películas aporta algo diferente en pos de alcanzar los objetivos de este estudio.

A continuación, pasamos a explicar el modelo de análisis diseñado para llevar a cabo el estudio de cada uno de los casos seleccionados. Como partimos de un producto

audiovisual para explorar una serie de enfoques teóricos y plantear propuestas de futuro, el modelo sistemático está compuesto por tres etapas o fases:

1. *Descripción* de la escena concreta que sirve como estímulo susceptible de análisis. Por supuesto, al principio de cada caso se añade un pequeño resumen del punto de partida de la historia para contextualizar las escenas escogidas.
2. *Vinculación* de dicha escena con determinadas tesis o conceptos teóricos que se han manejado en teoría de la traducción. Esta fase puede (o debe, si no se ha mencionado con anterioridad en el documento) incluir una breve explicación de los fundamentos de dicha teoría, noción o argumento.
3. *Reflexión* conclusiva sobre qué apreciaciones se pueden extraer de esta relación para el ejercicio de la profesión en la actualidad.

Cabe mencionar que este modelo se aplica de forma integrada a medida que discurre el trabajo, de manera que no encontraremos las diferentes fases diferenciadas de forma visual o esquematizada, sino como parte de las ideas coherentemente presentadas. Teniendo en cuenta todas estas apreciaciones, podemos entrar ya en materia con nuestro primer caso de estudio: *La llegada*.

La llegada: entender la realidad en clave de traducción

La ciencia ficción es un género, en sí mismo, polémico. Si bien su capacidad de entretener y atrapar a un gran número de lectores y espectadores es indiscutible, no ostenta una posición privilegiada dentro del mundo del cine y la literatura. Sus fervientes admiradores son igual de numerosos que sus férreos detractores, ya no solo entre la crítica y el público, sino también en el ámbito académico. Se puede observar que existe un intenso debate en torno a cuál es su definición y el auténtico valor de su mensaje y su contenido. Por ejemplo, mientras hay quien dice que «science fiction is what I point to when I say it¹⁴» (Knight en Novell Monroy 2008: 11), dando a entender que su carácter mutable y variable es su principal característica, otros argumentan que «there is simply no overstating the importance of science fiction to the present cultural moment, a moment that sees itself as science fiction¹⁵» (Bikatman en *id.*). Esta última definición es la que nos resulta especialmente relevante a efectos de este trabajo de investigación. ¿Es o acaso puede llegar a ser la ciencia ficción un espejo de nuestro mundo moderno? Si tomamos esta afirmación como cierta, podríamos esgrimir que la ciencia ficción puede constituir un interesante objeto de estudio para probar la hipótesis de la que partimos, tal y como planteamos en la introducción de este trabajo: que la representación de los traductores e intérpretes en la ficción desempeña también un papel fundamental en la construcción de identidades y en la percepción del gremio. Si partimos del supuesto de que la ciencia ficción es un reflejo de nuestra sociedad actual, no es extraño suponer que debería existir alguna obra del género que representase a los *trujamanes*. Y en efecto, así es. Analizaremos estas y múltiples otras cuestiones a través de una de las obras cumbres de la ciencia ficción de esta última década, que además cumple todos requisitos anteriormente mencionados: *Arrival*, de Denis Villeneuve.

La película, que se estrenó con el título de *La llegada* en el mercado español, aterrizó en las salas en el año 2016 y le valió a su director ocho nominaciones a los premios Óscar, incluida la categoría a mejor película. El largometraje está basado en la novela corta *Story of Your Life*, del escritor Ted Chiang, y cuenta la historia de la lingüista y traductora Louise Banks, interpretada por la actriz estadounidense Amy Adams.

¹⁴ «La ciencia ficción es aquello a lo que señalo mientras lo digo».

¹⁵ «Es imposible exagerar la importancia de la ciencia ficción en el momento cultural actual, porque es un momento que se ve a reflejado a sí mismo en la ciencia ficción».

Banks, una profesora de universidad atormentada por los recuerdos del fallecimiento de su hija a causa de la leucemia, ve su vida cambiar de la noche a la mañana cuando doce naves extraterrestres toman tierra en diferentes puntos de nuestro planeta. Nadie sabe de dónde vienen ni cuál es su objetivo, por lo que la agencia central de inteligencia de los Estados Unidos recluta a la traductora para que intente comunicarse con los tripulantes de una de las naves, aterrizada en Montana. Junto con su compañero Ian Donnelly, físico teórico, Louise entra en contacto con los extraterrestres, unas criaturas a las que bautizan como *heptápodos* por sus siete patas y que se comunican a través de unos extraños símbolos circulares que dibujan en el aire. Poco a poco, la protagonista consigue transmitirles ciertos conceptos básicos como sus nombres o la idea de humano, y con el paso de los días empieza a entender el funcionamiento de su lenguaje semasiográfico. Sin embargo, esto es solo el principio, ya que cuando otras potencias mundiales empiezan a desconfiar de las intenciones de los alienígenas, Banks se ve inmersa en una carrera contrarreloj por descubrir la verdad detrás de la misteriosa llegada.

Antes de entrar en materia y pasar a hablar de los elementos de la trama que nos interesan especialmente en el presente trabajo, es necesario hacer un apunte sobre la relevancia de esta película. El aspecto principal que hace de *La llegada* un objeto de análisis digno de un estudio académico-teórico es el carácter central que tiene la profesión de la protagonista en la trama. No estamos ante una historia en la que el hecho de que el personaje trabaje como traductora-intérprete funcione como un elemento caracterizador más de su personalidad, como es el caso (aunque con reservas) de nuestra segunda película, *La intérprete*. Por el contrario, en *La llegada* la labor traslativa constituye el catalizador principal de la acción: la profesora Banks investiga cómo llegar a entender, y por ende a traducir, una lengua completamente desconocida, y en el proceso comparte con el espectador reflexiones fundamentales y profundamente teóricas sobre la esencia de lo que es traducir: ¿Podría ser la lengua la piedra angular del desarrollo humano? ¿Cuál es la importancia de nuestro enfoque comunicativo? ¿La capacidad del lenguaje es una herramienta innata al cerebro humano o bien es la que da forma a nuestros pensamientos?

Como es lógico, todas estas cuestiones no son en absoluto nuevas en la teoría traductológica. El auténtico valor de esta película reside en su capacidad de hacerlas visibles al público general de forma sutil, pero con fuerza. Y, como se puede deducir del título de este trabajo, también adquiere una fuerza especial el concepto de identidad y sus implicaciones en la labor del traductor. Teniendo esto en cuenta, pasaremos a

continuación a analizar de manera exhaustiva algunos fragmentos donde la película aborda estas cuestiones que han sido objeto de debate teórico y plasma determinadas facetas de la identidad profesional de los traductores, para descubrir hasta qué punto la película funciona como vehículo de transmisión de conocimiento y representación del gremio de traductores-intérpretes. El análisis seguirá un orden cronológico, es decir, se atenderá al orden de aparición en la película de las diferentes escenas seleccionadas, si bien es preciso destacar que, como veremos a continuación, la historia de *La llegada* tiene muy poco de cronológica. De esta manera, iremos analizando los aspectos más relevantes en la misma secuencia en que estos se revelan al espectador.

Volvamos, pues, a la acción cinematográfica. Dada la apremiante situación, el siguiente paso de Louise consiste en *preguntar* directamente a sus interlocutores cuál es el objetivo de su viaje a la Tierra. La respuesta que recibe es un mensaje ambiguo que ella interpreta como «ofrecer arma», pero que podría entenderse también como «usar arma». Podríamos entrar en este punto en un interesante análisis sobre la trascendencia e implicaciones de la ambigüedad en la práctica de la traducción e interpretación, pero, en cambio, el elemento que más nos interesa en esta escena es la naturaleza del arma en sí, porque resulta ser la propia lengua de los extraterrestres. En este punto, descubrimos que los que hasta entonces se nos habían presentado como los *recuerdos* de Louise sobre su hija fallecida son en realidad visiones de una hija futura. Es decir, la lengua de los heptápodos es un *arma* en el sentido más literal de la palabra, pues permite a quien la conoce superar las barreras temporales tal y como las conocemos; en otras palabras, ver el futuro. Se puede argumentar que este planteamiento está ligado íntimamente a una conocida teoría lingüística, porque ¿acaso no es sino una metáfora fantástica para ilustrar las tesis del llamado «relativismo lingüístico»? Este enfoque teórico, también conocido como hipótesis de Sapir-Whorf, es precisamente el primero en el que nos detendremos.

Resulta crucial centrarnos en él, porque el mensaje de *La llegada* se puede resumir en este planteamiento que ya les rondó por la cabeza a varios estudiosos a principios del siglo XX. A modo de introducción en la materia, es necesario saber que el relativismo lingüístico bebe del relativismo cultural cuya fundación se atribuye al antropólogo alemán Franz Boas. Su teoría se podría sintetizar de la siguiente manera (Altarejos 2003: 25):

El relativismo cultural no es una doctrina ni un cuerpo teórico unívoco. Desde un punto de vista estrictamente filosófico cabe definirlo como aquella doctrina [...] que da primacía a la cultura frente a otros aspectos de la realidad humana. De este modo, la cultura sería el único

marco explicativo desde el que se puede comprender al hombre, quedando reducido todo lo demás a meros aspectos de la cultura o subproductos suyos.

En otras palabras, el relativismo cultural señala la cultura como piedra angular a través de la que entender al ser humano, una suerte de piedra de Rosetta que descifra las diferentes maneras de ver la existencia. Esta visión también puede recordar a las posturas que configuraron el llamado «giro cultural de la traducción» allá por los 90, a aquellos que señalaron a la cultura como unidad de traducción y abogaron por «desentrañar las relaciones de poder, la dinámica de fuerzas y la trama de autoridad que condicionan y subyacen a toda traducción» (Martín Ruano 2007: 41). Si volvemos a los estudios de Boas, debemos tener en cuenta que, mientras desarrollaba su teoría antropológica, entró en contacto con las «lenguas nativas americanas, provenientes de variadas familias lingüísticas muy diferentes a las lenguas semíticas e indoeuropeas [...], experimentó la diversidad lingüística y cultural, concluyendo que existía una conexión causal entre una y otra» (Escalera Narváez 2012: 62). Su teoría cultural se acabó aplicando posteriormente a la lingüística a través de los estudios de Benjamin Lee Whorf, quien, tomando algunas ideas de Edward Sapir, discípulo de Boas, sentó las bases de lo que hoy conocemos como hipótesis Sapir-Whorf, la cual explicaremos brevemente a continuación.

Whorf basó sus estudios en la lengua *hopi*, un idioma amerindio en el que existe un aspecto gramatical, el segmentativo, que se forma añadiendo el sufijo *-ta* para modificar una raíz y conferirle la idea de colectividad, repetición o vibración, entre otras. Tal y como ilustra en su artículo Alberto Escalera Narváez (*ibid.*: 63):

(1) ho´ci: forma un ángulo muy agudo (preciso)

(1) hoci´cita: forma zig-zag (segmentativo)

Las conclusiones que Whorf extrajo de este fenómeno lingüístico son variadas, pero se pueden condensar en que para él «ciertas lenguas producen diferentes formas de organización de la experiencia», lo que le llevó a argumentar que «una lengua es una clasificación de la experiencia sensorial que se encuentra dentro de un determinado orden del mundo» (*ibid.*: 65). Estas afirmaciones chocaban con lo que él llamaba la «lógica natural», es decir, las nociones tradicionales de que la lengua se ocupa únicamente de la comunicación, no de condicionar la formulación de ideas, y según las cuales «el pensamiento no depende de la gramática, sino de las leyes de la lógica y de la razón, que se suponen ser universales o naturales, [...] independientemente de las lenguas que estos

hablen» (*ibid.*: 66). Whorf, en cambio, consideraba que no se estaba teniendo en cuenta la relación intrínseca entre la gramática de las lenguas y el «fondo de experiencia» de sus hablantes, ni tampoco el hecho de que «la habilidad para hablar una lengua no proporciona necesariamente un conocimiento lingüístico de la misma, es decir, una comprensión de sus procesos sistemáticos y de su estructura» (*ibid.*: 67). En definitiva, Whorf quiso plantear una suerte de determinismo lingüístico en el que era el lenguaje quien daba forma a las ideas, y no a la inversa. La frase con la que podríamos resumir su propuesta es la siguiente: «Disecionamos la naturaleza siguiendo líneas que nos vienen indicadas por nuestras lenguas nativas» (Whorf en Escalera Narváez 2012: 68). Aunque posteriormente se criticaron y refutaron muchos de sus argumentos, y también se corrigieron y mejoraron, lo que nos interesa para los propósitos de este trabajo no es concluir si Whorf estaba en lo cierto o no, sino lo que implica la presencia (aunque metafórica) de su teoría en *La llegada* y si es significativa con relación a la construcción de la identidad de la traductora-intérprete que protagoniza la película.

Louise Banks experimenta un cambio radical en su punto de vista cuando se da cuenta del poder que el idioma heptápodo le confiere. Es ese *arma* la que le permite resolver de forma pacífica el conflicto central de la historia: cuando adquiere la capacidad de ver el futuro, se convierte en la única persona capaz de disuadir al general de las tropas chinas de que abra fuego contra los extraterrestres, ya que *recuerda* con qué palabras lo convencerá. El objetivo de los alienígenas no era otro que unir a la raza humana en un propósito común y regalarles la capacidad de vencer la barrera temporal. Aunque resulta una afirmación difícil de comprender en un primer momento, en otras palabras, el mensaje final que nos quiere transmitir el largometraje es una defensa abierta de la importancia de la armonía y la cooperación entre culturas para la supervivencia del ser humano. Y aunque el espectador medio quizás no sea consciente, esta visión pone en cuestión un posicionamiento ideológico e identitario que choca con algunas ideas de estudiosos del relativismo.

En este sentido, debemos entender primero que ciertas posturas extremas derivadas del relativismo cultural de Boas, en último extremo, llevan a aceptar que las diferencias en la forma de entender el mundo (ya sean a nivel lingüístico, cultural o social) crean barreras irreversibles e irreconciliables. En el terreno de la traducción, que es el que nos concierne, se puede argumentar que los planteamientos de las versiones más extremas del relativismo cultural también tienen cierto eco en la traductología contemporánea.

Así, en los últimos tiempos, por ejemplo, se ha debatido si debieran ser solo mujeres las que tradujeran a otras mujeres. Esta cuestión ha sido planteada en múltiples ocasiones y ha suscitado una considerable polémica. Asumir al pie de la letra una suerte de relativismo cultural en los términos en los que se ha planteado anteriormente ha permitido defender que una perspectiva de género es la única que puede garantizar dar sentido a las obras femeninas. Las primeras autoras que abogaron por esta postura, como Godard, Chamberlain o Von Flotow, además de defender que solo las mujeres podían traducirse unas a otras, abogaban por unas prácticas traslativas más bien «intervencionistas», como «la ‘suplementación’ (*supplementing*), el uso de prefacios, notas a pie de página y demás aparato crítico (*prefacing and footnoting*) y la ‘apropiación’ (*hijacking*)» (Martín Ruano 2008: 50). Estas estrategias se defendían en la medida en que se consideraban alineadas con una «fidelidad subversiva», es decir, «la fidelidad a la subversión de que hacen gala las propias autoras en las obras originales» (*ibid.*: 51).

Frente a estas ideas, ciertos autores y autoras, también adscritos en algunos casos a las teorías feministas de la traducción, han esgrimido importantes críticas hacia el esencialismo que cabe identificar en estas primeras propuestas, ya que en su opinión están demasiado ancladas en la dicotomía hombre/mujer, masculino/femenino y, en último extremo, «al tratar de hacerlas visibles terminaban invisibilizando las diferencias entre las propias mujeres [...], invalidaban la posibilidad de ser entendidas fuera de las fronteras del género» (*ibid.*: 52). Dicho de otra manera, este *relativismo feminista* esencializaba la experiencia de lo femenino, algo que las teorías posestructuralistas más modernas ya hace tiempo que superaron. Actualmente ya no se «presupone a las mujeres una experiencia particular por el hecho de serlo [...]», pues esto «termina incurriendo en los mismos vicios de la cultura patriarcal» (*ibid.*: 53). En definitiva, por parte de estas últimas se critican las anteriores perspectivas sobre la traducción feminista que toman como base tesis asociadas al relativismo cultural: una defensa férrea de los valores privativos de cada identidad social, cultural o lingüística, que se lleva hasta las últimas consecuencias. Y es que cabe plantearse, efectivamente, que estos argumentos generan una curiosa contradicción. Si el relativismo es un ideario que inicialmente abogaba por la apertura hacia el Otro, el respeto por la multiculturalidad y la cooperación, comprobamos que algunas posturas que se inscriben en él y adoptan sus tesis de manera extrema acaban defendiendo justo lo contrario.

En *La llegada* podemos ver claramente cómo se rompe esta paradoja. Los extraterrestres, que en un primer momento permiten ver una representación figurada del relativismo y el determinismo lingüísticos, tienen el objetivo final de unir a toda la humanidad bajo el mismo propósito. Por lo tanto, podemos llegar a la conclusión de que el largometraje también da respuesta a esta pregunta subyacente y adopta una posición que se puede identificar con las teorías más actuales que hemos expuesto hasta ahora en relación con el feminismo, pero también con las primeras ideas de Boas. En definitiva, la película nos intenta transmitir que la diversidad y la diferencia no son incompatibles con la unidad y la colaboración, y que, a veces, para entender el panorama completo hay que juntar todos los puntos de vista que lo conforman. Se trata de una reflexión que podemos extrapolar a la hora de abordar cualquier traducción.

Además, hay otra idea vinculada con este aspecto que nos interesa en este trabajo: la relación del relativismo (tanto lingüístico como cultural) con las nociones de identidad y Otredad. Para abordar esta cuestión, podemos tomar como punto de partida la figura de la protagonista. En primer lugar, como ya hemos analizado, sabemos que para llevar a cabo su labor traslativa entra en contacto directo con unos extraterrestres. ¿Y acaso existe alguna imagen ficticia que represente mejor el concepto de Otredad que los alienígenas? Ningún otro personaje imaginario simboliza con mayor precisión lo desconocido, lo incomprensible, lo que escapa a nuestro entendimiento. Por otro lado, pensemos en la relación que el personaje entabla con estos entes *extraños*, de cuya evolución somos testigos a lo largo del largometraje. Empieza siendo un contacto frío, con Louise enfundada en su escafandra hablando a los alienígenas detrás de una barrera de cristal, y se desarrolla poco a poco, hasta llegar al clímax, en el que la protagonista se quita el traje y posa su mano desnuda sobre el cristal, momento en que desaparece cualquier rastro de desconfianza y se crea un auténtico vínculo entre ella y los extraterrestres. De nuevo nos encontramos ante una metáfora, en este caso del contacto entre lo propio y lo extraño, lo conocido y lo desconocido; en definitiva, de nuestra relación como traductores con los Otros, con lo traducido. Ello nos permite plantear nuevas preguntas: ¿nos convertimos en Otros al traducir? ¿cuál es nuestra experiencia con el concepto de Otredad?

La llegada responde a estas cuestiones de una manera muy particular. Como ya han apuntado algunos estudios con respecto a la primera pregunta, como el de Anna-Beth Seemungal (2018), la película apunta hacia la idea de que «the translator becomes an

Outsider because they allow language to affect how they conceive reality¹⁶» (Seemungal 2018: 10). Por supuesto, cabe preguntarse en qué medida se produce esta metamorfosis. El concepto de identidad puede ser útil para darnos respuestas en este sentido. Veamos cómo: Louise es un personaje definido en primer lugar por su profesión. Lo podemos observar en una de las primeras escenas de la película, cuando discute con su compañero físico, Ian, sobre cuál es el motor del desarrollo humano. Él defiende que es la ciencia y ella se lo rebate: «La lengua». Está claro que su trabajo como lingüista y traductora perfila su identidad, pero hay muchos más elementos que la componen. Porque al final, las identidades son «construcciones móviles creadas y recreadas culturalmente, definiciones transitorias del grupo o del yo asumidas y remodeladas por los colectivos y los individuos en procesos siempre inacabados de posicionamiento, reconocimiento y negación» (Martín Ruano 2013: 85). Conceptos mutables, variables, múltiples e interseccionales. En el caso que nos concierne, podemos decir que Louise no solo es traductora, sino que es humana, lo que la posiciona en una situación que permite presuponer vínculos de lealtad o *allegiances* con aquellos de su especie en contraposición con los recién llegados. Pero al mismo tiempo, su condición de nexo entre ambas comunidades la diferencia del resto de humanos que trabajan alrededor de la nave extraterrestre. Esto es lo que la convierte a ella también en un Otro, porque su posicionamiento «places her ‘on the outside or fringe’ and she becomes a sort of ‘misfit’, or ‘a person who is isolated from or not integrated into conventional society, either by choice or through some social or other constraint’¹⁷» (Seemungal 2018: 3). Si lo llevamos un poco más allá, podemos afirmar que la traducción, como nos muestra la historia de Louise, es un «mecanismo clave en los procesos de formación y consolidación de identidades» (Martín Ruano 2013: 88), porque esa identidad híbrida, a medio camino entre lo conocido y lo ajeno, la configura el propio proceso de traducción.

En otras palabras, *La llegada* ejemplifica que nuestro posicionamiento mientras ejercemos la labor de traductores-intérpretes puede verse afectado por uno o varios de los elementos que componen nuestra identidad, o que incluso nuevas identidades se pueden crear a raíz de la traducción. Cabe argüir, además, que otro factor que influye en nuestra identidad, además de nuestra profesión, podría ser el rol que adoptamos al ejercer dicha

¹⁶ «El traductor se convierte en el Otro porque permite que el lenguaje afecte a su concepción de la realidad».

¹⁷ «La sitúa ‘fuera o al margen’ y se convierte en una especie de ‘inadaptada’ o en una persona ‘aislada o no integrada en la sociedad convencional, tanto por voluntad propia como a través de una limitación social o de otro tipo’».

profesión, lo que algunos autores han denominado «ideología profesional» («professional ideologies»). Mark Halley, por ejemplo, explica el concepto en relación con los intérpretes de lengua de signos que participaron en la protesta estudiantil estadounidense *Deaf President Now*, en 1988: «Interpreters' associations with the deaf community explain not only the decision to participate in DPN, but also their behaviors during the protest. Specifically, interpreters' views [...] were informed by both their personal and professional ideologies about interpreting and the deaf community¹⁸» (Halley 2019: 70).

Ya hemos comentado cómo la labor que Louise realiza en *La llegada* se sitúa a caballo entre la traducción y la interpretación, por lo que para analizar su comportamiento traductor podríamos (y podemos) explorar la aplicación a la historia de las teorías que se han desarrollado en este segundo ámbito en relación con la de los roles del intérprete. Autores como Beltran Avery, Claudia Angelelli, Deborah Dysart-Gale o Abril Martí manejan una clasificación que distingue, al menos, cuatro tipos de roles o actitudes que el intérprete puede adoptar en el ejercicio de su profesión (Dysart-Gale 2005: 94, Abril Martí 2006: 77):

1. *Conduit* o «transcodificador», rol en el que intérprete se limita a transmitir la información de un idioma a otro, sin editar ni adaptar al contexto la información en ningún momento.
2. *Clarifier* o «clarificador», que adoptan los intérpretes que perciben que los interlocutores necesitan algún tipo de información complementaria para que la comunicación sea efectiva.
3. *Culture broker* o «agente cultural», que supone un paso más con respecto al rol anterior. En esta situación, el intérprete «proporciona el marco cultural específico en el que ha de entenderse un determinado mensaje» (Abril Martí 2006: 78).
4. *Advocate* o «defensor», que tiende a darse cuando «se detecta una barrera sistémica que impide que se cubran las necesidades» (*id.*) del cliente. En ese caso, más que como intérprete o además de un rol meramente transmisor, se funciona como asesor o apoyo del interpretado.

¹⁸ «La implicación de los intérpretes con la comunidad sorda explica no solo su decisión de participar en la protesta, sino sus comportamientos durante la misma. Concretamente, las opiniones de los intérpretes [...] se vieron influidas tanto por su ideología personal como profesional sobre la interpretación y la comunidad sorda».

Estos roles toman un cariz interesante si los aplicamos al caso que se muestra en *La llegada*. ¿Cuál es el que adopta nuestra protagonista y por qué? Y, por otro lado, ¿qué implica eso en relación con su identidad y su contacto con el Otro? Podríamos decir que Louise comienza tomando una postura de *conduit*, algo lógico si tenemos en cuenta que inicialmente se limitaba a transmitir conceptos básicos de la existencia humana a los recién llegados. Sin embargo, a medida que transcurre el tiempo y su grado de cercanía con los Otros aumenta, se podría argumentar que adopta una posición más similar a la del *advocate*, quizá no en el sentido más estricto de la palabra, pero sí en cuanto a su grado de implicación con este colectivo.

Este cambio de roles se puede observar, por ejemplo, en el momento en que Louise defiende a los extraterrestres cuando se produce el ya mencionado conflicto entre países debido a la ambigüedad del mensaje «usar arma» vs. «ofrecer arma». Aquí, los alienígenas son la parte débil, la parte que no tiene ni voz ni voto en la reunión en la que se decide su destino. Y Louise actúa como su abogada defensora, en la medida en que intenta convencer al resto de seres de su propia especie, ajenos a cómo funcionan el lenguaje y la cultura de los Otros, de que las intenciones de los extraterrestres son pacíficas. Es una situación exagerada, por supuesto, pero funciona como metáfora de qué tipo de problemas pueden surgir en un contacto entre culturas con formas diferentes de entender el mundo y la propia comunicación, y también para abrirnos los ojos sobre los dilemas a los que se enfrentan los traductores respecto del rol profesional que pueden adoptar.

Estos dilemas son visibles también en la teoría contemporánea de la traducción. Por ejemplo, podemos citar los debates recientes en torno a cuándo se debe adoptar el rol de *abogado defensor* y cuándo no, especialmente en el mundo de la interpretación médica y en servicios públicos, los dos contextos en los que esta práctica es más común. Como bien explica Dysart-Gale en su artículo (2005: 94), referido a la interpretación médica:

*Some practitioners argue that interacting directly with patients violates professional distance and undermines the impartiality of the interpreter. Others argue that unmediated exchanges, such as chatting in the waiting room about the reasons for the patient's visit, can improve interpretation by orienting the interpreter to the patient's needs.*¹⁹

¹⁹ «Algunos profesionales sostienen que interactuar directamente con el paciente viola la distancia profesional y perjudica la imparcialidad del intérprete. Otros argumentan que los intercambios que están fuera de la propia situación de intermediación, como una charla en la sala de espera sobre el motivo de la

En el caso de *La llegada*, esa desvirtuación de la imparcialidad del intérprete no solo es justificable, sino que resulta necesaria. Sin la intervención de la protagonista, la historia hubiera acabado de forma muy diferente, con un conflicto armado entre naciones a escala global y sin la posibilidad de aprovechar el *arma* que los extraterrestres ofrecían a la raza humana. Si extrapolamos esta reflexión a la práctica real de la interpretación, podríamos concluir que una visión reduccionista del margen de actuación del intérprete en la comunicación sí que podría desvirtuar la labor que realiza, y no a la inversa. Creemos que la película permite poder argumentar que, en ciertas ocasiones, el intervencionismo es una herramienta al servicio de la comunicación, y habrá contextos y situaciones en los que su presencia sea imprescindible.

Analizados ya estos cuatro aspectos teóricos (la hipótesis Sapir-Whorf, el relativismo extremo, la relación con el Otro y los roles del intérprete) podemos pasar a esgrimir unas primeras conclusiones acerca de qué supone *La llegada* dentro del paradigma de la transficción y cuál es la imagen que proyecta en el espectador sobre nuestro oficio y los problemas que subyacen a la práctica de la profesión, aunque ya se han podido vislumbrar algunas a lo largo del análisis que hemos llevado a cabo en las páginas anteriores.

Como hemos podido observar en dicho análisis, *La llegada* es el ejemplo perfecto de hasta qué punto un medio audiovisual como el cine puede plasmar cuestiones trascendentales a través de una trama aparentemente frívola, como es una historia de ciencia-ficción, de extraterrestres, que podía haberse contado de otra manera y haberse mantenido en la línea del resto de largometrajes del género preexistentes, que se cuentan por cientos. Además, resulta especialmente interesante que transmita estas reflexiones con relación a una profesión como es la del traductor-intérprete, que siempre se ha mantenido en mayor o menor medida invisible a ojos del público general, tanto voluntaria como involuntariamente. Tal y como comentamos en el apartado en que se estableció el marco teórico-conceptual de este trabajo, el cine puede considerarse un «factor configurador de identidades culturales» (Pardo 1998: 57). Si lo extrapolamos al caso que hemos analizado, podemos afirmar que las características que *La llegada* confiere a la identidad del traductor-intérprete son más que positivas. Recapitulemos nuestras conclusiones: Villeneuve nos ha querido hablar, a través de escenas que pueden analizarse con ayuda de la antropología y la lingüística, de que la cultura condiciona nuestra

visita del paciente, pueden mejorar la interpretación al orientar al intérprete hacia las necesidades del paciente».

capacidad cognitiva y lingüística; el cineasta ha reflexionado también sobre las consecuencias de adoptar posiciones extremistas a nivel cultural y lingüístico y, aplicadas a la labor traslativa, ha establecido su particular forma de pensar en torno a la cuestión de la relación entre el traductor y el Otro; su film nos permite ver cómo este contacto afecta a la construcción de la(s) identidad(es) por parte del primero, muestra cómo los roles que adopta el traductor-intérprete son diversos y variables, y, por último, deja al descubierto las relaciones intrínsecas a todo trasvase interlingüístico.

Creo que de este análisis se puede extraer una única conclusión clara, y es que *La llegada* es una película que permite demostrar que toda nuestra realidad puede repensarse en clave de traducción, y que una traducción es siempre mucho más que las pérdidas que se le atribuyen, dos afirmaciones que ya plantearon Martín Ruano y Vidal Sales (2013: 87-88) en un artículo en el que aborda la representación de la identidad del traductor en medios. Si, como decíamos al principio, la ciencia ficción es la representación del momento actual de nuestro mundo, *La llegada* representa la ciencia ficción de nuestra realidad diaria, la de los profesionales de la traducción y la interpretación. Una realidad llena de contradicciones, decisiones, posiciones y relaciones de poder. Una realidad compleja y llena de matices.

***La intérprete*: ¿de dónde venimos influencia a dónde vamos?**

En el apartado anterior estudiamos el caso de una película que, a través de un género un tanto atípico, contaba una historia sobre la trascendencia de la traducción para la humanidad. Ahora, en esta segunda sección, nos centraremos en un largometraje que, si bien intenta plasmar la realidad cotidiana de miles de intérpretes, en él la práctica de la profesión funciona más bien como la excusa que desencadena el relato. Nos referimos a la película *The Interpreter*, estrenada en salas españolas como *La intérprete*, y con ella nos adentramos en un género diametralmente opuesto al del caso anterior: el *thriller* político. El *Diccionario de Cine* de Eduardo A. Russo (1998: 73) lo define así:

El término (del inglés to thrill: estremecer, espeluznar) fue originalmente utilizado en las ficciones de misterio donde el crimen es una presencia constante y especialmente cercana al héroe, que en cualquier momento parece propenso a la conversión en víctima. Especialmente difundido en la cultura de masas a partir de la novela y el cine, el thriller apela al impacto casi físico de las peripecias de sus protagonistas.

Si partimos de esta definición, habrá para quien quepa la pregunta de cómo una profesión como la del intérprete de conferencias, a menudo considerada de manera reduccionista por la sociedad como un trabajo rutinario en un espacio cerrado, puede tener cabida en una acción de semejantes características. Pero lo cierto es que su presencia está más que justificada, porque estamos ante una cinta que explora temáticas tan trepidantes como los dilemas éticos del intérprete, el choque entre sus deberes y obligaciones ligados a sus diferentes facetas individuales, los problemas diplomáticos, los conflictos entre las lealtades a las que se debe, contradictorias entre sí... Por supuesto, en el ámbito de la teoría de la traducción y la interpretación ya se ha hablado largo y tendido sobre este todo entresijo de posicionamientos y *allegiances*. Es esta relación con la teoría la que intentaremos desentrañar en esta sección.

Para llegar a ella, de nuevo, debemos comenzar sentando las bases del relato que nos quiere transmitir el filme. Dirigido por el laureado director estadounidense Sydney Pollack en 2005, *La intérprete* cuenta la historia de Silvia Broome (Nicole Kidman), una intérprete permanente que trabaja en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York. Broome es una mujer con doble nacionalidad: nació en Estados Unidos y posteriormente se trasladó a África, a la ficticia República Democrática de Matobo, país de nacimiento

de su padre. Allí vivió la mayor parte de su vida hasta que se vio obligada a huir a Estados Unidos por motivos políticos, de los que hablaremos más tarde.

La acción de la cinta se inicia durante una reunión de la Asamblea General, en la que Silvia se está encargando de la interpretación simultánea de los discursos hacia el inglés. Durante el transcurso de la sesión, se produce un receso debido a un problema de seguridad y todos los asistentes se ven obligados a abandonar el edificio. A pesar de la evacuación, la protagonista vuelve a la cabina del técnico a recoger unos objetos personales que había guardado allí, y por casualidad escucha a través de los cascos una conversación entre dos personas que hablan a oscuras en los asientos de la Asamblea. «El maestro no saldrá con vida de esta sala», los oye decir en *ku*, la lengua autóctona de Matobo, que conoce perfectamente. Pero, en un descuido, enciende la luz de su cabina y tiene que salir corriendo para evitar ser descubierta, pues es consciente de la trascendencia de lo que acaba de escuchar. El maestro al que se referían los desconocidos es Edmond Zuwanie, el presidente de Matobo, un antiguo libertador que desde su llegada al poder se ha comportado como un auténtico dictador y ha llevado a cabo políticas de limpieza étnica. Cuando Silvia se entera de que Zuwanie va a visitar la sede de la ONU en los próximos días para dar un discurso ante la Asamblea, las palabras cobran sentido y decide informar a las autoridades. Sin embargo, el carácter fortuito de su descubrimiento, unido al hecho de que precisamente ella sea la única intérprete del equipo que conoce el idioma en el que se expresaron los presuntos terroristas, hace que la policía desconfíe de Silvia desde el principio. Mientras la vigilan muy de cerca, uno de los agentes del servicio secreto encargados de proteger a Zuwanie, Tobin Keller (Sean Penn), se acerca a Silvia para intentar descubrir si miente y qué es lo que esconde realmente su pasado en Matobo.

Como ya comentábamos en el apartado anterior, el interés que suscita *La intérprete* para con este trabajo es totalmente diferente al de *La llegada*. Mientras que esta última planteaba preguntas de interés prácticamente ontológico, relativas al acto mismo de traducir, el largometraje de Pollack nos presenta un planteamiento completamente distinto, en el que la interpretación (no la traducción, en este caso) constituye el detonante de la acción, y no un elemento central de la trama. Sin embargo, esto no significa que el filme resulte menos interesante desde una perspectiva analítica. Si bien *La llegada* habla de conceptos más abstractos, que pueden llegar a suscitar la reflexión del espectador sobre la profesión, *La intérprete* presenta una aproximación mucho más directa que pone el foco en la práctica real de la interpretación. A fin de cuentas, se trata de una película que

muestra la realidad diaria de los miles de intérpretes de todo el mundo que trabajan en organizaciones internacionales, la que quizá constituye la cara más atractiva, visible y conocida de nuestra profesión.

Sin embargo, ¿hasta qué punto realiza esta cinta una representación fidedigna de esta realidad? Esa es la pregunta que se han planteado la mayoría de los análisis que, hasta el momento, han tomado esta película como objeto de estudio. Y no por motivos infundados, porque, como veremos a continuación, el filme de Sydney Pollack nos regala más de un momento que a cualquier profesional le llamará la atención durante su visionado. Volvamos, pues, a la acción de la película. Dejamos la historia de Silvia Broome en el momento en que avisa a la policía de su fortuito descubrimiento. Sin embargo, aún no hemos explicado detalladamente cómo ata los cabos para darse cuenta de que el mensaje que escuchó se refería a Zuwanie, y este razonamiento nos remite a una de las escenas más interesantes de la película a efectos de análisis, como muestran los estudios traductológicos que se han hecho sobre esta película centrándose en la perspectiva de la práctica: la de la interpretación consecutiva.

La escena comienza cuando a Silvia la interpela un asesor del embajador para que realice una interpretación de enlace entre los delegados de Estados Unidos y Matobo. Durante la reunión, vemos cómo la protagonista se sitúa de pie, con un bloc de notas en el que no hace ninguna anotación, e interpreta como si estuviera doblando a los interlocutores. Una situación inverosímil a todas luces, en primer lugar porque si dos voces hablan al mismo tiempo resulta muy difícil que haya comprensión alguna; y en segundo, porque ningún intérprete, ni siquiera el más experimentado, es capaz de traducir a esa velocidad y con semejante exactitud. Es sin duda la escena más polémica de la cinta y no son pocos los estudiosos de la interpretación que se han encargado de desgranarla. Charo Baquero, en la página web de la AIIC, la describe de la siguiente manera (Baquero 2005): «Nicole [Kidman] se libra a un ejercicio bastante pintoresco: se queda de pie, agenda en mano aunque sin provecho alguno ya que no anota nada, y procede, de facto, a un *doblaje* o *voice-over* de lo dicho en inglés y en lengua *ku*. Bien es verdad que el encanto de la actriz contrarresta esta interpretación consecutiva *sui generis*».

En un artículo de Jesús Baigorri, este cita algunas otras incongruencias presentes en la película detectadas por Sergio Viaggio, reconocido y experimentado intérprete en las Naciones Unidas (Baigorri 2011: 517):

La intérprete no dejaría sus cosas en la cabina del técnico de sonido, sino en la suya propia; los agentes del país de Matobo no podrían estar en el salón de la Asamblea General a deshora y menos aún después del ejercicio previo de evacuación del edificio; la delegación de Matobo no se reuniría con los representantes de los Estados Unidos en las Naciones Unidas, sino en la misión estadounidense; en el remotísimo caso de que se hubieran reunido allí o en otra parte es impensable que los de Matobo hablen en ku, cuando se ve que luego hablan inglés y cuando hemos visto que las señales de carreteras de su país que aparecen al principio de la película están en inglés; los agentes federales de los Estados Unidos no andarían sueltos por las Naciones Unidas.

Podríamos enumerar muchos más, como el hecho de que un empleado deja caer que para trabajar como intérprete de las Naciones Unidas basta con una «corta entrevista» si se da el perfil, pero, en síntesis, se puede argumentar que en la película brilla por su ausencia el reflejo de las convenciones habituales en la práctica de la interpretación en organizaciones internacionales. El largometraje de Sydney Pollack peca en demasiadas ocasiones de una flagrante falta de realismo en pos de favorecer la intriga política que sostiene el relato. Sin embargo, dado que este elemento resulta prácticamente evidente y ya ha sido estudiado en profundidad en trabajos anteriores, no indagaremos más en esta cuestión y pasaremos a abordar otros elementos teóricos que han podido pasar más desapercibidos.

La escena que sucede justo a continuación, en la que Broome informa a los agentes de seguridad de lo que ha escuchado, es la siguiente que hemos escogido para su análisis, ya que también tiene un trasfondo abierto a interpretaciones. En concreto, en este caso nos da pie a detenernos en un interesante debate sobre deontología de la interpretación. No solo vemos cómo la protagonista cuenta lo que oyó en la Asamblea, caso en el que podríamos argüir que «cierto es que se encuentra fuera de su horario laboral» (Cerrato Rodríguez 2013: 31), sino que explica con todo lujo de detalles las informaciones que se manejaron en el encuentro entre los delegados de Matobo y Estados Unidos. Bien es cierto que la segunda información la revela cuando los agentes le instan a hacerlo, llegando a afirmar que «está obligada» a ello. ¿Pero es eso cierto? ¿Existe algún caso en que esté permitido quebrantar el secreto profesional? Y de ser así, ¿cuándo, cómo y en qué medida?

En primer lugar, debemos tener en cuenta que la ética profesional es una rama de la teoría en la que tienen una enorme influencia los códigos deontológicos, los cuales pueden

presentar diferencias entre sí. Con ello presente, sí que podemos hablar a grandes rasgos de cuáles son las directrices que se suelen marcar en lo referente a la confidencialidad en interpretación. Por ejemplo, la AIIC (Asociación Internacional de Intérpretes de Conferencias) establece lo siguiente (AIIC 2018):

Artículo 2

a) Los miembros de la Asociación estarán obligados a mantener el más estricto secreto profesional, con respecto a todas las personas y a toda la información revelada en el transcurso de la práctica profesional en cualquier reunión no abierta al público.

b) Los miembros se abstendrán de obtener cualquier beneficio personal de la información confidencial recibida en el ejercicio de sus obligaciones como intérpretes de conferencia.

Esta norma general se repite en múltiples códigos de otras asociaciones, como EULITA, AICE o APTIJ, aunque esta última lo lleva un poco más lejos y afirma que los «deberes de secreto profesional permanecerán incluso después de haber cesado en la prestación de los servicios sin que estén limitados en el tiempo» (APTIJ 2010: 3) y que «en ningún caso revelará el contenido de conversaciones, transcripciones o datos reservados sujetos al secreto profesional de otros profesionales sin la autorización o el consentimiento de la persona afectada» (*id.*). Aquí es donde encontramos una primera excepción a la regla: el consentimiento expreso del afectado. Sin embargo, no es un caso en el que se pueda amparar la protagonista de *La intérprete*.

Más allá de lo que marcan los códigos deontológicos, el profesional puede encontrarse en situaciones en las que esta disyuntiva se haga aún más dramática en función del campo en el que ejerza. Por ejemplo, en el mundo de la interpretación médica, donde este tipo de casos no son infrecuentes. Tomemos una situación hipotética como la que Raquel Sanz-Moreno (2017: 119) planteó en una de sus clases: un intérprete descubre que los traumatismos de una paciente son consecuencia de la violencia de género que sufre por parte de su marido. ¿Debería informar de ello al médico? Según la autora, en este caso el intérprete se debía amparar en el Código de Deontología Médica, porque «se basa, como no podía ser de otra forma, en la confianza entre médico-paciente, algo que, entendemos, también debería ser de aplicación para el intérprete» (*id.*).

Sin embargo, puede argumentarse que la solución no es tan sencilla, puesto que los médicos tienen este mismo dilema, ya que también está legislada su obligación a denunciar; un deber que, por cierto, se ha encargado de recordar en numerosas ocasiones

la Fiscalía General del Estado, que «alerta de que médicos y profesores ‘no son conscientes’ de su obligación de denunciar la violencia de género y advierte de las ‘escasas’ denuncias realizadas por los profesionales de la sanidad, enseñanza o servicios sociales, que, en su opinión, son los ‘primeros’ que pueden detectar los indicios de la violencia sobre la mujer» (Europa Press 2017). La traductóloga Holly Mikkelson apunta también en este sentido, señalando otro de los escollos a la confidencialidad que podemos encontrar en el ámbito de la interpretación médica, el llamado *duty of care*. Con ello se refiere a la obligación que tienen los intérpretes de «speak out if they are aware of situations which could endanger the patient’s life, but [...] which they know the health professionals are not aware of²⁰» (Creeze et al. 2015: 19). Es decir, que existen casos en los que quizá sea el propio intérprete quien deba evaluar cuál de sus dos obligaciones éticas pesa más en función del peligro que plantee para las terceras personas implicadas. Y, es más, hay otros factores que pueden influenciar su decisión, como su nivel de experiencia. Como afirma Rosario Martín Ruano: «Although experienced professionals have the capacity to negotiate and play down —or even transgress [...]— certain demands, for inexpert translators the contradiction between theoretical ideals and actual contexts of practice has a paralysing effect²¹» (Martín Ruano 2015: 143). Teniendo estas posibilidades en cuenta, podemos pasar a hablar de otro ámbito en el que se pueden llegar a plantear dilemas de proporciones semejantes: el de los servicios e instituciones públicas, precisamente el que concierne a Silvia Broome.

Como sugiere Almudena Nevado Llopis al respecto del secreto profesional en este campo, «pueden plantearse excepciones [cuando exista] una autorización expresa o un requerimiento legal o moral que obliguen al intérprete a revelar información, como aquellos en los que exista una fundada sospecha de que el autor de dicha información puede incurrir en un delito grave o infligirse daños a sí mismo o a los demás» (Nevado Llopis 2014: 253). En otras palabras, de nuevo se plantea una dicotomía entre dos códigos, dos éticas, dos deberes. Y, en el caso de la protagonista, tenemos ambos elementos. Por un lado, encontramos esa «fundada sospecha» que mencionamos anteriormente: la amenaza de muerte hacia Zuwanie, que supone un «requerimiento

²⁰ «Revelar información si son conscientes de situaciones que podrían poner en peligro la vida del o de la paciente, pero [...] de las que saben que los profesionales sanitarios no son conscientes».

²¹ «Aunque los profesionales experimentados tienen la capacidad de negociar y restar importancia —o incluso transgredir [...]— ciertas exigencias, para los traductores inexpertos la contradicción entre los ideales teóricos y los contextos reales de la práctica tiene un efecto paralizante».

moral» a que la intérprete revele todo lo que ha escuchado, tanto fuera del horario laboral como durante el mismo. Y, por otro, estaría el código deontológico de las Naciones Unidas, recogido en el Estatuto y Reglamento del Personal de las Naciones Unidas (Naciones Unidas 2016: 13), que resulta muy claro al respecto:

Los funcionarios deberán observar la mayor discreción con respecto a todos los asuntos oficiales. Se abstendrán de comunicar a cualquier Gobierno, entidad, persona u otra fuente toda información que conozcan por razón de su cargo oficial y que sepan o debieran saber que no se ha hecho pública, excepto en el desempeño de sus funciones o cuando los autorice para ello el Secretario General. Estas obligaciones no se extinguen con motivo de la separación del servicio.

Sopesando ambos, podríamos entrar ahora en un debate prescriptivista en el que intentáramos discernir si Silvia Broome hizo lo correcto al hablar con los encargados de seguridad, pero en realidad, no resulta fructífero para los propósitos del presente trabajo, porque los juicios en torno a la ética profesional son un debate muy complejo en el que entran en juego múltiples factores. En primer lugar tenemos la discusión interna del profesional, porque como hemos comentado al principio y ya opinaba Holly Mikkelson, es el intérprete quien «weigh[s] up whether there is in fact a serious risk to [somebody's] life if [he] does not speak up²²» (Creeze et al. 2015: 19). Sin embargo, no podemos limitar el problema a la encrucijada moral del individuo, puesto que es innegable que también existen pautas intersubjetivas sobre qué constituye un comportamiento ético. En este sentido, por ejemplo, Lawrence Venuti reivindica la *ethics of location* o éticas contextualizadas, es decir, una deontología «attuned to specific contexts²³» (Martín Ruano 2015: 6). En la misma línea, autores más recientes como Leong Ko o Julie McDonough (en Martín Ruano 2017: 41) han subrayado que las máximas universales que suelen aparecer en los códigos deontológicos (neutralidad, fidelidad, etc.) «seem to be at odds with the specificities of certain translation and interpreting situations featuring particular power relations and dynamics²⁴» (*id.*). En resumen, podríamos concluir que se trata de un debate sobre el que resulta prácticamente imposible generalizar, ya que, como hemos visto en el caso de Silvia Broome, las circunstancias determinan las decisiones al

²² «Sopesar si efectivamente existe un serio riesgo para la vida [de alguien] si [el intérprete] no habla».

²³ «Acorde a los contextos específicos».

²⁴ «No parecen consecuentes con las particularidades de ciertas situaciones de traducción e interpretación en las que existen unas relaciones y dinámicas de poder».

respeto y los juicios morales indiscutibles y rotundos no aportan nada de valor a la cuestión.

Por tanto, lo que sí podemos inferir de este ejemplo es que la película muestra la importancia y también las limitaciones que tienen la ética profesional y los códigos deontológicos en el ejercicio de la interpretación, aunque no sea de forma explícita. Al final, la decisión que la protagonista toma en este momento del filme es la que desencadena la sucesión de acciones que componen el resto de la historia, prueba de hasta qué punto la deontología juega un papel clave en la vida del intérprete. Es más, este elemento de la cinta sirve al público para entender cómo pueden surgir conflictos por las diferentes condiciones y lealtades (*allegiances*) a las que este se ve adherido. Porque al final, lo que representa Silvia Broome es ese dualismo: es funcionaria internacional, pero a la vez profesional y ciudadana de uno (o en este caso, dos) países, por lo que son distintos los códigos y leyes a los que se ve sujeta. Y esta es precisamente la cuestión que vamos a abordar en las siguientes páginas, puesto que como veremos, no solo afecta a la protagonista a nivel ético, sino que sus *allegiances* tocan la gran mayoría de los aspectos que configuran su personalidad y afectan a prácticamente todas las decisiones que toma a lo largo de la película.

¿Y cuáles son los momentos en los que podemos vislumbrar dichos aspectos? Lo cierto es que a partir de la última escena que hemos descrito, la trama se adentra en la más pura intriga política-policíaca, y la cuestión de si Zuwanie es finalmente asesinado ciertamente no tiene mayor importancia para este análisis, a diferencia de lo que ocurría en *La llegada*. Sin embargo, sí que queremos entender cómo influye la trayectoria previa de Silvia Broome en su labor como intérprete y las implicaciones de su identidad múltiple, y para ello nos son muy de utilidad dos conversaciones que mantiene con diferentes personajes en dos momentos concretos. La primera es la entrevista inicial que mantiene con el agente Keller sobre su descubrimiento. Este la interroga y concluye rápidamente que su relato no se sostiene y que, por ende, está mintiendo. Pero, durante esta conversación, Silvia también deja entrever cuál es su posicionamiento con respecto a Zuwanie, la ONU y su profesión (*The Interpreter* 2005: 00:23:16):

KELLER: How do you feel about [Zuwanie]?

BROOME: I don't care for him.

KELLER: Wouldn't mind if he were dead?

BROOME: Wouldn't mind if he were gone.

KELLER: Same thing.

BROOME: No, it isn't. If I interpreted «gone» as «dead», I'd be fired. If they were the same, there would be no UN.

KELLER: Your profession is playing with words.

BROOME: I don't play with words.²⁵

Posteriormente, Keller averigua que Silvia posee la doble nacionalidad y, además, obtiene multitud de información sobre sus opiniones políticas: sus padres y su hermana murieron por culpa de la violencia de Zuwanie, y ella y su hermano participaron en la guerrilla contra el dictador. Con ello, su teoría de que la intérprete esconde un plan en contra del dignatario africano no hace sino reforzarse. Sin embargo, Broome se somete a la prueba del polígrafo y los resultados no son concluyentes. Volveremos a este punto más tarde, pero ahora cabe mencionar dos conceptos teóricos que son aplicables a este breve intercambio: el de identidad, que ya hemos explorado ampliamente en la sección anterior, y el de *habitus*. A continuación explicaremos brevemente en qué consiste este último y cuál es su relevancia con respecto al presente trabajo.

El *habitus* es uno de los conceptos centrales de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, una de las figuras más importantes de la sociología contemporánea. Bourdieu construyó una forma de entender nuestras relaciones sociales a través de tres elementos: el *habitus*, el campo y el capital. Tal y como explican Carmen Valero Garcés y Laura Gauthier Blasi (2010: 101):

El concepto de habitus es lo que permite entender la organización social como un sistema de relaciones formado por estructuras invisibles. Esta noción implica que los sujetos o agentes son socialmente producidos en estados anteriores al sistema de relaciones sociales; e indica que las prácticas de estos sujetos están condicionadas, por un lado, a toda la historia incorporada en forma de habitus y, por otro lado, a la producción de diferencias entre los sujetos sociales en función de las condiciones en las que han sido producidas. El habitus es, por tanto, un esquema a partir del cual se percibe el mundo y se actúa en él y se constituye

²⁵ «KELLER: ¿Qué opina de [Zuwanie]? // BROOME: Me es indiferente. // KELLER: ¿No le importaría que estuviera muerto? // BROOME: No me importaría que se marchara. // KELLER: Es lo mismo. // BROOME: No, no lo es. Si interpretara 'marcharse' como 'morirse', me despedirían. Si fueran lo mismo, no existiría la ONU. // KELLER: Su profesión consiste en jugar con las palabras. // BROOME: Yo no hago eso».

fundamentalmente en base a las primeras experiencias (habitus primario) y a aquellas referidas a la vida adulta (habitus secundario).

En otras palabras, el *habitus* son todas aquellas construcciones sociales que cada uno de los individuos (los agentes sociales) interioriza y con las cuales establecen su relación con el mundo. Estas concepciones vienen determinadas por la infancia, pero también por la realidad actual, y son las que crean y perpetúan el sistema social en el que vivimos. Bourdieu defendía además que cada *habitus* se desarrolla en un campo concreto. Los campos son los «universos sociales relativamente autónomos, con reglas y sentido de juego propios [...] donde se desarrollan los conflictos específicos entre los agentes involucrados» (*ibid.*: 102), que además comparten un *capital común*, es decir, un conjunto de conocimientos, habilidades, poderes... Sin embargo, el capital no solo es lo que comparten los agentes sociales, sino por lo que compiten: capital económico, por supuesto, pero también cultural, social o incluso simbólico. Estamos, pues, ante un auténtico «juego social», como lo definió Julieta Capdevielle, que argumenta que «los agentes actuantes y cognoscentes dotados de un sentido práctico [...] que les permite saber [...] lo que hay que hacer en una situación determinada» (Capdevielle 2011: 39) y que la teoría de Bourdieu «cobra relevancia en tanto es el producto del sentido práctico como sentido del juego incorporado por los agentes» (*id.*)

Esta perspectiva de juego social es precisamente la que más nos interesa en relación en el caso de *La intérprete*. En primer lugar, podríamos argüir que nuestra protagonista pertenece al campo de la interpretación, un colectivo social con sus propias reglas (la deontología que hemos analizado anteriormente, pero también ese «if I interpreted ‘gone’ as ‘dead’, I’d be fired») y con una serie de capacidades y poderes. Silvia Broome es consciente de la responsabilidad que ostentan y la influencia que ejercen los intérpretes de las Naciones Unidas, y por este motivo decide unirse a la organización, porque cree que así podrá mejorar la terrible situación que atraviesa su país, Matobo. A raíz del incidente de la escucha accidental, entra en un juego en el que se entrecruzan esas *allegiances* de las que hablábamos anteriormente: por un lado, su deber para con su identidad como agente del campo de la interpretación (que representa la ONU) y, por otro, su *habitus* primario, el que viene determinado por su infancia, su pasado y su país de origen.

Muchos han sido los autores dentro del mundo de la traductología que ya han explorado esta relación entre traducción (o interpretación, en este caso) y conflicto, como Myriam

Salama-Carr, Lucía Ruiz Rosendo, Malgorzata Tryuk o Michaela Wolf. Porque al final, lo que se produce dentro de la protagonista es un auténtico enfrentamiento, aunque no en el sentido estricto de la palabra, sino más bien como un choque de identidades. Este choque está relacionado a su vez con la idea de migración, otro tema recurrente en el ámbito de los estudios de traducción. Lo explica Loredana Polezzi citando a Michael Cronin (Cronin en Polezzi 2012: 103):

*It is no longer possible to limit histories of translation to literary phenomena within the territorial boundaries of the nation state; account must be taken of the multiple translation activities of a country's diasporas [so that] any history of translation must be a 'transnational' history rather than a 'national' history.*²⁶

Lo que viene a afirmar es que los intérpretes rara vez resultan ser individuos con una identidad estática y definida, sino que su plurilingüismo les acaba dotando de ese carácter interseccional y múltiple, el cual puede propiciar el conflicto. Y en consecuencia: «whether 'at a social or more intimate level, many individuals now seem to be [...] prone to articulate complex affiliations, meaningful attachments and multiple allegiances [...] beyond the boundaries of their resident nation-state'²⁷» (*ibid.*: 104). Esto es precisamente lo que le ocurre a Silvia Broome. Es una mujer transnacional, es decir, una mujer que «work[s], pray[s], and express[es] their political interests in several contexts rather than in a single nation-state. [She may] put down roots in a host country, maintain strong homeland ties, and belong to religious and political movements that span the globe. These allegiances are not antithetical to one another²⁸» (Levitt 2004).

Aquí se plantea una clara confluencia entre los dos conceptos que hemos manejado a lo largo de estas páginas (*habitus* y *allegiances*) El *habitus* presupone que el intérprete no se caracteriza solo por cómo traduce, sino por cómo se posiciona en la comunicación, como se relaciona... Y en el caso de Silvia Broome, todas estas características vienen determinadas, además de por las reglas de la ONU, por su procedencia y su recorrido

²⁶ «Ya no es posible limitar las historias de traducción a los fenómenos literarios que se encuentran dentro de los límites territoriales de la nación; hay que tener en cuenta las múltiples actividades traslativas de las diásporas de un país [de modo que] cualquier historia de traducción debe ser una historia 'transnacional' y no una historia 'nacional'».

²⁷ «Tanto a nivel social como íntimo, muchos individuos parecen ahora ser [...] propensos a articular afiliaciones complejas, vínculos significativos y lealtades múltiples [...] más allá de los límites de la nación donde residen».

²⁸ «Trabaja, reza y expresa sus intereses políticos en diversos contextos, en lugar de únicamente en una nación. Puede echar raíces en un país de acogida, mantener fuertes lazos con su patria y pertenecer a movimientos religiosos y políticos presentes en todo el mundo. Estas lealtades no son incompatibles».

vital. Todo ello configura las diferentes identidades que conviven en ella: además de su dicotomía americana/africana, está su disyuntiva entre la violencia y la paz, así como su conflicto interno por haber nacido blanca en un mundo racializado («the politics of my skin», como ella misma lo califica en un momento dado del filme) y la tragedia familiar que pesa sobre sus hombros. Todos estos elementos confluyen en Silvia y acaban influyendo en su posicionamiento ante una de las reglas que se presuponen al campo de la interpretación, que es la neutralidad.

Las Naciones Unidas se erigen en el imaginario colectivo como el epítome de la neutralidad, una institución que vela por la corrección y la inclusión, en la que las naciones son tratadas como iguales. Silvia Broome intenta ser la personificación de estos valores, y en un principio así es. Aunque durante el transcurso del filme todas las sospechas recaen sobre ella, hasta el punto de que el propio espectador puede desconfiar del personaje, lo cierto es que Silvia no tiene nada que ver con el supuesto ataque a Zuwanie que se está gestando. Pero al final, cuando se descubre la verdad, la intérprete se toma la justicia por su mano y acorrala al dictador, al que apunta directamente con una pistola. Finalmente, Keller evita que atente contra su vida, pero la importancia de esta escena recae en que refleja el clímax del conflicto entre la violencia y la diplomacia, la neutralidad y la actuación, que ha tenido lugar dentro de la protagonista a lo largo de la película. Silvia es la encarnación del dualismo. Como ya hemos visto, ni ella es neutral, ni lo son el resto de agentes que actúan en su campo, que expresan en más de una ocasión sus perspectivas personales sobre la interpretación, las cuales sirven para caracterizar las de la sociedad en su conjunto. De esta forma, somos testigos del choque entre la idea de neutralidad intraprofesional con las ideas sobre la neutralidad que existen fuera de la profesión.

En la conversación con Keller, por ejemplo, podemos observar una representación de la noción de capital simbólico, esa propiedad que «no tiene una existencia real sino un valor efectivo que se basa en el reconocimiento por parte de los demás de un poder a ese valor» (*ibid.*: 103). El agente cree que la interpretación es «playing with words», prueba de la minusvaloración que los agentes (externos) suelen hacer de la profesión. A través de esta visión que se transmite de la labor del intérprete, podríamos inferir incluso que entran en juego los roles de Angelelli, de los que ya hablamos largo y tendido en la sección anterior. Keller pone en duda que Broome esté adoptando la postura que él presupone a un buen intérprete, es decir, la del *conduit*, un rol que, si recordamos lo que ya hemos expuesto

sobre el *habitus* de Broome, choca frontalmente con la situación en la que se encuentra. De por sí, cualquier traducción o interpretación presupone un conflicto de lealtades e intereses. Por ejemplo, como explica Roberto Mayoral en relación con la traducción jurada, en este ámbito suelen chocar las expectativas del cliente, que «está interesado en la traducción que favorezca sus intereses y [...] se cree también con derecho a exigir soluciones de traducción determinadas» (Mayoral 1999: 21) con las de la administración, que «no conoce bien sus instrumentos externos (los traductores) ni sus formas de trabajar» (*ibid.*: 25), etc. Sin embargo, en este caso no solo entran en juego las expectativas de los agentes externos, sino también las lealtades, y por tanto las identidades, que conviven dentro de una misma persona. Y ellas afectan al rol que adopta la intérprete, que ya no puede limitarse a transcodificar la información, ya que esta tiene un componente personal y emocional demasiado fuerte.

En el mismo sentido funciona la segunda conversación que hemos escogido para su análisis, que tiene lugar tras la prueba del polígrafo anteriormente mencionada. Un agente de seguridad entra en la sala en la que se encuentra aislada Broome y aborda a la protagonista: se trata de Nils Lud, el jefe de seguridad de Zuwanie, que interroga directamente a Silvia sobre sus opiniones políticas (*The Interpreter* 2005: 00:35:08):

LUD: Might I ask where you stand now politically, Miss Broome?

BROOME: I'm for peace and quiet, Mr. Lud. It's why I came to the UN. Quiet diplomacy.

LUD: With respect, you only interpret.

*BROOME: Countries have gone to war after misinterpreting one another.*²⁹

Además de reforzar toda nuestra teoría previa sobre las lealtades de Broome (que aquí explicita su lado más *onusiano*), en este momento entran en juego de nuevo las perspectivas de los agentes externos, a través de ese «with respect, you only interpret». Si en la escena anterior Keller mostraba las ideas preconcebidas que la sociedad suele tener en torno al rol comunicativo del intérprete, aquí Lud nos enseña qué piensan al respecto de la influencia del gremio: que es prácticamente inexistente. Pero Broome tiene muy claro que esto no es así, porque sabe, como también sabía Bourdieu, que

²⁹ «LUD: ¿Puedo preguntarle cuáles son ahora sus ideas políticas, señorita Broome? // BROOME: Creo en la paz y en la discreción, señor Lud. Por eso vine a la ONU. Por la diplomacia discreta. // LUD: Con todo el respeto, usted es solo una intérprete. // BROOME: Hay países que han entrado en guerra por una malinterpretación».

constituimos un campo con sus propias capacidades y poderes: «Countries have gone to war after misinterpreting one another». Cabe mencionar que esta afirmación toca un tema, el de la relación entre traducción y conflicto, que también se ha estudiado en profundidad dentro de la traductología. Como hemos podido comprobar y ya apuntaba Myriam Salama-Carr (2007: 6-7):

*Translators and interpreters can be confronted with many different forms [...] of conflict. They may be operating as agents placed on the frontline of war zones, [or] dealing with highly-charged texts which narrate and comment on current and past conflicts, albeit from a 'safer' distance, but where neutrality is not necessarily an option. [...] Any of these situations will call for a degree of intervention, which is inevitably linked with ethical issues.*³⁰

En definitiva, si bien es cierto que la mayoría de estudios que se han fijado en este largometraje se han centrado en sus aspectos negativos, que como hemos visto son múltiples y evidentes en cuanto a realismo en la práctica de la profesión, no por ello tiene menos valor a efectos del presente análisis. *La intérprete* nos da un interesante ejemplo de cómo se construyen las redes de relaciones sociales en el entorno de la interpretación, la complejidad de la labor del intérprete y las distintas presiones y aspectos identitarios que entran en juego en la práctica de la profesión, especialmente en un contexto de gran alcance como son las organizaciones internacionales. Y, por otra parte, debemos tener en cuenta el enorme impacto de visibilidad para el gremio que supuso el estreno de esta película, empezando por un elemento tan básico como es el propio título. Charo Baquero ya lo señalaba en la web de la AIIC (2005): «Sorprende gratamente que el título elegido fuera *La intérprete* y no *La traductora*. La confusión [...] es tan común que han decidido explicar en la página web de la película en qué se diferencian estas dos profesiones».

Si lo que no se nombra no existe, Sydney Pollack no solo se encargó de que los intérpretes existieran, sino de que el mundo entero fuera testigo del complejo, crucial e imprescindible papel que tienen en la política internacional, así como de los elementos sociales y éticos que subyacen a su práctica. Y con ello, contribuyó a plasmar en el imaginario colectivo los trazos básicos (aunque imperfectos) y también los conflictos de una profesión a menudo desdibujada e invisible al público.

³⁰ «Los traductores e intérpretes pueden tener que enfrentarse a muchas formas diferentes [...] de conflicto. Pueden actuar como agentes en primera línea de guerra, [o] tratar con textos de contenido denso que narren y comenten conflictos actuales y pasados desde una distancia 'más segura', pero en los que la neutralidad no es necesariamente una opción. [...] Cualquiera de estas situaciones requerirá un grado de intervención, lo cual está inevitablemente ligado a cuestiones éticas».

Conclusiones

A continuación, a modo de cierre, presentaremos de forma sintetizada las principales vinculaciones con la teoría que hemos extraído en cada uno de los casos estudiados para posteriormente intentar dar respuesta a las preguntas que planteamos en la introducción de este trabajo.

En el caso de *La llegada*, vimos cómo una película de ciencia ficción podía mostrar también algunos de los dilemas más complejos que ocupan a la traductología contemporánea. En primer lugar, y como parte central de su trama, la cinta presenta gráficamente el concepto de relativismo lingüístico y resuelve los conflictos que plantean algunas de las posturas más extremas que se adscriben a él, demostrando que la pluralidad y la unidad no son incompatibles. Por otro lado, Villeneuve también nos habla sobre la compleja relación que el traductor-intérprete establece con el Otro en el ejercicio de su profesión y cómo este puede configurar aspectos de su propia identidad. Y finalmente, el espectador descubre, como ha mostrado la teoría de Angelelli, que el posicionamiento que adopta el intérprete no es estático, sino que existen diversos roles que pueden darse en distintas situaciones, a lo largo del tiempo, y en función de factores como por ejemplo el grado de implicación con el Otro.

A partir de la presencia de estas diferentes tesis y elementos, llegamos a varias conclusiones. Primero, podemos argumentar que el espectador medio, ajeno a los entresijos de la profesión, recibe de este largometraje una imagen muy *elevada* de la labor del traductor-intérprete. No podemos obviar el hecho de que estamos ante una película que muestra cómo una traductora, por sí sola, es capaz de evitar el estallido de un conflicto armado internacional, o cómo el lenguaje puede ser tan poderoso, o incluso más, que un arma. El mensaje es claro: se trata de una profesión que puede cambiar el mundo. Por otro lado, podemos afirmar que *La llegada* es una película que bien podría servir para hacer comprender a todos los escépticos, convencidos de que cualquiera que hable dos idiomas puede traducir, que la nuestra es una profesión compleja en la que entran en juego muchos factores: la relación con lo propio y lo ajeno, el desarrollo de sentimientos de acercamiento al Otro, la decisión entre adoptar un rol meramente *transcodificador* o bien uno más *negociador*... Aunque no maneje estos términos, es obvio que el público puede percibir el dilema personal de Louise, la protagonista, a la hora de tomar decisiones relativas a estas cuestiones. Porque en eso se basa el cine, en jugar con la empatía del

espectador para transmitir un mensaje. Huelga decir que los profesionales del gremio recibirán este mensaje pero con el plus de ser conocedores de primera mano de todos estos aspectos que hemos desgranado a lo largo de este trabajo. Cabe también la posibilidad de que un iniciado no haya oído hablar nunca de teorías como la de Sapir-Whorf, por lo que para él la película podría servir para despertar su curiosidad y replantearse cuál es su posicionamiento con respecto a la labor que realiza todos los días. Las posibilidades son múltiples y muy variadas.

Todo lo contrario de lo que ocurre con *La intérprete*, que, como hemos visto, ha propiciado que hayan corrido ríos de tinta sobre la pobre representación que hace de la realidad de una cabina o una sesión bilateral. En este caso, los elementos en los que se ha detenido nuestro análisis quizá no sean aquellos a los que más importancia concedan los espectadores en un primer visionado, principalmente porque, como ya hemos comentado, los aspectos tomados como objeto de estudio no son primordiales para la trama, sino más bien circunstanciales. Pero ello no les resta ni un ápice de valor. A través de nuestro análisis, vimos primero cómo el largometraje de Sydney Pollack exponía un ejemplo de los conflictos éticos que pueden surgir en el ejercicio de la interpretación. Más tarde, pudimos comprobar cómo este problema deontológico, como casi todo en el mundo de la traducción, se relacionaba además con las múltiples lealtades de la protagonista, fruto de su historia personal, su carácter transnacional, en definitiva, de su *habitus* y de todo el juego social que se configuraba en torno a su persona.

Con todo ello, podemos plantear que *La intérprete* quizás haya sido tratada con demasiada dureza dentro de la comunidad de estudiosos sobre traductología. Como ya dejamos entrever al final de nuestro análisis, hay que destacar en primer lugar la labor de visibilización que esta película llevó a cabo en el momento de su estreno. Aunque a primera vista pueda parecer que la interpretación no es más que la excusa que desencadena el relato, hemos podido comprobar que pone sobre la mesa muchos más temas. A través de esta cinta, el espectador medio descubre cómo un intérprete se puede ver fácilmente envuelto en problemas éticos relativos a la confidencialidad, por ejemplo, o cómo influye la historia personal de cada individuo en el ejercicio de esta profesión. Sydney Pollack, como muchos autores antes que él, escogió al intérprete como figura a través de la que hablar de temas como la identidad múltiple o las nacionalidades híbridas de los migrantes. Y, además, también retrata de forma muy certera las ideas preconcebidas que es probable que el propio público tenga acerca del gremio, que más de

una vez habrá pensado que interpretar es solo «playing with words», pero también ofrece la réplica de la profesión: «Countries have gone to war after misinterpreting one another».

Por otra parte, si bien resulta entendible que en este caso el profesional del gremio sienta a priori un relativo rechazo hacia las convenciones sobre la profesión que parece señalar el filme, que en poco se asemeja a sus auténticas condiciones de trabajo, lo cierto es que basta con mirar más allá de las apariencias para descubrir que *La intérprete* plantea cuestiones mucho más importantes que deben tenerse en cuenta para ser un buen intérprete además del hecho de saber manejar documentación en cabina o tener una buena técnica de consecutiva. De nuevo, como ocurría con *La llegada*, todo es una cuestión de introspección y perspectiva.

En definitiva, a través de estos dos análisis pormenorizados hemos podido comprobar que, efectivamente, la ficción (y más concretamente el cine) constituye un poderoso vehículo de transmisión generalizada de ideas que, por otra parte, son la base de reflexiones y tesis en el ámbito académico sobre algunos de los aspectos que más afectan al ejercicio de nuestra profesión. En nuestra opinión, el debate, por consiguiente, no debería centrarse tanto en si representa o no las condiciones reales con precisión, porque para ello ya existen géneros como el documental o las memorias. En cambio, sostenemos que el valor del cine reside en que se trata de un medio que tiene la increíble capacidad de hacer llegar conocimientos avanzados a un público que de otra forma nunca se hubiera iniciado en este tipo de reflexiones, algo que tiene aún más importancia si tenemos en cuenta que, como hemos visto, estamos hablando de una profesión tan invisibilizada como es la de traductores e intérpretes. Queda demostrada, al menos en lo que a nuestro gremio se refiere, esa función del cine como medio de comunicación de realidades sociales.

Para concluir, resulta pertinente retomar, paradójicamente, la cita con la que hemos abierto este trabajo. Se trataba de una cita del crítico y autor británico Frank Kermode, cuyo significado ahora podemos entender plenamente. Allá por 1967, él ya había llegado a la conclusión principal que hemos extraído a través de estas páginas: que a veces necesitamos de esos *fictive concords* para poder entendernos mejor a nosotros mismos y a los demás.

Bibliografía

Abril Martí, María Isabel. 2006. *La interpretación en los servicios públicos: caracterización como género, contextualización y modelos de formación. Hacia unas bases para el diseño curricular*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.

Altarejos, Francisco y Antonio Moya García-Montoto. 2003. «Del relativismo cultural al etnocentrismo (y vuelta)». *ESE. Estudios sobre educación* 4, 23-34.

Arrival. 2016. Dirigido por Denis Villeneuve. Madrid: Paramount Home Entertainment, 2017. DVD.

Asociación Internacional de Intérpretes de Conferencias (AIIC). «Código deontológico», *AIIC.net* (página web). 16 de noviembre de 2018. <https://aiic.net/page/8700/>.

Asociación Profesional de Traductores e Intérpretes Judiciales y Jurados (APTIJ). «Código deontológico para intérpretes y traductores judiciales y jurados», *APTIJ.es* (página web). Febrero de 2010. <http://www.aptij.es/img/doc/CD%20APTIJ.pdf>.

Baigorri Jalón, Jesús. 2011. «Los intérpretes en el cine de ficción: una propuesta de investigación». En *Cultura, literatura y cine africano: Acercamientos desde la traducción y la interpretación*, ed. por Juan Miguel Zarandona. Valladolid: Universidad de Valladolid, 504-522.

Baquero, Charo. «Opinión de los Intérpretes acerca de *La Intérprete*», *The AIIC Webzine* (revista en línea). 24 de mayo de 2005. <https://aiic.net/page/1792>.

Capdevielle, Julieta. 2011. «El concepto de *habitus*: ‘con Bourdieu y contra Bourdieu’». *Anduli, Revista Andaluza de Ciencias Sociales* 10, 31-45.

Cerrato Rodríguez, Bárbara. 2013. *La imagen del intérprete en el cine del siglo XXI*. Trabajo fin de grado. Universidad de Salamanca.

Crezee, Ineke, Holly Mikkelson, y Laura Monzon-Storey. 2015. *Introduction to Healthcare for Spanish-Speaking Interpreters and Translators*. Ámsterdam: John Benjamins.

Deborah Dysart-Gale. 2005. «Communication Models, Professionalization, and the Work of Medical Interpreters». *Health Communication* 17, 91-103.

Escalera Narváez, Alberto. 2012. «Relativismo lingüístico, relativismo ontológico». *Noésis Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 21: 42, 60-85

Europa Press. «Fiscalía alerta de que médicos y profesores ‘no son conscientes’ de su obligación de denunciar la violencia de género». *Europa Press* (periódico en línea). 5 de septiembre de 2017. <https://www.europapress.es/epsocial/igualdad/noticia-fiscalia-alerta-medicos-profesores-no-son-conscientes-obligacion-denunciar-violencia-genero-20170905152017.html>.

Halley, Mark. 2019. «Interpreting as Ideologically-Structured Action: Collective Identity between Activist Interpreters and Protesters». *New Voices in Translation Studies* 20, 54-85.

Kaindl, Klaus y Karlhienz Spitzl (eds.). 2014. *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Ámsterdam: John Benjamins.

Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Nueva York: Oxford University Press.

Levitt, Peggy. «Transnational Migrants: When ‘Home’ Means More Than One Country». *Migration Information Source* (revista en línea). 1 de octubre de 2004. <https://www.migrationpolicy.org/article/transnational-migrants-when-home-means-more-one-country>.

Martín Ruano, María Rosario y Cristina Vidal Sales. 2013. «Identidades en traducción: representaciones transculturales de las subjetividades colectivas en los medios». *Debats* 121, 84–93.

Martín Ruano, María Rosario. 2007. «El ‘giro cultural’ de la traducción: perspectiva histórica, conflictos latentes y futuros retos». En *El Giro Cultural de la Traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*, ed. por Emilio Ortega Arjonilla. Frankfurt: Peter Lang, 39-60.

Martín Ruano, María Rosario. 2008. «La resistencia al trasluz: las prácticas feministas de la traducción a examen, o el cuestionamiento de las ortodoxias». *DeSignis* 12, 49-56.

Martín Ruano, María Rosario. 2015. «(Trans)formative Theorising in Legal Translation and/or Interpreting: A Critical Approach to Deontological Principles». *The Interpreter and Translator Trainer* 9: 2, 141-155.

Martín Ruano, María Rosario. 2017. «Developing New Models for PS(T)I: From Heteronomy to Autonomy». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 75, 31-44.

Mayoral-Asensio, Roberto. 1999. «Las fidelidades del traductor jurado: una batalla indecisa». En *Traducir para la justicia*, ed. por Manuel C. Feria García. Granada: Comares, 17-57.

Naciones Unidas, Asamblea General. «Estatuto y Reglamento del Personal de las Naciones Unidas: Boletín del Secretario General», ST/SGB/2017/1. 30 de diciembre de 2016. https://digitallibrary.un.org/record/855429/files/ST_SGB_2017_1-ES.pdf.

Nevado Llopis, Almudena. 2014. «El proceso de enseñanza/aprendizaje de los principios éticos en las materias universitarias de traducción e interpretación en los servicios públicos». En *(Re) considerando ética e ideología en situaciones de conflicto*, ed. por Carmen Valero-Garcés. Madrid: Universidad de Alcalá, 251-262.

Novell Monroy, Noemí. 2008. *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. Tesis doctoral. Universidad Autònoma de Barcelona.

Pardo, Alejandro. 1998. «Cine y sociedad en David Puttnam». *Comunicación y Sociedad* 11, 53-90.

Polezzi, Loredana. 2012. «Migration and Translation». En *Handbook of Translation Studies, Volume 3*, ed. por Yves Gambier y Luc van Doorslaer. Ámsterdam: John Benjamins, 102-107.

Russo, Eduardo A. 1998. *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

Salama-Carr, Myriam (ed.). 2007. *Translating and Interpreting Conflict*. Leiden: Brill.

Sanz-Moreno, Raquel. 2017. «Dilemas éticos en interpretación sanitaria. El médico entra en el aula». *Panace@* 18: 46, 114-122.

Seemungal, Anna-Beth. «Logograms and Linguistics: An Analysis of the Figure of the Translator in *Arrival*». *WL 404W: Literature and Translation* 3. 26 de abril de 2018. <https://course-journals.lib.sfu.ca/index.php/wl404/article/view/177>.

The Interpreter. 2005. Dirigido por Sydney Pollack. Madrid: Universal Pictures International, 2005. DVD.

Valero Garcés, Carmen y Laura Gauthier Blasi. 2010. «Bourdieu y la traducción e interpretación en los servicios públicos. Hacia una teoría social». *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación* 2, 97-117.