



Universidad de Valladolid

**FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA**

TESIS DOCTORAL

**LA FIGURA DEL INTÉRPRETE DE
LENGUAS EN EL CINE DE FICCIÓN**

PRESENTADA POR D. JAVIER MARTÍNEZ ROMERA
PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

DIRIGIDA POR:
DR. D. JESÚS BAIGORRI JALÓN
(Universidad de Salamanca)
DR. D. MANUEL RAMIRO VALDERRAMA
(Universidad de Valladolid)

TUTORA:
DRA. DÑA. ROSARIO CONSUELO GONZALO GARCÍA
(Universidad de Valladolid)

2015

AGRADECIMIENTOS

A mi madre Feli por su apoyo incondicional en todos mis proyectos y en todos los ámbitos de mi vida y a mi padre Luis que, desde la infancia, ha sabido transmitirme su amor por la cultura y, en especial, por el cine, a lo largo de inolvidables ratos compartidos.

Al crítico cinematográfico D. Julián de la Llana y a mis compañeros y profesores de la XLIV edición del Master de Historia y Estética de la Cinematografía de la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid por lo mucho que en lo cinematográfico y en lo vital aprendí de ellos.

A todos los compañeros que, en los distintos ámbitos de mi labor docente, he conocido y han participado conmigo en el ilusionante reto de la enseñanza.

A mi familia y amigos por saber estar siempre presentes y saber disculpar, muchas veces, las ausencias.

A la Dra. Dña. Rosario Consuelo Gonzalo García por su ejemplo personal de ética y buen hacer y por su desinteresada ayuda y, muy especialmente, al Dr. D. Jesús Baigorri Jalón de la Universidad de Salamanca y al Dr. D. Manuel Ramiro Valderrama de la Universidad de Valladolid por su impagable magisterio y por su generosa ayuda, orientación y apoyo a lo largo de la realización de este trabajo.

El cine ha cambiado nuestra forma de recordar: Cambiando los contenidos de nuestra memoria, cambiando nuestra propia memoria.

(AUMONT y MAIRIE, 1990)

El cine no es un trozo de vida, sino un pedazo de pastel.

Alfred Hitchcock, director de cine británico

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	17
1.1. TEMA Y OBJETIVO.....	17
1.2. JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS Y ESTRUCTURA.....	20
II. APROXIMACIÓN AL CAMPO DE LA INTERPRETACIÓN.....	27
2.1. CONCEPTO DE INTERPRETACIÓN.....	27
2.2. TÉCNICAS Y MODALIDADES DE INTERPRETACIÓN.....	30
2.2.1. Técnicas de interpretación.....	30
2.2.2. Modalidades de interpretación.....	33
2.3. HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN.....	39
2.4. EL CÓDIGO ÉTICO DEL INTÉRPRETE.....	53
III. CONTEXTO E HISTORIA DE LA CINEMATOGRAFÍA..	59
3.1. LOS ORÍGENES DEL CINE (1895-1905).....	59
3.2. LA CONSOLIDACIÓN DE UN ESPECTÁCULO (1905-1927).....	61
3.3. LA IRRUPCIÓN DEL SONORO Y LA ESTANDARIZACIÓN DEL CLASICISMO DE HOLLYWOOD (1927-1939).....	64

3.4. EL CINE DE GUERRA (1939-1945).....	69
3.5. LOS RETOS DEL CINE DE POSGUERRA.....	71
3.6. LAS CINEMATOGRAFÍAS EUROPEAS DE POSGUERRA.....	78
3.7. EL CINE ACTUAL. NUEVAS INDIVIDUALIDADES Y NUEVOS FORMATOS.....	81
IV. LOS INTÉRPRETES DE LENGUAS EN EL CINE.....	85
4.1. EL INTÉRPRETE DE CONSECUTIVA.....	85
4.2. EL INTÉRPRETE DE BILATERAL.....	107
3.2.1. El Mundo Antiguo.....	107
4.2.2. La Edad Media.....	118
4.2.3. La conquista de América.....	120
4.2.4. América del Norte y el <i>western</i>	144
4.2.5. El nuevo colonialismo y el imperialismo europeo.....	156
4.2.6. Un mundo en conflicto: La Primera Guerra Mundial, La Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial.....	174
4.2.7. <i>Muerte en Roma</i> y un intérprete real: Eugen Dollmann.....	214
4.2.8. Otros intérpretes de la Segunda Guerra Mundial.....	257
4.2.9. La Guerra Fría.....	304
4.2.10. El Mundo Actual y sus conflictos.....	323
4.2.11. La vida futura y la ciencia ficción.....	343
4.3. EL INTÉRPRETE DE SIMULTÁNEA.....	369
4.4. OTRAS MODALIDADES DE INTERPRETACIÓN EN EL CINE..	398
4.4.1. Interpretación de conferencias.....	398
4.4.2. Interpretación ante los tribunales.....	398
4.4.3. Interpretación social.....	416

4.4.4. Interpretación audiovisual.....	434
4.4.5. Interpretación de lengua de signos.....	443
4.5. EL INTÉRPRETE EN EL CINE ESPAÑOL.....	449
V. CONCLUSIONES.....	459
BIBLIOGRAFÍA.....	471
ANEXO I: FICHAS DE PELÍCULAS.....	497
<i>1492: La conquista del paraíso, (1492: The Conquest of Paradise),</i> Ridley Scoot, 1992, Reino Unido-España.....	499
<i>Aguirre. La cólera de Dios, (Aguirre der Zorn Gottes)</i> Werner Herzog, 1972, República Federal Alemana.....	502
<i>Amistad</i> , Steven Spielberg, 1997, Estados Unidos.....	504
<i>Avatar</i> , James Cameron, 2009, Estados Unidos.....	507
<i>Bailando con lobos, (Dances with wolves),</i> Kevin Costner, 1990, Estados Unidos.....	513
<i>Bananas</i> , Woody Allen, 1971, Estados Unidos.....	516
<i>Cadenas de libertad, (Before Winter Comes),</i> J. Lee Thompson, 1969, Reino Unido.....	518
<i>Campo de Thiaroye, (Camp de Thiaroye),</i> Ousmane Sembene, 1987, Argelia-Senegal-Túnez.....	520

<i>Canino, (Kynodontas)</i> , Giorgos Lanthimos, 2009, Grecia.....	522
<i>Charada, (Charade)</i> , Stanley Donen, 1963, Estados Unidos.....	525
<i>Crónicas diplomáticas, (Quai d'Orsay)</i> , Bertrand Tavernier, 2013, Francia.....	527
<i>Del infierno a la eternidad (Hell to Eternity)</i> , Phil Karlson, 1960, Estados Unidos.....	531
<i>El capitán de Castilla, (Captain from Castille)</i> , Henry King, 1947, Estados Unidos.....	533
<i>El cardenal, (The Cardinal)</i> , Otto Preminger, 1963. Estados Unidos.....	535
<i>El cazador (Dersú Uzalá)</i> , Akira Kurosawa, 1975, Unión Soviética.....	537
<i>El coronel von Ryan, (Von Ryan's Express)</i> , Mark Robson, 1965, Estados Unidos.....	539
<i>El gran combate (Cheyenne Autumn)</i> , John Ford, 1964, Estados Unidos..	541
<i>El hombre que pudo reinar, (The man who would be King)</i> , John Houston, 1975, Estados Unidos-Reino Unido.....	544
<i>El imperio contraataca, (Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back)</i> , Irvin Kershner, 1980, Estados Unidos.....	546
<i>El jardín de Alá, (The garden of Allah)</i> , Richard Boleslawski, 1936, Estados Unidos.....	548

<i>El jefe de todo esto, (Direktøren for det hele),</i> Lars von Trier, 2006, Dinamarca.....	550
<i>El laberinto rojo, (Red Corner),</i> Jon Avnet, 1997, Estados Unidos.....	552
<i>El nuevo mundo, (The New World),</i> Terrence Malick, 2005, Estados Unidos.....	554
<i>El padrino. Parte II (The Godfather: Part II),</i> Francis Ford Coppola, 1974, Estados Unidos.....	557
<i>El retorno del Jedi, (Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi),</i> Richard Marquand, 1983, Estados Unidos.....	560
<i>En tierra hostil, (The Hurt Locker),</i> Kathryn Bigelow, 2008, Estados Unidos.....	562
<i>Espartaco, (Spartacus),</i> Stanley Kubrick, 1960, Estados Unidos.....	566
<i>Espérame en el cielo,</i> Antonio Mercero, 1988, España.....	569
<i>Europa, Europa, (Europa Europa),</i> Agnieszka Holland, 1990, Alemania..	571
<i>Fail Safe. Sin retorno, (Fail Safe),</i> Stephen Frears, 2000, Estados Unidos.....	573
<i>Flor del desierto, (Desert Flower),</i> Sherry Hormann, 2009, Reino Unido.....	575
<i>Green Zone, distrito protegido, (Green Zone),</i> Paul Greengrass, 2010, Estados Unidos.....	578

<i>Guerreros</i> , Daniel Calparsoro, 2002, España.....	581
<i>Hemingway & Gellhorn</i> , Philip Kaufman, 2012, Estados Unidos.....	583
<i>Horizontes azules</i> , (<i>The Far Horizons</i>), Rudolph Maté, 1955, Estados Unidos.....	585
<i>Incendies</i> (<i>Incendies</i>), Denis Villeneuve, 2010, Canada.....	587
<i>Juicio en Berlín</i> , (<i>Judgment in Berlin</i>), Leo Penn, 1988, Estados Unidos.....	591
<i>Juramento de sangre</i> , (<i>Blood Oath</i>), Stephen Wallace, 1990, Australia.....	592
<i>La batalla de Inglaterra</i> , (<i>Battle of Britain</i>), Guy Hamilton, 1969, Reino Unido.....	594
<i>La batalla de las Ardenas</i> , (<i>Battle of the Bulge</i>), Ken Annakin, 1965, Estados Unidos.....	596
<i>La batalla de las colinas del whisky</i> , (<i>The Hallelujah trail</i>), John Sturges, 1965, Estados Unidos.....	598
<i>La caída del Imperio Romano</i> , (<i>The fall of the Roman Empire</i>), Anthony Mann, 1964, Estados Unidos.....	600
<i>La caza real del Sol</i> , (<i>The Royal Hunt of the Sun</i>), Irving Lerner, 1969, Reino Unido.....	602

<i>La espectadora, (La spettatrice)</i> , Paolo Franchi, 2004, Italia.....	604
<i>La gran ruta hacia China, (High Road to China)</i> , Brian G. Hutton, 1983, Estados Unidos.....	606
<i>La guerra de las galaxias, (Star Wars)</i> , George Lucas, 1977, Estados Unidos.....	608
<i>La intérprete, (The interpreter)</i> , Sydney Pollack, 2005, Estados Unidos.....	611
<i>La misión, (The Mission)</i> , Roland Joffé, 1986, Reino Unido.....	615
<i>La niña de tus ojos</i> , Fernando Trueba, 1998, España.....	618
<i>La patrulla, (Go Tell the Spartans)</i> , Ted Post, 1978, Estados Unidos.....	621
<i>La senda de los elefantes, (Elephant walk)</i> , William Dieterle, 1954, Estados Unidos.....	623
<i>La terminal, (The terminal)</i> , Steven Spielberg, 2004, Estados Unidos....	625
<i>La última primavera, (Ladies in Lavender)</i> , Charles Dance, 2004. Reino Unido.....	628
<i>La vida es bella, (La vita è bella)</i> , Roberto Benigni, 1997, Italia.....	631
<i>Las autosuyas</i> , Rafael Gil, 1983, España.....	634
<i>Las minas del rey Salomón, (King Solomon's Mines)</i> , Comptom Bennet, Andrew Marton, 1950, Estados Unidos.....	636
<i>Las montañas de la luna, (Mountains of the moon)</i> , Bob Rafelson, 1990, Estados Unidos.....	638

<i>Los abrazos rotos</i> , Pedro Almodóvar, 2009, España.....	640
<i>Los asesinos de Kilimanjaro (Killers of Kilimanjaro)</i> , Richard Thorpe, 1959, Reino Unido.....	644
<i>Los Hermanos Marx en el oeste, (Go west)</i> , Edgard Buzzell, 1940, Estados Unidos.....	646
<i>Los Juicios de Nuremberg. (Nuremberg)</i> , Yves Simoneau, 2000, Estados Unidos-Canada.....	648
<i>Los limoneros, (Etz Limon)</i> , Eran Riklis, 2008, Israel.....	650
<i>Lost in translation</i> , Sofía Coppola, 2004, Estados Unidos.....	652
<i>Mando perdido (Los centuriones), (Lost Command)</i> , Mark Robson, 1966, Estados Unidos.....	656
<i>Mogambo</i> , John Ford, 1953, Estados Unidos.....	658
<i>Monuments Men, (The Monuments Men)</i> , George Clooney, 2014, Estados Unidos.....	661
<i>Muerte en Roma, (Rappresaglia)</i> , George P. Cosmatos, 1973, Italia.....	665
<i>Patton</i> , Franklin J. Schaffner, 1970, Estados Unidos.....	667
<i>Pocahontas</i> , Mike Gabriel, Eric Goldberg, 1995, Estados Unidos.....	669
<i>Punto límite, (Fail safe)</i> , Sydney Lumet, 1964, Estados Unidos.....	671

<i>Resplandor en la oscuridad, (Shinning through)</i> , David Sheltzer, 1992, Estados Unidos-Reino Unido.....	673
<i>Sangre de Mayo</i> , José Luis Garci, 2008, España.....	675
<i>Son of Babylon, (Syn Babilonu)</i> , Mohamed Al Daradji, 2009, Irak.....	678
<i>Spanglish, (Spanglish)</i> , James L. Brooks, 2004, Estados Unidos.....	680
<i>Tarzán de los monos, (Tarzan the Ape Man)</i> , W. S. Van Dyke, 1932, Estados Unidos.....	682
<i>The tourist, (The tourist)</i> , Florian Henckel von Donnersmarck, 2010, Estados Unidos.....	684
<i>Tierra de Sangre (Red Dust)</i> , Tom Hooper, 2004, Sudáfrica.....	687
<i>Tobruk, (Tobruk)</i> , Arthur Hiller, 1967.....	689
<i>Todo está iluminado, (Everything is Illuminated)</i> , Liev Schreiber, 2005, Estados Unidos.....	691
<i>Una noche en la ópera, (A night at the Opera)</i> , Sam Wood, 1935, Estados Unidos.....	693
<i>Una verdad incómoda (An Inconvenient Truth)</i> , Davis Guggenheim, 2006, Estados Unidos.....	695
<i>¿Vencedores o vencidos?, (Judgement at Nuremberg)</i> , Stanley Kramer, 1961, Estados Unidos.....	698

<i>Walker (Una historia verdadera), (Walker), Alex Cox, 1987,</i> Estados Unidos.....	700
<i>Windtalkers, (Windtalkers), John Woo, 2002, Estados Unidos.....</i>	702
<i>Y la nave va, (E la nave va), Federico Fellini, 1983, Italia.....</i>	705
ANEXO II: FILMOGRAFÍA.....	707

INTRODUCCIÓN

1.1. TEMA Y OBJETIVO

El término *intérprete* resulta familiar a cualquier persona relacionada con el mundo del cine, en particular, y con la cultura, en un sentido más amplio. Al oír dicha palabra, seguramente, nos vendrán a la mente desde magníficas actuaciones de grandes actores y actrices hasta conciertos interpretados por algún virtuoso.

No obstante, no es de esos intérpretes de los que nos vamos a ocupar, sino de la figura del *intérprete* entendida como *mediador lingüístico*, es decir, como aquella persona que se encarga de traducir oralmente parlamentos más o menos extensos de una lengua a otra, ya sea sin apoyo técnico (interpretación consecutiva) o utilizando un sistema de audio desde una cabina de interpretación (interpretación simultánea)¹.

¹ El Diccionario de la Real Academia Española recoge el sentido que a nosotros nos ocupa de la palabra *intérprete* en su acepción segunda: “Traducir de una lengua a otra, sobre todo cuando se hace oralmente”.

Esta figura, esencial para la comunicación humana a lo largo de toda la historia y presente en la sociedad desde el mismo momento en que dos lenguas con un grado de diferenciación alto entraron en contacto, es confundida con frecuencia con la del *traductor*, el profesional que realiza la labor de trasvase entre lenguas trabajando con textos escritos.

Parece claro, por lo tanto, que la profesión de intérprete es anterior a la de traductor, siquiera porque la lengua hablada apareció antes que su transcripción escrita en un soporte material, ya sea el hueso, la arcilla, el pergamino, el papel o la pantalla digital, por citar algunos de los empleados a lo largo de la historia. Es, además, la del intérprete una profesión que, al tratar con textos orales, mucho más manipulables que los escritos, ha estado sometida a un rígido código ético de profesionalidad, control y confidencialidad en el manejo de la información.

El hecho cierto e indiscutible de que, desde la antigüedad y hasta nuestros días, la interpretación de lenguas haya sido indispensable en los grandes encuentros bélicos, políticos, sociales y económicos de la historia puede hacer que nos preguntemos si la figura del intérprete habrá sido tratada por el arte, en qué medida y con qué intención.

Rastrear la presencia de los intérpretes en las manifestaciones artísticas humanas a lo largo de la historia excedería con mucho la tarea de investigación de una tesis doctoral. La búsqueda y el posterior análisis deberían recorrer campos próximos pero a la vez muy dispares y dotados de diferentes trayectorias históricas, de diversos cánones y cambios de estilo y de moda. Se podría hablar del tratamiento del tema en el relieve, la escultura, la miniatura, el mosaico, el arte de los tapices, la música y la ópera o la pintura en sus distintas manifestaciones o la literatura en toda su amplitud diacrónica y extensión geográfica.

No caeremos en tal tentación, por sugerente que pueda parecer, y restringiremos nuestra investigación al cine, un ámbito artístico de recorrido histórico más corto, pero de una influencia social y comunicativa capital en el siglo XX y en nuestra sociedad globalizada del siglo XXI.

Aunque, como nos recuerda Noël Burch (BURCH, 2006: 59-93), el cine nació para las barracas de feria, “lejos de los barrios elegantes” y para “el estrato social menos preocupado por el devenir de la alta cultura o de las manifestaciones artísticas más elevadas” (BURCH, 2006: 23), por utilizar una terminología propia de la época en que nació, los años postreros del siglo XIX. El cine fue capaz de desarrollar un lenguaje propio y de convertirse en el transcurso de unos pocos años en un medio de comunicación de masas, acaso el primero, con una manifiesta capacidad de influir, condicionar y cambiar modos de pensar, hábitos sociales o, incluso, de imponer determinadas formas de hablar, vestirse o comportarse.

La figura del intérprete de lenguas sí parece *a priori* susceptible de ser tratada por el cine de ficción, aquel que no busca tanto reflejar fielmente la realidad como entretener al espectador y obtener un rendimiento en taquilla. No conviene olvidar que el cine es, quizá, o lo ha sido así desde su origen, el arte más industrial de todos. Y ese atractivo del intérprete para el cine puede dimanar de la ya comentada antigüedad y larga tradición cultural de la profesión y del hecho, también señalado, de estar sometida a un marcado código ético. La historia del cine y, seguramente, nuestra propia experiencia como espectadores nos enseñan que pocos personajes en un relato filmico pueden ser más interesantes que los que, sometidos a un código de este tipo, han de violarlo por conveniencia, beneficio, altruismo o necesidad marcada por las circunstancias.

Si a esta apreciación añadimos, por un lado, la curiosidad y extrañeza que pueden producir los intérpretes y la no muy amplia bibliografía con que cuentan y, por otro, la posibilidad, muy atractiva para mí, de bucear en un amplio espectro de películas me han animado a establecer como objetivo de estudio la respuesta a la pregunta antes formulada: ¿Han sido atractivos los intérpretes para el cine de ficción? Si se cumple la hipótesis que establezco como punto de partida de una respuesta afirmativa, trataré de definir y perfilar la utilización de la figura del intérprete dentro del amplio horizonte de la cinematografía de ficción.

Aunque la bibliografía sobre el tema sea limitada, contamos con un modelo de estudio en el campo afín de la traducción. Son los trabajos de Frederic Chaume acerca

del cine y la traducción², que parten de unas aspiraciones y unos supuestos similares en cierta medida a los nuestros y nos proporcionan un modelo metodológico de análisis al estudiar la importancia que esta disciplina desempeña en procesos característicos de la industria audiovisual y cinematográfica tales como el doblaje y el subtitulado.

1.2. JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS Y ESTRUCTURA

Para poder llevar a cabo el objetivo antes enunciado será necesario, previamente, realizar una aproximación a la terminología, modalidades, técnicas e historia de la interpretación de lenguas que permita comprender adecuadamente las valoraciones que posteriormente se hagan sobre la presencia y el uso de la figura del intérprete en el cine.

Asimismo, parece necesario también realizar un recorrido histórico por el cine, su evolución y sobre los géneros y características más importantes de las cinematografías nacionales. Se trataría también de dar las pautas necesarias para llevar a cabo el análisis filmico de las obras que nos permitirán confirmar o modificar nuestros planteamientos o hipótesis iniciales de trabajo. Trazaríamos así una urdimbre que nos sirva de apoyo para contextualizar y entender mejor el contexto en el que se crean y difunden las películas objeto de nuestro estudio y la forma en que nos aproximamos a ellas.

Llegados a este punto es necesario definir claramente cuál es el ámbito de nuestra investigación. No me resisto a formularlo en los propios términos atinados de Baigorri:

Pasando de la realidad a la ficción, las posibilidades que se abren a la investigación son muy numerosas. Se podrían analizar series de televisión, entre las que sabemos que existen ejemplos de aparición de escenas con intérpretes más o menos

² Dicho estudio (CHAUME, 2004) presenta además una muy interesante aproximación a conceptos tan relevantes dentro del análisis filmico y lingüístico como el *texto audiovisual* (CHAUME, 2004: 15).

En lo que a nuestro campo de estudio más propiamente se refiere, se hace una interesante mención a la utilización de intérpretes simultáneos como mediadores lingüísticos al interpretar películas, generalmente provenientes de lenguas y cinematografías exóticas en situaciones comunicativas como proyecciones en filmotecas o festivales de cine (CHAUME, 2004: 36-37).

profesionales. Pueden verse a este respecto algunos episodios de *Man from UNCLE*, *Friends*, *Emergency Room*, *The West Wing*, etc. También se podría hacer una búsqueda y selección de películas de dibujos animados para tratar de descubrir si, por ejemplo, *The Jungle Book*, *Pocahontas* y tantas otras incluyen la cuestión de la lengua.

En lo que respecta a largometrajes comerciales, de lo que se trataría es de orientar la interpretación por temas, por tipología de situaciones de interpretación, por tipología de perfiles del intérprete, por pares de lenguas, etc. Acotando más la propuesta y por referirme solo a algunas posibilidades, en cuanto a temas se podría optar por hacer un análisis de los *westerns* en los que aparecen o debieran aparecer –la elipsis es otra forma de estar presente– mediadores lingüísticos; de las películas bélicas (por ejemplo, las de la Segunda Guerra Mundial, que dan mucho juego, las de la Guerra Fría, las guerras coloniales, etc.); de ciencia ficción; históricas (por períodos: la Antigüedad, la Edad Media, etc.).

Si optáramos por estudiar la tipología de la interpretación, podríamos clasificarlas por la seriedad con la que se trata el tema (según sean más o menos fieles a la realidad de la interpretación), por la profesionalidad del intérprete (intérpretes profesionales o intérpretes *ad hoc*), por las modalidades de interpretación (por señas, por gritos, bilateral de acompañamiento, consecutiva, simultánea, *chuchotage*, traducción a la vista), por la situación comunicativa (bilateral, de servicios públicos, de tribunales, médica, de conferencias), por el perfil del intérprete, en cuanto a su aprendizaje de los idiomas (familiar primario o secundario –incluida la adopción o el secuestro–, familia en transición –incluida la emigración laboral, deportación, etc.–, aprendizaje académico–también en cautiverio–, etc.) y en cuanto a su formación específica para el oficio (espontánea, académica –explícita o inferida–). También se podría recurrir a otras tipologías, como la nacionalidad de la película (películas italianas, españolas, etc.), los pares de idiomas, la direccionalidad (directa o inversa, con *relais*, etc.), los directores, los actores, etc., o el análisis en profundidad de una película concreta, en la que se aprecien distintos factores mencionados más arriba.

El trabajo de investigación podría utilizar enfoques diferentes y estudiar películas concretas en función de parámetros distintos: su encaje en un género o en la trayectoria de un director, su utilización del elemento lingüístico, etc. Sea como fuere, lo cierto es que hay mucho trabajo por hacer en este campo y que las tareas pendientes pueden resultar apasionantes (BAIGORRI, 2011: 519-520).

Aun compartiendo plenamente la opinión del Dr. Baigorri de que se trataría de un reto apasionante, no podemos aspirar aquí a llevar a cabo dicha investigación totalizadora de una vez y de un modo exhaustivo. Esa sería labor para toda una carrera académica o, mejor aún, de un grupo de investigación interdisciplinar y multinacional. Empero, sí creo posible confirmar la hipótesis de partida que enunciábamos más arriba y analizar con cierto detenimiento el papel que han desempeñado los intérpretes dentro del cine, apoyándonos en producciones cinematográficas localizadas en las que su papel haya sido especialmente relevante.

La bibliografía sobre el tema es, como ya se ha mencionado, escasa por lo que, en lo que a la selección de películas se refiere, tengo que basarme, necesariamente, en mi experiencia previa como espectador interesado a la vez en el campo profesional de la interpretación y en el ámbito cultural de la historia y estética del cine.

Es, por lo tanto, imposible que se incluyan en este estudio todas las películas que hubieran podido aparecer pero se ha intentado que todas las que están, presenten características significativas que puedan servir de ejemplo del uso que el cine hace de la interpretación de lenguas o del modo de interpretar. Algunas son interesantes y conocidas obras cinematográficas, otras, producciones con escasos alicientes históricos o artísticos dentro del ya largo devenir de la cinematografía. Dicho de otro modo, en el corpus *son todas las que están, pero no están todas las que son*, aunque uno de nuestros empeños ha sido que las que *estén, sean* especialmente significativas. No obstante, y esta es otra de nuestras hipótesis de partida, la línea de investigación abierta es susceptible de ser continuada en el futuro.

Las películas objeto de nuestro estudio han sido, siempre que ha sido posible, visionadas en versión original. Cuando el doblaje al castellano de las obras originales aporta algún cambio en el tratamiento de la figura del intérprete o altera de alguna forma el contenido o la intención original de la película con respecto a dicha figura se ha hecho constar expresamente esta circunstancia.

En los filmes seleccionados para el análisis he tratado de realizar una aproximación a la visión y al uso cinematográfico que cada una presenta del campo de la interpretación y de la figura del intérprete. Se ha intentado, además, incluir cada una

de las películas dentro de su contexto cultural, histórico, estilístico y cronológico. Cuando parecía necesario se ha recurrido a ampliar la información histórica o biográfica de los personajes citados en notas que no entorpecen la lectura pero, que sin ánimo de ser exhaustivas, proporcionan al lector una valiosa información complementaria de la investigación realizada.

Asimismo, también se ha tratado de colocar cada forma, tipo, situación, técnica o modalidad de interpretación dentro de su contexto, tanto temporal como profesional. El acercamiento a las películas es por lo tanto, doble. Por un lado, se trata de proporcionar la mayor información posible en cuanto a aspectos técnicos, de producción o artísticos, aportando una ficha técnica de cada una, recogidas en el Anexo I y, por otro, llevando a cabo el análisis del papel que la interpretación lingüística desempeña en la producción en el cuerpo del texto ³.

El hilo conductor del trabajo no será, por lo tanto, un mero seguimiento de la evolución temporal de la cinematografía, sino que analizaremos las películas agrupadas por modalidades o tipos de interpretación y dentro de ellas, primero, por afinidad temática y, luego, por orden cronológico.

Creo, asimismo, y ya lo apuntaba más arriba, que esta investigación puede proporcionar cierto rendimiento pedagógico de inmediata aplicación en la labor docente, ya que puede resultar de interés, principalmente para los profesores y estudiantes del campo de la interpretación, pero también para los amantes y estudiosos de la cinematografía. El cine en este campo, como en muchos otros, puede proporcionar incontables oportunidades de reflexión y aprendizaje. En este sentido, comparto plenamente la opinión de Pla Vall:

³ La información de las fichas se ha tomado de las conocidas páginas de internet www.filmaffinity.com y www.imdb.com.

La elección viene motivada por la calidad y exactitud de la información contenida en las mismas y porque, además de los datos puramente descriptivos de la película, incluyen la reproducción de algunas críticas de los medios de comunicación más importantes, lo que puede ayudar a valorar mejor el impacto de las producciones.

Las ilustraciones que acompañan a las fichas, tratan de reproducir, cuando ha sido posible, el cartel original del filme en el momento de su estreno en España. Han sido tomados de las propias páginas webs antes citadas, provienen de la colección personal del autor o han sido gentilmente facilitadas por el crítico e historiador cinematográfico D. Julián de La Llana del Río.

El cine es texto, es arte, es imagen... pero es mucho más, ha sido la forma de expresión más extendida y popular del siglo XX, es una manifestación cultural que combina elementos de casi todas las artes (imagen, música, poesía, espacio, tiempo...) y un vehículo capaz de provocar emociones y reacciones con una intensidad que es imposible encontrar en casi ninguna otra manifestación. No aprovechar su potencial es algo más que una opción, es renunciar a un caudal casi inagotable de conocimiento, disfrute, emoción y reflexión, las bases de lo que solemos llamar educación (PLA VALL, 2007: 52).

Además, mediante el cine, también podremos aproximarnos al papel que los intérpretes cumplen en la sociedad y cómo la sociedad ve a los intérpretes a través del cine, siguiendo el criterio expuesto por Cronin:

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 artefacts. 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 (CRONIN, 2006: 116).

Indudablemente, ese conocimiento cinematográfico básico sobre nuestro tema de estudio va a estar esencialmente formado y condicionado por el cine estadounidense que, como también nos recuerda Pla Vall, es quizá nuestro sustrato cultural más fuerte y universal:

Nos parece un hecho –poco saludable, pero real– que las películas de Hollywood y los “culebrones” latinoamericanos constituyen, junto a algunas manifestaciones deportivas, el único “patrimonio cultural” común a la mayor parte de las gentes de este planeta. Con la excepción de algunos países musulmanes y de la India (y el acceso a las parabólicas e Internet perfora cada día más ese muro), esas películas y telefilmes de consumo conforman una cultura popular común a bastantes ciudadanos de Latinoamérica, África, Oceanía, Asia oriental o Europa (PLA VALL, 2007: 35).

Será imprescindible, por lo tanto, una especial atención al papel de los intérpretes en el cine estadounidense, en la medida en que esta es la cinematografía que más puede moldear su figura para el gran público por su volumen industrial y su capacidad de llegar a los espectadores de todo el mundo. Además, como ya hemos comentado, dado que el primer criterio de selección de las películas comentadas es la experiencia previa del autor como espectador es lógico que predominen en el corpus las producciones estadounidenses.

No obstante, esta natural inercia de espectador occidental, tratará de ser compensada con una investigación adicional para tratar de localizar referencias y ejemplos de cinematografías más alejadas de la estadounidense que puedan dar mayor universalidad a las afirmaciones vertidas y a las conclusiones obtenidas.

II

APROXIMACIÓN AL CAMPO DE LA INTERPRETACIÓN

2.1. CONCEPTO DE INTERPRETACIÓN

El amplio campo de la interpretación, pese a su larga tradición histórica y su importancia nacional e internacional como labor que facilita la comunicación humana, no es especialmente conocida fuera del ámbito de sus profesionales y usuarios directos y, con mucha frecuencia, el término *interpretación* se confunde con el de *actuación*, ya sea en el ámbito del cine o en el de la música. En otras ocasiones, es el término *traducción simultánea*, el ejercicio de la interpretación al mismo tiempo que habla el orador, el que se utiliza erróneamente confundiéndolo con la actividad de trasvase de textos escritos entre lenguas (traducción interidiomática) y entre variantes (traducción translectal)⁴.

⁴ Un desarrollo amplio de ambos conceptos y, en un sentido más amplio, del campo de la variación lingüística y el estudio pragmalingüístico de las variedades y la traducción interlectal en textos cinematográficos ha aparecido recientemente en varios estudios realizados o dirigidos por el Dr. Manuel Ramiro Valderrama. Los más significativos aparecen citados en el apartado de *Bibliografía Complementaria*.

El desconocimiento sobre la disciplina no parecer darse únicamente en España o en Europa sino que se trata de algo generalizado:

Few people, especially in the United States of America, have a good understanding of what a professional interpreter is and what that person does. Even journalists still confuse interpreters with translators, unaware that interpretation and translation are two different professions, requiring distinctly different methods of training and execution of the work (OBST, 2010: 33).

Sin embargo, la interpretación es una actividad de intermediación lingüística oral que ha existido prácticamente desde el comienzo de los tiempos y que ha tenido un papel determinante en el desarrollo histórico de la humanidad:

Whatever their spheres of activity, the interpreters of the past have served not only as witnesses to events but also as participants in the unfolding or making of history. Without interpreters, relations among different peoples or nations and communication across linguistic and cultural boundaries would have been quite different (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 247).

Podríamos definir la actividad interpretativa como un tipo especial de interacción comunicativa que tiene lugar cuando diferentes comunidades que hablan distintos idiomas mantienen una comunicación interlingüística e intercultural y necesitan para ello de la figura del intérprete como mediador:

Interpreting is a special type of communicative interaction which takes place when members of different language communities engage in crosslanguage/culture communication, using interpreters as interlingual mediators (KOHN y KALINA, 1996: 119).

En la definición, queda ya configurado uno de los aspectos fundamentales de la interpretación, el *interlingüístico*, pero también hay que atender otro parámetro tan importante o más que aquel, el *intercultural*. No se trata solamente de transmitir un mensaje sin pérdidas de contenido sino de trasladar las formas de pensamiento y expresión de una lengua a otra, de una cultura a otra que puede estar muy alejada

desde el punto de vista social, económico, cultural o histórico. Así nos lo recuerdan Sauer y Del Pino:

The interpreter should be bi-or multi-cultural in order to function as a bridge where the different worlds trying to comunicate each other can meet (...). Clearly, interpretation is not a decoding of words or word-for-word translation, neither is it the application of the principle of comparative stylistics which assumes a formal equivalente of two languages as the basis of interpreting or as a yardstick by which to judge its quality (SAUER, 1997:16).

Muchas personas piensan que saber idiomas es suficiente para ser intérprete. La prueba es que todo el mundo puede hacer sus pinitos como intérprete poniendo en comunicación a dos personas que no tienen una lengua común. Sin embargo, del mismo modo que para ser traductor no es suficiente con tener muchos y buenos diccionarios, para ser intérprete de conferencias es necesario reunir una serie de cualidades (DEL PINO, 1999: 22).

Parece claro, por lo tanto, que, al actuar como intérprete, no solo entran en contacto lenguas distintas sino diferentes culturas con formas particulares de ver y concebir el mundo y las relaciones entre sus habitantes.

Pese a que la interpretación, como vemos, se configura como una actividad compleja para la que el intérprete ha de poseer un conocimiento lingüístico exacto y vivo y un bagaje cultural muy amplio que lo respalde y contextualice, es una actividad susceptible de ser practicada con profesionalidad y de ser enseñada a nuevos profesionales. Obviando el ya viejo debate de si un intérprete nace o se hace, compartimos la reflexión de Bacigalupe:

La interpretación es una profesión más, con unas características, eso sí, complejas y cuya técnica demanda un gran esfuerzo y exige una actitud y unas habilidades concretas, pero, casi siempre, desarrollables en el aula: si bien hay algunos auténticos genios entre los intérpretes, no todos tienen porque serlo. La interpretación no es, necesariamente, más complicada que otras muchas profesiones y su trascendencia tampoco supera a otras actividades menos reconocidas.

Y, además, al igual que otras, es una profesión que se puede aprender si se emplean metodologías docentes y no se deja a la genialidad de cada cual el poder o no convertirse en un buen intérprete (ALONSO BACIGALUPE, 2001: 30).

2.2. TÉCNICAS Y MODALIDADES DE INTERPRETACIÓN

Uno de los empeños más importantes de la reflexión teórica sobre la disciplina de la interpretación a lo largo de los últimos años ha sido intentar establecer una tipología que recoja los distintos modos y procedimientos de actuación, más con una finalidad descriptiva que normativa, pues estamos hablando de una disciplina eminentemente práctica y sometida, por lo tanto, a las cambiantes exigencias diarias del mercado profesional. Una tipología ampliamente aceptada es la que presentamos a continuación

2.2.1. Técnicas de interpretación

La denominación *técnicas de interpretación* hace referencia a la manera en que se realiza el proceso de ejecución del discurso que se interpreta (COLLADOS AÍS y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2001: 47). Se suelen distinguir tres:

A) Interpretación consecutiva, definida como la mediación interlingüística oral realizada por el intérprete tras la intervención total o parcial de un orador (COLLADOS AIS y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2001: 49). Es la primera técnica en aparecer y la de más largo recorrido histórico. En la actualidad, se utiliza en situaciones formales o muy formales y exige por parte del intérprete un cuidado exquisito de cuestiones como la dicción, entendida como el uso de la voz de forma que produzca un discurso claramente audible, con una vocalización y entonación adecuadas y agradables; el gesto que ha de ser neutro, es decir no debe dejar traslucir las emociones que el contenido del discurso puede producir en el intérprete, algo muy difícil de hacer en situaciones de gran carga emocional, como juicios, declaraciones, etc. y la toma de notas, un sistema nemotécnico de apoyo a la recuperación de la información y que adoptará una forma personal e intransferible en cada intérprete.

La interpretación consecutiva también está directamente relacionada con otras cuestiones de gran importancia como la asignación de precedencias y el protocolo, sobre todo, cuando el intérprete se desenvuelve en grandes encuentros internacionales.

B) Interpretación simultánea: Aparecida con posterioridad y generaliza a partir de los juicios penales internacionales de Núremberg iniciados en 1945. Toma como base la interpretación consecutiva y es la mediación oral que se realiza simultáneamente a la emisión del discurso original. Este proceso requiere de unas condiciones técnicas apropiadas y del uso de una cabina que se ha convertido en la referencia externa de este tipo de interpretación para los usuarios (COLLADOS AÍS Y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2001: 50).

Esta modalidad fue posible por el avance tecnológico y necesita de un apoyo técnico, de un sistema de cables o de emisión de radio o de portadora de infrarrojos (LEÓN, 2000: 259) que posibilite algo que, *a priori*, es antinatural, como es escuchar y hablar al mismo tiempo. Los dos elementos más visibles de dicha modalidad serían los auriculares y las cabinas acristaladas. Es la modalidad más utilizada, por ejemplo, en los grandes congresos y reuniones técnicas y científicas y en los organismos internacionales.

Dentro de esta técnica, podríamos incluir el procedimiento denominado **interpretación susurrada**, *susotaje* (LEÓN, 2000: 225) o *chuchotage*, definido por André Gile como una interpretación simultánea sin cabina:

La chuchotée est une simultanée sans cabine: l'interprète est assis à côté de son "client" et lui chuchotage à l'oreille la traduction d'un discours fatil en salle à mesure qu'il entend (GILE, 1995: 12).

Su utilización es tan antigua como la de la interpretación consecutiva y podemos encontrar alguna referencia histórica de su uso, en principio reservado también a ámbitos formales:

What is referred to as “whispered” interpreting has undoubtedly been practiced for centuries although it was sometimes know by other names. This is a form of simultaneous interpreting, in which the interpreter whispers the translation to another individual. When an interpreter conveyed Latin verse in German to King Frederick of Prussia during a theatrical performance at the Jesuits College of Gross-Glogau on September 14, 1747, he was in effect using this technique (Barthel, 1982: 143). These days, whispering is still used for meetings when only one or two persons do not understand the language of the majority (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 252).

El uso de la interpretación susurrada tiene mucho que ver con la oportunidad y el coste, puesto que es utilizada cuando sus usuarios son un número tan limitado, una o dos personas, que no justifican el gasto del montaje y el uso de un equipo de interpretación simultánea y se evita, al mismo tiempo, la inevitable pérdida de tiempo que supone una interpretación consecutiva para pocos usuarios, con el inherente riesgo de desconexión de la situación comunicativa que supone.

C) Interpretación bilateral es la mediación oral que se realiza por un solo intérprete, en las dos direcciones, e inmediatamente después de cada una de las intervenciones de los interlocutores presentes en la situación comunicativa (COLLADOS AÍS Y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2001: 48-49).

Esta modalidad es la más utilizada en formatos como las entrevistas y las ruedas de prensa en los que se hace interpretación directa (de la lengua extranjera a la lengua materna) e interpretación inversa (de la lengua materna a la lengua extranjera) de parlamentos normalmente cortos que no requieren de la utilización de la toma de notas característica de la modalidad consecutiva. Interpretación bilateral es sinónimo de otras denominaciones como *interpretación de enlace*, de la que hablaremos más adelante, o *interpretación “ad hoc”*.

2.2.2. Modalidades de interpretación

Las *modalidades de interpretación* se refieren a los distintos eventos y situaciones sociales o comunicativas en las que se desarrolla el trabajo del intérprete

y que se caracterizan por el uso de una técnica de interpretación dominante. (COLLADOS AÍLS Y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2001: 47). Aunque esta clasificación es generalmente más ambigua que la anterior, podríamos distinguir tres modalidades principales:

La **interpretación de conferencias** que puede hacer uso tanto de la técnica consecutiva como de la simultánea para la traducción de una ponencia, generalmente en el marco de un congreso o una conferencia más amplia. Es una modalidad muy exigente, sobre todo en el caso de la consecutiva y requiere una formación previa del intérprete y una gran familiaridad o una considerable preparación previa sobre el tema que se va a tratar. Muchos intérpretes profesionales consideran la interpretación consecutiva de conferencias como la más complicada y suele ser la más valorada:

The accurate and complete consecutive interpretation of a long spoken passage by a master of the profession takes his or her mind to its outer limits. It combines knowledge, experience, analysis, and creativity in a process similar in nature to composing a symphony, building a bridge across treacherous waters, or plotting a flight path to the moon. It is a great art, and that art has had a home at the universities of many countries in the twentieth century and beyond, even though the emphasis of the curriculum has shifted more to simultaneous interpreting methods in recent years, due to the rapidly rising demand for simultaneous interpreters by large international organizations like the European Union (OBST, 2010: 249).

La **interpretación ante los tribunales** se caracteriza generalmente por el uso de la técnica de consecutiva o de bilateral, si bien en algunos grandes procesos como los Juicios de Núremberg en 1945, que dio lugar, como veremos, a la generalización de la interpretación simultánea o en otros grandes procesos penales internacionales (el Tribunal Penal Internacional del genocidio en Ruanda de 1993, el de los crímenes de guerra en la antigua Yugoslavia, el juicio por los atentados del 11 de marzo de 2004 en España...), puede utilizarse la interpretación simultánea.

La preparación del intérprete debe ser exhaustiva y el profesional debe, asimismo, estar familiarizado con cuestiones legales y procedimentales.

La interpretación social podría definirse, de forma general, como la que se da en aquellos casos en que existe una considerable diferencia de poder y de estatus social o cultural, a favor del intérprete, entre los participantes implicados en el proceso lingüístico (COLLADOS AÍS Y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2001: 54-55).

En un contexto general, la interpretación social puede darse entre los empleados de distintos servicios públicos (policía, juzgados, servicios sociales, personal sanitario...) y usuarios que normalmente tienen un nivel educativo, cultural y social inferior o que, por la situación particular en la que se encuentran en ese momento, están en una posición transitoria de inferioridad de condiciones (por ejemplo, una relación entre médico y paciente). En esta modalidad, la técnica por excelencia, es la bilateral.

La denominación *interpretación social* ha sido introducida en España, fundamentalmente, por los investigadores de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, pero también se puede hablar de *interpretación en los servicios públicos* o de *interpretación comunitaria*, traducción directa del término en inglés *community interpreting*.

La interpretación en los servicios públicos tendría una importancia creciente en el sentido de que estas prestaciones, ya sean educativas, sanitarias, judiciales o de otro tipo tienen una presencia social cada vez mayor desde la implantación y consolidación del estado de bienestar, enfocado a la resolución justa de todas las necesidades del ciudadano desde el final de la Segunda Guerra Mundial.

El estado de bienestar, inspirado en el informe Beveridge de 1942 desarrollado con posterioridad en Gran Bretaña y en las ideas del economista John Maynard Keynes y el desarrollo de unos servicios públicos universales tuvieron una llegada y una consolidación tardía en nuestro país, paralela al

desarrollo del sistema democrático posterior a 1975. Asimismo, el fenómeno de la inmigración, creciente en los últimos años, ha hecho que muchos ciudadanos, empleados y regidores públicos sean más conscientes de la trascendencia de los problemas de comunicación y de cómo estos, obligatoriamente, han de solventarse mediante el uso de intérpretes, circunstancia que en Europa y otros ámbitos geográficos desarrollados ya se había planteado claramente al menos desde la década de los setenta.

Wadensjö describe la *interpretación en los servicios públicos* como un tipo de interpretación destinada a facilitar la comunicación entre el personal oficial y los usuarios: en las comisarías, oficinas de inmigración, centros de ayuda social, centros de salud, escuelas o servicios similares (WADENSJÖ, 1998: 33 *apud* VALERO GARCÉS, 2003: 4).

Mikkelson afirma que la *interpretación comunitaria* es la rama menos prestigiosa de la interpretación y la que más confusiones suscita (1996, 124) y que, más allá de una labor puramente lingüística, representa una combinación de dos profesiones diferentes, la interpretación y el trabajo social.

Hale, por su parte, mantiene que los intérpretes comunitarios trabajan para participantes de estatus diferentes pero se identifican normalmente con los extranjeros y refugiados que suelen ser participantes sin poder. En cualquier caso, los participantes en la situación comunicativa no podrían comunicarse sin los servicios de un intérprete, lo que hace que el intérprete sea un eslabón imprescindible entre los dos interlocutores (HALE, 2010: 24-25). Parecida es la definición de Lesch, ampliada por Cluver:

Community translation is a means to an end, namely to equip the community with the necessary information and other means to develop skills for themselves. It is an attempt to balance the poor relationship between the sender and the receiver by prioritizing the needs of the community. Effective, empowering communication between the author and the reader via the translated text implies that the translator needs to be on the side of the

powerless, that is the reader (LESH, 1999: 93 *apud* VALERO GARCÉS, 2003: 5).

No society is homogeneous and translators need to be sensitive to the needs of different groups. Within any speech community there are marginalized groups who have been excluded from mainstream developments and for whom the form in which information is encoded presents a barrier. (...) The task of the community translator is not only to make information available in another language (in a parallel manner) but to make it available to marginalized communities in a more assimilable format (CLUVER, 1992: 36 *apud* VALERO GARCÉS, 2003: 5).

Jiménez Ivars, por su parte, denomina *tipos* a las *modalidades* e incluye dos más que hacen referencia a situaciones comunicativas nuevas cada vez más frecuentes (JIMÉNEZ IVARS, 2002: 103-107):

La interpretación en los medios audiovisuales o **interpretación audiovisual** tiene como objetivo que el público comprenda las situaciones reales o ficticias que aparecen en cine o televisión. Podríamos señalar dos situaciones comunicativas concretas muy frecuentes, la simultánea mediante audioconferencia y la videoconferencia (JIMÉNEZ IVARS, 2002: 99-103).

En un sentido más amplio, podríamos también incluir aquí, la interpretación de entrevistas que se realiza en un programa de televisión, en diferido o en directo, sin que del intérprete no tengamos otra referencia que su voz, situación que puede dificultar la labor en extremo por la responsabilidad añadida de tener una audiencia potencial de millones de receptores.

Por otra parte, consignamos aquí la interpretación consecutiva de los diálogos de películas que no se han doblado ni subtitulado con una intencionalidad más informativa que de exactitud y que, en un tiempo no tan lejano, finales de los años noventa, venía utilizándose en distintos festivales de cine. Afortunadamente, esta práctica casi ha desaparecido, dada la facilidad actual para el subtitulado de películas. En cualquier caso, tendría más que ver, por ejemplo, con la figura del *explicador* que en los inicios del

cine mudo aclaraba a los espectadores la trama de la producción y que en algunos países como Japón donde se le conocía como *benshi* arraigó incluso hasta la época del sonoro, que con una labor de interpretación “canónica”.

El *benshi* japonés asumía al mismo tiempo otras funciones, más allá de las puramente explicativas:

Desde sus primeras apariciones con ocasión de la proyección de películas mudas occidentales, el *benshi* actuaba en cuatro niveles distintos: daba vida a los diálogos entre personajes, narraba la historia, la interpretaba y, por último, la comentaba. Si bien el fenómeno no fue extraño en la cinematografía occidental, en ningún otro país del mundo alcanzó las proporciones que logró en Japón. De tal manera que, en algunos casos, el auténtico espectáculo más que la película era el propio *benshi*, cuya popularidad podía superar la de las grandes estrellas de la época. A veces, su nombre, fijado en los carteles a la entrada del cine, estaba escrito con caracteres más grandes que los empleados para el título de la película o para el nombre de los actores.

Entre las razones que explican la radicación del *benshi* en el cine japonés está seguramente la amplia difusión que en la cultura de aquel país han tenido siempre las artes de narración oral, ya sea combinadas con otras formas de expresión (*nô*, *kabuki* y *bunraku* –teatro de marionetas) o solas (TOMASI, 1997: 323-324).

La **interpretación para profesionales** tiene lugar entre un grupo de expertos del mismo sector o área de conocimiento de un nivel social y de conocimiento cultural y lingüístico similar que conocen ampliamente el lenguaje de especialidad y los protocolos de comunicación propios de ese campo. (JIMÉNEZ IVARS, 2002: 106-107). El intérprete deberá familiarizarse con la terminología, contenidos y modos de las situaciones comunicativas que ha de afrontar, para poder desenvolverse con la misma soltura que los otros participantes en la situación comunicativa.

Conviene, además aclarar otros conceptos que se utilizan con frecuencia y no siempre con exactitud:

Interpretación de enlace, aquella en la que el intérprete, además de labores puramente lingüísticas se ocupa de facilitar la actuación de su orador o persona de la que depende en el curso de reuniones, visitas de negocios o viajes al extranjero. No es de extrañar que esta labor esté muy relacionada con el mundo diplomático, como señala Obst, utilizando el gráfico término anglosajón de *escort interpreter*:

Escort interpreters usually accompany foreign visitors during their visits in the interpreter's home country. In a few instances, the interpreter may escort people from his home country into a foreign country. Foreign visitors may be invited under sister cities programs or corporate, athletic, governmental, educational, or research programs (OBST, 2010:171).

Las habilidades desarrolladas por el intérprete en este tipo de actuaciones, unidas a sus conocimientos legales y políticos han permitido que muchos de ellos hayan dado, en algún momento, el salto a la carrera diplomática, situación no infrecuente a lo largo de la historia, tanto en España (ZARROUK, 2009: 243-247) como en el resto del mundo (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 274-279).

2.3. HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN

La diversidad y variación lingüística es una constante a lo largo de la historia de la humanidad, constatada de forma documental desde la aparición misma de la escritura, incluso en una etapa tan antigua que podríamos llamar *protohistoria de la traducción* (GARCÍA YEBRA, 1994: 12-27). Sin duda, la interpretación es muy anterior a la traducción escrita, ya que aparece desde el mismo momento en que hay más de dos grupos humanos con diferentes lenguas sobre la tierra, independientemente de que esas lenguas hayan desarrollado todavía un alfabeto y una codificación escrita.

Por desgracia, la historia de la interpretación habrá de ser, necesariamente, fragmentaria e incompleta, al estar su materia prima hecha de algo tan intangible como las palabras:

The spoken word is evanescent. Therein lies the paradoxical nature of understanding orality, leading to the “minorization” of interpreting, or interpretation studies (Cronin, 2002: 46). Our knowledge of the past performance of interpreters tend to be derived from such written sources as letters, diaries, memoirs and biographies of interpreters themselves, along with a variety of other documents, many of which were only marginally or incidentally concerned with interpreters. Given the absence of reliable written records, some blanks will probably never filled in (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 247).

Desde la antigüedad más remota, se ha dado el caso de una lengua que, hablada por un grupo humano dominante, ya sea en lo político o en lo comercial, ha servido de lengua vehicular para las relaciones comerciales o para lo que podríamos llamar unas *relaciones internacionales embrionarias*. Así, podríamos nombrar la lengua egipcia, el sumerio, el acadio, el hitita, el babilonio, el persa, el griego clásico y el latín.

El primer testimonio escrito sobre interpretación lo encontramos en la civilización del antiguo Egipto. Concretamente, en las tumbas del tercer milenio a.e.c. de los príncipes de la isla fluvial de Elefantina, situada junto a la primera

catarata del Nilo y frontera durante muchos siglos entre Egipto y Nubia, se encuentran inscripciones que hacen referencia al papel de sus habitantes como intérpretes entre egipcios y nubios al conocer las dos lenguas y por su estratégica posición entre los dos territorios (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 266). Su labor como intérpretes estaría relacionada fundamentalmente con labores diplomáticas, comerciales e incluso militares.

Una referencia posterior y todavía más clara la encontramos en los relieves de la tumba de Horemheb, virrey, sucesor de Tutankamon y último faraón de la XVIII Dinastía entre el 1323 y 1295 a.e.c. que representan a un intérprete desdoblado en dos personajes idénticos que interpreta cada uno en una de las dos direcciones lingüísticas de la interpretación, directa e inversa, durante la visita de unos visitantes extranjeros:

The scene is part of a bas-relief carved on the tomb of Horemheb, who succeeded Tutankhamen as Pharaoh. Horemheb is shown, while still viceroy to Tutankhame, receiving Syrian and Libyan emissaries seeking assistance to relieve a famine. The social status of the interpreter is indicated by his size in relation to Horemheb. At left, the interpreter listens to the entreaties of the interpreter relaying the visitor's message to Horemheb (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 285).

Varios siglos más tarde, griegos y romanos harían uso de intérpretes en sus campañas de conquista. Kurz los ha localizado descritos en las obras de César, Cicerón, Salustio y Valerio Máximo (KURZ, 1986: 218-219). En la mayor parte de los casos, se trata de intérpretes utilizados en campañas militares, circunstancia, como ya hemos visto, recurrente en la historia desde la época egipcia y que encontraremos de nuevo en las cruzadas.

En 1244, los musulmanes volvieron a tomar Jerusalén tras la tregua de diez años que siguió a la Sexta Cruzada y solo el rey de Francia, Luis IX, san Luis (1214-1270), se mostró partidario de organizar una cruzada, la séptima, de la que fue finalmente designado responsable por el Papa Inocencio IV. Un poderoso ejército partió de Marsella en 1248. Fueron, en primer lugar, a Chipre y, finalmente, decidieron que su objetivo sería Egipto. Tras tomar la ciudad de Damietta, la

campaña se estancó y sufrió derrota tras derrota llegando incluso el monarca a caer prisionero, aunque pronto fue liberado tras el pago de un cuantioso rescate. En 1254, los recursos económicos de Luis IX estaban prácticamente agotados y la creciente inestabilidad en Francia le aconsejó abandonar la cruzada y regresar a Europa. Pese al fracaso de esta campaña, el monarca todavía participó en la Octava Cruzada en la que murió de tifus durante el sitio de Túnez.

Una de las fuentes principales de datos sobre Luis IX y sobre la Séptima Cruzada es la crónica de Jean de Joinville (1224-1317) terminada en 1309 y que recoge la importancia de la labor de los intérpretes durante la campaña:

In 1248, Louis IX of France, or Saint Louis, as he is known, led a crusade to the Middle East where he found himself in need of interpreters. While the French were in Egypt, Baudouin (Baudoin) d'Ibelin (deceased 1266) interpreted the words of attacking Saracens, according to the chronicle of Joinville (1963: 252). Another interpreter, Nicole d'Acre, a priest familiar with the language of the enemy, is also mentioned in the chronicles of Joinville (1963:254) (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 266).

La interpretación, además de en el ámbito bélico, tendría pronto una gran importancia en los viajes de exploración y en las posteriores conquistas que se inician en el siglo XV y se generalizan después del descubrimiento de América en 1492. El establecimiento de colonias tiene otro momento de gran impulso en la segunda mitad del siglo XIX con el reparto de África y Asia entre las grandes potencias europeas.

Los intérpretes coloniales van a ser generalmente europeos que han vivido durante algún tiempo entre las poblaciones autóctonas o indígenas que, traicionando en cierta medida sus orígenes, van a servir a los europeos. Están atrapados, por lo tanto, en un dilema ético y van a despertar juicios contradictorios entre sus contemporáneos y entre los exégetas posteriores. En esta categoría, podríamos encontrar quizá los nombres de los intérpretes más conocidos, pero también los más polémicos y las figuras más distorsionadas, unidas casi siempre a las de los exploradores o conquistadores europeos a los que acompañaron: Jerónimo de

Aguilar, Doña Marina, “La Malinche”, y Hernán Cortes en la conquista del Imperio Azteca en 1520, Étienne Brûlé (1592-1633) y Samuel de Champlain en la exploración de Quebec a partir de 1608, o Sacajawea (c.1788-1812?) en la expedición de Lewis y Clark hacia la costa del Pacífico de Estados Unidos en 1804-1806 (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 261-265).

Aun desaparecido el Imperio Romano en el 476, la lengua latina alcanzaría un predominio e influjo sin parangón con respecto a las lenguas hegemónicas anteriores y se convirtió en el idioma de intercambio y producción científica hasta bien entrada la época de la Ilustración en el último tercio del siglo XVIII. A partir de ese momento, será el francés la lengua de prestigio en las relaciones comerciales y culturales en Europa, con especial arraigo en el campo de la diplomacia y en el de la cultura, espoleado por la gran producción científica y literaria de la Francia dieciochesca. Así, en el Congreso de Viena celebrado tras la derrota de Napoleón en 1815 todas las potencias participantes trataron de restaurar el viejo orden europeo tras un largo período de guerras y emplearon el francés como lengua de comunicación sin que nadie planteara la necesidad de una interpretación hacia o desde su propia lengua (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 248-249).

Esta situación de predominio lingüístico se mantendrá estable en Europa a lo largo del siglo XIX, pero tras el final de la Primera Guerra Mundial, en la Conferencia de Paz de París (BAIGORRI, 2000: 23-61) inaugurada en enero de 1919 se comienza a poner en duda la exclusividad del francés como única *lingua franca* diplomática. Mientras que la delegación francesa defendía el uso tradicional de su lengua como única *lingua franca* diplomática, los representantes británicos y estadounidenses hicieron valer su deseo de equiparar el inglés como lengua de trabajo de la conferencia. Finalmente, esta fue la postura adoptada y ambos idiomas fueron utilizados en pie de igualdad (MACMILLAN, 2002: 55-56).

Una de las conclusiones principales de la Conferencia de Paz de París fue la necesidad de arbitrar mecanismos de diálogo y cooperación entre los países, evitando la aparición de futuros conflictos. A partir de esta idea, planteada y defendida por el presidente norteamericano Wilson, inició su andadura en noviembre de 1920 la Sociedad de Naciones con el francés y el inglés como lenguas de trabajo, siguiendo

lo establecido en la Conferencia de París. El método de comunicación seguido por todas las delegaciones era la intervención en una de estas dos lenguas y su inmediata interpretación consecutiva hacia la otra. Pese a las presiones de varios países para elevar sus lenguas a la categoría de oficiales, otros idiomas como el español quedaron fuera del uso en la Sociedad de Naciones (BAIGORRI, 2000: 138).

Este *status quo* lingüístico producirá un periodo de esplendor de la interpretación consecutiva (BAIGORRI, 200: 142), en el que, casi por primera vez, encontraremos una nómina de intérpretes conocidos e identificables para la historia con su nombre propio:

At that time, and during subsequent international negotiations, consecutive interpreting was carried out by many highly skilled practitioners (...). Among the pioneers were Paul Mantoux (1877-1956) and Gustave Henri Camerlynck (1870-1929), considered the most notable of the twelve interpreters appointed to work at the Paris Conference (Roland, 1999: 121). Antoine Velleman (1875-1962), who founded the School of Translation and Interpretation (ETI) at the University of Geneva in 1941 is another example. Jean Hebert (1897-1980) became a prominent consecutive interpreter for the League of Nations, and later chief interpreter of the United Nations interpretation service in New York. Others included Robert Confino (1903-1969), André Kaminker (c.1877-c. 1961) and his brother Gerorge Kaminker (c. 1890- c. 1890- C. 1969) (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 250).

Paul Mantoux nació y fue educado en París. Aunque, en principio, se dedicó a la enseñanza de la historia y realizó una importante tesis doctoral sobre la Revolución Industrial en Inglaterra, durante la guerra comenzó a interpretar y se convirtió en el intérprete principal de las conversaciones entre los aliados. Acabada la guerra y, tras la conferencia de París, fue jefe de interpretación de la Sociedad de Naciones hasta 1927 en que abandonó el cargo para ser director del Institut Universitaire de Hautes Études Internationales de Ginebra (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 270). Su sucesor fue el también mencionado Gustave Henri Camerlynck, anteriormente intérprete del Ministerio de Asuntos Exteriores francés (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 269).

Pese a la excelente labor profesional de estos intérpretes, el sistema basado en la interpretación consecutiva era lento y fomentaba poco la participación en los debates por lo que, en 1924, el norteamericano Edward Filene propuso la puesta en marcha de un sistema más ágil de interpretación (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 252-253). Tras comprobar las reticencias del Secretario General a introducir técnicas más novedosas, Filene se ofreció incluso a financiar el proyecto a sus expensas y comenzó a buscar un proyectista que lo desarrollara. Thomas Alba Edison rechazó el ofrecimiento y fue finalmente el ingeniero Gordon-Finlay quien se ocupó de desarrollar un sistema que se conoció como *interpretación telefónica*. Baigorri explica en detalle su funcionamiento

Originalmente, el sistema propuesto consistía en la combinación de micrófonos, amplificadores y auriculares dispuestos en sectores distintos de la sala para cada canal de interpretación. Habría un micrófono sensible en el estrado desde donde habla el orador, que estaría conectado a una serie de auriculares, entre ellos los del intérprete, que estaría en una cabina, donde tendría un micrófono que él podría activar a su discreción. Las palabras del orador las tomaría un estenógrafo en la misma cabina donde estuviera el intérprete. Este traduciría directamente el registro estenográfico tomado por el estenógrafo y lo repetiría por su micrófono, que estaría conectado a los auriculares de los usuarios del idioma correspondiente a ese intérprete. El discurso interpretado se transmitiría al mismo tiempo que se siguiera pronunciando el discurso original, con el único desfase del tiempo necesario para el registro estenográfico y la lectura de esas notas estenográficas por el intérprete (BAIGORRI, 2000: 171).

Este novedoso sistema plantea ya el germen de lo que después sería la interpretación simultánea moderna. Pese a su utilidad, encontró muchas reticencias para su aplicación en la Asamblea General, aunque se utilizó con éxito en otras agencias dependientes de la Sociedad de Naciones como la Organización Internacional del Trabajo. Además llegó en una coyuntura, la de comienzos de los años treinta, en la que la Sociedad de Naciones empezó a experimentar un imparable declive, en principio motivado por la desconfianza y el proteccionismo que se instalaron en las relaciones internacionales, tanto en lo político como en lo comercial, después de la crisis económica de 1929. Y, en un segundo momento, por la tensión creciente en Europa tras la subida de Hitler al poder en enero de 1933 y su

política belicista y expansionista, apoyada desde 1935 por el régimen fascista italiano de Mussolini.

Los años treinta y los de la Segunda Guerra Mundial continuaron siendo, por el contrario, años de esplendor para la interpretación consecutiva y han pasado a la historia nombres de intérpretes que, trascendiendo en algunos casos la ética y deontología profesional, quedaron unidos al destino de los personajes a los que interpretaban (BAIGORRI, 2000: 211). Así Paul Schmidt intérprete de Hitler, Eugen Dollmann, intérprete de Mussolini hacia el alemán o Valentin M. Berenzhkov intérprete de Stalin al inglés presentan características comunes más allá de su labor de interpretación y podrían ser agrupados, como hace Baigorri, bajo el sugerente título de *intérpretes de los dictadores* (BAIGORRI, 2000: 211-267).

Sin embargo, la *mayoría de edad de la interpretación simultánea* (BAIGORRI, 2000: 269-312) no llegará hasta la celebración de los Juicios de Núremberg. Una vez finalizadas las hostilidades en Europa, las potencias aliadas vencedoras (Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos y la Unión Soviética) vieron la necesidad de juzgar a los máximos responsables del régimen nazi dentro del ámbito de un proceso penal internacional en el que los aliados actuarían como fiscales y jueces. Por primera vez en la historia penal, nos encontramos con un juicio en el que entran en contacto el inglés, francés y ruso de los letrados con el alemán de los acusados y abogados defensores, además de otras lenguas, como el polaco o el checo, de los testigos.

La conveniencia política y estratégica de celebrar el juicio con la mayor rapidez posible, sobre todo por la creciente tensión entre aliados occidentales y soviéticos, desaconsejaba alargar el proceso en exceso, algo inevitable con la utilización de la interpretación consecutiva. El gobierno norteamericano encargó a un acreditado lingüista, el profesor universitario y coronel Léon Dostert, el coordinar las labores de interpretación buscando, sobre todo, la manera de agilizarlas lo más posible:

The chief of interpreting and translation services at Nuremberg was Colonel Léon Dostert (1904-1971). An American of French extraction with remarkable

organizational abilities, he recruited interpreters among students and teachers of the School of Translation and Interpretation at the University of Geneva, along with people who happened to be familiar with several languages through family circumstances or the vicissitudes of the War. Only two interpreters, Édouard Roditi (1910-1992) and Haakon Chevalier (1902-1985), had previous simultaneous experience. Born in Paris of American parents, Roditi had inhabited a number of cultural spaces and gained proficiency in several languages; he was a poet, art critic and translator. Chevalier had been a professor of French at the University of California from 1929 to 1946 and had done a number of book length translations of major French authors such as Stendhal, Malraux and Aragon (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 253).

Dostert era conocedor de la experiencia previa de la *interpretación telefónica* de la Sociedad de Naciones anterior a la Segunda Guerra Mundial y convenció a la empresa IBM, propietaria de los derechos del equipo al haberlo desarrollado su presidente Thomas Watson junto a Edward Filene y Gordon Finlay (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 252), de la cesión gratuita del material y seleccionó a un equipo de intérpretes que en la inmensa mayoría de los casos, no contaba con experiencia previa en interpretación, pero sí con una buena competencia idiomática.

Llegado el juicio, los intérpretes debieron afrontar la intensa carga emocional inherente a los delicados temas que se trataban (asesinatos en masa, campos de concentración, cámaras de gas...) y soportar que algunos acusados, como el Mariscal Goering, quisieran convertir el servicio de interpretación en una pretexto para argumentar indefensión y dilatar el proceso. Pese a todo, la prueba fue superada adecuadamente y la interpretación simultánea quedó consagrada definitivamente como un método válido de mediación lingüística.

La entonces recién creada Organización de las Naciones Unidas (ONU) siguió con atención el desarrollo del proceso judicial y, a su término, invitó a alguno de sus más destacados intérpretes a realizar una exhibición en Nueva York. Tras algunas reticencias iniciales que defendían que la interpretación consecutiva debía ser el método de interpretación en un organismo internacional, fue la interpretación simultánea la que se impuso por sus indiscutibles ventajas:

Colonel Dostert was awarded a contract to form a team of simultaneous interpreters, which was put into operational in 1947 at a Tariffs and Trade Conference held in London (Roditi, 1982: 15). Resolution 152 (11), adopted on November 15, 1947, made simultaneous interpretation a permanent service, to be used either as an alternative to, or in combination with, consecutive interpretation (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 254).

Desde aquel momento, ha sido el método normal de traducción oral en la citada ONU, en sus agencias (UNICEF, UNESCO, FAO...) y en todos los grandes organismos internacionales surgidos desde entonces, desde la OTAN hasta el Fondo Monetario Internacional, pasando por la Unión Europea, el organismo supranacional que cuenta en este momento con unos servicios de interpretación más numerosos y complejos. Además, la interpretación simultánea es, asimismo, la modalidad de interpretación por excelencia en las grandes reuniones internacionales de ámbito científico, técnico, académico y cultural.

En los últimos años, gracias al creciente proceso de globalización que cada vez implica una mayor movilidad de la población y unas fuertes corrientes migratorias, ha cobrado singular importancia la utilización de la interpretación en los servicios públicos o interpretación social, elemento fundamental de asistencia y comunicación, caracterizada ya como un rasgo definitorio de la atención al público en muchos países desarrollados.

Debido a su importancia en la comunicación humana las técnicas propias de la disciplina, aunque quizá cuando más se han sistematizado es a partir de los Juicios de Núremberg en 1945 y de la aparición de centros modernos de enseñanza, ya se había enseñado en su modalidad consecutiva y, casi siempre, acompañada de la traducción escrita desde tiempos remotos y en circunstancias muy diversas a lo largo de la historia:

Los orígenes de la formación en traducción e interpretación de remontan y vinculan a los periodos de expansión imperialistas (Pym, 1998: 34). Ya en la antigua china entre los siglos IV y VIII D.E.C., se crearon instituciones que formaban en la traducción de textos budistas. En el siglo IX el califa Al-Mamun creó la Casa de la

Sabiduría de Bagdad o *Bayy al-Hikma* y la dotó de biblioteca, observatorio y diversos departamentos entre los que se incluía el de traducción (Aguilar Aguilar, 2007: 124-126). En los siglos XI y XIII en España, surge la Escuela de Traductores de Toledo.

Más adelante, durante la expansión colonialista llevada a cabo por los diferentes países europeos, se observa una formación rudimentaria y forzada de los nativos que eran capturados. En Constantinopla, en 1669, se comenzó a instruir a intérpretes en francés y en 1754 la emperatriz María Teresa de Austria crea la Academia Oriental, donde se formarán intérpretes con el objetivo de facilitar las relaciones con el Imperio Otomano (Pym, 1998, 33-34). También en el siglo XVIII, en Marsella, el Ministerio de Marina francés, enseñaba interpretación, concretamente interpretación consecutiva, a niños de 8 y 9 años que, después de un periodo de formación de seis o siete años, eran enviados a trabajar y a proseguir su aprendizaje en los consulados de diferentes puertos de Argelia, Turquía o Grecia con el fin de facilitar el comercio por todo el Mediterráneo (Torres Díaz, 2005: 11).

La escuela superior de Lenguas Orientales fue creada en París a finales del siglo XVIII y, en ella, se daba formación tanto a traductores como a intérpretes. En China, a comienzos del siglo XIX, funcionarios de Asuntos Exteriores crearon diversas instituciones con el propósito de instruir a traductores en dos temas específicos: la fabricación de armas y de barcos. La Universidad Ain Shams de El Cairo, concretamente, la Facultad de Lenguas Kullyyet el-Sum, abrió en 1835 un curso de interpretación que tan solo duraría diez años debido al cierre de la institución. A partir de 1896, desde la Academia Naval de China, se supervisaban diferentes escuelas de traducción todas ellas controladas por el gobierno (Pym, 1998: 34). En Moscú, la Universidad Estatal Lingüística ofreció programas de traducción desde 1930 en diversos institutos independientes de lenguas extranjeras.

En 1941 se creó en Ginebra, la Escuela de Intérpretes, de la mano de profesionales de esta disciplina que trabajaban en la Sociedad de Naciones (Torres Díaz; 2005: 11). La siguieron la de Viena en 1943, Gernersheim en 1947, Saarbrücken en 1948, Heidelberg en 1950 (Sawyer, 2004: 20), el *Institut Supérieur d'Interprétation et de Traduction* (ISIT) y la *École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs* (ESIT) en 1957, el *Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes* (ISTI) en 1958 y Cluny-ISEIT en 1959, todas con formación en traducción e interpretación. Por su parte, fuera del contexto europeo, encontramos referencias de programas de

formación en la Universidad de Ottawa en 1936 y en la Universidad de Georgetown en 1949 (NIETO, 2012: 32-34).

En el caso de España, pese al citado precedente de la Escuela de Traductores de Toledo, no sería hasta el reinado de Carlos I (1516-1556) cuando la traducción y la interpretación de lenguas alcanzarían un estatus oficial con la creación de la Secretaria de Interpretación del Lenguas en 1526 (CÁCERES WÜRSING, 2004: 51). Este organismo, con rango de Secretaria de Estado, era el encargado de la traducción de la correspondencia exterior de la corte española y de cubrir las puntuales necesidades de interpretación en las visitas de Estado o en las audiencias a legaciones o embajadores extranjeros y mantuvo dicha función hasta una fecha tan tardía como 1855 (CÁCERES WÜRSING, 2004: 101).

A finales el siglo XVIII, y a imitación de lo que estaba ocurriendo en Francia y anteriormente en Italia, aparece la figura del *joven de lenguas*. Ya desde el siglo XIII, la República de Venecia se había convertido en un emporio, enfrentado a necesidades lingüísticas en sus distintos puntos de distribución y abastecimiento de mercancías. De acuerdo con PEDERIN (1998: 87), ya desde comienzos del siglo XV dispuso la República de Venecia de un servicio de interpretación de lenguas en los puertos de Dalmacia y Croacia, los más estratégicos y cercanos, que realizaba además funciones administrativas, notariales y de representación diplomática.

Sus miembros, que pertenecían a menudo a la nobleza, gozaban de un estatus social elevado. El primer escalón de esta carrera, que podía llevar a puestos diplomáticos, era el de *giovane di lingua*, previo al de *dragomán* o intérprete experimentado, denominación especialmente reservada para aquellos que aprendían lenguas y luego trabajaban para los venecianos en uno de sus destinos comerciales más importantes de la época, el Imperio Otomano, en muchas ocasiones, aguerrido enemigo de la República (CÁCERES WÜRSING, 2004: 166). Este sistema medieval fue sustituido por una escuela, más acorde con los principios didácticos de la Ilustración, a mediados del siglo XVIII. Esta se ocupó de la formación de intérpretes, incluso más allá de la incorporación de Venecia al Imperio de los Habsburgo, ya en el siglo XIX.

De Italia, la figura pasó a Francia y de Francia, a mediados del siglo XVIII, a España. Ozanan precisa incluso el momento exacto de su aparición en nuestro país:

El origen de la figura del joven de lenguas está ligado a la persona de Juan Bouligny y Paret. Este era un comerciante de origen francés, encargado de establecer relaciones diplomáticas con la Puerta Otomana. Pidió a su protector Floridablanca, ya instalado en el poder, que le enviara a Constantinopla, jóvenes de Lenguas. Como resultado, se nombró el 29 de marzo de 1784 a José Martínez de Hevia agregado en la secretaría de la legación de Turquía con la misión de “instruirse en toda perfección en las lenguas turca y francesa, de manera que se ponga en estado a entenderlas, hablarlas, y escribirlas con propiedad” (OZANAN, 1998: 88).

La figura se mantuvo hasta comienzos del siglo XIX y actuó tanto en las legaciones europeas como en los territorios de oriente (CÁCERES WÜRSING, 2004: 174) donde tuvo un papel predominante. Con la desaparición de la Secretaría de Interpretación de Lenguas, la figura, que ya languidecía, desapareció definitivamente para dar lugar a un nuevo ordenamiento en el que se acentúa más la relación de los intérpretes con la carrera diplomática.

Así, el 27 de julio de 1870, durante la regencia del General Serrano, se aprueba la Ley Orgánica de la Carrera Consular, Diplomática y de Intérpretes que fija las categorías, funciones, ascensos, destinos, nombramientos, obligaciones, traslados, licencias, escalafones, sanciones, jubilaciones, honores, distinciones, uniformes y formas de acceso y oposición al cuerpo de intérpretes (CÁCERES WÜRSING, 2004: 176), estableciendo una estructura que, en parte, todavía hoy es visible en el Cuerpo de Traductores e Intérpretes del Ministerio de Asuntos Exteriores y en los exámenes para Intérpretes Jurados, personas acreditadas por el Estado, concretamente por el Ministerio de Asuntos Exteriores, para traducir desde y hacia una determinada lengua tras pasar unas pruebas oficiales.

Este marco cubrirá las necesidades españolas durante parte del siglo XX, con la excepción de periodos excepcionales por los acontecimientos o por la situación histórica como la Guerra de Marruecos o la Guerra Civil Española, conflictos en los

que el papel de la interpretación merecería ser estudiado con mayor profundidad de lo que se ha hecho hasta el momento.

La aventura colonial del protectorado en Marruecos, entre 1912 y 1956, muestra claramente la precariedad de la interpretación en España en aquel momento y lo endeble de su enseñanza, aun recurriendo a formación exterior en Beirut o Damasco, y como también muchas veces, los diplomáticos ven a los intérpretes como necesarios pero intrusos en su campo profesional. Sin embargo, la primera incursión de España en Marruecos durante la Guerra de Tetuán de 1859-1860 depende, en gran medida, de la labor del intérprete Aníbal Rinaldi y, también, la posterior estrategia colonial española y todas sus negociaciones hasta 1880 (ZARROUK, 2009: 22). A partir de 1883, los intérpretes van a tener que afrontar una nueva legislación que hará más difícil su progreso en la carrera diplomática, situación que se mantendrá con pocos cambios hasta la Segunda República (ZARROUK, 2009: 67).

La experiencia española en Marruecos, nos permite extraer algunas consideraciones comunes a cualquier proceso colonial, en el que los intérpretes juegan un papel determinante:

La consolidación de la posición del truchimán en el seno de las distintas administraciones coloniales suponía una serie de interferencias entre el ejercicio del poder de la dominación por parte de los países colonizadores y el papel desempeñado por el traductor. En otras palabras, este intermediario lingüístico cuya labor, por muy importante que fuese, no gozaba del debido reconocimiento, de repente se convirtió en un elemento clave en esta amplia amalgama de personas y de funciones que intervenía en otro país para colonizarlo. Ante esta situación el ejercicio del poder, teóricamente incompatible con el de la traducción y de la interpretación fue asumido, siquiera fuese parcialmente, por el traductor-intérprete, cuya figura experimentó una metamorfosis sin precedentes (ZARROUK, 2009: 12).

El aislamiento internacional de España tanto en lo político como en lo comercial durante los primeros años de la Dictadura franquista no hará que las

necesidades de interpretación crezcan, ni que la figura del intérprete sea socialmente conocida y valorada. En consecuencia, tampoco habrá unas verdaderas necesidades de formación y se recurrirá, generalmente, a aquellas personas que por sus antecedentes familiares y circunstancias personales puedan desempeñar la función con una cierta garantía.

El panorama no comenzará a cambiar tímidamente hasta la pequeña apertura que, en lo diplomático, supone el concordato con el Vaticano de 1953 y el Convenio de Defensa y Ayuda Económica Mutua firmado con Estados Unidos ese mismo año y la posterior entrada de España en la ONU en 1955. A la internacionalización política seguirá la económica posterior al Plan de Estabilización de 1959 que permitirá una cierta apertura al exterior y un crecimiento alto y sostenido hasta la crisis del petróleo de 1973. En ese contexto, el Real Decreto 2549/1972 (BOE nº 228 de 22 de septiembre de 1972) aprueba la creación de la Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Barcelona bajo el marco de la Ley General de Educación de 1970.

La mala situación económica posterior a 1973 y los problemas estructurales derivados del fin de la Dictadura no impidieron, ya en la etapa democrática, la apertura de la Escuela de Granada en 1976 y de la de Las Palmas en 1988. Los estudios se reforzarían con su conversión en Licenciatura a partir de las nuevas normas de 1991 si bien siempre el papel de la interpretación va a ser muy discreto, limitándose, las más de las veces, a dos asignaturas troncales dedicadas a la modalidad consecutiva y simultánea. La transformación de las licenciaturas en grados dentro del marco del Espacio Europeo de Educación Superior no ha mejorado el panorama y, en algunos casos, ha supuesto una disminución de la carga lectiva dedicada a la interpretación. Pese a ello, el número de centros públicos, privados y de organismos que imparten enseñanzas relacionadas con la traducción e interpretación ha crecido exponencialmente desde el escueto panorama de los años setenta. Pese a ello, es todavía el Ministerio de Asuntos Exteriores el que, por inercia histórica, sigue concediendo los títulos de intérprete jurado, en los que, pese a la denominación, se tiene más en cuenta la capacidad para traducir que la necesaria para interpretar.

Además de las cuestiones, puramente formativas, el ámbito de la interpretación puede ser considerado en este momento como un campo profesional plenamente consolidado y respaldado por la trayectoria de España en las últimas décadas con la incorporación efectiva a la totalidad de organismos internacionales de relevancia y, muy especialmente, a la Unión Europea, el mayor sistema de interpretación mundial, en 1986.

2.4. EL CÓDIGO ÉTICO DEL INTÉRPRETE

Ya hemos mencionado cómo el intérprete, por su forma de trabajar y los contenidos que trata, está sometido a un código ético y deontológico que ha variado con el tiempo pero que siempre ha mantenido unas constantes de confidencialidad, fidelidad hacia el contenido que se interpreta, profesionalidad, etc.

Estas normas, más o menos constante a lo largo del tiempo pese a no estar siempre escritas, podrían ser uno de los elementos más atractivos para convertir al intérprete en una figura cinematográfica, en el sentido de que su trasgresión podría ser un pertinente motivo dramático.

Al objeto de poder desarrollar posteriormente este aspecto con mayor comodidad presentamos a continuación dos códigos éticos, entre varios posibles. El primero pertenece a la Asociación de Intérpretes de Conferencia de España y, durante mucho tiempo, fue la referencia casi exclusiva en este campo profesional en nuestro país⁵:

ARTÍCULO I: Definiciones generales

- a) Este Código Deontológico establece las normas de integridad, profesionalidad y confidencialidad que deberán observar los miembros de AICE durante el desempeño de su trabajo.
- b) Las disposiciones de este Código serán vinculantes para los miembros de AICE, los candidatos y los aspirantes a candidatos.

⁵ Fuente: <http://www.aice-interpretos.com/indexsp.htm>. [Consulta: 11 de agosto de 2014].

c) En caso de infracción de las normas profesionales definidas por este Código, la Junta Directiva propondrá a la Asamblea General las sanciones que considere pertinentes y será la Asamblea quien decida sobre la aplicación de las mismas.

ARTÍCULO II: Confidencialidad

a) Los miembros de AICE deberán respetar plenamente la confidencialidad de toda información derivada del ejercicio de su profesión, exceptuando aquella divulgada en reuniones abiertas.

b) Los miembros de AICE en ningún caso podrán obtener beneficios personales derivados de la información confidencial que puedan haber adquirido durante el desempeño de su trabajo como intérpretes de conferencia.

ARTÍCULO III: Profesionalidad

a) Los miembros de AICE no aceptarán trabajos para los que no estén cualificados, ni utilizarán idiomas de trabajo que no les hayan sido reconocidos por la Asociación. Al aceptar un trabajo el intérprete asume el compromiso de actuar con la debida profesionalidad.

b) Los miembros de AICE no aceptarán trabajos o situaciones que vayan en detrimento de la dignidad e imagen de la profesión.

c) Los miembros de AICE se abstendrán de manifestar públicamente opiniones personales sobre el trabajo que realicen, manteniendo en todo momento la más estricta neutralidad.

ARTÍCULO IV: Condiciones de trabajo

Los miembros de AICE no deberán aceptar ni ofrecer a otros intérpretes contratados por ellos, sean o no miembros de AICE, condiciones de trabajo contrarias a lo establecido en el Reglamento de Régimen Interno o a las disposiciones de la Asamblea General, referentes sobre todo a condiciones económicas, de viaje, dietas y transporte.

ARTÍCULO V: Relaciones externas

Los miembros de AICE podrán promocionarse como intérpretes de conferencia, ya sea a título individual o como parte de AICE. Sin embargo, se abstendrán de hacerlo

ante clientes para los que trabajen por mediación de otro intérprete, agencia u otros organizadores.

ARTÍCULO VI: Relaciones internas

Los miembros de AICE se abstendrán de toda acción o expresión que perjudique los intereses de la Asociación o de sus miembros. Cuando la conducta de uno o más miembros de AICE sea causa de conflicto entre ellos, o haya desacuerdo respecto a decisiones de AICE, dichos problemas se resolverán dentro de la propia Asociación. Asimismo los miembros de AICE respetarán la confidencialidad de todo lo tratado en las reuniones y Asamblea de la Asociación.

ARTÍCULO VII: Modificaciones Este Código podrá ser modificado por decisión de la Asamblea General tomada por mayoría simple.

Si buscamos un código⁶ que suponga una referencia más amplia, podemos recurrir al de la Asociación Internacional de Intérpretes de Conferencia, de una vigencia más global que el anterior, por más que comparta con él muchas preocupaciones y preceptos plasmados de similar manera:

I- Fines y ámbito de aplicación

Artículo 1

Este Código Deontológico (denominado en adelante el "Código"), establece las normas de integridad, profesionalidad y confidencialidad que todos los miembros de la Asociación deberán respetar en su trabajo como intérpretes de conferencias,

Los candidatos se comprometerán también a asumir las disposiciones de este Código.

El Consejo, de acuerdo con el Reglamento de Procedimiento Disciplinario, impondrá sanciones ante cualquier infracción de las normas de la profesión definidas en este Código.

⁶ Fuente: <http://aiic.net/> [Consulta: 11 de agosto de 2014].

II- Código de honor

Artículo 2

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 de la profesión en cualquier reunión no abierta al público.

Los miembros se abstendrán de obtener ningún beneficio personal de la información confidencial que hayan adquirido en el ejercicio de sus obligaciones como intérpretes de conferencias.

Artículo 3

Los miembros de la Asociación no aceptarán ningún encargo para el que no estén cualificados. La aceptación de un encargo conllevará un compromiso moral por parte del miembro de trabajar con toda la debida profesionalidad.

Cualquier miembro de la Asociación que contrate a otros intérpretes de conferencias, sean o no miembros de la Asociación, asumirá el mismo compromiso.

Los miembros de la Asociación no aceptarán más de un encargo para el mismo período de tiempo.

Artículo 4

Los miembros de la asociación no aceptarán ningún empleo o cargo que pueda denigrar la dignidad de la profesión.

Los miembros se abstendrán de cualquier acto que pueda desprestigiar a la profesión.

Artículo 5

Para cualquier fin profesional, los miembros podrán hacer pública su calidad de intérpretes de conferencias y miembros de la Asociación, tanto de forma individual, o como parte de cualquier agrupación o región a la que pertenezcan.

Artículo 6

Será obligación de los miembros de la Asociación proporcionar a sus colegas apoyo moral y colegialidad.

Los miembros se abstendrán de cualquier mención o acto perjudicial para los intereses de la Asociación o sus miembros. Toda reclamación, resultante de la conducta de cualquier otro miembro, o todo desacuerdo pertinente a cualquier decisión adoptada por la Asociación, será instruida y resuelta por la propia Asociación.

Cualquier problema relativo a la profesión, que se plantee entre dos o más miembros de la Asociación, candidatos incluidos, será remitido ante el Consejo para su arbitraje, salvo los conflictos de carácter comercial.

III- Condiciones de trabajo

Artículo 7

En aras de garantizar la mejor calidad de la interpretación, los miembros de la Asociación:

se esforzarán siempre por garantizar condiciones satisfactorias de sonido, visibilidad y comodidad, especialmente, por lo que atañe a las Normas Profesionales adoptadas por la Asociación, así como a cualquier norma técnica elaborada o aprobada por esta;

como norma general, a la hora de trabajar en simultánea, en una cabina, no lo harán solos o sin otro colega disponible para relevarle si se diera la necesidad;

intentarán garantizar que los equipos de intérpretes de conferencias se formen de tal manera que se evite el uso sistemático del relé;

no se prestarán a la interpretación simultánea sin cabina ni al susurro, a menos que las circunstancias sean excepcionales y la calidad del trabajo de interpretación no se vea menoscabada;

exigirán visibilidad directa del orador y de la sala, y por lo tanto, rechazarán el uso de monitores de televisión salvo en circunstancias excepcionales en

las que no sea posible la visibilidad directa, siempre y cuando se cumplan las normas y especificaciones técnicas aplicables de la Asociación;

exigirán que los documentos de trabajo y los textos leídos en la conferencia les sean enviados por adelantado;

solicitarán una sesión informativa cuando sea oportuno;

no ejercerán ninguna otra función que la de intérpretes de conferencia, en las conferencias en las que hayan sido contratados como intérpretes;

Artículo 8

Los miembros de la Asociación no aceptarán ni, a fortiori, ofrecerán, para ellos mismos u otros intérpretes de conferencia contratados por mediación suya, sean estos o no miembros de la Asociación, condiciones de trabajo contrarias a las estipuladas en este Código o en las Normas Profesionales.

IV- Procedimiento de enmienda

Artículo 9

Este Código podrá ser modificado por decisión de la Asamblea, por mayoría de dos tercios, siempre y cuando se haya procurado un dictamen jurídico sobre las propuestas.

La exigencia ética, sea cual sea el código que se considere, por lo demás coincidentes como vemos en muchas disposiciones y encaminados a establecer unos principios universales básicos, es, ineludiblemente, una de las cuestiones que más condicionan la actuación de un intérprete y su respeto puede suponer, más allá de otros elementos lingüísticos y culturales inherentes a la labor interpretativa, la diferencia entre una buena o una mala praxis profesional.

III

CONTEXTO E HISTORIA DE LA CINEMATOGRAFÍA

3.1. LOS ORIGENES DEL CINE (1895-1905)

Resulta prácticamente imposible hablar de comunicación en el mundo actual sin referirse al cine. La síntesis de palabra, imagen y puesta en escena que suponen las producciones cinematográficas es, hoy por hoy, además de una gran industria, una de las formas de comunicación de masas que alcanza mayor número de receptores y que más fácilmente puede traspasar barreras culturales e idiomáticas, en gran medida precisamente por eso, por el poder universal de la imagen.

El cine se configura, por lo tanto, como un elemento esencial para la comprensión de la sociedad del siglo XX y de nuestro mundo actual, al participar plenamente de las inquietudes estéticas, políticas, sociales y culturales de cada momento. En el mismo sentido, es un elemento imprescindible de transmisión de la herencia cultural e histórica de una sociedad:

Si no estudiamos acompañados del cine y de todo el mundo audiovisual, haremos una mala interpretación de nuestra sociedad. Hay que entender, ya sin complejos, que para que se pueda transmitir la memoria deben utilizarse diferentes fuentes: las tradicionales fuentes escritas, los testimonios orales, las fuentes hemerográficas y las visuales, ya sean fijas o en movimiento, analógicas o digitales. Si la humanidad ha sido una constante fábrica de imágenes y los historiadores son una especie de escultores de la memoria. Estos han de contar con la imagen como una fuente básica para desarrollar estudios explicativos desde la vertiente histórico-cultural y un estimulante soporte para la enseñanza de los procesos históricos.

El cine, y también los otros medios de comunicación, deben ser considerados como parte de los depositarios del pensamiento de nuestro tiempo, en la medida en que reflejan ampliamente la mentalidad de las personas que realizan las producciones fílmicas. De la misma manera que lo hace la pintura, la literatura o lo hacen las artes plásticas contemporáneas, el cine nos ayuda a comprender el espíritu del tiempo en que vivimos (BREU, 2012: 5).

La aparición del cinematógrafo es claramente fruto de la conjunción de varias invenciones aparecidas a lo largo del siglo XIX y, muy especialmente, durante la Segunda Revolución Industrial, que se desarrolla en Europa después de 1870. Así está relacionado con la fotografía, la óptica, la industria química, la electricidad...

Sin entrar en disquisiciones sobre la paternidad del arte cinematográfico o sobre el establecimiento de precedentes más o menos cercanos al invento definitivo, como la cámara oscura de Leonardo Da Vinci, el praxinoscopio de Emile Reynaud, el cronofotógrafo de Marey, los trabajos de Georges Demeny o el Kinetoscopio de Edison (CARMONA, 1998: 39-51), se establece como punto de partida aceptado del Séptimo Arte al cinematógrafo de los hermanos Lumière que sintetiza y optimiza muchos de los hallazgos anteriores:

Auguste Marie Louis Nicolas Lumière, el mayor, y Louis Jean Lumière, el más joven y más importante de los dos hermanos, empezaron trabajando con el kinetoscopio y el kinetógrafo de Edison en 1894. Su padre había fundado una fábrica en Lyon de placas fotográficas y, más tarde, película de celuloide. Interesados por la nueva experiencia de la fotografía en movimiento, los dos hermanos desarrollaron su

propia máquina al cabo de un año y la llamaron *cinematógrafo*. Funcionaba con película perforada de 35 mm y su velocidad era de 16 fotogramas por segundo. A diferencia de la cámara de Edison, cuyo tamaño la obligaba a un uso en interiores, la cámara de los Lumière era portátil; podía llevarse a cualquier parte. El operador no apretaba un botón eléctrico sino que daba vueltas a un mecanismo manual mediante manivela. Además, la misma máquina que filmaba las imágenes, las imprimía y las proyectaba. Al igual que la máquina admitía luz a través de su lente durante la filmación, proyectaba luz a través de su lente durante la proyección. El movimiento intermitente estaba garantizado para la filmación, la impresión y la proyección (CARMONA, 1998: 58).

Tras la grabación de varias películas cortas y algunas proyecciones de acceso restringido, a finales de 1895, se produce el evento que suele tomarse como fecha oficial de nacimiento del cine:

El sábado 28 de diciembre de 1895, hacia las seis de la tarde, en el sótano del Grand Café, situado en el número 44 del Bulevar de los Capuchinos, tiene lugar la primera sesión pública y de pago. Esta incluye diez películas, dura menos de un cuarto de hora y cosecha un éxito tan fulgurante, que tiene que repetirse en enero de 1896, todos los días, de diez de la mañana a once de la noche, ante una sala repleta de público (AUMONT, 1998: 79-80).

3.2. LA CONSOLIDACIÓN DE UN ESPECTÁCULO (1905-1927)

De una atracción minoritaria y unida casi siempre a las ferias y a las barracas ambulantes, el cine pasa a comenzar a definir sus características estéticas y a establecer una primigenia diferenciación de géneros con la ciencia ficción de Méliès, o los héroes de acción de Porter como los más claros y destacados (MARZAL, 1998: 190-204). Al mismo tiempo, va ganando su propio espacio urbano y su propio protagonismo social. Dicho proceso es particularmente rápido en Francia, el primer productor mundial de películas en aquellos años iniciales y en los Estados Unidos donde el cine pronto se va a convertir en un importante elemento de ocio de masas en las grandes ciudades por su novedad y su precio competitivo:

La aparición de los *nickelodeons* en 1905 va a modificar el proceso evolutivo del cine; su proliferación reorganizará la industria de la producción de los films e indirectamente convertirán a los Estados Unidos en la primera potencia cinematográfica. Los primeros *nickelodeons* se abrieron en el medioeste americanos (Pittsburgh y Chicago), lejos pues de Nueva York, que era el epicentro de la industria de producción; aspecto este que nos indica que el consumo tiene más relación con la estructura del ocio que con la cercanía de las empresas de producción. Los *nickelodeons* surgieron de la remodelación de espacios de ocio previos; tenían un aforo medio entre doscientas y quinientas localidades y, al precio de cinco centavos de dólar (un *nickel*, aunque no era inhabitual que hubiese locales cuya entrada valiese diez centavos), exhibían programas ininterrumpidos desde las doce de la mañana a la noche; las sesiones solían durar en torno a una hora y eran cambiadas una, dos o tres veces por semana (PALACIO, 1998: 226).

En pocos años, los *nickelodeons* se transformaron en los palacios del cine, en modernas *catedrales* (KOSZARSKI, 2011: 335) imprescindibles en cualquier gran ciudad estadounidense o europea, ampliando, al mismo tiempo, el espectro social de los asistentes a la proyección de películas:

Los arquitectos a los que se deben estos “palacios del cine” con Thomas Lamb (*Lowe’s State*, Nueva York), John Eberson (*The Paradise*, Chicago) y el estudio Rapp & Rapp (*The Paramount*, Brooklyn), crean fantasías arquitectónicas que se inspiran en tradiciones diversas, del neoclasicismo al exotismo, vagando del estilo Adam al azteca (un número bastante exiguo de estas salas se realiza según los cánones estilísticos de la arquitectura moderna o contemporánea y con el fin de ilustrar esto vale la pena recordar el Fox Carthay Circle de Los Ángeles). El propio cine Roxy concebido por W.W. Ahlschlager, ofrece una extraña mezcla de motivos renacentistas, góticos y árabes. Cada nuevo teatro compite con los demás en grandiosidad y opulencia: Si los “teatros de las maravillas” de Loew, construidos en Nueva York hacia finales de la década, tiene capacidad para entre 3.000 y 4.000 espectadores, el Roxy dispone de 5.920 butacas. Las dimensiones de la sala dependen exclusivamente de las posibilidades ofrecidas por los equipos de proyección. El fin no es solo el de aumentar los beneficios gracias a la mayor capacidad del local, sino también impresionar fuertemente al público con un espectáculo puramente visual (KOSZARSKI, 2011: 337).

Pero la generalización del cine como espectáculo de masas, sobre todo en los Estados Unidos, no va a estar exenta de problemas industriales y legales, puesto que, desde un principio va a prevalecer el componente industrial de la producción cinematográfica sobre el artístico y, antes de la llegada de los grandes estudios clásicos, va a producirse una clara tendencia al monopolio. Entre 1880 y 1915, un único cártel industrial, la Motion Pictures Patents Company, encabezado por Thomas Alva Edison y sus patentes, trató de controlar y dominar por completo la naciente industria cinematográfica estadounidense hasta ser disuelta mediante una orden judicial (GOMERY; 1998:13).

Para entonces, muchos pioneros había ya escapado de la costa oeste a California, al arrabal de Hollywood, en busca del buen tiempo y la luz tan necesaria para los rodajes y huyendo del férreo control de Edison y su rígida protección de los derechos de patente que no descartaba el uso de métodos violentos. A mediados de los años veinte, la producción cinematográfica ha creado un universo urbano y vital particular:

La oligarquía reinante optó por idealizar cuantas estrellas lograban seducir en tierras californianas. Les construyeron palacios, les compraron ropas caras, les organizaron fiestas en torno a sus espectaculares piscinas (que dejaron sin agua los lagos del desierto de Mojave), los casaron entre sí y les moldearon unos cuerpos que eran la envidia de todo el mundo. Intentaron transformar Hollywood en una versión muy particular de la Toscana Italiana. Y todo ello acompañado de esplendidas películas (COUSINS, 2005: 135).

La liberalización del mercado a partir de 1915 y la creciente importancia del cine entre el público, acrecentada por el consumo de noticiarios durante la Primera Guerra Mundial, consolida al cine como un elemento cotidiano para amplias capas de la sociedad, incluidas las más elevadas, al tiempo que se produce una depuración de su lenguaje expresivo y figurativo.

Al mismo tiempo, en Europa, asistimos al nacimiento y consolidación de las distintas cinematografías nacionales. La francesa fue una de las más pujantes pero que no supo evolucionar hacia productos más complejos, circunstancia que, unida al

estallido de la Primera Guerra Mundial, sumió al cine francés en una decadencia que se alargó con altibajos hasta finales de la década de los veinte (ABEL, 1998: 11-41). La italiana se centró en la realización de grandes superproducciones ambientadas en el mundo romano y protagonizadas por personajes con largo recorrido cinematográfico posterior como Julio César o Maciste (BRUNETTA, 1998: 87).

En el norte de Europa, el cine danés experimentó un gran florecimiento entre 1901 y 1916 (ELSAESSER, 1998: 136) y el cine alemán no realizó una producción acorde con su enorme potencial industrial pero que ya anuncia muchos de los temas, en cierta medida emparentados con la tradición cultural germánica, que se impondrán en la etapa expresionista que se desarrolló a partir de 1919 (ELSAESSER, 1998: 137) y que tendrá gran influencia mundial, muy especialmente en la producción de cine negro estadounidense de las décadas posteriores. El cine británico tendrá desde el principio una marcada inclinación por lo cómico y lo documental pero tardará en convertirse en una gran industria y no alcanzará un desarrollo mayor hasta la época del sonido tomando ventaja del uso del inglés como lengua de producción y la facilidad que le proporcionaba para expandirse por los mercados mundiales, incluido el estadounidense (CHERCHI USAI, 1998: 161-165).

3.3. LA IRRUPCIÓN DEL SONORO Y LA ESTANDARIZACIÓN DEL CLASICISMO DE HOLLYWOOD (1927-1939)

Este imparable desarrollo se va a ver alterado, en principio, pero impulsado después con la irrupción del cine sonoro a partir de 1927. Las nuevas películas, más acordes con los gustos del público ya moldeados por la radio y los discos van a aumentar todavía más la influencia del medio:

Para el otoño de 1930, toda la producción cinematográfica de Hollywood se hacía en sonoro. Una nueva forma de realizar películas se había institucionalizado, y conservaría su popularidad e influencia durante el resto del siglo XX. La rapidez de este cambio técnico sorprendió a todos en aquel entonces. En pocos meses una aparentemente inacabable lista de problemas técnicos se resolvieron, los platós cinematográficos fueron insonorizados y los cines sonorizados. Durante el proceso

de esta reconversión técnica, Hollywood obtuvo beneficios aún mayores, introduciendo así lo que desde entonces ha sido denominada la Edad de Oro de Hollywood. Pero la rapidez de la transformación al cine sonoro no debe confundirse con el desorden o el caos. La llegada del sonoro demostró ser un cambio industrial ordenado (GOMERY, 1995: 9).

Pese a la importancia del cambio, todas las transformaciones se realizaron de forma ordenada, rápida y en un periodo de tiempo sorprendentemente breve. El lenguaje propio y la forma de producir establecida por el cine mudo y que, poco antes, parecía inamovible y destinada a permanecer durante mucho tiempo como referente industrial desapareció en todo el mundo con sorprendente rapidez:

El cine sonoro necesitó para su puesta en marcha de la adaptación de unas tecnologías anteriores. Esta tarea resultó difícil. Durante la fase de innovación, las empresas se apropiaron del conocimiento científico y, en nuestro caso, buscaron la manera de vender películas sonoras al público, a sabiendas del riesgo que suponía intentar comercializar algo, que en una opinión generalizada, no podía funcionar. Finalmente, una vez que la nueva tecnología había sido aceptada, las principales compañías cinematográficas tuvieron que difundirla a todo el mercado.

Esta transformación en tres fases tuvo lugar en Estados Unidos entre 1926 y 1930. Aparentemente, de la noche a la mañana, la era del cine mudo había terminado; para el año 1930, Hollywood había cambiado totalmente al cine sonoro. En 1925 la producción de películas mudas era la norma; solo cinco años después, Hollywood producía únicamente películas sonoras. La rapidez de la transformación sorprendió a casi todos. En treinta y seis meses se resolvieron problemas técnicos desconcertantes, se reelaboraron estrategias de marketing y distribución, se construyeron estudios insonoros y 15.000 cines fueron sonorizados.

Hollywood dominaba hasta tal punto el negocio cinematográfico por todo el mundo, que ninguna industria extranjera se atrevió a no adoptar el sonido, así para el año 1935, “sound-on-film”, sonido fotográfico u óptico, se había convertido en la norma mundial.

La llegada del sonido no se limitó a Estados Unidos. En 1928 Hollywood distribuía sus películas por todo el mundo, y en muchos países poseía más del 50 por

ciento de la cuota de mercado disponible en las pantallas. Una vez que la industria cinematográfica decidió cambiarse a películas sonoras, los propietarios de los cines europeos bregaron por sonorizar sus cines y contratar las últimas atracciones de Estados Unidos. AT&T-Western Electric y RCA, aspirando a vender sus equipos de sonido por todo el mundo, satisficieron las necesidades de productores y exhibidores de fuera de Estados Unidos. AT&T y RCA, en poco tiempo, ayudaron a establecer el sonido óptico como una norma mundial.

La industria cinematográfica de Estados Unidos llevó al mundo hacia el cine sonoro. Tan pronto cómo las condiciones de mercado en Estados Unidos se estabilizaron, las compañías de Hollywood empezaron a exportar películas sonoras a Europa y a otras partes del globo. Había focos de resistencia. En Alemania, en particular, Tobis Klangfilm ofrecía equipos en conjunto con UFA, la gigantesca corporación cinematográfica alemana. Tal combinación ofreció un desafío a Hollywood. Para resolver este problema, los alemanes, Hollywood, Western Electric y RCA se reunieron en París durante el verano de 1930. Sacaron a martillazos un acuerdo por el que se repartían los mercados sonoros del mundo. El cine sonoro ya podía extenderse por todo el globo, y gradualmente lo hizo; a mediados de los años treinta, el último gran bastión nacional seguía siendo Japón (GOMERY, 1995: 32).

El nuevo sistema de proyección con acompañamiento del sonido, además de producir cambios en la producción y en la realización de las películas, produjo una gran transformación en los hábitos del público y convirtió al cine en un evento social, paradójicamente, más silencioso, más respetable y más aceptable para un público de clase media-alta, que siempre lo había considerado con cierto desdén durante el periodo mudo.

Los públicos asistentes a las películas “mudas” por lo visto no guardaban silencio. Existen ciertas anécdotas que sugieren que comportamientos tales como hablar durante las películas y leer los títulos en voz alta eran habituales. Estas prácticas habían sido siempre menospreciadas por los críticos pero con la llegada del sonoro eran una seria distracción acústica, ya que había que atender al diálogo, forzando la concentración del espectador. Esta atención fue producto de las exigencias técnicas además de las narrativas; los espectadores se quejaban de que tenían que esforzarse para entender el diálogo. Algunos escritores reflejaron la

ironía. Ahora que las películas eran habladas, los públicos debían ser mudos (GOMERY, 1995: 44).

El surgimiento del cine sonoro también produjo, por primera vez, la aparición de problemas lingüísticos, hasta aquel momento limitados a la traducción de los intertítulos explicativos, que limitaban la circulación de las películas a los países que compartían idioma con los que las producían. Antes de la aparición de doblajes y subtítulos, se buscó la solución en la producción de dobles versiones, películas rodadas al mismo tiempo aprovechando guiones y decorados, pero con distintos actores y distintas lenguas:

En el período comprendido entre la implantación definitiva del cine sonoro y el punto de inflexión de la euforia expansiva de las fuerzas del Eje en la Segunda Guerra Mundial, es decir, entre 1929 y 1943, las cinematografías occidentales tanto americanas como europeas mantuvieron vigente una fórmula de producción de películas que consistía en filmar un mismo argumento en diferentes idiomas, sustituyendo, en todo o en parte, al elenco artístico, pero aprovechando la mayoría de los decorados construidos para la versión original, así como la infraestructura técnica (HEININK, 1995: 243).

El balance de las dobles versiones fue económicamente pobre pero, durante un tiempo, fueron frecuentes en los estudios y también alcanzaron, como no podían ser de otro modo, al castellano:

Cuando Paramount, Warner Bros., Universal, Hal Roach y MGM decidieron poner freno a la producción de versiones en Hollywood con la llegada de la primavera de 1931, Fox acababa de importar refuerzos españoles -Ana María Custodio, Miguel Ligeró, Carmen Larrabeiti, José Nieto y otros-, y no se encontraba en condiciones de enviarlos de vuelta a casa cobrando sin trabajar, tal como había hecho la Metro con Benito Perojo, Valentín Parera o Luis Buñuel, así es que los mantuvo al pie del cañón durante seis meses más, al término de los cuales se dio por concluida la campaña.

Con cuatro versiones españolas de la Columbia y tres francesas de la RKO se completa la perspectiva general de la actividad en los principales estudios de

Hollywood durante esta primera fase de exploración por los mercados exteriores, cuyo resultado en cifras globales, y sin tener en cuenta los asuntos filmados exclusivamente en idiomas distintos del inglés, ronda el centenar de largometrajes de cinco o más bobinas, desglosados del modo siguiente: el 55 por ciento en español, el 27 por ciento en francés, el 15 por ciento en alemán y el 3 por ciento en otras lenguas (HEININK, 1995: 266-267).

En Estados Unidos, una vez concluido el proceso de adaptación al nuevo cine, se va a establecer un sistema de producción oligopolístico basado en grandes estudios dotados de poderosos recursos que van a dar al cine su etapa más brillante hasta el momento y la época de producción más clasicista en un período de esplendor que se alargará hasta mediados de los años cincuenta:

La llegada del sonoro al final de la década de los veinte consolidó el control de Hollywood sobre el mercado mundial del cine e introdujo a la industria cinematográfica norteamericana en la era de los estudios. En la cinematografía de los años que van de 1930 a 1950, cinco grandes corporaciones dominaban la distribución y exhibición de películas en los Estados Unidos, a la vez que alcanzaban una gran influencia en el resto del mundo. Estas cinco corporaciones (con frecuencia simplemente llamadas “estudios” desde que construyeran sus enormes complejos en el sur de California) eran (por orden de tamaño y rentabilidad): Paramount, Loew’s (casa matriz del famoso estudio MGM), Fox Film (después de 1935, Twentieth Century Fox), Warner Bros. y RKO (Radio Keith Orpheum) (GOMERY, 1996 A: 119).

Se va a consolidar, además, un sistema de géneros (COURSODON, 1996: 225-307) que va a ser la base de la producción y el sistema comercial hasta bien entrados los años sesenta, en que perderán su vigencia, casi desaparecerán (el musical, el *western*...) o se mezclarán entre sí (terror, thriller...):

Podría afirmarse que el cine americano no se convirtió verdaderamente en un “cine de géneros” hasta la implantación del sonoro, y más precisamente con la consolidación y el perfeccionamiento del Sistema de Estudios durante los años 30. Anteriormente, los géneros no solo eran menos numerosos (diversos géneros nuevos como la comedia musical o el cine de gánsteres, o nuevas formas de géneros

preexistentes –las películas de monstruos- aparecieron con el sonoro) sino que estaban menos particularizados, menos delimitados en sus características; en otros términos, menos identificables como géneros (el *western* era la única excepción) (COURSODON, 1996: 225).

El cine sonoro va a abrir nuevas posibilidades narrativas y estéticas, el cine musical, el auge del bélico y del melodrama y la aparición de un importante género de aventuras “exóticas”, en apariencia escapista pero enraizado en las circunstancias políticas de su momento del que ha quedado una importante lista de películas clásicas de ideología discutible en su relación con lo colonial, pero de impecable realización y exquisita factura:

La mayor parte de producciones que remiten al tema colonial no son británicas sino hollywoodienses, aunque se aborden desde una voluntad epopéyica y aventuresca, dando rienda suelta al belicismo e imperialismo indudables que configuraban a la metrópoli del todavía floreciente Imperio británico, volcándose las más de las veces, eso sí, hacia los tiempos de la génesis o consolidación del Imperio en el siglo XIX (India, Sudán, etc.) con un fuerte apoyo de la literatura de Kipling, Tennyson, Mason, Wren, Yeats-Brown, etc. Es indudable que títulos como *The lives of a Bengal Lancer* (*Tres laceros bengalíes*, H. Hathaway, 1934), *Clive of the India* (*Clive de la India*, R. Boleslawski, 1935), *The Charge of the Light Brigade* (*La carga de la Brigada Ligera*, M. Curtiz, 1936), *Gunga Din* (*Gunga Din*, G. Stevens, 1939) o *Beau Geste* (*Beau Geste*, W. Wellman, 1939), pese a ser producciones americanas, contribuyeron de forma inequívoca a reconstruir el imaginario colonial británico y a subrayar los valores de una cierta comunidad anglosajona que tanta importancia iban a tener en el momento en que tuviese que cubrirse ideológicamente la ayuda estadounidense al vacilante Imperio británico durante la guerra (MONTERDE; 1996: 30).

3.4. EL CINE DE GUERRA (1939-1945)

Los esos de guerra que provienen de Europa desde 1939 van a afectar al cine estadounidense en aspectos narrativos y en la producción de una serie de cintas críticas con el fascismo, pero de forma lo más velada posible, dada la política de neutralidad y aislacionismo del momento. Con la entrada en guerra de los Estados

Unidos en 1941, la industria cinematográfica va a cooperar con la administración Roosevelt produciendo películas que justifiquen ideológicamente la intervención de los Estados Unidos en el conflicto y participando en la maquinaria de guerra con la venta de bonos por parte de las estrellas, la realización de actuaciones en el frente que distraigan y aporten moral a las tropas y produciendo filmes escapistas que ayuden a distraer a la población, tanto en el frente como en la retaguardia, de las privaciones de la guerra:

Hollywood puso también la nota en lo que a recaudación de fondos se refiere. De diciembre de 1941 a agosto de 1945, 2.148 artistas de cine ofrecieron 14.731 espectáculos de todo tipo, en su mayoría para soldados, pero también, y profusamente, para todo tipo de público. Las estadísticas de recaudación de fondos en forma de bonos benéficos de las estrellas más cotizadas y populares de Hollywood fue impresionante: Hedy Lamarr llegó a vender 17 millones de dólares de bonos en un solo día, los besos de Lana Turner se cotizaban a 50.000 dólares, mientras que Dorothy Lamour recaudó un total de 350 millones (TORREIRO, 1996: 62).

El esfuerzo bélico, sin embargo, va a consolidar a la cinematografía estadounidense, tanto en su faceta industrial como artística, como la más importante del mundo:

La Segunda Guerra Mundial obligó a la mayoría de las naciones del mundo a dedicar la mayor parte de sus recursos a la supervivencia. En esta atmósfera de restricción, las películas prosperaron en los Estados Unidos como nunca antes. La hegemonía corporativa de Hollywood recuperó a pasos acelerados todas las pérdidas que había acumulado durante la Gran Depresión. El negocio del cine hizo dinero casi tan rápido como este podía ser recaudado. Vendría luego una era pletórica de éxitos de taquilla –desde mediados de los setenta hasta el presente– que batiría estos récords. En términos de asistencia a las salas, en 1945 y 1946 se establecieron máximos *per cápita* que nunca más se batirían (GOMERY, 1996 A: 146).

Y no solo en los aspectos más industriales sino ocupando un aspecto preeminente entre los usos sociales del momento, muy condicionados por el conflicto:

En los Estados Unidos, donde no tenía lugar una lucha militar sobre el terreno, los aficionados al cine acudieron a las salas en número récord. Como la economía de guerra en expansión casi había terminado con el desempleo, la gente tenía más dinero para gastar. Las severas restricciones de una economía bélica, limitaron la producción de algunos bienes (tales como automóviles y sus repuestos necesarios, así como neumáticos) y la adquisición de otros (como gasolina para los coches existentes). Una vivienda nueva o electrodomésticos era algo que simplemente no se podía obtener. Pero no se establecieron nunca limitaciones reales a la realización de películas o a la asistencia a las mismas. La administración del presidente Franklin D. Roosevelt animaba a los sobrecargados empleados de guerra a ver todas las películas posibles en sus horas libres. Los nuevos films salían a raudales de Hollywood y se batieron a récords de audiencia desde la costa este a la costa oeste. En ciudades como Detroit o Michigan, donde las factorías de automóviles estaban produciendo aeroplanos y tanques veinticuatro horas al día, las películas se pasaban durante todo el día para acomodarse a los horarios de los obreros que trabajaban en turnos de día y noche (GOMERY, 1996 A: 147-148).

3.5. LOS RETOS DEL CINE DE POSGUERRA

Como es lógico, el esplendor de los años de la guerra no iba a ser eterno y, a partir de 1947, la recaudación y la asistencia a las salas comienzan a descender. La industria norteamericana tendrá que afrontar en aquellos momentos tres problemas principales: La censura y la “caza de brujas”, el cambio de hábitos sociales y de modos de vida y residencia y la competencia cada vez mayor de la televisión.

La censura se había implantado ya en los años veinte y mediante el establecimiento del “Código Hays”, la industria se autolimitó haciendo sus producciones moralmente más adecuadas y susceptibles de llegar a un público más amplio y familiar y no ofender así a ningún grupo de presión, muy poderosos en Estados Unidos, en temas morales o religiosos:

Cuando las condiciones económicas empeoraron durante la Gran Depresión, la comunidad moral y religiosa conservadora de los Estados Unidos inició la ofensiva contra Hollywood. Habían existido censores de películas de varios

departamentos estatales y jurados municipales a lo largo del país desde la era del *nickelodeon*. En 1922, la industria de Hollywood organizó la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine para evitar la creación de una ley nacional de censura. Esta asociación era popularmente conocida como la Oficina Hays, por su presidente vitalicio y antiguo Director General de Correos, Will H. Hays. Durante los veinte, Hays fue capaz de cortar el paso a todos los esfuerzos por poner cortapisas legales a la industria del cine a nivel federal (GOMERY, 1996 A: 145).

Si la censura limitó y condicionó la producción hollywoodiense hasta los años sesenta, más daños si cabe, produjo el proceso de “caza de brujas” que puso bajo sospecha de infiltración comunista a la industria del cine. Películas en las que se ensalzaba la colaboración con la Unión Soviética durante los años del común esfuerzo bélico, se convertían ahora en pruebas acusatorias contra quienes las habían realizado, actitudes liberales acordes con las políticas de la administración Roosevelt eran puestas en tela de juicio y consideradas una traición a las esencias liberales del país. Pero, más allá de las condenas directas a quienes se negaron a declarar invocando sus derechos constitucionales, el daño realizado a la industria cinematográfica fue enorme por la cantidad de profesionales que tuvieron que dejar de trabajar o vieron sus carreras limitadas al ser incluidos en listas negras:

Resulta imposible responder a la pregunta sobre qué habría sido de Hollywood de no haberse producido la caza de brujas. Las heridas fueron demasiado profundas para pasar desapercibidas e incluso para cicatrizar con el paso del tiempo. Desde el período en que se forjaron los antecedentes después esgrimidos inculpativamente por la House Un-American Activities Committee (HUAC)⁷ hasta las últimas comisiones, pasaron más de veinte años. Los suficientes para arruinar la trayectoria artística -e incluso la vida- de los numerosos profesionales que se vieron implicados, pero también para renovar absolutamente el cine surgido de la “fábrica de sueños”. Hollywood se sumergió en el *New Deal* con el cine negro o el de aventuras y amaneció tras la caza de brujas con los films de espionaje o los de ciencia ficción de bajo presupuesto. La vuelta atrás, aunque no solo como consecuencia del Maccarthysmo, ya era imposible (TORREIRO, 1996: 116).

⁷ Siglas en inglés de: Comité de Actividades Antinorteamericanas de la Cámara de Representantes.

Pero, más allá de cuestiones ideológicas y políticas, el cine norteamericano se vió totalmente transformado por el cambio de los hábitos sociales posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Los soldados que vuelven a casa encuentran una situación económica mejor que la de antes del conflicto que les empuja a desear viviendas más cómodas en áreas residenciales ajardinadas alejadas del centro de las ciudades y a mantener unos patrones de consumo de automóviles, electrodomésticos, etc. más elevados:

Estos dos factores -vivienda en las afueras y auge demográfico- repercutieron muy directamente en la asistencia al cine hasta el punto de que, aunque no se hubiese producido la llegada de la televisión, habrían ejercido igual influencia. La tendencia a vivir en las afueras hizo que los aficionados al cine se alojaran en zonas muy alejadas de las salas de cine, ubicadas en el centro de la ciudad, a lo que se añadía, un transporte público muy deficiente que no facilitaba el viajar al centro. En cualquier caso, las familias habían abandonado la ciudad y sus atracciones por el nuevo mundo de la *Little League* y las barbacoas caseras.

La industria cinematográfica no ignoraba estas tendencias. Los rectores de Hollywood argumentaron que su industria necesitaba habilitar nuevas salas de cine orientadas al automóvil, y así lo hicieron cuando salieron al mercado los materiales de construcción necesarios. Aunque los *drive-in* -cines donde se ven las películas desde el automóvil- ya existían desde la década de 1930, no fue hasta el periodo comprendido entre 1945 y 1950 cuando se inauguraron miles de este tipo de cines en las afueras de las ciudades estadounidenses. El *drive-in* ofrecía un espacio amplio y cómodo en el que desde los coches aparcados, llenos de aficionados al cine, podía verse una programación doble y hasta triple, proyectada sobre una pantalla gigante. A principio de los años sesenta, momento culminante de este nuevo estilo de vida, el número de *drive-ins* había pasado de los 100 que había aproximadamente a finales de la Segunda Guerra Mundial, hasta más de 4.000. Durante una semana de junio de 1956, por vez primera, acudió más gente a los *drive-ins* que a las salas tradicionales, iniciando una tendencia según la cual el verano es la época del año con mayor asistencia al cine en los Estados Unidos (GOMERY, 1996 B: 18).

Los nuevos hábitos de compra, consumo y comportamiento social tuvieron una influencia directa en la producción cinematográfica. En primer lugar, con la

desaparición de las películas de serie B, auténtico pilar en las décadas anteriores del sistema de producción en estudios:

La serie B constituía el esqueleto del sistema hollywoodiense. En los años 30 se produjeron 5.000 películas, y 4.000 en la década posterior. Al menos la mitad de estas pertenecen a la categoría de películas de serie B. Al final de los años 40, la aparición simultánea de dos factores determina la rápida crisis de este sistema productivo. La sentencia antitrust de 1948 prohíbe a las productoras que controlen también la propiedad (y por consiguiente, la programación) de las salas cinematográficas; por ello, viene a faltar el alquiler garantizado que hacía de las películas de serie B una operación económica de bajo riesgo. Además de esto, y de otros muchos aspectos, la televisión comienza a difundirse rápidamente: en 1947, en los Estados Unidos existen 14.000 aparatos de televisión que se convierten en 32 millones en 1954. Consecuentemente, cae en picado el número de espectadores en las salas: se pasa de cien millones semanales en 1957 a veinte millones a la semana a finales de los años 60. Una revolución de esta magnitud mina en la base la solidez del sistema productivo del Hollywood clásico: los grandes estudios cierran sus departamentos dedicados a la serie B; los más pequeños quiebran. En ese momento, el gran negocio para las producciones de bajo coste son los telefilms, que emplean actores y directores provenientes de las películas de serie B (GOMERY, 1996 A: 153).

También cambian los gustos estéticos, en consonancia con una nueva época política y social, muy diferente a los años precedentes, en lo económico pero también en lo artístico:

Durante la primera mitad de los años 50, en cambio, las cosas son ya muy distintas. Norteamérica ha entrado en lo que será uno de los períodos de mayor esplendor económico, con el consiguiente aumento del nivel de la vida para una gran parte de la población, y la gente necesita contemplar su entorno con otros ojos. El problema de la mirada, así, resulta una vez más fundamental, pues el público proyecta sus propios deseos en la pantalla y los responsables de la industria no deben hacer más que descodificar las señales, desentrañar ese anhelo de penetrar más profundamente en los signos más externos, y por lo tanto, más hedonistas, de la vida: su amplitud, su color, sus sonidos. Pero hay otra cosa. Al igual que el aparente bienestar de la sociedad de la época esconde en el fondo un creciente sentimiento

paranoico -del que las películas de ciencia ficción en color del periodo son una excelente muestra-, materializado además políticamente en la “caza de brujas” y en la subida al poder de Eisenhower en 1953, esa misteriosa demanda de un mayor realismo acaba traduciéndose paradójicamente en películas cada vez más alejadas del mundo real, más encerradas en sí mismas, provistas de un estilo absolutamente ajeno a la transparencia armónicamente realista de la mirada clásica (LOSILLA, 1996: 214-215).

Los nuevos gustos del público facilitan la aplicación de nuevos avances técnicos y, a su vez, modifican las preferencias de los espectadores. El blanco y negro del cine de los años treinta y cuarenta ya no satisface al espectador que puede acceder a él en la televisión. Las producciones se vuelven, necesariamente, más complejas, más caras, más espectaculares y también más huecas y alejadas de la realidad. Son los años del technicolor, el cinemascope y los nuevos sistemas de sonido y proyección como el cinerama.

Las películas en color distinguían con claridad las ofertas de Hollywood en los años 50 de las imágenes granulares en blanco y negro que entonces emitía la televisión. Pero Hollywood dio un nuevo paso al frente, realizando películas de formato más grande y mejor calidad. Las imágenes en pantalla grande atrajeron el interés de la gente y recuperaron el público perdido (GOMERY, 1996 B: 26).

De todas estas innovaciones, además de la generalización del uso del color, quizás el elemento más característico y simbólico de la década de los cincuenta sea la aparición del Cinemascope:

El estreno del proceso más célebre en pantalla ancha se produjo el 16 de septiembre de 1953 con el CinemaScope. Esta técnica utilizaba una lente anamórfica, incorporada tanto a la cámara como al proyector, con el fin de ampliar el tamaño de una imagen normal. De esta forma, la inversión extra requerida era muy pequeña. La primera película en CinemaScope, *The Robe (La túnica sagrada)*, fue un relato bíblico protagonizado por Richard Burton y Jean Simmons. El público de aquella época quedó deslumbrado. Parecía que el CinemaScope era la solución, una nueva tecnología que lograba lo que no habían conseguido el Cinerama y las tres dimensiones: es decir, atraer de nuevo al público (GOMERY, 1996 B: 30).

Aun con los nuevos formatos y técnicas, perviven los tradicionales géneros del cine Hollywoodiense, el de aventuras, cantera importante del uso de intérpretes, va a aprovechar la espectacularidad que proporciona el color y el Cinemascope y va alcanzó un importante esplendor a lo largo la década de los cincuenta, dando lugar a algunos de los títulos más emblemáticos e imitados del género:

Otro género tradicional que gozó de buena salud fue el cine de aventuras. Cuando todavía no había nacido la mala conciencia colonial, en la década anterior a los procesos de liberación nacional en África, este continente fue escenario de la aventuras exóticas de *King Solomon Mines (Las minas del rey Salomón, 1950)* de Compton Bennet, *White Witch Doctor (La hechicera blanca, 1953)* de Henry Hathaway, y *Elephant Walk (La senda de los elefantes, 1954)* de William Dieterle. Pero Richard Brooks, en cambio, demostró su sensibilidad anticolonialista en *Something of Value (Sangre sobre la tierra, 1957)*, ambientada en Kenia. En Brasil situó Byron Haskin su espectacular y tórrida *The Naked Jungle (Cuando ruge la marabunta, 1954)* con sus oleadas de hormigas devastadoras (GUBERN, 1996: 87).

Los nuevos gustos, procesos técnicos y demandas del público, suponen una renovación de los métodos productivos que va a producir que muchos de los grandes realizadores de la década de los treinta y cuarenta que habían llevado al lenguaje cinematográfico a una de sus más altas cotas de clasicismo y conexión con el público queden apartados de la producción y sus carreras languidezcan e incluso queden abruptamente cortadas:

De una manera o de otra, la encrucijada en cuestión deja en evidencia el ocaso de aquel seco primitivismo, de la simplicidad épica y de la supuesta ingenuidad de un cine cuya engañosa inocencia y contagiosa vitalidad narrativa se desvelan ya irrepitibles. Algunos de sus representantes más genuinos podrían ser Gregory La Cava, Allan Dwan, Frank Capra, Leo Mc Carey, Henry King, Raoul Walsh, King Vidor, Michael Curtiz, Lewis Milestone, Josef Von Sternberg, Rouben Mamoulian o William Wellman, entre muchos otros, habían llevado a su madurez el lenguaje clásico dentro del “modo de representación institucional”, y se ven atrapados ahora en una coordenadas ajenas que, por distintas vías, van a propiciar y a precipitar también su arrinconamiento (HEREDERO, 1996 B: 108).

Sin embargo, otros realizadores sabrán adaptarse a la nueva situación y aprovechar los nuevos medios técnicos para seguir contando historias sin perder su estilo personal. Alfred Hitchcock sería el ejemplo más paradigmático. Desde mediados de los cincuenta a finales de los sesenta va a ser uno de los directores más originales y taquilleros, llegando a ser incluso un rostro popular para el gran público debido a sus muy populares producciones televisivas, que realiza a la vez que sus películas para la gran pantalla:

Por el contrario, algunos de los grandes maestros (John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Alfred Hitchcock, Vincent Minnelli o George Cukor) todavía encuentran aliento para proseguir, contra viento y marea, otros tantos caminos que parecen atravesar en estas coordenadas la plenitud de su madurez y que mantienen -casi siempre a contracorriente de los aires dominantes y de la reconversión en curso- una personalidad bien diferenciada y extremadamente coherente con su visión del mundo y con sus formas de expresión (HEREDERO, 1996 B: 109).

No obstante, y coincidiendo con el declive de los grandes maestros, aparece una nueva generación de realizadores que van a recoger el peso del proceso creativo durante los últimos años de la década de los cincuenta, los sesenta y comienzos de los setenta, aportando nuevos hallazgos estéticos y una libertad en la planificación y ejecución de los rodajes no vista hasta ese momento y acorde con los nuevos gustos del público y el progresivo declive de los estudios y sus tradicionales métodos de producción.

Aunque no todos, la mayoría de estos hombres empiezan a escribir a partir de 1940 y llegan a la dirección -salvo excepciones- tras una experiencia más o menos consistente como guionistas: John Huston, Joshep Losey, Nicholas Ray, Orson Welles, Richard Brooks, Robert Rossen, Elia Kazan, Abraham Polonsky, Jules Dassin, Edward Dmytryk, Joshep L. Mankiewicz, Richard Fleischer, Sam Fuller, Donald Siegel, Budd Boetticher o John Berry.

De este conglomerado habría de salir la citada “generación perdida”, cuyos exponentes más cualificados serían Huston, Ray, Brooks, Rossen, Losey, Dmytryk y Dassin, más el caso atípico de Welles, junto a guionistas como Dalton Trumbo,

Albert Maltz, Waldo Salt, Philip Yordan, Ben Maddow, Howard Koch, Ring Lardner, Jr... productores como Jerry Wald, Mark Hellinger, Adrian Scott, Lester Cole, Stanley Kramer o Dore Schary (HEREDERO, 1996 B: 111-112).

3.6. LAS CINEMATOGRAFÍAS EUROPEAS DE POSGUERRA

Tras el final del conflicto, el cine europeo vuelve a aparecer en escena y algunas cinematografías alcanzan enorme relevancia ante el público y, aún mayor, entre los críticos. Caso muy significativo es el de Italia y su nueva corriente expresiva de reproducción de la realidad y las miserias de la posguerra conocida como *neorrealismo* de gran influencia en su momento y cuyo eco llega incluso hasta producciones actuales:

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Italia vuelve a asumir, después de treinta años, un papel predominante en el cine internacional. Desde que había mostrado al mundo, en la primera década del siglo, las posibilidades y virtudes de los grandes films histórico-literarios, el cine italiano sin duda había conocido otros momentos y fenómenos significativos, pero limitados a la producción en serie (el género de los colosos), confundidos en un cine europeo y cosmopolita (Genina, Gallone y otros directores emigrantes de los años 20) o confinados por el contrario en una dimensión exclusivamente nacional (Cemerini, Blasetti y el cine de los años 30). Mientras tanto, sobre su cuerpo habían quedado profundas trazas por las frecuentes crisis económico-productivas o por la ausencia de verdaderas vanguardias de una parte y, por la otra, una industria sólida, aunque incapaz de producir directores o actores de gran prestigio internacional.

El retorno del cine italiano a su papel de guía se produce a través del neorrealismo o, mejor dicho, a través de algunos films que a partir de 1945, y en poquísimos años, dan la vuelta al mundo revelando la posibilidad de una nueva mirada de la realidad, de nuevos modos de producción, de nuevas relaciones entre artistas, sociedad y lenguajes: *Roma città aperta* (*Roma ciudad abierta*, 1945), *Vivere in pace* (*Vivir en paz*, 1946), *Paisá* (1946), *Ladri di biciclette* (*Ladrón de bicicletas*, 1948), *Riso amaro* (*Arroz amargo*, 1949)... (FARASSINO, 1996: 81-82).

El cine francés no va a recuperar la frescura del realismo poético y social de los años treinta, uno de sus momentos cumbres en cuanto a expresividad se refiere, pero va a realizar durante los años cuarenta y cincuenta un cine de calidad, a menudo denostado por la crítica posterior pero merecedor de una revisión, que, en gran medida, esta llevando a cabo la historiografía cinematográfica actual. La gran explosión creativa llegará unos años después con la revisión de todos los planteamientos cinematográficos, desde industriales hasta estéticos y críticos por parte de la *nouvelle vague* que eclosiona a partir de 1959, en el ámbito político del convulso comienzo de la V República y el final de la Guerra de Argelia.

Situado entre la constante revisión del cine de Vichy (1940-1944) y la excesiva sobrevaloración del fenómeno de la *Nouvelle Vague* (a partir de 1958), el periodo que se extiende desde la liberación de Francia hasta el regreso al poder del general De Gaulle ha sido injustamente menospreciado. Las causas de esta injusticia son diversas y no conviene hacer responsables de ellas solo a los críticos, historiadores o periodistas que han centrado sus estudios sobre lo que, con la distancia, aparecía como una pequeña revolución en el arte cinematográfico.

La *Nouvelle Vague* constituyó, en efecto, una especie de vacilación estética y estructural, por otra parte, percibida en el extranjero como tal, que ocultó en parte la realidad y la calidad de lo que proponía la nueva generación de cineastas franceses. De hecho, el carácter innovador de este movimiento fue desmesuradamente privilegiado, favorecido por las circunstancias y, sobre todo, por el control mediático asegurado en la mayor parte de las revistas especializadas por amistades y complicidades generacionales. Tal fue, por ejemplo, el papel que desempeñó *Cahiers du Cinéma*, revista en la que la mayoría de los nuevos realizadores habían hecho sus pinitos como crítico y teóricos: Jean Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze, etc. (OMS, 1996: 131).

Al otro lado del canal, el cine británico, enlazando con sus obras de antes del conflicto y con una tradición narrativa casi ininterrumpida desde el cine mudo, alcanzará en la década de los cincuenta un periodo de esplendor en cuanto a la calidad de las cintas y la conexión con el público en un período, al igual que en Francia, denostado por el nuevo *free cinema* de los años posteriores pero que, visto hoy día, mantiene una gran frescura, sobre todo, en lo que respecta a las comedias.

Un país que pueda vanagloriarse de contar con cineastas de la calidad de Alfred Hitchcock (durante su periodo inglés, dejando aparte su periodo estadounidense), Michael Powell, David Lean, Carol Reed, Humphrey Jennings, Lindsay Anderson, Ken Loach y una multitud de figuras apenas menores no debe por menos que enorgullecerse de su patrimonio cinematográfico.

La historia del cine británico de posguerra se ha visto perseguida por tantos errores que los dos o tres más evidentes deben abordarse de inmediato. El primero es un bulo muy generalizado. Expresado con la mayor convicción por François Truffaut en los años 60, consiste en que el cine británico ha tenido tan poco que aportar al mundo que podría decirse que los británicos y las películas son opuestos irreconciliables. De hecho, incluso la mirada más superficial a la historia de la filmografía británica nos permite ver que el patrimonio es notable, quizá no en cuanto a obras maestras, sino en cuanto a una consistencia y calidad generales tan fascinantes como las de cualquier otro país europeo.

En cuanto al período en cuestión, los quince años posteriores a la guerra, es difícil acabar con la idea de que los años 60 barrieron un cine superfluo con películas como *Room at the top* (*Un lugar en la cumbre*, 1958) de Jack Clayton y *Look Back in Anger* (*Mirando hacia atrás con ira*, 1959) de Tony Richardson. En realidad ayudaron a originar un cambio radical. Pero también cabría argumentar que entre 1945 y la fecha en la que se produjeron estas películas se dio la verdadera edad dorada de la industria cinematográfica británica, durante la cual se realizaron algunos de sus esfuerzos más ardientes, talentosos e imaginativos (MALCOLM, 1996: 151).

Producciones como *The Lavender Hill Mob* (*Oro en Barras*, 1951) de Charles Crichton; *Brief Encounter*, (*Breve encuentro*, 1954) y *Great Expectations* (*Grandes Esperanzas*, 1946) de David Lean; *Queen of Spades* (1949) de Thorold Dickinson, *King Hearts and Coronets* (*Ocho sentencias de muerte*, 1948) de Robert Hamer; *Odd Man Out* (*Larga es la noche*, 1947) y *The Fallen Idol* (*El ídolo caído*, 1948) de Carol Reed y *Black Narcissus* (*Narciso negro*, 1947), *The Red Shoes* (*Las zapatillas rojas*, 1948) y *Tales of Hoffmann* (*Los cuentos de Hoffmann*, 1951) de Michael Powell (MALCOLM, 1996: 153) son ejemplos sobresalientes en todos los géneros de la eclosión de claridad e ingenio posterior a la guerra que señalábamos.

En los países de la Europa del Este, carentes hasta ese momento de una tradición cinematográfica fuerte y continuada se va a implantar un nuevo modelo de industria fuertemente estatalizada que, en buena lógica, no produce obras críticas con la política del estado, pero sí crea, salvando los escollos de la censura y del limitado circuito de distribución, obras de gran interés, sobre todo en el apartado estético.

Al igual que en todo país pequeño, cuyas posibilidades para hacerse valer en el mercado cinematográfico están limitadas de forma natural por la barrera lingüística, los cineastas de todos los países socialistas se prometían una liberación de las presiones del mercado que influían en la producción de cualquier país con mercado libre. En este sentido, el hecho de que el estado se convirtiese en el único productor trajo consigo resultados positivos. En otras condiciones económicas difícilmente hubieran podido nacer algunas de las grandes producciones históricas de la posguerra, como las obras de los polacos Andrzej Munk, o Andrzej Wajda, del búlgaro Rangel Valcanov, del húngaro Zoltan Fábri o de los checos Jiri Krejcik o Vojtech Jasny, Jan Kadar y Elmar Klos, así como de Jiri Weiss, por no hablar de los posteriores Nuevos Cines (ZAORALOVA, 1996: 293).

3.7. EL CINE ACTUAL. NUEVAS INDIVIDUALIDADES Y NUEVOS FORMATOS

En la potente cinematografía estadounidense también se produce una progresiva renovación durante los años sesenta motivada a la vez por el declive de los estudios tradicionales y por la irrupción de nuevas formas de crear en un ambiente no tan constreñido como el de las décadas precedentes:

Dentro de la industria, a su vez, comienzan a detectarse algunas incorporaciones autóctonas que enseguida habrán de revelarse significativas. Así, dentro del periodo 1961/1967 debutan nuevos realizadores de procedencia televisiva (cantera profesional que ya no dejará de surtir a Hollywood) y, entre ellos, Sam Peckinpah, Sydney Pollack, George Roy Hill, Ralph Nelson, William Friedkin, Franklin J. Schaffner, Mel Brooks o el canadiense Norman Jewison. Un grupo muy heterogéneo que debe completarse con aquellos de origen teatral (Mike Nichols), con los que salen de escuelas cinematográficas universitarias (Francis Ford Coppola)

y con quienes comparten estas dos últimas raíces, como es el caso del heterodoxo y poco domesticable Monte Hellman (HEREDERO, 1996: 135).

Este proceso de renovación continúa en los años setenta con la aparición de una serie de individualidades que van a revolucionar la forma de hacer cine en Estados Unidos y los nuevos productos van a volver a llenar las salas de cine con películas que conectan con los gustos del público de la época, por más que no renuncien a una cierta espectacularidad, pero entendida de otra manera totalmente distinta a la de los años cincuenta:

Aparecen George Lucas y Steven Spielberg, debutantes en 1971 y 1972 respectivamente. El primero dirige, ya en 1973, *American Graffiti* (*American Graffiti*) y cuatro años después pone en marcha la trilogía de *La guerra de las Galaxias*. El segundo irrumpe de forma agresiva en las taquillas con el éxito de *Jaws* (*Tiburón*, 1975) -36 millones de dólares en diecisiete días de exhibición- y, desde entonces, ninguna otra de sus películas dejará de convertirse en un suceso de gran envergadura para el negocio del nuevo Hollywood. Ambos serán la punta de lanza y, a su vez, los detonadores de un impulso que pondrá por delante el espectáculo, la aventura, los efectos especiales, la ciencia-ficción y, sobre todo, la necesidad del éxito inmediato para rentabilizar los films (HEREDERO, 1996: 148).

La fundamental década de los setenta dará paso a una nueva situación de producción cinematográfica en los años ochenta, cada vez más condicionada por la distribución de los productos fuera de las salas, a través de la televisión y del video, un nuevo fenómeno que facilitó la distribución de los filmes con una rapidez y a una escala como no se había visto hasta ese momento.

Por más que al cine, y particularmente al estadounidense, se le haya achacado desde los años noventa una creciente falta de originalidad plasmada en la realización de abundantes “remakes” de materiales más antiguos, no es menos cierto que, en los últimos veinte años, se han rodado productos de gran calidad de varias procedencias. En primer lugar, las grandes productoras estadounidenses han continuado produciendo películas de interés para el público, singularizadas entre una producción más convencional y estandarizada. Además, el cine independiente estadounidense ha

aportado una renovación temática y estilística muy amplia que, en algunas ocasiones, ha sido adopta después por producciones más convencionales:

Solo los directores más prestigiosos (como Woody Allen o Martin Scorsese) o más “fiables”, tenaces y capaces de defender sus ideas (como Clint Eastwood o Michael Mann) pueden hacer una película cuyas dimensiones estén dictadas, sobre todo por las exigencias de la historia y, cuyos contenidos, expresen antes de nada sus sentimientos. Estos filmes no tiene un público preconstituido, pero, desde el punto de vista de los estudios, son inversiones justificadas por la garantía de calidad, la atención que recibirán de los media y a la admiración de la comunidad creativa.

Pero la película taquillera, o película acontecimiento, se crea, siguiendo una regla de oro: ofrecer al público un mensaje universal, en forma de experiencia visual nunca antes experimentada. Este factor de maravilla (apropiadamente llamado *wow factor*) depende en gran medida precisamente de la continua superación de límites. Gran parte de las películas que aspiran al estatus de *blockbuster* deben medirse con las anteriores y superarlas y, por lo tanto, mostrar más dinosaurios, más naves espaciales, más soldados en batalla, más meteoros, más volcanes, más ciudades destruidas. Y los presupuestos no pueden sino continuar ascendiendo (CAMON, 2011: 1427).

Por otra parte, la aportación de las “cinematografías periféricas” más diversas, como la India, China, Japón, los países árabes o latinoamericanos han proporcionado también productos muy apreciados por el público y la crítica y que han llegado de forma creciente a los mercados audiovisuales occidentales a través del DVD, todavía más cómodo y difundido que el video, y utilizando los grandes festivales de cine como puerta de entrada a los circuitos comerciales europeos y estadounidenses.

El cine más reciente, además de por este “multilateralismo” se ha visto también condicionado por la aparición de nuevos formatos y técnicas como el cine en tres dimensiones y la digitalización de las salas que ha comenzado a condenar al olvido el celuloide tradicional:

Los avances del cine digital han supuesto una transformación del cine aún más radical de lo que habría sido en su día la introducción del sonido. La posibilidad de rodar con un cámara de minúsculas dimensiones, de pasar de un equipo de diez personas o más a uno de tan solo dos, así como de montar las escenas y realizar todo tipo de mezclas en un ordenador, permitió abrir las puertas del proceso de producción, antaño reservado a unos pocos privilegiados. Las primeras muestras de este cambio tuvieron lugar ya a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, y desde luego se prolongaron durante los años noventa. La tercera gran era del cine, que de hecho todavía está en sus inicios, es la primera propiamente meritocrática (COUSINS, 2005: 434).

Todos estos factores anuncian un futuro inmediato marcado por el cambio y que traerá, a buen seguro, un nuevo marco de distribución, una relación diferente entre el público y las películas y una importancia cada vez mayor de canales de distribución alternativos de los productos audiovisuales como Internet, ya sea en pantalla grande o en los cada vez más extendidos terminales telefónicos móviles.

Esta, como cualquier coyuntura de cambio, promete ser apasionante y, quizá, como cualquier tiempo de transformación, puede producir obras para el disfrute y merecedoras de estudio científico y académico.

LOS INTÉRPRETES DE LENGUAS EN EL CINE DE FICCIÓN

4.1. EL INTÉRPRETE DE CONSECUTIVA

Antes de iniciar nuestra aproximación a la figura del intérprete de consecutiva en el cine de ficción, parece pertinente recordar cuál es el estado de la cuestión acerca de la investigación sobre la historia de la interpretación, ya sea en la técnica consecutiva o en cualquier otra modalidad o técnica. Baigorri plantea seis puntos básicos que nos permiten entroncar con lo expuesto en la introducción y en el capítulo teórico y nos perfilan un panorama general que conviene tener en cuenta a la hora de realizar nuestro análisis y bucear en la bibliografía que nos servirá de apoyo en nuestra investigación:

1. A handbook on the history of interpretation does not exist, and no work, no matter how general its scope may be, can claim to encompass exhaustively all periods of history and all interpreting modalities or situations.

2. In the last two decades, efforts have been made by several researchers to produce work which contributes to filling the gaps that we have in the knowledge of our past (...). The names of researchers such as David and Margareta Bowen, Jean Delisle, Julio-César Santoyo, Ingrid Kurz or Lourdes Arencibia, among others, will always be associated with important contributions to the history of our profession. That is also the case with journals such as *Babel*, *META*, the *St. Jerome Quarterly*, *Hieronymus Complutensis*, *Livius*, *SENDEBAR*, and *Interpreting*, among others, and with initiatives such as Georges Bastin's *HISTAL*.

3. In the more general publications, only very exceptionally devoted entirely to interpreting, references to interpretation and interpreters are mixed with those of translation.

4. Some brief compilations have been produced but have not been well disseminated.

5. Most of the research, at least that known by the author of this paper, deals with experiences in the West or with Western endeavors and is framed in the historical periods or landmarks of the Western tradition.

6. Most publications are brief articles on, for example, an issue, a case or an interpreter (BAIGORRI. 2006A: 104).

Sin perder de vista esta marco general, podemos iniciar nuestra exposición recordando que la interpretación consecutiva es la primera modalidad de interpretación aparecida y la de más largo recorrido histórico, por lo tanto, podría pensarse *a priori* que sea la que más veces haya aparecido reflejada en las producciones cinematográficas.

Cuando la interpretación simultánea hace su aparición en el entorno de la Sociedad de Naciones y en el ámbito de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) a partir de 1928, el cine ya llevaba tras de sí un largo recorrido histórico. La nueva técnica permitió que se democratizara el uso de la interpretación, perdiendo así en parte el halo elitista y restringido a los altos círculos diplomáticos que había

acompañado en muchas ocasiones a la interpretación consecutiva y que todavía lo seguirá haciendo durante bastantes años.

Pero, inmediatamente antes de la llegada de la interpretación simultánea, se producen nuevas situaciones comunicativas con presencia de la interpretación que incluso dan voz a los obreros en las conferencias internacionales sobre el trabajo. Así ocurrió desde la constitución de la Organización Internacional del Trabajo, cuya primera conferencia internacional se celebró entre el 29 de octubre y el 29 de noviembre de 1919 en Washington, quizá como cortesía hacia el presidente Wilson⁸ principal impulsor de la nueva arquitectura política de la posguerra (BARNES, 1926: 57).

La conferencia establecía como lenguas de trabajo el inglés y el francés pero, según las actas, también se utilizaron el holandés, el español y el italiano (BAIGORRI, 2005: 989). Nos encontramos ante una de las primeras ocasiones en las que una conferencia internacional presenta necesidades de interpretación tan complejas, algo explicable al no tratarse de diplomáticos que conocen y usan una lengua de prestigio común, como el francés o el inglés, sino académicos, empresarios y representantes del movimiento obrero que utilizan un abanico de lenguas más amplio.

Las distintas delegaciones recurrieron a diversas soluciones, utilizando a traductores haciendo de intérpretes o empleando a su personal lingüísticamente más cualificado para salvar aquellas situaciones que desbordaban al servicio de interpretación oficial, previsto para trabajar interpretando parlamentos cortos en modalidad consecutiva en solo las dos lenguas oficiales (BAIGORRI, 2005: 995). Pero, más allá de esta interpretación multilingüística incipiente, la conferencia de la

⁸ Thomas Woodrow Wilson (Staunton, 28 de diciembre de 1856 – Washington, D.C., 3 de febrero de 1924) fue el vigésimo octavo presidente de los Estados Unidos. Llevó a cabo una política exterior intervencionista en Iberoamérica y neutral en la Gran Guerra hasta 1917. En enero de 1918 expuso sus famosos catorce puntos para asegurar la paz en Europa y el mundo. Participó en la Conferencia de París y fue premio Nobel de la Paz en 1919 como impulsor de la Sociedad de Naciones.

WIKIPEDIA, “Woodrow Wilson”
Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Woodrow_Wilson [Consulta: 11 de febrero de 2014].

OIT de 1919 va a marcar una serie de pautas que se van a consolidar durante los años veinte y treinta como son el predominio del inglés y el francés, ambas serían las lenguas oficiales de la Sociedad de Naciones, el reconocer al español una cierta importancia, al menos en el campo de lo económico y laboral y el sentar las bases de un servicio de interpretación que, después de la llegada de la interpretación simultánea a la conferencia internacional de la OIT de 1928, llegará a dar cobertura a siete lenguas de trabajo (BAIGORRI, 2000: 173-191).

En esos mismos años, el cine también va a adoptar cambios que van a ampliar su base social y su prestigio y que ya no le abandonaran nunca como es el emplear el sonido a gran escala, más allá de las limitadas proyecciones sincronizadas con discos ya presentes en pioneros como Méliès. El nuevo sistema produjo un enorme cambio en la industria y en la forma de trabajar de los actores. La gran magnitud de dicha transformación ha sido registrada por el propio cine en varias ocasiones, ya sea explicando la evolución del propio proceso técnico y sus nuevas y enormes posibilidades, como en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, 1952) o las consecuencias, generalmente dramáticas, sobre las antiguas estrellas del cine mudo, súbitamente desplazadas por la irrupción de las voces en las salas, como en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) o combinado ambos puntos de vista como en la más reciente *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011).

No deja de resultar llamativo como se puede establecer un claro paralelismo entre la llegada de una nueva forma de interpretación lingüística y la aparición de una nueva manera de hacer cine en el mismo momento histórico. En ambos casos, la voz y los nuevos elementos técnicos van a ser los protagonistas indiscutibles y ambas manifestaciones van a tener un gran protagonismo internacional en los años siguientes, estatus que se alarga hasta el momento presente.

Ya en el momento de la aparición del sonoro, el cine había alcanzado una madurez estilística y narrativa muy notable, particularmente, en el caso estadounidense, que si ya era dominante en la producción mundial antes de la Segunda Guerra Mundial, lo va a ser todavía más al finalizar el conflicto cuando los Estados Unidos, ayudados por su carácter de superpotencia vencedora, van a imponer

su modelo económico y cultural, su *American way of life* por emplear una expresión de la época, en todo el mundo y, fundamentalmente, en la depauperada Europa de posguerra, justo en el momento en el que la interpretación simultánea se difunde entre el gran público tras el inicio de los Juicios de Núremberg en noviembre de 1945 y se generaliza su uso en el ámbito de los organismos y las relaciones internacionales a partir de la conclusión del proceso principal en octubre de 1946.

Sin embargo, y a pesar de su larga tradición, la modalidad consecutiva de la interpretación podría no resultar especialmente llamativa como recurso dramático o como tema para una película si tomamos como *interpretación consecutiva* su sentido más estricto de *interpretación consecutiva de conferencia*, excluyendo la modalidad bilateral, podremos llegar a la misma conclusión que los críticos de la disciplina, minoritarios pero adelantados a su tiempo, en su momento quizá de mayor esplendor en los salones de la Sociedad de Naciones en Ginebra en los años veinte y treinta, al afirmar que la interpretación consecutiva, como acertadamente recoge Baigorri puede alargar innecesariamente el desarrollo de los discursos al tratar con parlamentos largos y no favorece el seguimiento y la participación en los debates.

Cuando alguien hacía un discurso en una lengua no oficial, suministraba una traducción oficial a uno de los idiomas oficiales, lo que suponía que había que leer esa versión una vez que acababa el discurso oficial y después hacer la interpretación al otro idioma oficial. Es decir, que la duración de la sesión se multiplicaba casi por tres. Quien entendiera los tres idiomas podía seguir el discurso en la versión que quisiera o escucharlo tres veces. Los que no entendían más que uno de los idiomas, naturalmente, escuchaban solo mientras el discurso se pronunciaba en el idioma que comprendían, pero no lo seguían mientras se estaba hablando en una lengua ininteligible para ellos. Podrían salir de la sala, charlar con el vecino, o dedicarse a hacer otra cosa, pero, desde luego, era raro que mantuvieran la apariencia de atención cuando no entendían, salvo quizá en casos excepcionales (BAIGORRI, 2000: 169-170).

Además, la interpretación consecutiva de conferencia no parece presentar tampoco para su posible uso cinematográfico la capacidad de interacción y modificación inmediata del mensaje por parte del intérprete, pudiendo transgredir así

el código ético de la disciplina, propia de la interpretación bilateral, casi siempre llevada a cabo en situaciones comunicativas con menos público y más dadas a la tensión dramática como, por ejemplo, una entrevista entre altos mandatarios.

Es normal, por consiguiente, que el cine haya preferido todas las posibilidades que le brindaba la interpretación bilateral o la más reciente simultánea frente a las limitaciones, sobre todo narrativas, de la interpretación consecutiva de conferencia clásica.

No es de extrañar, por lo tanto, que no hayamos podido localizar ninguna producción que utilice la interpretación consecutiva de conferencia como tema o, ni siquiera, como elemento de ambientación.

Se podría pensar, no obstante, que es posible que sí exista alguna producción de ficción en la que se utilice esta modalidad como elemento de ambientación dentro de un contexto determinado. Este extremo no pasa de mera suposición, al no haberlo podido comprobar de forma fehaciente por la dificultad extrema de conservación que presenta el cine de la época muda más allá de las producciones más conocidas o de las cinematografías más consolidadas. En cualquier caso, en aquel momento, el sonido, imprescindible para sacar el máximo partido a la figura del intérprete, aunque fuera consecutivo, no estaba todavía entre los elementos formales del cine, lo que hace que la figura del intérprete gane, indudablemente, más valor para el cine en la etapa sonora que en la muda y, cuando entramos en la era del sonoro, comienza al mismo tiempo la época de la interpretación simultánea.

Sí parece factible que los intérpretes consecutivos de conferencia de los años veinte y treinta, debido a su importancia y proximidad con los altos dignatarios de la época, tuviesen protagonismo en los noticiarios con que los estudios cinematográficos solían acompañar las películas, aunque este ámbito escapa al objeto principal de nuestra investigación.

Una referencia que puede confirmar nuestra hipótesis nos la proporciona el famoso intérprete alemán Paul-Otto Schmidt (1899-1970), destacado traductor e intérprete del Ministerio de Asuntos Exteriores de Alemania entre 1923 y 1945 y que

trabajó bajo la administración de la República de Weimar y del Tercer Reich, en calidad de jefe del cuerpo de traductores gubernamentales, por lo que actuó como intérprete oficial de Adolf Hitler⁹ desde su subida al poder en 1933 (PYKA, 2005: 9-23).

Tras servir como soldado en Francia durante la Primera Guerra Mundial, donde comprobó su facilidad para los idiomas en conversaciones con prisioneros y en labores de escucha de las trincheras enemigas, Schmidt estudió idiomas en Berlín y en 1921 empezó a prepararse en el Ministerio de Asuntos Exteriores para ser intérprete oficial de conferencias gracias a sus conocimientos del francés y el inglés. Destacó muy pronto y en 1923 empezó a interpretar en la Corte Permanente de Justicia Internacional (SCHMIDT, 2005: 31). Al año siguiente, comenzó a trabajar en conferencias internacionales para el gobierno alemán y así prestó servicio en las reuniones del Tratado de Locarno¹⁰ de 1925 y en la Conferencia Económica de

⁹ Adolf Hitler (Braunau am Inn, Imperio austrohúngaro, 20 de abril de 1889 - Berlín, Alemania, 30 de abril de 1945) fue el presidente y canciller de Alemania entre 1933 y 1945. Llevó al poder el Partido Nazi y lideró un régimen totalitario durante el periodo conocido como *Tercer Reich*. Además, fue quien dirigió a Alemania durante la Segunda Guerra Mundial.

Hitler se afilió al Partido Obrero Alemán, precursor del partido nazi (NSDAP), en 1919 y se convirtió en su líder en 1921. En 1923 intentó una insurrección conocida como el *Putsch* de Múnich. La insurrección fracasó y Hitler fue condenado a cinco años de prisión. Durante su estancia en la cárcel redactó la primera parte de su libro *Mein Kampf* (*Mi Lucha*) en el cual expone su ideología junto con elementos autobiográficos.

Fue nombrado Canciller Imperial (*Reichskanzler*) en enero de 1933. Su política exterior e interior tenía el objetivo de apoderarse de *Lebensraum* (espacio vital) para los pueblos germánicos. Promovió el rearme de Alemania y tras la invasión de Polonia por la *Wehrmacht* en septiembre de 1939 se inició la Segunda Guerra Mundial. Bajo la dirección de Hitler las fuerzas alemanas y sus aliados ocuparon la mayor parte de Europa y África del Norte. Esas ganancias territoriales decrecieron paulatinamente después de la batalla de Stalingrado hasta 1945, cuando los ejércitos aliados derrotaron definitivamente al ejército alemán. Por motivos raciales, Hitler fue causa de la muerte de diecisiete millones de personas, incluyendo seis millones de judíos y más de un millón de gitanos.

En los últimos días de la guerra, durante la Batalla de Berlín, Hitler se casó con su amante Eva Braun. El 30 de abril de 1945 los dos se suicidaron para evitar ser capturados por el Ejército Rojo y sus cadáveres fueron quemados.

WIKIPEDIA, “Adolf Hitler”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Adolf_hitler [Consulta: 11 de febrero de 2014].

¹⁰ Los tratados de Locarno es el nombre que recibieron los siete pactos destinados a reforzar la paz en Europa después de la Primera Guerra Mundial firmados por los representantes de Bélgica, Checoslovaquia, Francia, Alemania, Reino Unido, Italia y Polonia en la ciudad suiza de Locarno el 16 de octubre de 1925.

WIKIPEDIA, “Tratados de Locarno”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Tratados_de_Locarno [Consulta: 11 de febrero de 2014].

Londres (GOLDENSOHN, 2004: 532-533). También fue intérprete para la Sociedad de Naciones. En 1928 el canciller Gustav Stresemann¹¹ lo nombró intérprete titular del gobierno alemán y mantuvo ese puesto hasta 1945 (PYKA, 2005: 12-13).

Como parte de sus obligaciones oficiales, Schmidt sirvió como intérprete de Adolf Hitler en sus entrevistas con Neville Chamberlain¹² y Edouard Daladier¹³ durante la Conferencia de Múnich, de igual forma actuó como intérprete ante el presidente checo Emil Hácha¹⁴ en sus conferencias con Hitler durante la Crisis de los Sudetes (SCHMIDT, 2005: 437-479), así como en reuniones de Hitler con el

¹¹ Gustav Stresemann (Berlín, 10 de mayo de 1878 - Berlín, 3 de octubre de 1929) fue un político alemán, fundador y dirigente del Partido Popular Alemán, canciller en 1923 y ministro de asuntos exteriores desde 1923 hasta su muerte. Figura ineludible de la República de Weimar, permitió a Alemania recobrar el peso diplomático y económico perdido tras la Primera Guerra Mundial mediante la puesta en práctica de una política pragmática.

Esta política, donde los compromisos tuvieron una importante presencia, no fue únicamente a costa de los intereses germanos. A cada concesión alemana correspondió un avance diplomático o económico. Tras controlar la hiperinflación que amenazaba la existencia misma de Alemania, Stresemann encaró otros problemas como la ocupación del Ruhr por los ejércitos francés y belga, las reparaciones de guerra o la cuestión fronteriza latente desde el tratado de Versalles.

La índole pragmática de su política le atrajo muchos enemigos, siendo abandonado por una gran parte de la clase política alemana. Junto a Aristide Briand, fue el artífice del acercamiento franco-alemán y de numerosos cambios diplomáticos en Europa, lo que les valió a ambos la concesión del premio Nobel de la Paz.

WIKIPEDIA, “Gustav Stresemann”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Stresemann [Consulta: 11 de febrero de 2014].

¹² Arthur Neville Chamberlain (Birmingham, 18 de marzo de 1869 - Heckfield, 9 de noviembre de 1940) fue un político conservador británico. Primer ministro del Reino Unido entre el 28 de mayo de 1937 y el 10 de mayo de 1940. Es famoso por su política de apaciguamiento con respecto a la Alemania nazi plasmada en la Conferencia de Múnich de 1938.

WIKIPEDIA, “Neville Chamberlain”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Neville_Chamberlain [Consulta: 11 de febrero de 2014].

¹³ Édouard Daladier (Carpentras, 18 de junio de 1884 - París, 10 de octubre de 1970) fue un político francés, diputado por el Partido Radical Socialista de Vaucluse, ministro y jefe del gobierno francés del 31 de enero al 26 de octubre de 1933, del 30 de enero al 9 de febrero de 1934 y del 10 de abril de 1938 al 21 de marzo de 1940.

WIKIPEDIA, “Édouard Daladier”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Daladier [Consulta: 11 de febrero de 2014].

¹⁴ Emil Hácha (Trhové Sviny, 12 de julio de 1872 - Praga, 26 de junio de 1945) fue un abogado checo, que en el año 1938 fue elegido como tercer presidente de Checoslovaquia, siendo además el único presidente del Protectorado de Bohemia y Moravia bajo el Tercer Reich entre 1939 y 1945.

WIKIPEDIA, “Emil Hácha”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Emil_Hacha [Consulta: 13 de febrero de 2014].

dictador italiano Benito Mussolini¹⁵ y el *conducator* rumano Ion Antonescu¹⁶ (PYKA, 2005: 15-16).

En 1940 Schmidt fue intérprete de Hitler ante Philippe Pétain¹⁷ durante la Entrevista de Montoire¹⁸ y estuvo presente en la Entrevista de Hendaya¹⁹ entre Hitler

¹⁵ Benito Amilcare Andrea Mussolini (Dovia di Predappio, Forlì; 29 de julio de 1883 - Giulino di Mezzegra, 28 de abril de 1945) fue un militar, político y dictador italiano. Primer ministro del Reino de Italia con poderes dictatoriales desde 1922 hasta 1943, cuando fue depuesto y encarcelado brevemente. Escapó gracias a la ayuda de la Alemania nazi, y recibió el cargo de presidente de la República Social Italiana desde septiembre de 1943 hasta su derrocamiento en 1945 y posteriormente muerte por ejecución.

Durante su mandato estableció un régimen cuyas características fueron el nacionalismo, el militarismo y la lucha contra el liberalismo y el comunismo. Mussolini se convirtió en un estrecho aliado del canciller alemán Adolf Hitler a partir de 1936. Bajo su gobierno, Italia entró en la Segunda Guerra Mundial en junio de 1940, como aliado de la Alemania nazi. Tres años después, los aliados invadieron Italia y ocuparon la mayor parte del sur del país. En abril de 1945, trató de escapar a Suiza, pero fue capturado y fusilado, cerca del lago de Como.

WIKIPEDIA, “Benito Mussolini”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Benito_mussolini [Consulta: 13 de febrero de 2014].

¹⁶ Ion Antonescu (Pitești, 2 de junio de 1882 - Jilava, 1 de junio de 1946) fue un militar y estadista rumano. Sus cargos incluyeron: jefe de la sección de Operaciones del Gran Cuartel General del Ejército de Rumanía, agregado militar en Londres y París, comandante de la Escuela Superior de Guerra, jefe del Gran Estado Mayor y ministro de Guerra.

Desde el 4 de septiembre de 1940 hasta el 23 de agosto de 1944 fue primer ministro de Rumanía y dictador. Fue quien decidió la entrada de Rumanía en la Segunda Guerra Mundial en el bando de la Alemania Nazi y del Eje, los únicos que ofrecieron garantías a Rumanía de la devolución de los territorios anexionados por la Unión Soviética en 1940. Fue juzgado y fusilado al término de la guerra.

WIKIPEDIA, “Ion Antonescu”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Ion_Antonescu [Consulta: 13 de febrero de 2014].

¹⁷ Henri Philippe Benoni Omer Joseph Pétain (Cauchy-à-la-Tour, Francia; 24 de abril de 1856 - Port-Joinville, Isla de Yeu, Francia; 23 de julio de 1951) fue un general y político francés y jefe de Estado de la Francia de Vichy desde el 11 de julio de 1940 al 25 de agosto de 1944.

Participó brillantemente en la Primera Guerra Mundial, actuación que le valió llegar a Jefe del Estado Mayor. Fue también Ministro de Guerra en 1934, embajador en España en 1939, primer ministro en 1940 y después, Jefe de Estado del régimen de Vichy, en la Francia ocupada por el Nazismo. Mantuvo una política colaboracionista con Alemania, lo que le acarreó la degradación y la condena a muerte, que, finalmente, le fue conmutada por la cadena perpetua.

WIKIPEDIA, “Philippe Pétain”

Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Petain> [Consulta: 13 de febrero de 2014].

¹⁸ La Entrevista de Montoire fue un encuentro realizado el 24 de octubre de 1940 entre el mariscal Philippe Pétain y Adolf Hitler en la estación de tren de Montoire-sur-le-Loire. El encuentro había sido preparado por el ministro francés de Asuntos Exteriores, Pierre Laval, y el embajador alemán en Vichy, Otto Abetz, en coordinación con Hitler y el ministro alemán de Asuntos Exteriores, Joachim von Ribbentrop, para sentar las bases de las relaciones entre el Tercer Reich y la Francia de Vichy. (SCHMIDT, 2005: 570-572).

y Francisco Franco²⁰ aunque se limitó a tomar notas del español, del que tenía un cierto nivel de conocimientos, al alemán para elaborar un informe posterior (SCHMIDT, 2005: 567-570).

La entrevista de Hendaya permitió a Schmidt formarse una idea bastante clara sobre el general Franco, su ministro de Asuntos Exteriores y cuñado Serrano Suñer²¹ y sobre la ambivalente posición española del momento. Años después, durante los Juicios de Núremberg, lo recordaría entrevistado por el psiquiatra Dr. Goldensohn:

¹⁹ La reunión o entrevista de Hendaya tuvo lugar en la estación de tren de la localidad francesa de Hendaya junto a la frontera hispano-francesa el 23 de octubre de 1940. Francisco Franco se entrevistó con Adolf Hitler en presencia de sus ministros de Asuntos Exteriores, Ramón Serrano Suñer y Joachim von Ribbentrop para tratar de la posible entrada de España en la guerra, sus condiciones y compensaciones, así como de un posible ataque (*Operación Félix*) de las fuerzas alemanas a la base británica de Gibraltar. (SCHMIDT, 2005: 567-570).

²⁰ Francisco Franco Bahamonde (Ferrol, La Coruña, 4 de diciembre de 1892 - Madrid, 20 de noviembre de 1975) fue un militar y dictador español, integrante del Golpe de Estado de julio de 1936 contra el gobierno democrático de la Segunda República, que desembocó en la Guerra Civil Española. Fue investido como jefe supremo del bando sublevado el 1 de octubre de 1936, ejerciendo como jefe de Estado de España hasta su fallecimiento en 1975, y como jefe de Gobierno entre 1938 y 1973.

Fue líder del partido único Falange Española Tradicionalista y de las JONS, en el que se apoyó para establecer un régimen fascista en sus comienzos, que más tarde derivaría en una dictadura de tipo conservador, católico y anticomunista. Aglutinó en torno al culto a su persona diferentes tendencias del conservadurismo, el nacionalismo y el catolicismo opuestas a la izquierda política y al desarrollo de formas democráticas de gobierno.

WIKIPEDIA, “Francisco Franco”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco [Consulta: 13 de febrero de 2014].

²¹ Ramón Serrano Suñer (Cartagena, 12 de septiembre de 1901 - Madrid, 1 de septiembre de 2003) fue un político y abogado español, seis veces ministro de los primeros gobiernos franquistas entre 1938 y 1942, ocupando las carteras de Interior, Gobernación y Asuntos Exteriores, presidente de la Junta Política de la Falange Española Tradicionalista de las JONS (1938). Fundó la organización no gubernamental ONCE (1938) así como los medios de comunicación Agencia Efe (1939) y Radio Intercontinental (1950).

Conocido popularmente como *el Cuñadísimo* (era cuñado de Carmen Polo, esposa de Francisco Franco), Ramón Serrano Suñer fue uno de los principales artífices del Régimen en sus primeros años, tanto en lo jurídico como en lo político. Autor principal del Fuero del Trabajo (1938) y reconocido por su germanofilia, promovió el envío de la División Azul para luchar contra la Unión Soviética, como unidad militar integrada en la *Wehrmacht*, tras su destacada labor diplomática durante las negociaciones con el gobierno alemán que culminaron con el encuentro de Franco con Hitler en Hendaya del 23 de octubre de 1940. Con el declive de la Alemania nazi, también decayó su buena estrella política, siendo destituido en 1942 y postergado por el Régimen. Posteriormente se dedicaría a la abogacía, además de ser, hasta 1957, procurador en las Cortes franquistas.

WIKIPEDIA, “Ramón Serrano Suñer”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Serrano_Su%C3%B1er [Consulta: 13 de febrero de 2014].

Le he preguntado por Francisco Franco, el dictador español: ¿había llegado a conocerlo?

-Hubo un encuentro entre Franco y Hitler en Hendaya en octubre de 1940. Franco y Hitler conversaron durante mucho rato. Entre otras cuestiones, se abordó entre líneas el tema de Gibraltar. Nuestra idea era conquistar Gibraltar. Se estaban adiestrando ya tropas especiales para el asalto a fortalezas. Cerca de Lieja, en Bélgica, se entrenaban los especialistas en el ataque a enclaves fortificados. Se habían ideado nuevos métodos de ataque, siempre pensando en un asalto a Gibraltar. Como es natural, era necesario contar con el consentimiento de Franco. Tal como dije, este fue uno de los temas que se trataron entre líneas. La reunión no salió nada bien.

En primer lugar, Franco se mostró vacilante, inseguro; es un hombre de carácter débil. Obviamente, trataba de ganar tiempo. Nosotros queríamos que se precipitaran las cosas, como de costumbre. Habíamos pensado que lograr el consentimiento de Franco para el ataque a Gibraltar sería cosa de una tarde, y que con eso sería suficiente pero no fue así. Hitler y Franco se despidieron sin llegar a ninguna conclusión, Hitler quedó decepcionado al igual que Franco.

-Era demasiado cauto. Creía que aún no había llegado la hora de la verdad. Franco no quería enemistarse demasiado con los británicos. De hecho, dijo que debido a la longitud de la costa española podría verse en serios apuros.

-El cuñado de Franco viajó poco después a Berlín. Me refiero a Ramón Serrano Suñer. Le ofrecimos grandes tajadas del Imperio Británico. Pero Franco exigía una garantía por escrito. De camino a Hendaya nos reunimos con Laval²², y a la vuelta de Hendaya nos reunimos con el mariscal Pétain. Hitler dijo que si se llegaban a conocer esas negociaciones secretas, el imperio colonial francés, así como la flota francesa, se opondrían sin ninguna duda de parte de De Gaulle²³. Por eso no

²² Pierre Laval (Châteldon, 28 de junio de 1883 - Fresnes, 15 de octubre de 1945) fue un político francés célebre por su participación en la Tercera República Francesa y el Régimen de Vichy. Su participación en la Segunda Guerra Mundial, que destacó por su colaboracionismo con la Alemania nazi, le costó la Pena de muerte al finalizar el conflicto.

WIKIPEDIA, "Pierre Laval"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Pierre_Laval [Consulta: 13 de febrero de 2014].

²³ Charles-André-Joseph-Marie de Gaulle (Lille, 22 de noviembre de 1890 - Colombey-les-Deux-Églises, 9 de noviembre de 1970) fue un militar, político y escritor francés, presidente de la República

los veía Franco con buenos ojos. Nos despedimos decepcionados, con una gran desconfianza mutua, sobre todo en lo tocante a la cesión del imperio colonial francés en África. Serrano Suñer había dispuesto que España se quedara con grandes tajadas de las colonias francesas en África, a cambio de lo cual nosotros queríamos bases para nuestros submarinos en Fernando Poo y en África central. Serrano Suñer también apartó nuestras propuestas, basándose en que eran territorios españoles desde muy antiguo.

-¿Qué clase de hombre era Serrano Suñer?

-Era sumamente inteligente, un fascista de pies a cabeza. Tengo entendido que fue ministro de la policía en España. En Alemania no era muy popular. Era mucho más inteligente que nuestro ministro de Exteriores, Ribbentrop²⁴. Serrano Suñer había tenido problemas con su cuñado, Franco, por lo que dimitió de su puesto; al parecer, había dado su respaldo al ala extremista de la Falange en un momento en el que Franco hizo ciertas concesiones a las potencias occidentales. Serrano Suñer era demasiado germanófilo en aquella época, 1943 o 1944. Fue la época en la que Franco envió al general Beigbeder²⁵ a Estados Unidos diciendo que

Francesa de 1958 a 1969, inspirador del gaullismo, promotor de la reconciliación franco-alemana y una de las figuras influyentes en la historia del proceso de construcción de la Unión Europea.

Con el rango de capitán combatió en la Primera Guerra Mundial, siendo apresado y herido en varias ocasiones. Durante el período de entreguerras ejerció diversos cargos militares, en particular el de secretario del Consejo de Defensa Nacional (1937–1940), bajo el mando del mariscal Pétain. Ante la rendición de su país frente a los invasores alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, fundó en su exilio en Londres el movimiento “Francia Libre” en contra del gobierno de Vichy y prosiguió la lucha desde las colonias y apoyando la Resistencia interior. Tras la liberación de Francia, encabezó el gobierno provisional de la República hasta 1946.

En 1958 llegó a la presidencia de la República y durante su mandato tuvo que hacer frente a la resolución de la guerra argelina, la renovación del sistema político con la instauración de la V República, el impulso del proyecto europeo o el movimiento social de mayo de 1968, hasta su dimisión en 1969.

WIKIPEDIA, “Charles de Gaulle”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Gaulle [Consulta: 13 de febrero de 2014].

²⁴ Ulrich Friedrich Willy Joachim von Ribbentrop (Wesel, 30 de abril de 1893- Núremberg, 16 de octubre de 1946) fue un político, diplomático, militar y Ministro de Asuntos Exteriores de la Alemania nazi desde 1938 hasta 1945. Fue condenado a muerte y ejecutado en la horca tras los Juicios de Núremberg.

WIKIPEDIA, “Joachim von Ribbentrop”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Joachim_von_Ribbentrop [Consulta: 29 de marzo de 2014].

²⁵ Juan Luis Beigbeder y Atienza (Cartagena, 31 de marzo de 1888 - Madrid, 6 de junio de 1957) fue un destacado militar y político español durante la Guerra Civil Española y los primeros años de la

se trataba de un viaje particular. Franco aspiraba a estar en buenas relaciones con Gran Bretaña, adonde envió en calidad de embajador al duque de Alba²⁶. Las relaciones entre Alemania y España eran evidentemente tensas, al parecer sobre la base de las persecuciones religiosas desencadenada en Alemania. Sin embargo, hasta que pareció indudable que los Aliados iban a ganar la guerra y que Alemania empezaba a perder, Franco mantuvo excelentes relaciones con Hitler, sin que las persecuciones religiosas parecieran importarle lo más mínimo (GOLDENSOHN, 2004: 542-543).

En 1949, Schmidt publicó sus memorias con el título de *Europa entre Bastidores*²⁷, sobre las que volveremos más adelante, relatando en ellas muchas anécdotas de su dilatada experiencia. La obra resulta imprescindible para el conocimiento de las relaciones internacionales en Europa entre 1923 y 1945. También resulta de gran interés para conocer el funcionamiento de la interpretación en la Sociedad de Naciones.

La Sociedad de Naciones fue creada por el Tratado de Versalles el 28 de junio de 1919 y tenía como finalidad establecer las bases para la paz y la reorganización de las relaciones internacionales una vez finalizada la Primera Guerra mundial. Se basó en los principios de cooperación internacional, arbitraje de los

Dictadura franquista. En el Protectorado de Marruecos ocupó los puestos de Delegado de Asuntos Indígenas y Alto Comisario. Tras el final de la contienda, fue nombrado Ministro de Asuntos Exteriores del gobierno franquista entre el 12 de agosto de 1939 y el 16 de octubre de 1940.

Avanzada la contienda mundial, fue confinado bajo arresto domiciliario en Ronda. En el año 1943, ante el giro que tomaba la Segunda Guerra Mundial a favor de los aliados, conspiró con el general Aranda a favor de una restauración de la Monarquía, pese a lo cual fue rehabilitado y se encargó de una misión ante el presidente Roosevelt que contribuyó a mitigar la hostilidad hacia Franco de las potencias vencedoras en 1945.

WIKIPEDIA, “Juan Luis Beigbeder”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Luis_Beigbeder [Consulta: 29 de marzo de 2014].

²⁶ Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó (Madrid, 17 de octubre de 1878 - Lausana, Suiza, 24 de septiembre de 1953) fue un noble y político español, XVII duque de Alba. Durante la dictadura del general Franco ejerció de embajador de España en el Reino Unido.

WIKIPEDIA, “Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Jacobo_Fitz-James_Stuart_y_Falc%C3%B3 [Consulta: 29 de marzo de 2014].

²⁷ La obra será citada en varias ocasiones. Se editó en España por primera vez en 1952 y utilizaremos su edición más reciente, la de 2005, que conserva la traducción original de Manuel Tamayo (BAIGORRI, 2007: 14).

conflictos y seguridad colectiva. Los 26 primeros artículos del Tratado de Versalles que regían su funcionamiento fueron redactados en las primeras sesiones de la Conferencia de París por iniciativa del presidente de los Estados Unidos Woodrow Wilson. El 15 de noviembre de 1920 se celebró en Ginebra la primera asamblea de la Sociedad, con la participación de 42 países (BAIGORRI, 2000: 65-69).

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, la SDN fue disuelta el 18 de abril de 1946, siendo sustituida por la Organización de las Naciones Unidas (ONU). En realidad, no fue una mera sucesión de un organismo internacional por otro. La experiencia de la Sociedad de Naciones era la más cercana a la actual ONU pero ni siquiera fue mencionada por los redactores de la Carta Fundacional de la ONU ya que, al querer reestructurar el mundo posbélico de la Segunda Guerra Mundial, los estados vencedores optaron por hacer desaparecer la Sociedad de Naciones y crear una organización internacional completamente nueva (DÍEZ DE VELASCO, 1999: 21-24).

Europa entre bastidores es, asimismo, una obra esencial para conocer la política exterior del Tercer Reich y para comprender el método de trabajo de los *intérpretes de los dictadores* (BAIGORRI, 2000: 211-267), tan activos en la política internacional europea durante la década de 1930 y 1940.

Tras el fin de la guerra, Schmidt fue arrestado por la policía militar estadounidense y liberado en 1948. Fue llamado como testigo en los Juicios de Núremberg y sometido a una serie de entrevistas por el ya mencionado Dr. León Goldenshon, un médico y psiquiatra nacido en Nueva York en 1911 que había ingresado en el ejército de los Estados Unidos en 1943 y, tras servir en Francia y Alemania, llegó a Núremberg seis semanas antes del inicio de los juicios para desempeñar tareas de asistencia y evaluación psicológica de los acusados. Permaneció en ese puesto hasta julio de 1946 (GELLANTELY, 2004: 24).

Su prematura muerte en 1961 impidió que cumpliera su propósito de escribir un libro con los testimonios y notas que recogió en las entrevistas (GELLANTELY, 2004: 25). Por suerte, los cuadernos de notas y manuscritos de Goldenshon fueron conservados por su familia y finalmente han sido transcritos, anotados y comentados por el profesor de historia de la Universidad de Florida y experto en el Tercer Reich

Robert Gellantely que los editó en 2004 en un interesante volumen titulado *Las entrevistas de Núremberg*.

El método de trabajo de Goldenshon era muy exhaustivo y no dudó en recurrir a intérpretes para facilitar la comunicación con los entrevistados. No es de extrañar, por lo tanto, que las entrevistas supongan una interesante fuente de información sobre el proceso y, además, novedosa en tanto que ha sido inaccesible durante más de medio siglo:

Insistía en tomar notas muy detalladas durante el transcurso mismo de las entrevistas. Aunque solo chapurreaba el alemán, algunos de sus entrevistados sabían inglés y pudo conversar con ellos con toda libertad. Sin embargo, y pese al carácter formal de las entrevistas, quería que los acusados y los testigos se expresasen con sus propias palabras, de modo que no dudó en recurrir a los servicios de un intérprete. Consignó con gran detalle tanto sus preguntas como las respuestas de los acusados, que anotaba en el preciso momento en que las escuchaba (GELLANTELY, 2004: 25).

El trabajo de Goldensohn es tanto o más exhaustivo que el de otros psiquiatras presentes en el proceso como Kelley y Gilbert (GELLANTELY, 2004: 24) y demuestra un depurado método de trabajo:

Goldensohn veía a los acusados casi todos los días, pero lo que diferencia su trabajo del de los demás psiquiatras y psicólogos es su contumaz esfuerzo por mantener entrevistas formales y a menudo prolongadas. Consignaba cuanto le parecía de interés humano o psiquiátrico. Gracias a ello, ahora podemos leer lo que los encausados y los testigos opinaban acerca del papel desempeñado por algunos de ellos en cierto acontecimiento concreto y también todos los detalles relativos a su familia e historial médico. Goldensohn preguntó a los acusados qué juicio les merecían algunos dirigentes, qué pensaban de Hitler, e incluso lo que opinaban unos de otros y de sus crímenes y qué les había parecido su comportamiento ante el Tribunal algún día en particular. Les sometió a muchas preguntas, a veces hasta que reaccionaban con furia, pese a lo cual, él continuaba insistiendo. Aseguraba que no quería confrontar el testimonio de unos con el de otros pero, en realidad, durante sus encuentros cara a cara con los inculpados, algunas veces lo hizo. Con frecuencia, insistía en el testimonio de algunos de ellos ante el Tribunal, señalando aquellas partes que no le parecían creíbles o que le resultaban difíciles de comprender. En

ocasiones, Goldenshon se mostraba menos complaciente de lo que el fiscal había estado durante el juicio.

Normalmente, Goldensohn no registraba en sus cuadernos las conversaciones coloquiales y se limitaba a tomar nota de las entrevistas formales en las que recurría a la ayuda de un intérprete. El hecho de que tomase notas y la presencia de un traductor impedían que los entrevistados se dejasen llevar. En vez de ello, tenían tiempo de sobra para meditar sus respuestas. Pero tal vez fuese precisamente esto lo que pretendía el doctor (GELLANTELY, 2004: 26-27).

Goldenshon celebró entrevistas con todos los acusados en el juicio (Karl Dönitz, Hans Frank, Wilhelm Frick, Hans Fritzsche, Walther Funk, Hermann Göring, Rudolf Hess, Alfred Jold, Ernst Kaltenbrunner, Wilhelm Keitel, Constantin von Neurath, Franz von Papen, Joachim von Ribbentrop, Alfred Rosenberg, Fritz Saukel, Hjalmar Schacht, Baldur von Schirach, Albert Speer y Julius Stricher) y con los testigos, tanto de la acusación como de la defensa, (Erich von dem Bach-Zelewski, Kurt Daluege, Sepp Dietrich, Franz Halder, Rudolf Höss, Albert Kesselring, Edwald von Kleist, Erich von Manstein, Erhard Milch, Rudolf Mildner, Otto Ohlendorf, Oswald Pohl y Walter Schelleberg), así como con quien a nosotros más nos interesa, el intérprete Paul Schmidt, del que nos proporciona una primera descripción, más centrada en lo físico:

El intérprete de Hitler, Paul O. Schmidt, estuvo presente en la inmensa mayoría de conferencias y reuniones internacionales al más alto nivel en calidad de intérprete asistente personal de Hitler con el rango de embajador en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Es de mediana edad, tiene cierta hinchazón bajo los ojos, pero por lo demás tiene aspecto de estar bien alimentado y suele estar de buen ánimo, incluso parlanchín (GOLDENSOHN, 2004: 529).

Pasada ya la primera impresión es inevitable la discusión del papel que el intérprete Schmidt jugó durante los años del Tercer Reich y sobre la que se muestra claramente evasivo:

- ¿Era usted amigo de Hitler?
- Al principio, él pensó que yo no servía para nada, pues alguien le dijo que había estado trabajando en Ginebra. Comencé a trabajar con Hitler en 1935 y le agradó mi manera de hacer las cosas.

- ¿Recibió alguna compensación a cambio?
- No. Como es lógico, fui objeto de las promociones habituales. Yo era secretario de embajada y luego fui ascendido a canciller. Aún recibí otro ascenso después de la Conferencia de Múnich. Y otro tras el armisticio firmado con Francia.

Afirma que habla francés con la misma fluidez que el inglés y el español no tan bien, aunque con soltura suficiente (GOLDENSOHN, 2004: 530).

Las sucesivas entrevistas le permiten al Dr. Goldensohn perfilar aún más su primera impresión y formarse un juicio más completo sobre Schmidt:

He mantenido varias entrevista con este ex embajador del Ministerio de Asuntos Exteriores, que fue intérprete oficial de Hitler y de otros nazis destacados en el Gobierno a partir de 1933. Habla un buen inglés, tiene un excelente acento anglo-estadounidense, aunque su vocabulario no sea extraordinario. Es brillante, pero no resulta impresionante en el plano intelectual; es propenso a decir perogrulladas con aire de aforismo, que no tiene nada de especial, pero que obviamente cree que lo distinguen por su perspicacia.

Su actitud general es que siempre fue adversario ideológico del nacionalsocialismo, desde el principio mismo, pero que en su condición de funcionario público, “un mero intérprete”, permaneció en el Ministerio de Exteriores después del ascenso de Hitler al poder. El hecho de que ascendiera en el escalafón hasta ser nombrado embajador es algo que tiende a pasar más o menos por alto; le resta importancia y señala que por pura casualidad le cayó a Hitler en gracia, y que por eso fue ascendido, tal como habría sucedido de cualquier otro modo por sus muchos años de servicio (GOLDENSOHN, 2004: 531-532).

El propio Schmidt tiene ocasión a lo largo de las entrevistas incluso de opinar sobre lo complejo de la labor de un intérprete. Curiosamente no lo hace refiriéndose a su propia carrera profesional, larga y acreditada, sino a la labor de su hijo. Nacido en 1926, fue reclutado para servir en la *Lutwaffe* en 1944 y finalmente enviado al arma de infantería. Prisionero tras el fin de la guerra, en 1946 servía como intérprete para los británicos (GOLDENSOHN, 2004: 536).

Creo que es libre, porque se gana un salario. Me resulta sorprendente que pueda ser intérprete. Quizá tenga una facilidad especial para las lenguas. Recuerdo

que, de pequeño, tenía una habilidad extraordinaria para reproducir la fonética de los discos ingleses y estadounidenses que oíamos muy a menudo en el gramófono. Por ejemplo, había una canción titulada “Aleluya”. Mi hijo, de muy pequeño, sabía pronunciar la palabra perfectamente. Es una palabra sumamente difícil para un alemán, porque contiene sonidos que no existen en nuestro idioma (GOLDENSOHN, 2004: 535).

Finalmente Paul Schmidt se estableció en Múnich y se dedicó a la escritura, la enseñanza de idiomas y de la interpretación hasta su jubilación en 1967. Murió en Múnich en 1970 (PYKA, 2005: 23).

Este testigo privilegiado de las relaciones internacionales durante un cuarto de siglo recordaba su aparición en una filmación, ya sonora, en 1932:

Por vez primera en mi actividad de intérprete, en enero de 1932, entré en contacto con el tema de la “igualdad de derechos” como exigencia alemana claramente definida. “Por todo esto Alemania exige la igualdad de derechos”, dijo por entonces el ministro de la Reichswehr, Groener²⁸, al final de un reportaje cinematográfico destinado a los países de habla inglesa, durante cuyo rodaje yo estuve en su despacho sentado ante la cámara. En grandes caracteres escritos en un lienzo situado tras el aparato tenía el ministro el texto que debía ir leyendo, mientras que yo tuve que aprenderme de memoria “mi papel”. En una sala situada en la Friedrichstrasse, me vi después en la película, sentado a la mesa junto al ministro y, por vez primera, oí mi propia voz en la cinta. No me reconocí, pero acústicamente me gustaba más que visualmente, ya que aparecía exactamente tal como me había indicado el director, mirando fijamente a los espectadores, con las mejillas hinchadas y con tal actitud lanzaba a la sala, en inglés, la petición del ministro, de la *equality of rights*.

-Ten cuidado, ahora seguramente recibirás ofertas de Hollywood para actuar en la próxima película de *gangsters*- comentaba un amigo malicioso, a quien, con

²⁸ Karl Eduard Wilhelm Groener (22 de noviembre de 1867 - 3 de mayo de 1939). Militar y político alemán. Ostentaba el cargo de ministro de Defensa alemán en 1932.

WIKIPEDIA, “Karl Eduard Wilhelm Groener”
Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Groener [Consulta: 13 de febrero de 2014].

gran orgullo, llevé conmigo a presenciar la proyección del reportaje (SCHMIDT, 2005: 270).

La cita nos permite confirmar el importante papel que los intérpretes de la época desempeñaban, así como el predicamento y consideración de que gozaban entre las altas elites políticas, lo que nos permite inferir una posible presencia muy significativa en noticiarios y documentales. Sería una labor de gran interés realizar una búsqueda entre el material conservado en la época, donde quizá pudiésemos encontrar, además de a Schmidt²⁹, a Billot, Mathieu, Royer, Parodi, Russell, Le Bosquet, Lloyd, Cross (BAIGORRI, 2000: 95), o a algún otro de los grandes intérpretes de la edad de oro de la interpretación consecutiva en los años veinte del pasado siglo en la Ginebra de la Sociedad de Naciones pero dicho empeño escaparía de nuestro ámbito de estudio restringido a las producciones de ficción.

Curiosamente, si hemos podido localizar a Paul Schmidt en otra producción que, en puridad, podría escapar a nuestro ámbito de análisis del cine de ficción al tratarse de una cinta fundamentalmente documental pero que merece la pena reseñar aquí por su interés.

Se trata de la película franco-suiza *La tristeza y la piedad (Le Chagrin et la Pitié)*, Marcel Ophuls, 1969). Marcel Ophuls (1927) era hijo del célebre realizador alemán Max Ophuls (1902-1957) y rodó la cinta en 1969 aunque no fue estrenada hasta 1971. La obra nos presenta a lo largo de 251 minutos multitud de imágenes reales en blanco y negro sobre la vida en Francia entre 1940 y 1944, especialmente en la localidad de Clermont-Ferrand y recoge testimonios de habitantes de la zona, tanto partidarios del gobierno de Pétain en Vichy como resistentes.

También aparecen personajes más conocidos a nivel internacional en los años de la contienda, como el actor y cantante Maurice Chevalier³⁰, el general alemán,

²⁹ La búsqueda del documental citado por Schmidt ha sido, por desgracia, totalmente infructuosa.

³⁰ Maurice Auguste Chevalier (París, 12 de septiembre de 1888 - *ibídem*, 1 de enero de 1972) fue un célebre intérprete francés de películas musicales de los años 1920 y 1930.

WIKIPEDIA, "Maurice Chevalier"
Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Maurice_Chevalier [Consulta: 13 de febrero de 2014].

condenado en Núremberg, Walter Warlimont³¹, o el antiguo ministro de Asuntos Exteriores británico Anthony Eden³². A este grupo pertenece la entrevista a Paul Schmidt.

La cinta fue nominada al Oscar a la mejor película extranjera y, pese a su discreto paso por las salas comerciales, desató una gran controversia en Francia al poner en cuestión por primera vez el mito de una Francia unida frente a la ocupación alemana, desmontando así en gran parte el imaginario nacional establecido desde 1945. La película, rodeada de tan agría polémica, tardó más de diez años en ser emitida por la televisión pública francesa.

En realidad, no hacía más que adelantarse y, en cierta manera, preparar el camino a las nuevas corrientes historiográficas sobre la ocupación que cristalizarían inmediatamente después en libros como el de Robert Paxton, *La France de Vichy*, publicado en los Estados Unidos y España en 1972 y traducido al francés en 1973 o el de Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy 1944-198...*, publicado en París en 1987

³¹ Walter Warlimont (Osnabrück, Alemania; 3 de octubre de 1895 - Kreuth, Baviera; 9 de octubre de 1976) fue un general de artillería de la *Wehrmacht*, Jefe Adjunto de Operaciones del Personal del OKW.

Después de la derrota alemana, fue detenido por las fuerzas estadounidenses, sometido a un Tribunal Militar en 1946 y condenado a cadena perpetua. En 1946, sirvió como testigo de cargo en los Juicios de Núremberg y se le redujo la condena a 18 años en 1951. Sin embargo, fue liberado en 1957 bajo una ley de amnistía. Escribió el libro *Dentro del Cuartel General de Hitler: 1939-1943* que fue publicado en 1964.

WIKIPEDIA, “Walter Warlimont”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Walter_Warlimont [Consulta: 13 de febrero de 2014].

³² Anthony Eden (12 de junio de 1897 - 14 de enero de 1977) fue un político británico. Educado en Eton y Oxford, militó en el Partido Conservador, por el que fue diputado desde 1923. Secretario parlamentario de Austen Chamberlain fue uno de sus colaboradores en el *Foreign Office* (Ministerio de Asuntos Exteriores). Secretario de Estado de Asuntos Exteriores (1931-33) y Lord del Sello Privado (1934), asumió luego la cartera de Relaciones con la Sociedad de Naciones. Secretario del *Foreign Office* entre 1935 y 1938, se reveló como un abierto enemigo de la política de apaciguamiento frente a Alemania, lo que le llevó a dimitir del cargo.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en el segundo de Churchill y desempeñó los cargos de ministro de Colonias, de la Guerra y secretario del *Foreign Office* (1939-45). Con el triunfo conservador de 1951 volvió al ministerio de Asuntos Exteriores y desarrolló un brillante papel internacional. Primer ministro en 1955, su apoyo a la intervención franco-británica en Egipto le hizo perder prestigio y dimitió en enero de 1957, retirándose a escribir sus *Memorias*.

WIKIPEDIA, “Anthony Eden”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Anthony_Eden [Consulta: 13 de febrero de 2014].

y que también repasa, desde un momento un poco posterior, la ruptura de la visión tradicional de la ocupación comparándola con “la ruptura de un espejo” (ROUSSO, 1987: 9).

En realidad, esta nueva corriente de pensamiento e interpretación de la historia francesa reciente aparece ya retratada en cintas contemporáneas a la aparición de los estudios académicos y que fueron muy polémicas en su momento.

El mejor ejemplo es la película *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974) sobre el colaboracionismo y la resistencia en una pequeña ciudad de provincias, vistas a través de una adolescente que se debate entre las dos posturas según la conveniencia de cada momento, con guion de Patrick Modiano, Premio Nobel de Literatura de 2014, y que ya había tratado el tema de la ocupación en sus tres primeras novelas: *La Place de l'Étoile* (1968); traducida al español como *El lugar de la estrella* (1989); *La ronde de nuit* (1969); presentada en España como *La ronda de noche* (1979) y posteriormente como *La ronda nocturna* (2012) y *Les boulevards de ceinture* (1972) publicada como *Los bulevares periféricos* (1977) y después como *Los paseos de la circunvalación* (2012). Todavía volvería sobre el tema, en esta ocasión en clave de comedia, en el guion de *Bon Voyage* (Jean-Paul Rappeneau, 2003) ambientada durante la campaña alemana de conquista de Francia en junio de 1940.

Otra producción importante en esta línea es *El otro señor Klein* (*Mr. Klein*, Joseph Losey, 1976) protagonizada por Alain Delon que, por primera vez, plantea el tema del papel de la administración y la sociedad francesa en las deportaciones masivas de judíos parisinos concentrados en el velódromo de Paris antes de ser enviados a campos de concentración en julio de 1942, acontecimiento que no volvió a ser retratado por la gran pantalla hasta *La llave de Sarah* (*Elle s'appelait Sarah*, Gilles Paquet-Brenner, 2010).

Marcel Ophuls ya había utilizado previamente a Paul Schmidt en otro documental de 172 minutos titulado *Munich ou la paix pour cent ans* estrenado en la televisión francesa el 3 de septiembre de 1967. Schmidt relata en esta producción, al igual que hace en sus memorias, sus impresiones sobre la conferencia de Múnich,

hito central de la política de apaciguamiento a Hitler de Francia y Gran Bretaña en los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Sobre el propio conflicto opinará también Schmidt, en la última de sus apariciones ante las cámaras que hemos podido documentar, en la conocida serie documental británica *The World at War*. Narrada por el actor Laurence Olivier, recoge en 26 episodios de 52 minutos de duración, los antecedentes del conflicto desde los años veinte, la conflagración y sus consecuencias y el inicio de la Guerra Fría. Fue estrenada en Gran Bretaña el 31 de octubre de 1973 y la entrevista de Schmidt aparece en el capítulo dedicado a la *Operación Barbarroja*, la invasión de la URSS por el Tercer Reich, en junio de 1941.

4.2. EL INTÉRPRETE DE BILATERAL

Si, al parecer, casi inexistente es la utilización por parte del cine de la interpretación consecutiva de conferencias, muy abundante es, en cambio, la de la interpretación bilateral.

La bilateral, posiblemente, sea la que más se presta para una utilización cinematográfica de entre todas las modalidades de interpretación. Al ser la modalidad utilizada en situaciones tales como entrevistas, encuentros entre líderes políticos al más alto nivel o en todas aquellas conversaciones más o menos informales entre personas de diferentes lenguas que se encuentran sin conocer el idioma de la otra parte, es la modalidad que ha sido más utilizada en el cine, con un amplio abanico de intenciones y en muy distintas épocas y producciones que intentaremos repasar a continuación dentro de una cierta agrupación cronológica y temática.

4.2.1. El Mundo Antiguo

La evocación de lugares y épocas remotas ha sido una de las constantes a lo largo de la historia del cine desde sus inicios. No es de extrañar, por lo tanto, que la antigüedad clásica y, muy especialmente, el mundo romano, por su influencia en la cultura moderna, sus resonancias míticas y religiosas y su riqueza cultural y artística, haya sido una de las ambientaciones preferidas por los directores y productores cinematográficos.

El antiguo Egipto, muy de moda en las producciones norteamericanas de los años cincuenta como *Sinuhé, el egipcio* (*The Egyptian*, Michael Curtiz, 1954) o *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956) quizá por su relación con los relatos bíblicos, nos proporciona, como vimos en el capítulo dedicado a la historia de la interpretación, pruebas claras de la existencia y el papel de los intérpretes ya sea entre los príncipes de la isla elefantina (KURZ, 1985A: 215) o en la propia corte de los faraones con un status y unas funciones que, en algunos casos, han llegado a ser delimitados con bastante claridad (KURZ, 1985B: 74). No

obstante, los intérpretes del Egipto faraónico no han sido retratados por el cine, obviando las diferencias lingüísticas de la época en favor de la agilidad narrativa o tratando de conseguir la verosimilitud más con la espectacularidad que con la exactitud histórica.

Otras civilizaciones del entorno de oriente medio, por no hablar de coordenadas geográficas más alejadas como la India o China, ya sean sumerios, acadios, babilonios, hititas, persas, micénicos o dorios apenas han tenido presencia en la cinematografía mundial por lo que poco podemos ver en la pantalla sobre sus problemas de comunicación lingüística y el papel que los intérpretes desempeñaron para resolverlos.

También en la civilización griega clásica la presencia de intérpretes es ineludible en la realidad, así nos lo recuerda Julio César Santoyo, por más que su papel sea inexistente en el cine:

In the year 399 BC (the year in which Socrates³³ was condemned), Xenophon³⁴ led his troops, the “Ten Thousand,” some 1,000 miles through the unknown and hostile territories of Kurdistan and Armenia; they reached the Greek city of Trabzon on the Black Sea early in 400 BC. The chronicle Xenophon wrote of that expedition, the *Anabasis*, brims with dozens of references to the mediation of

³³ Sócrates de Atenas (470 - 399 a.e.c) fue un filósofo clásico ateniense considerado como uno de los más grandes, tanto de la filosofía occidental como de la universal. Fue maestro de Platón, quien tuvo a Aristóteles como discípulo, siendo estos tres los representantes fundamentales de la filosofía de la Antigua Grecia.

WIKIPEDIA, “Sócrates”

Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%B3crates> [Consulta: 13 de febrero de 2014].

³⁴ Jenofonte (c. 431 a.e.c. - 354 a.e.c.) fue un historiador, militar y filósofo griego, conocido por sus escritos sobre la cultura e historia de Grecia. Se unió a una expedición de mercenarios griegos a Persia conocida como la Expedición de los Diez Mil, contratados por el príncipe persa Ciro el Joven que se enfrentaba contra su hermano mayor Artajerjes II, rey de Persia. A la muerte de Ciro en la batalla de Cunaxa, la expedición quedó abandonada a su suerte, por lo que se tuvo que abrir paso a través de 1.500 km de territorio hostil hasta conseguir volver a Grecia.

El relato de Jenofonte sobre esta expedición lleva por nombre *Anábasis* y es su obra más conocida. Alejandro Magno la consultó durante su invasión al Imperio aqueménida y la utilizó para tomar serias decisiones en el ataque y asedio a diferentes ciudades y fortificaciones.

WIKIPEDIA, “Jenofonte”

Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Jenofonte> [Consulta: 13 de febrero de 2014].

professional and occasional interpreters from Greek into Persian, Armenian, Tracian, Carduchian, Macionese and Mossynaecian. But the *Anabasis* is just one among thousands of examples (SANTOYO, 2006: 14).

Curiosamente, el cine no ha adaptado las dinámicas aventuras de la *Anabasis* de Jenofonte ni muchas otras de las recogidas en la rica tradición literaria del mundo griego antiguo. Ni la tan atractiva figura de Alejandro Magno³⁵ en su distintos tratamientos cinematográficos como el de Robert Rossen (*Alexander the Great*, 1956, interpretado por Richard Burton) o el de Oliver Stone (*Alexander*, 2004, interpretado por Colin Farrell) ha sido acompañada por intérpretes, imprescindibles en sus campañas y en un mundo tan rico y abierto en lo cultural y comercial como fue el helenístico que nacía en aquel momento.

Tampoco encontraremos intérpretes pese a su importancia histórica (KURZ, 1986: 218) en las películas sobre Roma, su imperio o sus conquistas. Únicamente podremos hacerlo en su relación con la educación de las élites romas y con el gobierno del imperio en un punto tan avanzado de la historia romana como el reinado de Marco Aurelio³⁶.

³⁵ Alejandro III de Macedonia, más conocido como Alejandro Magno (Pella, 21 de julio de 356 a.e.c. - Babilonia, 13 de junio, de 323 a.e.c.). Fue el rey de Macedonia desde el 336 a.e.c. hasta su muerte. Hijo y sucesor de Filipo II de Macedonia y Olimpia de Epiro. Filipo lo había preparado para reinar, proporcionándole experiencia militar y encomendando a Aristóteles su formación intelectual. Alejandro Magno dedicó los primeros años de su reinado a imponer su autoridad sobre los pueblos sometidos a Macedonia y en el 334 a.e.c. lanzó a su ejército contra el poderoso y extenso Imperio Persa regido por Darío III. Victorioso en las batallas de Gránico (334), Issos (333), Gaugamela (331) y de la Puerta Persa (330), se hizo con un dominio que se extendía por la Hélade, Egipto, Anatolia, Oriente Próximo y Asia Central hasta los ríos Indo y Oxus. Habiendo avanzado hasta la India, donde derrotó al rey Poro en la batalla del Hidaspes (326), la negativa de sus tropas a continuar hacia Oriente le obligó a retornar a Babilonia, donde falleció sin completar sus planes de conquista de la península arábiga.

El conquistador macedonio falleció dejando un imperio sin consolidar. Al morir sin nombrar claramente un heredero, el poder estuvo en manos de sus generales, los llamados diádocos (sucesores), que iniciaron una lucha despiadada por la supremacía que conduciría al reparto del imperio de Alejandro y su fraccionamiento en una serie de reinos, entre los cuales acabarían imponiéndose el Egipto Ptolemaico, el Imperio Seléucida y la Macedonia antigónida.

WIKIPEDIA, “Alejandro Magno”
 Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Magno [Consulta: 13 de febrero de 2014].

³⁶ Marco Aurelio Antonino Augusto (26 de abril de 121 - 17 de marzo de 180). Nacido en Roma, fue coemperador del Imperio romano desde el año 161 hasta el año de su muerte en 180. Fue el último de los llamados *Cinco Buenos Emperadores*, tercero de los emperadores de origen hispano y está considerado como una de las figuras más representativas de la filosofía estoica.

Primero los patricios y, posteriormente, las elites dirigentes de la Roma Imperial concedieron gran importancia a la, en aquel momento, lengua de mayor prestigio cultural, el griego. En este sentido, las grandes familias contaban entre los esclavos a su servicio con personas que sirvieran de preceptores de sus hijos, les enseñaran la lengua y actuaran como intérpretes acompañantes, *de enlace* que llamaríamos hoy, en el manejo de las transacciones comerciales con Grecia y en la explotación de los latifundios y propiedades allí enclavados. Esta figura, puente ente dos culturas y con un papel muy destacado dentro del servicio doméstico, podría ser asimilada, salvando las distancias, a la de un intérprete actual.

En la producción *Espartaco*³⁷, (*Spartacus*, 1960) dirigida por Stanley Kubrick (1928-1999), este particular tipo de esclavo está presente en el filme encarnado por el actor Tony Curtis que interpreta a Antonino, esclavo griego del senador, patricio y jefe militar romano Marco Licinio Craso, a quien da vida Laurence Olivier. El protagonista, el esclavo tracio, Espartaco, lo encarno Kirk Douglas, y el político Graco fue interpretado por el británico Charles Laughton.

Esta gran producción iba a ser dirigida por Anthony Mann (1906-1967), prestigioso realizador que en los años anteriores había realizado varios westerns de éxito como *Winchester 73* (1950) o *Cimarron* (1960) y, curiosamente, después de su despido por continuas desavenencias con el productor y protagonista de la película, Kirk Douglas, realizará varias películas históricas muy rentables como *El Cid* (1961) o *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) de la que pronto hablaremos.

Kubrick tenía una filmografía mucha más corta, pero había trabajado con Douglas en *Senderos de Gloria* (*Paths of Glory*, 1957), un extraordinario alegato

Su gobierno estuvo marcado por los conflictos militares en Asia frente a un revitalizado Imperio Parto y en Germania Superior frente a las tribus bárbaras asentadas a lo largo del *Limes Germanicus*, en la Galia y a lo largo del Danubio. La gran obra de Marco Aurelio, *Meditaciones*, escrita en griego helenístico durante las campañas de la década de 170, todavía está considerada como un monumento al gobierno perfecto.

WIKIPEDIA, “Marco Aurelio”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Marco_Aurelio [Consulta: 13 de febrero de 2014].

³⁷ Ficha completa de la película en Anexo I, página 566.

antibelicista ambientado en la Primera Guerra Mundial, y Douglas lo consideraba el hombre indicado para levantar una gran producción con guion de Dalton Trumbo, perseguido por la caza de brujas y proscrito para el cine desde hacía más de una década, basada en la novela del también perseguido Howard Fast³⁸. En los años siguientes, Kubrick desarrollaría una filmografía no muy numerosa pero variada y rompedora: *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), *El resplandor* (*The Shining*, 1980) o *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987) son buenos ejemplos.

La complejidad de la producción trajo, como hemos visto, un cambio de director que tuvo que afrontar la enormidad del proyecto y las no siempre cordiales relaciones entre sus participantes:

Solo faltaba un director. El estudio impuso a Anthony Mann, pero fue despedido después de una semana. Entonces Douglas pensó en Kubrick, lo llamó y el director de Nueva York se hizo cargo rápidamente de la dirección, consiguiendo lo que parecía imposible: dominar a los mejores actores ingleses de su tiempo, imponerse sobre Kirk Douglas, adaptar el guion de Trumbo y hacer, a pesar de todo, una obra personal perfectamente enlazada con su filmografía.

³⁸ Howard Melvin Fast (Nueva York, 11 de noviembre de 1914 - Connecticut, 12 de marzo de 2003) fue un escritor, novelista y guionista de televisión estadounidense.

Se unió al Partido Comunista de los Estados Unidos en 1944 y fue llamado a declarar por el Comité de Actividades Anti-Americanas. Rechazó divulgar los nombres de los contribuyentes al *Joint Antifascist Refugee Committee* (Comité de Ayuda a los Refugiados Antifascistas), que había comprado un antiguo convento en Toulouse para convertirlo en un hospital en el que trabajaban los cuáqueros ayudando a refugiados republicanos de la Guerra Civil Española y lo encarcelaron durante tres meses en 1950 por desacato al Congreso.

Mientras estaba en la cárcel comenzó a escribir su trabajo más famoso, *Espartaco*, pero ninguna editorial se atrevió a publicarlo por lo que Fast creó Blue Heron Press. Para su sorpresa se vendieron más de cuarenta mil ejemplares de la obra, que pasaron a ser varios millones pocos años después. Fue traducido a 56 idiomas y diez años después de su publicación, Kirk Douglas convenció a la Universal para rodar una película basada en la novela. Al forzar Douglas la inclusión en los títulos de crédito del nombre de Dalton Trumbo, escritor también incluido en la lista negra que había realizado la adaptación de la novela, rompió de hecho dicha lista. La película fue un éxito de taquilla, ganó cuatro Oscar y fue nominada a otros dos.

WIKIPEDIA, "Howard_Fast"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Howard_Fast [Consulta: 13 de febrero de 2014]

El rodaje duró 167 días y el reparto total constaba de 10.500 personas (incluyendo 8.000 soldados españoles como extras). Las escenas de las batallas se rodaron en las afueras de Madrid y el resto en California (FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, 1989: 43).

La escena que da más protagonismo a este personaje esclavo e intérprete de griego es un diálogo en el que discute con su amo o, más bien, el amo interroga utilizando dobles sentidos y el esclavo contesta, acerca de las distintas opciones sexuales que se le plantean a un individuo y su aceptabilidad moral. Debido a las veladas insinuaciones homosexuales, la toma fue eliminada para la presentación de la película en Estados Unidos y no se repuso hasta la restauración y reestreno de la cinta en 1991.

Aunque el Código Hays³⁹, la regulación moral tradicionalmente operante durante el período clásico de Hollywood desde su implantación en 1934, no tenía a

³⁹ Toma el nombre de William Harrison Hays, Sr. (5 de noviembre de 1879 - 7 de marzo de 1954). Fue el director de la exitosa campaña de Warren G. Harding para la presidencia en 1920 y posteriormente fue nombrado Director General de Correos. Después de un año en el cargo, renunció para convertirse, a requerimiento de los grandes estudios en el primer presidente de la MPPDA (Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de América) hasta su jubilación en 1945.

El código establecía tres principios generales:

- No se producirá ninguna película que rebaje los principios morales de aquellos que la vean. Por consiguiente, nunca se debe dirigir la simpatía del público hacia el lado del crimen, el mal o el pecado.
- Se presentarán los principios de vida correctos, sujetos solamente a los requisitos del drama y el entretenimiento.
- La ley, natural o humana, no será ridiculizada, ni se creará simpatía hacia su violación.

Plasmados en unas prohibiciones más específicas:

- La desnudez y los bailes sugestivos quedan prohibidos.
- La ridiculización de la religión estaba vedada, y los ministros religiosos no podían ser representados como personajes cómicos o villanos.
- La representación del consumo de drogas ilegales no estaba permitido, así como el consumo de licor "cuando no lo requería el argumento o la propia caracterización del personaje."
- Los métodos de crimen no se podían presentar explícitamente.
- Las referencias a presuntas "perversiones sexuales" (como la homosexualidad) y a las enfermedades venéreas estaban prohibidas, así como la representación del parto.
- Palabras y frases que eran consideradas ofensivas deben evitarse.
- Las escenas de asesinato tenían que ser filmadas de manera que desalentasen las imitaciones en la vida real, y los asesinatos brutales no podían ser mostrados en detalle.
- La venganza no se justifica como acción ni como argumento.
- La santidad del matrimonio y del hogar tenía que mantenerse.
- Las películas no deben mostrar que las formas bajas de relaciones sexuales son aceptadas o comunes.

comienzos de los sesenta el vigor de las décadas anteriores, una referencia homosexual, por mínima y velada que fuese, era algo que todavía no se veía como aceptable. La situación comenzaría a cambiar en los años inmediatamente posteriores con la progresiva apertura de la sociedad que se produce en Estados Unidos desde mediados de los años sesenta y la desaparición definitiva del código Hays en 1967, sustituido por un nuevo sistema de calificación por edades de las películas, similar y base del actual.

En el momento de restaurar la película en 1991, el material original rodado, catorce minutos, se encontró sin sonido. Tony Curtis dio voz a su personaje y Laurence Olivier, fallecido en 1989, fue sonorizado por Anthony Hopkins, elegido por Joan Plowright, viuda del actor británico, por ser un actor de prestigio equivalente y tener una dicción claramente británica y similar a la del intérprete original.

Cuando la versión restaurada se estrenó en España también se incluyó la escena, pero hubo que recurrir a dobladores diferentes a los de 1961. En el momento del estreno de la película, Laurence Oliver fue doblado por Felipe Peña y Tony Curtis por Manuel Cano. En la versión restaurada, Claudio Rodríguez prestó su voz a Laurence Olivier y Víctor Agramunt a Tony Curtis. De este modo, gracias a los cambios de voces, la incorporación de la escena censurada es perfectamente detectable tanto en la versión original como en la doblada de la película restaurada.

-
- El adulterio y el sexo ilícito, aunque se reconocía que a veces eran necesarios para el argumento, no podían ser explicitados o justificados, ni podían presentarse como una opción atractiva.
 - Las relaciones de mestizaje quedaban prohibidas.
 - Las escenas de pasión no podían introducirse a menos que fuesen esenciales para el argumento y los besos excesivos y lascivos tenían que ser evitados, junto con cualquier otro tratamiento que pudiera estimular los instintos más bajos y básicos.
 - La bandera de los Estados Unidos debía ser tratada respetuosamente y el pueblo e historia de otras naciones debían ser presentados justamente.
 - La "vulgaridad", definida como "temas bajos, vergonzosos y desagradables, aunque no necesariamente malos" debían de ser tratados bajo los "dictados del buen gusto".
 - La pena de muerte, la crueldad con niños y animales, la prostitución y las operaciones quirúrgicas tenían que ser tratadas con sensibilidad similar.

WIKIPEDIA, "William H. Hays"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/William_H._Hays [Consulta: 13 de febrero de 2014].

Esta situación se produce con mucha frecuencia en las películas que en su día sufrieron cortes de censura. En el caso de las versiones originales, en muchos casos, el material cortado o no montado está sonorizado de origen y puede volver a incorporarse a la película. Si no está sonorizado, los actores originales generalmente han fallecido y ha de recurrirse a otros actuales para dar sonido a las imágenes antiguas.

En el caso de los doblajes al castellano, cuando se incorpora una escena cortada por la censura, algo mucho más frecuente en las películas estrenadas en España por las características de la rígida censura imperante durante el régimen de Franco, es también muy difícil utilizar a los actores de doblaje originales, por lo que hay que recurrir a otros actuales, de una características de voz lo más similares posible. No obstante, la diferencia en las voces, permite apreciar donde se ha producido un corte de censura, recomponer mentalmente el grado de mutilación que la obra sufrió a cargo de los censores e imaginar cómo eso afectó a la recepción del mensaje original por parte de los espectadores originales de la película en el momento de su estreno (ZABALBEASCOA; SANTAMARÍA; CHAUME, 2005: 131).

En el caso de *Espartaco*, la censura se aplicó a varias escenas, más algún otro corte realizado voluntariamente por el director. Solamente la escena comentada afecta a la figura del esclavo intérprete y preceptor de griego que venimos comentando.

Por lo demás, la película se ambienta entre los años 73 y 71 a.e.c. en la conocida como *Guerra de los esclavos* o *Guerra de los gladiadores* en la que partidas de esclavos rebeldes lograron poner en jaque a las legiones romanas. La historia de amor entre los esclavos protagonistas, Espartaco (Kirk Douglas) y Varinia (Jean Simmons) sirve de hilo conductor a los conflictos y luchas de poder, tema este muy del gusto de Kubrick, en los años finales de la República Romana.

Pero, además de ocuparse de un momento histórico pretérito, la cinta está muy enraizada en las circunstancias sociales y políticas del momento de su estreno:

Espartaco fue realizada en 1960. Eran los años más intensos de la guerra fría (crisis de Berlín, revolución cubana...), los efectos de la caza de brujas todavía se dejaban sentir y las colonias francesas y asiáticas del Tercer Mundo estaban en pleno proceso de emancipación. No hay duda de que algunos aspectos de *Espartaco* podrían ser interpretados en clave de representación simbólica de sucesos contemporáneos. ¿Podría establecerse un paralelismo entre la intolerancia y los métodos inquisitoriales de McCarthy y su Comité de Actividades Antinorteamericanas, por un lado; y, por otro, la represión de Craso desencadenada contra los republicanos de Graco que son tildados de enemigos del Estado? ¿No hay, por otro lado, una similitud entre la revuelta de los esclavos y los gritos que decían *basta* del Tercer Mundo, que estaba inmerso en su proceso de descolonización?

Espartaco se vendió como una película de romanos, una superproducción típica de Hollywood, pero muy pronto la crítica y el público descubrieron que había alguna cosa que no dudaba en asimilar el imperialismo americano y la rebelión de Espartaco con la lucha de clases, junto con la fuerza cinematográfica de una imágenes poderosas se impusieron a los prejuicios y lo convirtieron en un clásico del que son responsables a partes iguales Kubrick, Douglas y Dalton Trumbo, el guionista que finalmente pudo ver de nuevo su nombre en una pantalla, y que como Espartaco no había dejado de luchar contra el oscurantismo de McCarthy (FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, 1989: 47-48).

El filme ocupa un importante lugar dentro de la producción artística de Kubrick que la dirigió entre la ya citada *Senderos de gloria* (1957) y *Lolita* (1962). Ambas películas también tuvieron considerables problemas de censura, aunque abordan temáticas bien diferentes, tanto en Estados Unidos como en España. En el caso de *Lolita*, no contó con un nuevo doblaje en castellano, completo y respetuoso con el contenido original, hasta 1987 y *Senderos de Gloria* no se estrenó en nuestro país hasta una fecha tan tardía como el 13 de octubre de 1986.

Esta misma figura del griego culto que utiliza su lengua y sus conocimientos para salir de la esclavitud la podemos encontrar en otra película que recrea una época cronológicamente posterior del Imperio Romano, pero de gran influencia helenística como sería la época de la Dinastía Antonina, pero muy cercana en cuanto a fecha de producción a la cinta anterior.

El filme *La caída del Imperio Romano*⁴⁰ (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) presenta a Timónides (James Mason) como el consejero, filósofo e intérprete de griego del emperador Marco Aurelio (Alec Guinness). Teniendo en cuenta el *tiempo histórico* transcurrido desde la película anterior, la esclavitud se ha diluido, en gran medida por influencia del estoicismo y del cristianismo y aparece la figura del *siervo*. En este caso, la figura de intérprete no tiene prácticamente ninguna importancia en su actuación como tal, aunque sea el consejero más directo y apreciado por el emperador, pero es un buen contrapunto para compararla con el personaje que comentábamos en la producción anterior. Asimismo, los amos patricios de *Espartaco*, son la clase social de la que salieron los futuros emperadores de Roma retratados en *La caída del Imperio Romano*.

En cualquier caso, el intérprete Timónides va a ejercer, además de consejero, de traductor de cartas y documentos, de jefe de protocolo y de organizador de la agenda del emperador, todo un “jefe de gabinete” que llamaríamos hoy. Su fidelidad hacia el emperador es tal que incluso encabezará una embajada para dialogar con las tribus germánicas ordenada por Marco Aurelio. El entendimiento con los germanos, al menos en lo lingüístico, es perfecto, algo bastante inverosímil en la época y en la película.

La película, una colosal superproducción, dirigida por el mencionado Anthony Mann, quien, en cierta medida, se desquitó con ella de su despido de *Espartaco*. Contó con un presupuesto de más de diecinueve millones de dólares de la época y fue rodada en España, en los estudios Bronston de Madrid, en la sierra de Guadarrama, en Valencia y Sagunto. No es particularmente fiel a los hechos reales del período que retrata, el reinado del emperador Marco Aurelio (161-180) y su efectista título adelanta la caída efectiva del Imperio Romano en más de dos siglos.

Parece digno de mención, finalmente, que cuando el cine ha retratado este período clásico, al igual que para cualquier otro período histórico de los que comentaremos después, en la gran mayoría de las ocasiones ha obviado la figura del

⁴⁰ Ficha completa de la película en Anexo I, página 600.

intérprete, realizando una simplificación lingüística en aras, probablemente, del ritmo narrativo y de la comercialidad de las películas.

Si tomamos como ejemplo una película similar en envergadura y planteamiento como *Cleopatra* (1963), contemporánea de las dos antes mencionadas y dirigida por Joseph L. Mankiewicz (1909-1993) con Elizabeth Taylor (Cleopatra), Richard Burton (Marco Antonio) y Rex Harrison (Julio César) como elenco protagonista, veremos que, si nos atenemos al rigor histórico, algún intérprete debió de utilizarse para las relaciones entre todos estos personajes o, en una apreciación más general, entre los militares romanos y la administración del egipcio ptolomeico. Pues bien, ningún intérprete aparece en la película.

Quizás esto es así porque casi siempre en las películas se produce una uniformización lingüística que tiende a hacer que todos los personajes se puedan comunicar en un mismo idioma, independientemente de su origen y circunstancias reales o históricas. De esta manera, no sé es fiel a la historia pero se consigue una mayor agilidad narrativa que, de todas formas, al público le parece verosímil.

La figura del intérprete ni siquiera ha sido utilizada al tratar el mundo romano en el cine en ninguno de los muchos episodios bélicos de la República y el Imperio, pese a ser este, como veremos, uno de los campos naturales de actuación de los mediadores lingüísticos a lo largo de la historia. El cine se ha inclinado más por retratar la decadencia que el esplendor de Roma y ha prevalecido en muchas ocasiones como interés narrativo principal la relación de Roma con los orígenes del cristianismo. Pese a la abundancia de escenarios bélicos como las guerras púnicas con Cartago, las sangrientas conquistas de Hispania, la Galia o Britania, o las interminables guerras en las fronteras del imperio contra los germanos o los persas sasánidas, no veremos estos conflictos reflejados en la pantalla y cuando lo hacen, tampoco veremos la imprescindible figura del intérprete (BAIGORRI, 2015) desenvolviéndose en un escenario bélico.

4.2.2. La Edad Media

Tras la caída del Imperio Romano entramos en el ámbito europeo en un nuevo modelo de sociedad y de cultura. El intercambio comercial y cultural se verá seriamente reducido y, aunque el latín continuará siendo la lengua cultural por excelencia, pasará a ser patrimonio casi exclusivo de la iglesia, máxima difusora, guardiana y administradora de la herencia clásica conservada. Pese a ello, sí se produce durante el medievo intercambio entre lenguas y culturas, ya sea pacífico como el comercio con extremo oriente o con el Imperio Bizantino o violento, como en las invasiones vikingas o húngaras de siglo X. Además, la irrupción del Islam como nueva potencia cultural, política y militar a partir del siglo VII también incluirá un elemento más de interrelación, fundamentalmente, en el ámbito mediterráneo.

Resulta innegable, por lo tanto, la existencia de intercambio lingüístico entre todas estas entidades políticas y culturales diferentes. Quizás el caso más claro sea el de la Península Ibérica donde las culturas judía, cristiana y musulmana conviven, en mayor o menor armonía durante todo el periodo y donde se puede documentar un importante trasvase cultural a través de la traducción, que ha dejado rastros escritos, en algunos casos muy notorios como en la Escuela de Traductores de Toledo del reinado de Alfonso X⁴¹ y, lógicamente, a través de la interpretación aunque, por desgracia, resulta casi imposible seguir su rastro pero que indudablemente tuvo un papel para el entendimiento tan importante como el de la traducción durante ese periodo.

⁴¹ Alfonso X de Castilla, llamado “el Sabio” (Toledo, 23 de noviembre de 1221 - Sevilla, 4 de abril de 1284) fue rey de Castilla entre 1252 y 1284. A la muerte de su padre, Fernando III “el Santo”, reanudó la ofensiva contra los musulmanes, ocupó Jerez (1253) y conquistó Cádiz (1262). Como hijo de Beatriz de Suabia, aspiró al trono del Sacro Imperio Romano Germánico sin obtener éxito alguno. Los últimos años de su reinado fueron especialmente sombríos debido al conflicto sucesorio provocado por la muerte prematura de su primogénito Fernando, lo que desembocó en la rebelión abierta del infante Sancho y gran parte de la nobleza y las ciudades del reino.

Llevó a cabo una activa y beneficiosa política económica, reformando la moneda y concediendo numerosas ferias y reconociendo al Honrado Consejo de la Mesta. También es recordado por la obra literaria, científica, histórica y jurídica realizada por su escritorio real.

WIKIPEDIA, “Alfonso X de Castilla”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso_X_de_Castilla [Consulta: 13 de febrero de 2014].

Sorprendentemente, ninguna de las películas más conocidas sobre la Edad Media va a aprovechar la figura del intérprete. Ni siquiera en acontecimientos o circunstancias tan propicias para ello como las cruzadas o la expedición de Marco Polo⁴² a China.

Así no vamos a encontrar intérpretes ni en situaciones de conflicto entre cristianos y musulmanes, ya sean en la Península Ibérica (*El Cid*, Anthony Mann, 1961) o en los años previos a la Tercera Cruzada de 1189 (*El reino de los cielos*, *Kingdom of Heaven*, Ridley Scott, 2005) o en posteriores enfrentamientos entre franceses e ingleses por el dominio de Francia (*Enrique V*, *Henry V*, Kenneth Branagh, 1989).

También se obvian, como decíamos, las diferencias lingüísticas solventadas mediante intérpretes que tuvo que afrontar Marco Polo en su largo viaje hacia China (*Las aventuras de Marco Polo*, *The Adventures of Marco Polo*, Archie Mayo, 1938). Lo mismo sucede en producciones ciertamente exóticas que podrían haber utilizado los intérpretes como recurso cinematográfico, por ejemplo, la producción española *La conquista de Albania* (Alfonso Ungría, 1984) que recrea la expedición de Don Luis de Beaumont⁴³ (Xavier Elorriaga) a los Balcanes en 1372 para defender los

⁴² Marco Polo (Venecia, 15 de septiembre de 1254 - *ibidem*, 9 de enero de 1324) fue un mercader y viajero veneciano, célebre por sus relatos de viaje al Asia Oriental, manuscritos por Rustichello da Pisa con el título original de *Il Milione*, y conocido en español como *Los viajes de Marco Polo*, relato que dio a conocer en la Europa medieval las tierras y civilizaciones del Asia central y China.

Según los relatos, Marco Polo nació y aprendió a comerciar mientras su padre y su tío, Niccolò y Maffeo, viajaban por Asia y, al parecer, conocieron a Kublai Kan. En 1269 ambos regresaron a Venecia y vieron por primera vez a Marco. Los tres se embarcaron en un viaje comercial a Asia, en el que visitaron Armenia, Persia y Afganistán recorriendo toda la Ruta de la Seda hasta llegar a Mongolia y China, donde Marco Polo permaneció más de 20 años al servicio del Kublai Kan, emperador de Mongolia y China, llegando a ser gobernador durante tres años de la ciudad china de Yangzhou.

Volvió a Venecia en 1295 y, poco después, fue capturado y encarcelado por los genoveses en guerra con Venecia. En 1298, durante su estancia en la cárcel, conoció al escritor Rustichello de Pisa, a quien relató sus fabulosos viajes. Liberado en 1299, Marco Polo se convirtió en un rico mercader y miembro del Gran Consejo de la República de Venecia. Murió en 1324 y fue enterrado en la iglesia de San Lorenzo de su ciudad.

WIKIPEDIA, “Marco Polo”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Marco_Polo [Consulta: 13 de febrero de 2014].

⁴³ Luis de Evreux (también llamado “de Navarra”, 1341 - 1376) fue el hijo menor de Felipe III y Juana II de Navarra. Heredó el condado de Beaumont de su padre (1343). El primer matrimonio de Luis fue

derechos territoriales de su esposa y que no plantea ningún problema lingüístico pese a resultar estos evidentes.

Tampoco encontramos intérpretes en otras cintas que han ayudado a crear la visión sobre la Edad Media que subyace en el inconsciente colectivo del espectador. Ni los hay en el ambiente normando de *El señor de la guerra* (*The War Lord*, Franklin J. Schaffner, 1965), ni en las luchas entre nobles y siervos con la peste negra de fondo en el convulso siglo XIV de *Paseo por el amor y la muerte* (*A Walk with Love and Death*, John Huston, 1969) ni en el ámbito eclesiástico del cisma de Avignon de *El nombre de la rosa* (*Der Name der Rose*, Jean-Jacques Annaud, 1986).

No deja de resultar muy significativo esta total ausencia de intérpretes en un ámbito tan amplio en lo cronológico y variado en los acontecimientos y lenguas en contacto como es el del medievo. No podemos apuntar más que dos explicaciones posibles: la economía narrativa en unas cintas en las que suele primar la acción frente a cualquier otro planteamiento o quizá que la figura del intérprete es vista como un elemento excesivamente civilizado para unos tiempos de los que el cine suele remarcar su vertiente más violenta.

4.2.3. La conquista de América

A partir del siglo XV, con la eclosión en Italia y su posterior expansión por Europa del Humanismo renacentista, la nueva preocupación por el hombre y por la cultura clásica y la aparición de grandes avances en el pensamiento y en la ciencia, aumentaron las relaciones exteriores y los intercambios comerciales y culturales y,

con María de Lizarazu en 1358. Participó en nombre de su hermano Carlos II de Navarra en la guerra contra Carlos V de Francia.

Su segundo matrimonio le trajo los derechos de Durazzo y el Reino de Albania, que se esforzó por recuperar. En 1372, condujo la Compañía navarra de mercenarios, que habían luchado a su lado durante la guerra en Francia, para que le ayuden en la toma de Durazzo. Muchos documentos hablan de la naturaleza compleja de planificación e ingeniería militar que se realizó para asegurar el éxito. Consiguió tomar la ciudad en el verano de 1376 pero murió poco después (SETTON, 1975: 112).

en consecuencia, el interés por las lenguas como formas de relación entre personas y culturas.

Uno de los hitos más destacados de este período de ampliación de horizontes mentales y geográficos fue el descubrimiento por parte de Cristóbal Colón de América en 1492 y la posterior colonización llevada a cabo por la Corona Española. Este proceso mostró la gran importancia de la figura del intérprete, insustituible forma de comunicación entre europeos y nativos americanos.

La primera expedición de Colón contó con un intérprete adiestrado en lenguas orientales que pudo haber sido de utilidad en las Indias Orientales, Cipango o Catay, destino original de la expedición, pero que nada comprendió de las lenguas de los nativos de las islas del Caribe. La evidente necesidad de formar intérpretes para estas nuevas lenguas se llevó a cabo en los años y las expediciones posteriores de diversas formas como dejar a soldados españoles entre las poblaciones indígenas o, más frecuentemente, tomar a niños indígenas y enseñarles el castellano (KARTTUNEN, 1994: 22).

Esta problemática de incomunicación inicial y de importancia creciente de los intérpretes aparece reflejada en la coproducción entre Gran Bretaña, Francia y España titulada *1492: La conquista del paraíso*⁴⁴ (1492: *Conquest of Paradise*, 1992) y dirigida por el británico Ridley Scott (1937).

La película contó con una generosa aportación de subvenciones públicas y fue en realidad concebida como una más de las actividades de conmemoración cultural del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. Contó con un reparto mixto de estrellas norteamericanas, españolas y de otras nacionalidades como Gérard Depardieu (Cristóbal Colón), Sigourney Weaver (reina Isabel) y Fernando Rey (Antonio de Marchena). La figura del intérprete en esta producción no cuenta con un protagonismo especial, pero sí se refleja la problemática acerca de la formación de los mismos con la aplicación de soluciones como las que comentábamos más arriba. No aportan aquí los intérpretes más que verosimilitud y realismo a la historia, aunque

⁴⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 499.

permiten realizar una reflexión sobre la dificultad de la disciplina en particular y, por extensión, sobre la necesidad de una inmersión lingüística total para el aprendizaje real de un idioma.

No obstante, no deja de ser llamativo lo fácil que les resulta a los conquistadores de la película aprender las lenguas indígenas, muy alejadas en todos los sentidos del castellano, y convertirse en intérpretes, comparado con lo difícil que suele resultar hacerlo fuera de la pantalla. El filme obtuvo críticas contrapuestas marcadas por consideraciones acerca de su elevado coste. En cualquier caso, aunque interesante, no resulta tan rompedora como otros trabajos de su director como *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982) o *Thelma y Louise* (1991).

Tras esta situación inicial de cierto desconcierto idiomático, pronto surgieron personas que, por diversas circunstancias, aprendieron el castellano y la lengua indígena en cuestión y pudieron actuar como intérpretes. Entre ellos la más conocida, que incluso ha pasado a la historia con nombre propio, es Doña Marina *La Malinche* (c.1502 -c.1529) que actuó de intérprete de Hernán Cortés⁴⁵ en la conquista de México en 1520, para finalmente convertirse en su amante y compañera (ALONSO y BAIGORRI, 2004: 127).

La historia nos relata como, de origen painala, pasó a ser esclava de los caciques mayas de Tabasco que se la regalaron a Cortés después de que este los derrotara. Tras bautizarla e imponerle el nombre de "Marina", Cortés descubre que Malintzin habla la lengua náhuatl y empieza a utilizarla como intérprete náhuatl-maya, ocupándose Jerónimo (o Gerónimo) de Aguilar, náufrago español que había estado cautivo, de la traducción maya-español (ALONSO y BAIGORRI, 2004: 128). Así, con el uso de tres lenguas y dos intérpretes, se llevaron a cabo todos los contactos entre españoles y aztecas, hasta que Malintzin aprendió castellano, lo que debió ocurrir muy pronto, porque las crónicas tienden a olvidar a Jerónimo de Aguilar, como si Malintzin hubiera sido siempre la única intérprete.

⁴⁵ Hernán Cortés Monroy Pizarro Altamirano (Medellín, 1485 - Castilleja de la Cuesta, 2 de diciembre de 1547) fue un conquistador español que lideró la expedición que causó el final del Imperio Azteca y puso bajo gobierno de la Corona de Castilla el territorio del actual México a principios del siglo XVI.

WIKIPEDIA, "Hernán Cortés"

Disponibile en http://es.wikipedia.org/wiki/Hern%C3%A1n_Cort%C3%A9s [Consulta: 13 de febrero de 2014].

Debido a la gran relevancia histórica del personaje, no es de extrañar que haya sido objeto de amplio tratamiento literario (ALONSO y BAIGORRI, 2004: 126) y también cinematográfico mientras que Jerónimo de Aguilar no ha sido recogido en ninguna producción cinematográfica. Doña Marina ha sido, además, un personaje de largo recorrido en la iconografía histórica, en la mexicana en particular, con una aceptación fluctuante entre lo heroico y la consideración como traidora a su pueblo (VALDEÓN, 2013: 11) y con un importante tratamiento literario (VALDEÓN, 2013:15-16) e iconográfico, sobre el que volveremos más adelante.

La figura de Doña Marina ha sido abordada desde varios puntos de vista, tanto desde los estudios de traducción e interpretación, como desde un ámbito puramente histórico. Los estudiosos de la interpretación la caracterizan haciendo hincapié en su relación personal con Cortés de una forma, más o menos neutra:

The figure of *La Malinche*, the native American woman taken as mistress of the conquistador Hernán Cortés who was also the interpreter between the Spaniards and the Aztec peoples, serves as an icon to remind us that a dominant metaphor of colonialism was that of rape, of husbanding 'virgin lands', tilling them and fertilizing them and hence 'civilizing' them (BASSNETT y TRIVEDI, 2002: 4).

O desde un prisma mucho más crítico, tomando la relación entre ambos como efecto catalizador y desencadenante de las acciones de Doña Marina:

One can recall, for instance, the exemplary story of *la Malinche*, the daughter of an influential Aztec chief, whose main task as Cortés's translator was not merely to serve as his faithful envoy and concubine, but to persuade her own people not to resist the Spanish invaders (ARROJO, 2002: 142).

Por otra parte, también se encuentran reflexiones planteadas desde posiciones mucho menos apasionadas y más descriptivas y analíticas:

In 1519, the Spanish conquistador Hernán Cortés in Mexico relied on his native mistress and interpreter Malitzin or Malinche, called Doña Marina by the Spanish, to communicate with the Nahuatl whose territory he was attempting to seize. In one Nahuatl town, Cholulam, Cortés was received with entreaties of peace, but Malintzin is said to have overheard a local woman talking of an ambush the men were

planning against the tiny Spanish army of 400, and reported it to Cortés, who foiled the ambush and entrapped and slaughtered 3,000 Choloteca men (ROBINSON, 1996: 11).

Los historiadores, por su parte, se han basado principalmente en las muy escasas noticias que proporciona Cortes sobre Doña Marina. Pese a su estrecha relación, solo la menciona dos veces en todo su epistolario, probablemente dado lo ilícito de su relación para los cánones sociales y morales de la época (VALDEÓN, 2013: 5) y, fundamentalmente, en la *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo⁴⁶, que proporciona muchas más información sobre el personaje y su ambiente (BAIGORRI y ALONSO, 2001: 8). Lectura muy atrayente, los historiadores, tradicionalmente, le han dado un gran crédito y la han tomado como referencia principal, incluso desde fechas tempranas e incluso en el ámbito académico anglosajón:

Though found in the condition of a slave, she was of high birth (...). Her father died when she was but a girl, and her mother married another cacique, a young man. They had a son born to them, and wishing to secure the heritage for him, and to despoil her, they gave her by night to some Indians of Xicalango, pretending to their own people that she had died. From these masters she passed, probably by sale, to the Tabascans, by whom, as we have seen, she was presented to Cortés. She was baptized as Marina, and afterwards served faithfully as an interpreter. Indeed, her fidelity was assured by the love which she bore to her master (HELPS, 1855: 264-265).

⁴⁶ Bernal Díaz del Castillo (Medina del Campo, c. 1496 - Antigua Guatemala, 1584) fue un conquistador español y cronista de Indias. Pasó a las Indias como soldado de Pedrarias Dávila y luego se estableció en Cuba. Participó en las tres grandes expediciones que, sobre tierras hoy mexicanas, partieron desde esa isla: la descubridora de Francisco Hernández de Córdoba en 1517, la exploradora de Juan de Grijalva en 1518, y la conquistadora de Hernán Cortés en 1519, narrando años después de haberlo vivido, lo que allí ocurrió.

Hombre dotado de una memoria extraordinaria, habría de recordar muchos años después todos esos episodios y ponerlos por escrito. Hay indicios de que hacia 1557 había empezado a escribir su crónica sobre la conquista de México, que fue publicada de manera póstuma en 1632.

WIKIPEDIA, "Bernal Díaz del Castillo"

Disponibile en http://es.wikipedia.org/wiki/Bernal_D%C3%ADaz_del_Castillo [Consulta: 30 de julio de 2014].

Otros autores, acercándose más a nuestros intereses, se han detenido a analizar la importancia que la labor interpretativa tuvo para el proceso de conquista de México, incluso centrándose en sus detalles más pequeños:

No fue solo la mujer de Hernán Cortés; fue su lengua, su consejera, y protectora, la intermediaria sagaz entre el caudillo español y los caciques indígenas, la embajadora cerca de los aztecas, la que lo salvo en Cholula (...). La conquista de México no es inteligible sin la presencia de la Malinche (...). Los resultados de esta colaboración –que bien puede llamarse así– se deben, claro está, a las cualidades intelectuales y morales de los dos protagonistas (PITTALUGA, 1946: 616).

Cuando traducía al castellano lo dicho por los señores de Anáhuac, la traducción debía ser exacta, pues cerca de ella estaban presentes los conocedores del idioma o dialecto de los señores de esas tierras, por lo tanto ella no podía cambiar nada porque la denunciarían sus enemigos e irremisiblemente sería cruelmente torturada (MEZA, 1985: 227).

En algún caso, se nos explicita cómo sería el proceso de comunicación, en ocasiones muy complejo (KARTTUNEN 1997: 300-301) e, incluso, nos encontramos con el trabajo, generalmente, olvidado de Jerónimo de Aguilar:

The translation chain became even more complex: during the encounter with the Totonac Indians, whose language neither DoñaMarina/La Malinche nor Aguilar were familiar with: “The Totonacs’ interpreters translated Totonac to Nahuatl for Doña Marina. She translated from Nahuatl to Maya for Aguilar, and he translated from Maya to Spanish for Cortés. And then the exchange was reversed (KARTTUNEN, 1994: 7).

From that day on, a curious chain was forged, linking Cortés to Aguilar to Malinche to Moctezuma’s emissaries (...) information was exchanged, backwards and forwards in Nahuatl, Mayan, and Spanish. It was absurd, unwieldy, a translator’s nightmare, an epistemological maze which we can only wonder at as we recall that each time Cortés said this, or Moctezuma said that, their words were conveyed through this trilingual chain of voices (LANYON, 1999: 71).

Las palabras de Cortés caían en los oídos de Aguilar; disfrazadas en el lenguaje de Tabasco, pasaban por la lengua de Aguilar a los oídos de Doña Marina; y redifrazadas en mejicano por Doña Marina (Dios sabe cómo se figuraría ella a emperadores y cristianos), llegaban al fin a los oídos de Teuhtile, imprimiendo en su cerebro conceptos e impresiones que quizá no reconociera ni de lejos el propio Cortés que los pergeñó (MADARRIAGA, 1941: 169).

Las circunstancias y acciones de Doña Marina prefiguran, en gran medida, la que va a ser la relación ente los dominadores coloniales y las elites indígenas que ocupan alguna posición de poder, tema tratado con gran exactitud para la situación que se plantea a finales del siglo XVII por Yannakakais (YANNAKAKIS, 2012).

Así, la película *El capitán de Castilla*⁴⁷ (*Captain from Castile*, 1947) dirigida por Henry King (1886-1982) recoge a este personaje histórico, lógicamente desposeído de cualquier polémica ética o histórica.

El profesional Henry King, con una larga y exitosa carrera, de ciento dieciséis títulos dirigidos entre 1915 y 1962, que incluye algunos tan notables como la cinta de suspense y secuestros en Centroamérica *María Galante* (*María Galante*) de 1934; la producción de época *Lloyds de Londres* (*Lloyd's of London*) de 1936 sobre los inicios durante las guerras napoleónicas de las actividades de la famosa casa de seguros de Londres; *Chicago* (*In old Chicago*) de 1937 sobre el incendio que destruyó la ciudad en octubre de 1871; *Almas en la Hoguera* (*Twelve O'Clock High*) de 1949, sobre el sufrimiento psicológico producido en una unidad de bombarderos estadounidenses en la campaña aérea sobre Alemania durante la Segunda Guerra Mundial; *Esta tierra es mía* (*This land is mine*) de 1951, sobre los problemas de una familia propietaria de viñedos en California durante los años de la Ley Seca y que inspiró la famosa serie televisiva *Falcon Crest* estrenada en 1981.

El capitán de Castilla forma parte de la larga lista de diez películas, principalmente de aventuras, que Henry King realizó con la estrella Tyrone Power (1914-1958) como protagonista. Comenzando por la ya mencionada *Chicago* (1937),

⁴⁷ Ficha completa de la película en Anexo I, página 533.

Alexander's Ragtime Band (1938), *Tierra de audaces* (*Jesse James*, 1939), *Un americano en la R.A.F.* (*A Yank in the Raf*, 1941), *El cisne negro* (*The Black Swan*, 1942), *El príncipe de los zorros* (*Prince of foxes*, 1949), *El capitán King* (*King of the Khyber Rifles*, 1953), *Caravana hacia el sur* (*Untamed*, 1955) y terminado por *Fiesta* (*The sun also rises*, 1957).

La cinta nos plantea una historia de amor entre el protagonista Pedro de Vargas (Tyrone Power) y una muchacha de clase baja, Catana Pérez (Jean Peters) y la lucha entre Pedro de Vargas y el inquisidor Diego de Silva (John Sutton), que ha perseguido, procesado y encarcelado injustamente a la familia de Pedro de Vargas para poder casarse con su prometida Luisa de Carvajal (Barbara Lawrence). Basada en la novela de Samuel Shellabarger⁴⁸ y ambientada en la primavera de 1518, primero en España, en Jaén y su serranía, después en Cuba y, finalmente, durante la conquista de México, donde Pedro de Vargas tiene que huir para escapar del inquisidor De Silva.

En la parte de la película que se centra en la conquista de México, aproximadamente la mitad del metraje, hay una cierta vocación de verosimilitud en el uso de exteriores, la propia película nos lo advierte en los títulos iniciales, si bien toda la producción fue rodada en México y en estudio, sin recurrir a exteriores reales de la península ibérica en la primera parte del filme. En esta parte de la historia tendrán, como es lógico, un protagonismo especial Hernán Cortés, interpretado por César Romero y Doña Marina, interpretada por la actriz mexicana Estela Inda.

La primera vez que el personaje aparece es en el desembarco de los quinientos hombres y once naves con los que Cortés llega a Villarrica de la Veracruz para, desafiando las órdenes del gobernador Velázquez de Cuba, de quien depende la expedición, adentrarse en el Imperio Azteca, y ya en esta primera aparición vamos a verla ejerciendo su labor de intérprete. El aplomo y la seguridad son totales, si bien en alguna ocasión cae en la incorrección gramatical “tú traer”, pero no siempre

⁴⁸ Samuel Shellabarger (Washington, D.C, 18 de mayo de 1888 - Princeton, New Jersey, 21 de marzo de 1954) fue un escritor norteamericano tanto de ficción como de obras académicas y libros de texto y profesor en la Universidad de Princeton. Sus novelas históricas se convirtieron en superventas y dos fueron llevadas al cine, *Capitán de Castilla* (*Captain from Castile*, 1947) y *El príncipe de los zorros* (*Prince of foxes*, 1947).

utiliza la tercera persona, algo poco habitual en el cine de la época y, en un sentido más amplio, en el género de aventuras.

En la película se insinúa, pero no se da a entender claramente, la relación afectiva entre Cortés y Doña Marina. Cuando este se tiene que ausentar de una cena con los enviados de la corte, le pide a Doña Marina que “atienda a los invitados”. Además es ella quien preside junto a Cortés la mesa engalanada para los ilustres visitantes. En los desplazamientos utiliza un palanquín y Cortés la colma de regalos y atenciones, como cuando le entrega un collar de oro que le ha sido impuesto a él por el príncipe embajador de Montezuma (Gilberto González).

Cortés, además, no se priva de cubrir de halagos a Doña Marina, como cuando la define como: “Esta preciosa criatura que me presta su voz”. En toda su actuación vemos a Doña Marina como una intérprete eficaz, concedora del protocolo y ceremonial de los aztecas. Cortés dice en otro momento que “es hija de un príncipe de Yucatán” y se muestra, de manera inequívoca, a favor de los españoles y sus deseos de conquista, yendo más allá de las labores propias de la traslación lingüística, para asesorar a Cortés y a los capitanes españoles sobre otras cuestiones como la intendencia, los desplazamientos, o las particularidades de la corte azteca o las relaciones, generalmente no muy cordiales, entre los distintos pueblos que habitaban México o, incluso, aparece cuidando a soldados españoles heridos.

Curiosamente, y como ya apuntábamos más arriba, el gran olvidado de la película es Jerónimo de Aguilar, personaje que tuvo un gran importancia en la conquista de México y de quien Doña Marina aprendería la práctica de la interpretación. Jerónimo de Aguilar, pese a su muy singular peripecia vital, no ha sido un personaje atractivo para el cine. Nació en Écija (Sevilla) en 1489 y murió en Nueva España en 1531. Algunas fuentes lo citan como subdiácono y otras como fraile (CASAS, 1986: 157).

Al poco tiempo de establecerse los españoles en las islas del Caribe, Vasco Núñez de Balboa encabezó una expedición en la que fundó Santa María de la Antigua del Darién, en septiembre de 1510. Le acompañaron en aquella expedición

dos personajes, Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar, que protagonizarían más tarde tal vez los primeros intercambios con los grupos mayas de la Península de Yucatán, gracias a sobrevivir a un naufragio.

En efecto, ya de regreso de la expedición que los llevó al Darién, el 15 de agosto de 1511, se encontraron con una gran tormenta. El barco en el que viajaban naufragó frente a la isla de Jamaica. Solo una veintena de expedicionarios lograron salvar la vida en un batel. Dieciocho hombres y dos damas, consiguieron salvar sus vidas pero, arrastrados por las corrientes del mar Caribe, únicamente ocho llegaron a la costa de Yucatán donde tuvieron un primer contacto con los Cocomes, grupo maya que predominaba en la región oriental de la península de Yucatán y que se mostró bastante agresivo. Jerónimo de Aguilar fue la principal fuente de esta historia, ya que fue el único superviviente junto a Gonzalo Guerrero, pero, a diferencia de este, se unió a la expedición de Hernán Cortés y narró su aventura.

Cuando en 1519 la expedición de Hernán Cortés desembarcó en Cozumel se enteró que había en aquellas tierras náufragos españoles que habían formado parte de anteriores expediciones y que vivían entre los mayas. Hernán Cortés reclutó a Jerónimo de Aguilar mientras que, por voluntad propia, Gonzalo de Guerrero, que ya había formado familia decidió quedarse y combatir después contra los españoles cuando se generalizó la guerra de conquista en la península de Yucatán (CERVANTES DE SALAZAR, 1971: 15-24).

Jerónimo de Aguilar partió con Hernán Cortés a la conquista de México en la que le sirvió de intérprete puesto que hablaba la lengua maya, y junto con *La Malinche* que hablaba las lenguas maya y náhuatl. El conquistador pudo comunicarse con mayas y mexicas, como ya explicamos, mediante la triangulación de tres lenguas, del idioma español al idioma maya (por medio de Jerónimo de Aguilar) y del idioma maya al idioma náhuatl (por medio de *La Malinche*) y viceversa. Esta forma de trabajar habitualmente se olvida cuando se aborda la figura de Doña Marina y así ocurre en *El capitán de Castilla*.

Por sus méritos en la conquista recibió Jerónimo de Aguilar en encomienda los pueblos de Molango, Xochicoatlan, y Malilla. Murió en 1531 cerca del río

Pánuco y los pueblos de su encomienda fueron retomados por la Corona. Se ignora el lugar donde fue sepultado (CERVANTES DE SALAZAR, 1971: 26).

Alonso y Baigorri (2004) han estudiado la iconografía de los intérpretes en la conquista de América, lo que nos permite hacer una comparación significativa, con la imagen que de Doña Marina se da en la cinta, partiendo de la afirmación que ya realizan en la introducción (ALONSO Y BAIGORRI, 2004: 129) de que Doña Marina o *La Malinche* es el intérprete más representado de los que participaron junto a los españoles en la conquista y colonización del continente americano. También insisten en el olvido habitual de Jerónimo de Aguilar, explicable tal vez por el mayor exotismo que ofrece Doña Marina, por su condición de mujer en una conquista de hombres o por su estrecha relación personal con Cortés:

Images, like any other record, are in the hands of the powerful at any given time and in any given society. Native codices provide the official vision by those who were finally defeated by the colonizers and use the same type of manipulation present in any given society. The main characters (that is, usually the commissioners of the image) appear in high-ranking positions and others may appear only as complementary objects to complete the picture. This may explain why, in native codices, images representing early meetings between Cortés and various Mexican lords appear to be mediated only by Malintzin or Malinche, although we know that she knew no Spanish at the time and that she needed the help of Jerónimo de Aguilar as a pivot between Spanish and Mayan (ALONSO Y BAIGORRI, 2004:132).

Es muy interesante la apreciación que realizan sobre como los códices antiguos representan a Doña Marina, siguiendo técnicas parecidas a las que emplea la película, como singularizarla con túnicas blancas entre las armaduras u otorgarle el uso de un palanquín, eso sí de un diseño no exactamente coincidente con la época que refleja el filme. También se apunta aquí un tema interesante, el papel jugado por Doña Marina en la conquista, ¿pionera o traidora a su pueblo?, cuestión sobre la que tendremos ocasión de volver más adelante.

She is also frequently represented as larger in size than the other natives (Arencibia, 1998, pp. 20-23). Does this imply fascination for the Mayan girl who acted as the Spaniards' linguistically—and language was a powerful weapon indeed,

as Cortés knew only too well (Díaz del Castillo, 1989, p. 183). Or is it because this is the image of a traitress, much despised by Mexicans after independence (*malinchismo* is a synonym for *turncoat*)? The answer may depend on the interpretation given by different viewers (“there is no neutral looking,” Lister & Wells, 2001, p. 65) and may also vary through time or space. To have a certain command of the language of the empire meant for the colonized to have (some) influence and power (Robinson, 1997, p. 35), but not necessarily in the eyes of their fellow indigenous peoples (ALONSO Y BAIGORRI, 2004: 132).

Al analizar ALONSO Y BAIGORRI (2004: 134-135) el grabado “Indians presenting gifts to Hernán Cortés, who listens to their words translated by doña Marina.” Anonymous Lienzo de Tlaxcala Manuscript (ca. 1550) parten de la visión de Karttunen (1994) sobre Doña Marina:

Cortés remains seated in his chair with his men behind him. Facing him, Xicotencatl and other Tlaxcalan noblemen stand as they give a group of noblewomen to the Spaniards. Doña Marina faces the richly dressed women and makes the finger-pointing gesture that usually accompanies speech in such drawings, while behind her a Spaniard holds a spear in one hand and makes the same pointing gesture with his free hand. This may be a rare acknowledgment of the presence of Jerónimo de Aguilar. It is at this point in the train of events that Bernal Díaz remarks that all the Indians called Cortés “Malinche” because of the inseparableness of the captain and his Nahuatl interpreter. In both the indigenous record and the Spanish chronicles, Aguilar recedes into the background and Doña Marina moves to center stage (KARTTUNEN, 1994: 8-9)

Y la perfilan y complementan. Esta visión marcará la pauta de muchas otras representaciones posteriores y, en gran medida, la de la película que nos ocupa:

This colored drawing is quite simple, almost childlike, particularly if we compare it with the complexity of European Renaissance paintings, but it is very naturalistic and rich in information. There are ethnic and gender markers, with the Spaniards bearded and dressed in hose and doublets, and the Tlaxcalans with their *zarapes* or shawls (men) and their tunics and gowns (women). Costumes tend to fix a visual stereotype, where the uniformity of the group prevails over the individual features, with the exception perhaps of Cortés. Marina can be identified not by her

face or dress but by the position she occupies, aligned with the (all male) Spaniards and facing the Tlaxcalans. Her location is, in our view, a symbol of how the painter(s) interpreted her allegiance. She may resemble the Tlaxcalans or the other Mexicans, but she is not quite one of them. “She had no people and nowhere to flee” (Karttunen, 1994, p. 22), and it is that rootlessness and her ability to adapt that allowed her survival. Her place would also represent her success “in making herself one of the men” (Karttunen, *ibid.*). When we say Marina took the Spaniards’ side we mean that her role exceeded that of an interpreter as we understand it currently, to become a fellow traveler for Cortés (in more than one sense), his adviser, his diplomat and his spy. Her job was remarkable for the Spaniards, but she was far from being neutral.

The convention for communication or speech seems to be the finger-pointing with hand and arm lifted in an attitude of “explaining.” Although there are several characters depicted in the same position, we can assume that not all are speaking at the same time, but in turns. Marina is syntactically linked with the scene through the inclination of her head, which is facing Xicotencatl, to and from whom she is supposed to be translating her principal’s words. Karttunen identifies the man behind Marina as Jerónimo de Aguilar, the other interpreter who –let us not forget– was absolutely necessary for communication while Marina was learning Spanish. This would be an exceptional occasion in which he is represented –Marina attracted all the attention– and a historic image of a relayed interpreting situation. Aguilar would interpret between Mayan and Spanish and Marina between Mayan and Nahuatl (ALONSO Y BAIGORRI, 2004: 134-135).

Como vemos, varios autores destacan la valoración positiva por parte de la historiografía posterior hacia Doña Marina, algo que no ha ocurrido con otros intérpretes más o menos contemporáneos y participantes en situaciones similares como Felipillo o Francisquito, los intérpretes de Pizarro⁴⁹, de los que la historia,

⁴⁹ Francisco Pizarro González (Trujillo, 16 de marzo de 1478 - Lima, Perú, 26 de junio de 1541) fue un noble, explorador y conquistador español del Perú. Se le recuerda por haber logrado imponerse sobre el Imperio inca con ayuda de diversos caciques locales. Le fue concedido el título de marqués de los Atavillos.

WIKIPEDIA, “Francisco Pizarro”
Disponibile en http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Pizarro#Muerte [Consulta: 30 de julio de 2014]

sobre todo del primero, ha reservado un juicio mucho más negativo, como nos recuerda Lucena Salmoral al trazar el perfil biográfico de Felipillo⁵⁰.

Ni siquiera conocemos su nombre verdadero y solo nos ha llegado su apodo, nacido hacia 1510 probablemente en Puná o Poechos (en territorio de Túmbez) y fallecido en 1536 en Chileque. Desempeñó un papel decisivo durante la conquista, tradujo el requerimiento a Atahualpa y estuvo implicado en su muerte. Traicionó luego a Almagro y participó en la conquista de Chile, donde actuó también con engaños hasta que fue descubierto y muerto.

Felipillo y Francisquillo fueron los dos muchachos indígenas que recogió Francisco Pizarro en Tumbes durante su viaje descubridor del Perú (1526) para enseñarles castellano, con objeto de que le sirvieran luego de intérpretes. Felipillo acompañó a Pizarro a Panamá, también a España en su viaje de 1528, según aseguró Herrera, y más tarde actuó como intérprete en la expedición conquistadora de 1532. Cuando esta arribó a la isla de Puná, antes de alcanzar Tumbes, su cacique Tumbala preparó una celada para matar a los españoles, pero Felipillo se la advirtió a Pizarro, que deshizo la conjura, matando a varios jefes de los naturales.

El joven indígena acompañó luego a los españoles en su penetración por el Perú, aunque con poca fortuna, según el Inca Garcilaso, ya que según dijo era “torpe en ambas lenguas”, castellano y quechua. Debido a esto tergiversó las palabras de Hernando de Soto cuando fue a visitar a Atahualpa “tan bárbara y torpemente, que muchas dijo en contrario sentido, de manera que no solo afligió al Inca, mas enfadó a los oyentes”. Vino luego el encuentro de Cajamarca, donde Felipillo volvió a hacer gala de sus deplorables cualidades lingüísticas traduciendo a Atahualpa las palabras del padre Valverde. El mismo cronista afirmó que esto se debía a que “era natural de Puná y de gente muy plebeya, mozo que aún apenas tenía veinte y dos años, tan mal enseñado en la lengua general de los Incas, como en la particular de los españoles, y que la de los incas aprendió no en el Cozco, sino en Tumpiz, de los indios que allí hablaban como extranjeros...y también aprendió lengua española sin que nadie se la enseñase, sino de oír hablar a los españoles”. Es posible por tanto que hiciera una mala interpretación del requerimiento que le tradujo el intérprete. Sea como fuere, el Inca tiró la Biblia que le mostraba el padre Valverde, sobrevino el combate y Atahualpa quedó preso de los españoles.

⁵⁰ Disponible en <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=felipillo> [Consulta: 8 de julio de 2014]

Tras los acontecimientos conocidos sobrevino el episodio de la muerte de Atahualpa (1533), que Garcilaso denunció también la intervención de Felipillo: “Urdióse la muerte de Atabalipa por donde menos pensaban: caso que Felipillo, lengua, se enamoró y amigo de una de sus mujeres para casar con ella si él moría”. Efectivamente acusó falsamente a Atahualpa de estar reuniendo tropas para acabar con los españoles, “que fue maldad de Felipillo, que declaraba los dichos de los indios que por testigo tomaba, como se le antojaba”. El Inca fue sentenciado a muerte por traidor a los españoles y por intentar mandar asesinar a su hermano Huáscar.

Felipillo fue luego a Quito con Diego de Almagro, quien debía enfrentarse con Pedro de Alvarado. El indio cometió la baja de pasarse a Alvarado y “le dio aviso de la poca gente que don Diego tenía”, con lo que estuvo a punto de que le mataran. Producida luego la concordia de los dos capitanes, Felipillo se volvió hacia Almagro, quien le perdonó sin rencor. Pasó luego a Cuzco y fue con Almagro a la campaña de Chile, con objeto de espiar a favor de Pizarro. Allí huyó con otros indios al saber del levantamiento de Manco Capac. Almagro mandó capturarlo, matarlo y descuartizarlo. El padre Gómara le dedicó este epílogo “Confesó el malvado al tiempo de su muerte haber acusado falsamente a su buen rey Atabaliba, por yacer seguro con una de sus mujeres. Era un mal hombre Felipillo de Poechos, liviano, inconstante, mentiroso, amigo de revueltas y sangre, y poco cristiano, aunque bautizado” (LUCENA SALMORAL, 2014).

Juicios y valoraciones tan negativas como estas o las que repasa Valdeón, dentro de su amplio estudio sobre el papel de la lengua y los intérpretes en la conquista, colonización, administración y evangelización de la América española y que merecen un apartado entero, *Felipillo's reputation as an interpreter*, (VALDEÓN, 2014) esconden, probablemente, una intencionalidad exculpatoria de las actividades de los españoles comandados por Pizarro y que depusieron al rey Atahualpa⁵¹ sin ninguna piedad ni miramiento para con su rango, en un campaña

⁵¹ Atahualpa fue el decimotercer inca y está considerado como el último gobernante del Imperio incaico. Cuando su hermano Huáscar se coronó en Cuzco como emperador, dando inicio a la sangrienta Guerra civil incaica.

Tras trece batallas logró vencer a Huáscar en el año 1532 en Quipaypan, cerca de Cuzco, tras lo cual Atahualpa se proclamó Inca o emperador. Luego, en la ciudad de Cajamarca, conoció a los españoles donde, según la versión tradicional y después de una inesperada emboscada española, habría sido hecho prisionero por Francisco Pizarro. A los pocos meses fue acusado de traición por los

quizá menos épica y más teñida por la codicia y las disensiones internas que la llevada a cabo por Cortés en México con la ayuda de Doña Marina, otro de los apartados de la obra de Valdeón, *Doña Marina/Malinche and the conquest of Mexico* (VALDEÓN, 2014), en el que amplia argumentos que ya hemos expuesto anteriormente.

Si bien es difícil elaborar una lista muy larga de producciones que traten el tema de la conquista española de América, más allá de las aquí mencionadas y de algunas del cine histórico de carácter patriótico e imperial que proliferó en la España de la posguerra, de las que *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña sería su máximo exponente, en las que a la figura del intérprete no se le reserva ningún papel, sí podemos encontrar una película posterior que retrata la conquista española del Imperio Inca, *La caza real del sol*⁵², (*The royal hunt of the sun*, 1969), una producción británica, basada en la obra teatral de Peter Levin Shaffer⁵³, del director especializado en productos televisivos Irving Lerner (1909-1976) y con un reparto plagado de prestigiosos actores británicos como Robert Shaw, en el papel de Francisco Pizarro, Christopher Plummer en el del rey Atahualpa o Nigel Davenport en el de Hernando de Soto.

españoles, que lo acusaron de ocultar un tesoro, conspiración contra la corona española y de asesinar a Huáscar. Para su rescate ofreció pagar dos habitaciones llenas de plata y una de oro. Cumplió con su oferta, pero los españoles no cumplieron con su parte, y lo sentenciaron a morir por medio del garrote.

WIKIPEDIA, “Atahualpa”

Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Atahualpa> [Consulta: 30 de julio de 2014].

⁵² Ficha completa de la película en Anexo I, página 606.

⁵³ Peter Levin Shaffer (Liverpool, 15 de mayo de 1926) es un dramaturgo británico. Se dio a conocer con su comedia *Five Finger Exercise* en 1958 y por su tragedia épica *The Royal Hunt of the Sun* de 1964. Su obra de teatro *Equus* de 1973, fue un éxito en Londres y Nueva York, además ganó los premios Tony y fue llevada al cine en 1977 por Sidney Lumet. Obtuvo también gran éxito por *Amadeus* en 1979, sobre la vida de Wolfgang Amadeus Mozart, llevada a la pantalla grande por Miloš Forman en 1984. Uno de sus últimos trabajos fue la comedia *Lettice and Lovage* de 1988.

El profesor Baigorri nos refiere como tuvo ocasión de interpretar a Shaffer durante una visita del dramaturgo a España. En el transcurso de las conversaciones privadas que tuvieron ocasión de mantener, el dramaturgo mostró una opinión bastante negativa sobre *La caza real del sol* y se mostró muy decepcionado por el escaso éxito de la misma, tanto más si la comparaba con la aceptación de *Amadeus*, su favorita de cuantas adaptaciones al cine se han hecho de sus obras.

La película se centra en la relación y el contraste entre la visión de la vida, la riqueza y el ejercicio del poder de Pizarro y el rey Atahualpa, en un interesante duelo dialéctico contenido en una película original que se ve lastrada por algún problema de producción que hace patente los apuros económicos planteados durante su rodaje y ciertas carencias técnicas, sobre todo en el sonido, que quizá privaron a la cinta del éxito que merecía.

El intérprete Felipillo no desempeña un papel muy importante en la cinta, pero aparece interpretada por Sam Krauss, actor teatral en su única aparición en la gran pantalla, pero conserva el aire taimado e intrigante que le atribuyen las crónicas antiguas de la conquista española.

La figura de Felipillo también ha sido estudiada en la mencionada panorámica trazada por Alonso y Baigorri (2004) al analizar un grabado que aparece en la *Nueva crónica y buen gobierno* (vol. 2, p. 391. Editado por John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. Madrid, Historia 16, 1987. Vol. II, p. 391.) de Felipe Guaman Poma de Ayala (1613-1615) titulado *El Inca Atahualpa está en la ciudad de Cajamarca en su trono*. Señalando de él las siguientes características, en todo coincidentes con lo que hemos expuesto:

This particular image represents the encounter of Atahualpa, the Inca, with the Spaniards, represented here according to the captions on the picture by Pizarro, Almagro and Brother Vicente, in Cajamarca. The encounter is mediated by the young man on the right, who has a caption on his arm saying *Felipe yndio lengua*. *Lengua*, always in feminine *la lengua* was the most common name for interpreter at the time of the Conquest. The drawing shows a simplistic representation of the scene, with only a hint of perspective and a distribution of characters in which the Inca ruler, richly dressed in his throne, stands out from his undifferentiated subjects, as well as from the Spaniards. Pizarro and Almagro, kneeling, show their respect to the Inca. The priest, slightly smaller even if he is not kneeling, is reading a book, presumably the Bible. Felipe, the interpreter, is as large as the rest of the main characters. The artist follows the convention of representing him with his hand and arm extended and finger pointing, a symbol for interpreting. The interpreter is located in a privileged position, within earshot of the main characters in order to hear and be heard.

There are ethnic and social markers in the picture: the Incas wear ponchos and cover their heads with bonnets; Pizarro and Almagro, bearded, are dressed in their military attire, carrying spears and shields; the friar is shaved and wears the habit; and Felipe is dressed halfway between the Spanish and the Inca costumes. The whole scene has a certain sense of a theatrical performance.

We cannot ignore that Felipe, or Felipillo as he was known, was one of the children captured in a previous expedition so that he could be taught the language in Spain and used as an interpreter in future voyages. All sources, including Guaman Poma de Ayala, consistently describe his interpreting performance as extremely inadequate, particularly as regards his absolute and shameless lack of ethics. He wrongly interpreted the words of the Inca on purpose with the intention of obtaining one of his women. It is widely known that the whole affair resulted in Atahualpa's death, with the Inca Empire falling into the hands of the Spaniards (Kurz, 1995, p. 4). Curiously enough, his treason is now part of mainstream historiography, while Marina's job is not usually judged so critically (ALONSO Y BAIGORRI, 2004: 138-139).

No mucho tiempo después de finalizada la conquista de Perú, los españoles intentaron aumentar su conocimiento geográfico de las zonas circundantes adentrándose en las selvas amazónicas para consolidar sus dominios y, quizá por encima de todo, encontrar mayores fuentes de riqueza, como el legendario reino de El Dorado. En este contexto se enmarca la expedición de Pedro de Ursúa⁵⁴ en 1560 que, en realidad, ha pasado a la historia con el nombre de uno de sus lugartenientes, Lope de Aguirre⁵⁵.

⁵⁴ Pedro de Ursúa (Arizcun (Baztán), Navarra, 1526-1561), adelantado y conquistador español del siglo XVI. De origen navarro, en 1545, fue nombrado Teniente de Gobernación del Nuevo Reino por su tío, el juez de residencia Miguel Díez de Armendáriz y después Justicia Mayor al servicio de Andrés Hurtado de Mendoza, nuevo Virrey del Perú que le encargó organizar una expedición para encontrar El Dorado por el río Marañón, descubierto años antes por Francisco de Orellana. Partió acompañado por su amante doña Inés de Atienza pero ambos fueron asesinados por sus propios expedicionarios, dirigidos por Lope de Aguirre, el 1 de enero de 1561. Aguirre continuó como jefe de la expedición, proclamándose en rebeldía contra la corona española.

WIKIPEDIA, "Pedro de Ursúa"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_de_Urs%C3%BAa [Consulta: 30 de julio de 2014].

⁵⁵ Lope de Aguirre (nacido en Oñate entre 1511 y 1515 y muerto el 27 de octubre de 1561). Explorador español y conquistador que protagonizó un episodio de cruentos asesinatos para erigirse en líder de una expedición en la búsqueda de El Dorado.

Más allá del interés histórico de la expedición y su desastroso resultado ya que perecieron prácticamente todos sus miembros a causa del clima, las enfermedades y la hostilidad de los indígenas pero también asesinados entre ellos mismos, como el propio Pedro de Ursúa, por la codicia y el ansia por el oro que todavía no habían descubierto, la historia cuenta con muchos elementos susceptibles de un buen tratamiento dramático: La fidelidad, la codicia, la crueldad la traición, la locura...

No es de extrañar, por lo tanto, que la expedición y sobre todo el personaje a la vez heroico y siniestro de Lope de Aguirre haya sido retratado en varias obras literarias como *Los Maraños* (1913) de Ciro Bayo⁵⁶, *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Úslar Pietri⁵⁷, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1968)

En 1560, poco antes de ser relevado en el cargo, el virrey Andrés Hurtado de Mendoza organizó una expedición para la conquista del mítico El Dorado en el territorio de los Omaguas. Al mando del veterano Pedro de Ursúa, el 26 de septiembre de 1560 partieron los expedicionarios navegando por el río Marañón (por ello adoptaron el sobrenombre de marañones). Eran algo más de 300 españoles, algunas decenas de esclavos negros y unos 500 sirvientes indios, embarcados en dos bergantines, dos barcas chatas y unas cuantas balsas y canoas. Entre ellos figuraban Lope de Aguirre y su joven hija mestiza, llamada Elvira.

Un año más tarde Aguirre participó en el derrocamiento y asesinato de Ursúa, y poco después de su sucesor, Fernando de Guzmán, al que posteriormente sucedería Aguirre. Aguirre y sus hombres alcanzaron el Océano Atlántico causando estragos entre las poblaciones nativas a su paso. El 23 de marzo de 1561, Aguirre instó a 186 capitanes y soldados a firmar una declaración de guerra al Imperio español que le proclamaba príncipe del Perú, Tierra Firme y Chile.

En julio de 1561 cayó sobre Barquisimeto donde fue cercado y, presa de la desesperación, llegó a matar a puñaladas a su propia hija, Elvira. Finalmente, el 26 de octubre de 1561 fue asesinado por dos marañones. En un juicio *post mortem* fue declarado culpable del delito de lesa majestad y varios de sus hombres fueron declarados culpables de los crímenes cometidos y sentenciados a muerte.

WIKIPEDIA, "Lope de Aguirre"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Lope_de_Aguirre [Consulta: 30 de julio de 2014].

⁵⁶ Ciro Bayo y Seguro (Madrid, 16 de abril de 1859 - *ibidem*, 4 de julio de 1939) fue un viajero, aventurero, traductor y escritor español. Llevó una vida bohemia viajando por España, Europa y América. Como escritor costumbrista, y pionero de la moderna literatura de viajes, su figura y obra son aún muy desconocidas, aunque en los últimos años está despertando gran interés por parte de los especialistas.

WIKIPEDIA, "Ciro Bayo"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Ciro_Bayo [Consulta: 30 de julio de 2014].

⁵⁷ Arturo Uslar Pietri (Caracas, 16 de mayo de 1906 - *ibidem*, 26 de febrero de 2001), fue un abogado, periodista, escritor, productor de televisión y político venezolano considerado como uno de los intelectuales más importantes del siglo XX en su país.

WIKIPEDIA, "Arturo Uslar Pietri"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Arturo_Uslar_Pietri [Consulta: 30 de julio de 2014].

de Ramón J. Sender⁵⁸ o *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva⁵⁹ y en dos producciones cinematográficas que comentaremos a continuación por el uso contrapuesto que hacen de la figura del intérprete de lenguas.

La primera, *Aguirre, la cólera de Dios*⁶⁰ (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972) está basada principalmente en la obra de Sender y, pese a ser su segunda película, es reconocida por la crítica como una de las mejores películas de Herzog (1942) dentro de su amplia cinematografía que se abre, precisamente, con una película, *Signos de vida* (*Lebenszeichen*, 1968), sobre los problemas de comunicación, que se solucionarían con la presencia de intérpretes, de una guarnición de paracaidistas alemanes en Creta durante la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de su producción cinematográfica encontraremos películas tan significativas como la interesante recreación el siglo XIX de *El enigma de Gaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974), los ecos vampíricos de Murnau de *Nosferatu, vampiro de la noche* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979), más

⁵⁸ Ramón José Sender Garcés (Chalamera, Huesca, 3 de febrero de 1901 - San Diego, Estados Unidos, 16 de enero de 1982), conocido como Ramón J. Sender, fue un escritor español. Tras una juventud bohemia y participar en la Guerra de Marruecos, ingresó en la redacción del prestigioso diario *El Sol* como redactor y corrector entre 1924 y 1930.

Durante la Guerra Civil fue enviado Estados Unidos a dar una serie de conferencias para presentar la causa de la República. Al finalizar la guerra se exilió en México, donde permaneció hasta 1942 cuando se trasladó a Estados Unidos para impartir clases de literatura en la Universidad de San Diego, puesto que mantuvo hasta su jubilación.

Quizá sus obras más conocidas sean *Imán* (1930), novela sobre la Guerra de Marruecos, *Viaje a la aldea del crimen* (1935) sobre la represión gubernamental contra los jornaleros libertarios de Casas Viejas y *Míster Witt en el cantón* (1935), sobre el movimiento cantonalista de Cartagena. También trató el tema de la Guerra Civil en: *Contraataque* (1938), *El rey y la reina* (1947), *Los cinco libros de Ariadna* (1957) y, la más importante, *Réquiem por un campesino*. El conjunto de novelas *Crónica del alba* (1943) reconstruye su infancia y juventud y son una magnífica descripción de la sociedad española de comienzos del siglo XX. También cultivó los temas americanos, como en *Epitalamio del prieto Trinidad* (1942) y la novela histórica en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964), *Bizancio* (1958), sobre la expedición de los almogávares mercenarios de Roger de Flor al Imperio bizantino de Miguel IX Paleólogo en plena Edad Media y *Carolus Rex* (1963), sobre el reinado de Carlos II de España.

WIKIPEDIA, “Ramón J. Sender”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_J._Sender [Consulta: 1 de agosto de 2014].

⁵⁹ Miguel Otero Silva (Barcelona, Venezuela, 26 de octubre de 1908 - Caracas, 28 de agosto de 1985) fue un escritor, humorista, periodista, ingeniero y político venezolano.

WIKIPEDIA, “Miguel Otero Silva”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_Otero_Silva [Consulta: 30 de julio de 2014].

⁶⁰ Ficha completa de la película en Anexo I, página 502.

aventuras y sueños de grandeza amazónicos pero en esta ocasión a comienzos del siglo XX (*Fitzcarraldo*, 1982), las inclinaciones ocultistas de la Alemania nazi de *Invencible* (*Invincible*, 2001) o la guerra de Vietnam de *Rescate al amanecer* (*Rescue Dawn*, 2006).

Pedro de Ursúa (Ruy Guerra) y Lope de Aguirre (Klaus Kinski, el actor fetiche de Herzog) cuentan con la ayuda de un intérprete para llevar a buen término su expedición. La figura del intérprete esta individualizada en la película con su nombre propio, Baltasar, interpretado por un indígena y doblado por el actor alemán Christian Brückner.

Vemos al intérprete Baltasar en acción en dos escenas. En la primera, pregunta sin obtener ninguna respuesta a los indios que navegan por el curso del río Marañón dónde se encuentra El Dorado. La comunicación no es posible tanto por el escaso interés de los indios, probablemente condicionado por el miedo a los españoles, como por la, al parecer, gran diferencia lingüística entre su dialecto y el del intérprete. En la segunda ocasión, el intérprete es utilizado más bien con una finalidad de mediación intercultural. Aguirre le pide que pregunte a los indios si conocen la palabra de Dios y el intérprete se ayuda de una Biblia para intentar instruir, con resultado infructuoso como puede suponerse, a los indígenas en los rudimentos de la fe cristiana. La escena sirve, sobre todo, para mostrar la enorme distancia cultural entre unos y otros y las disparatadas pretensiones de los expedicionarios, incapaces de adaptarse al medio que les rodea.

No obstante, la escena más interesante en la que Baltasar participa es previa a los momentos en que le vemos interpretar y consiste en una conversación íntima con Inés, la prometida de Ursúa (Uta Hallant) sobre cómo los españoles le han hecho perder su privilegiado estatus de príncipe inca para convertirlo en un esclavo. La amargura con la que el personaje se expresa ejemplifica perfectamente la sensación que han experimentado muchos intérpretes a lo largo de la historia y muy especialmente en ambientes coloniales de encontrarse atrapados entre dos culturas y sentirse traidores a la propia y esclavos de sus conquistadores.

El mismo acontecimiento histórico retrata una producción española, *El Dorado* (Carlos Saura, 1988) que reconstruye con gran riqueza de medios pero con una cierta pesadez narrativa la expedición de Pedro de Ursúa (Lambert Wilson) y los conflictos entre su amante Dña. Inés (Gabriela Roel), el lugarteniente Lope de Aguirre (Omero Antonutti), su hija mestiza Elvira (Inés Sastre) y otros conquistadores miembros de la expedición como Fernando de Guzmán (Eusebio Poncela) o Pedrarías (Patxi Bisquert).

La brillantez estilística de la cinta está garantizada por el buen hacer de Carlos Saura (1932), uno de los principales renovadores del nuevo cine español desde los años sesenta con películas tan rompedoras como *La caza* (1966), *La prima Angélica* (1974), *Mamá cumple 100 años* (1979) o autor de obras de un valor estético incontestable como *Sevillanas* (1992), *Tango* (1998) o *Goya en Burdeos* (1999).

Aunque la película incide en los mismos temas universales que el filme de Herzog: Codicia, avaricia, violencia, solidaridad, heroísmo, cobardía... prescinde por completo de la figura del intérprete, perdiendo uno de los matices más interesantes de su predecesora. Por otra parte, resulta narrativamente pobre que una producción realizada con tantos medios y que presenta tanta riqueza de matices obvie ese detalle y dé por superadas las necesidades lingüísticas que aparecen a lo largo de la expedición y que se solventan con mímica, como cuando el jefe Uiraluru (Wilson Morera) marca la dirección hacia el Dorado, alargando el brazo derecho e indicando: “Más allá, más allá”.

Merece la pena comentar en este punto otra omisión muy significativa que también el séptimo arte ha realizado de otros intérpretes que muy bien podrían haber desempeñado un gran papel dramático en la pantalla, por cuanto se trata de intermediadores sometidos a un conflicto de lealtades en el curso de un enfrentamiento violento (PAYÀS, 2012: 20). Nos referimos a los *capitanes de amigos*, en realidad unos intérpretes de frontera (ALONSO y PAYÀS, 2008: 141-142), como los alfaqueques de la Reconquista española o los de la Conquista del Oeste de Estados Unidos, con unas características y condicionantes de su trabajo más comunes de lo que podría parecer a primera vista (PAYÀS Y ALONSO, 2009: 187).

El *capitán de amigos* fue un funcionario colonial encargado de la mediación entre las autoridades españolas y el pueblo mapuche fundamentalmente durante la Guerra de Arauco (PAYÀS, G. y GARBARINI, 2012: 348), el prolongado conflicto que enfrentó a las fuerzas militares de la Capitanía General de Chile contra los indios mapuches y algunos aliados pertenecientes a los pueblos cunco, huilliche, pehuenche y picunche en la región de la Araucanía, aproximadamente durante tres siglos, entre 1536 y 1818, pero con diferentes grados de intensidad y que continuaría aún después de independizado Chile de la Corona española (ZAVALA, 2008: 38-39).

La exploración de los territorios mapuches del sur de Chile fue iniciada por misioneros que pronto se vieron en la necesidad de buscar la ayuda de personas conocedoras de la lengua mapuche y que, al mismo tiempo, poseyesen instrucción militar adecuada para poder controlar mejor a los indios (ZAVALA, 2008: 35). Desde esta función inicial como intérpretes, los capitanes de amigos comenzaron a asumir otras funciones complementarias, como transmitir a los mapuches la doctrina cristiana (ZAVALA, 2005: 51), participar en su conversión y ayudar a los religiosos en la administración de los sacramentos (ZAVALA, 2008: 100).

Los capitanes de amigos, al convivir diariamente con los indígenas, adquirieron muchas de sus prácticas y tradiciones y, en algunos casos, llegaron a contraer matrimonio con mujeres mapuches, participaron en ritos y vistieron ropajes a semejanza de los indios. Estos hábitos fueron censurados duramente por las autoridades españolas, que temían que los capitanes de amigos pudieran transformarse en potenciales enemigos al poder ayudar a los mapuches (ZAVALA, 2008: 101).

En otros casos, estos funcionarios se convertían en personajes arbitrarios que maltrataban a los indios y se apropiaban de sus bienes. En este sentido, los abusos de los capitanes de amigos fueron considerados como parte del detonante de la Rebelión Mapuche de 1723, también causada en parte por el hecho de que hubo capitanes de amigos que ostentaron grandes propiedades agrícolas, y cuando se les interrogaba sobre los títulos que debían acompañar dichas posesiones, contestaban haber sido recibidos en donación por parte de los caciques mapuches. (ZAVALA, 2008: 105)

En un momento más tardío de la colonización de América pero también en el ejercicio de labores de evangelización de la población indígena se sitúa otra película en la que aparece la interpretación de lenguas. El filme británico *La Misión*⁶¹ (*The Mission*, 1986) de Roland Joffé (1945) muestra los conflictos coloniales entre España y Portugal a mediados del siglo XVIII por la demarcación de fronteras entre lo que hoy serían Paraguay y Brasil, condicionados por la legalidad de la venta de esclavos en los dominios portugueses y la codicia de los tratantes portugueses deseosos de poder vender como esclavos a los indios guaraníes que pasarían de la soberanía española a la portuguesa.

La cinta tiene la acreditada marca de calidad de su creador que ha realizado varias películas de interés para el público ya sea por el tema, el genocidio en Camboya en *Los gritos del silencio* (*The Killing Fields*, 1984) o la pobreza en la India en *La ciudad de la alegría* (*City of Joy*, 1992) o por sus cuidadas ambientaciones históricas, *Creadores de sombras* (*Fat Man and Little Boy*, 1989) sobre la génesis de la bomba atómica en la Segunda Guerra Mundial, *Vatel* (2000) sobre la Francia de Luis XIV o *Encontrarás dragones* (*There Be Dragons*, 2011), polémica biografía sobre monseñor José María Escrivá de Balaguer, fundador del *Opus Dei*.

Sobre el trasfondo histórico también se narra la historia personal de dos padres jesuitas protectores de los indígenas y opuestos a las pretensiones esclavistas, el padre Gabriel (Jeremy Irons), comprometido con la causa de los indios desde un principio, y Rodrigo de Mendoza (Robert de Niro), antiguo tratante de esclavos que, tras la pérdida de su esposa, toma los votos y se entrega a la labor del padre Gabriel.

La interpretación se muestra sobre todo cuando distintos enviados políticos y eclesiásticos visitan las misiones jesuitas para comprobar la labor que allí se realiza. La interpretación, realizada por el padre Gabriel, tiene una labor poco importante y ejerce, fundamentalmente, una función de ambientación y de explicación al espectador de la labor desarrollada por los jesuitas. Sí se intenta señalar en la película la labor pedagógica de los jesuitas que hacen que los indígenas conozcan el

⁶¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 615.

castellano e, incluso, el latín de los cánticos y ceremonias religiosas. También los indígenas y no solo los misioneros tienen capacidad, por lo tanto, para actuar como intérpretes en la película.

4.2.4. América del norte y el *western*

Pero no fueron únicamente los conquistadores españoles los que tuvieron necesidad de intérpretes en sus dominios americanos. La Corona británica estableció, a mediados del siglo XVI, asentamientos en la costa oeste de Norteamérica. Al principio con una población escasa y sin un aparato burocrático y administrativo tan centralizado y desarrollado como el de la América hispana, pero que, posteriormente, fueron el germen de una nación independiente que, en 1776, se separó de Gran Bretaña y tomó el nombre de Estados Unidos de América.

En los primeros años de colonización y asentamiento, los británicos se encontraron con problemas lingüísticos similares a los que habían experimentado los españoles poco más de un siglo antes. Pronto apareció la figura del intérprete, un mestizo, un soldado, una persona en suma, a caballo entre las dos culturas. En el imaginario cultural de la colonización de Estados Unidos ese papel por excelencia se ha atribuido a Pocahontas o *Matoaka* en la lengua de los indios algonquinos, (c.1595-c.1617), un personaje comparable, salvando las distancias, a la *Malinche* de Hernán Cortés (PAYÀS, 2012: 18). Hija mayor del jefe indio Wahunsonacock de la tribu Powhatan de Virginia actuó de intérprete, en gran medida por sus relaciones con los jefes pioneros John Smith⁶², primero, y John Rolfe⁶³ después. El personaje ha sido

⁶² John Smith (Willoughby, Lincolnshire, 9 de enero de 1580 - Londres, 21 de junio de 1631) fue un soldado, marino y autor inglés. Es generalmente reconocido por establecer el primer asentamiento británico en Norteamérica y por su vinculación con Pocahontas. Fue asimismo el primer presidente de Virginia y, por lo tanto, el principal mandatario en América anglosajona.

WIKIPEDIA, "John Smith"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/John_Smith_%28explorador%29 [Consulta: 30 de julio de 2014].

⁶³ John Rolfe (1585 - 1622) fue un colono inglés en Norteamérica, conocido por su matrimonio con Pocahontas con la que tuvo un hijo llamado Thomas Rolfe.

WIKIPEDIA, "John Rolfe"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/John_Rolfe [Consulta: 30 de julio de 2014].

retratado por el cine en más de una decena de ocasiones desde su primera aparición en la pantalla en el filme *Pocahontas* (1910) de la Thanhouser Film Corporation hasta dos películas más recientes que comentaremos a continuación.

El filme *El nuevo mundo*⁶⁴ (*The new World, 2005*) dirigido por el acreditado director Terrence Malick (1943) cuenta con Q'orianka Kilcher en el papel de Pocahontas, Colin Farrell en el del capitán Smith y Christian Bale en el de John Rolfe. La película plantea la historia desde el lado personal de la protagonista y sus relaciones afectivas con los otros dos personajes. Sí aparece en varias ocasiones actuando como intérprete lingüística y como intermediaria cultural entre indios y colonos, sin que esta cuestión tenga una especial relevancia en la película, sino que más bien se incorpora como parte del imaginario tradicional del personaje. La película conserva la tradicional preocupación de su director por la cuidada fotografía, algo característico en producciones tan dispares como el drama rural *Días del cielo* (*Days of Heaven, 1978*) o la recreación de la batalla de Guadalcanal de *La delgada línea roja* (*The thin red line, 1998*), dos de los hitos más significativos de la corta en número pero muy brillante filmografía de Malick.

Tampoco se desarrolla en profundidad el tema de la interpretación, aunque aparece, algo normal por el público al que va dirigida, en la película de animación *Pocahontas*⁶⁵ (1995), producida por Walt Disney y dirigida por los expertos en animación Mike Gabriel y Eric Goldberg (1955), posiblemente la adaptación más popular y con mayor número de espectadores de este personaje. Hasta el punto de haber sido prolongada en una secuela estrenada directamente en video *Pocahontas 2: Viaje a un nuevo mundo* (*Pocahontas II: Journey to a New World, 1998*) dirigida por Tom Ellery y Bradley Raymond y en la que el Nuevo Mundo para Pocahontas es Inglaterra. Pese a su popularidad, no puede ser comparada en pie de igualdad con el resto de filmes que venimos comentando por su diferente intencionalidad y público receptor.

⁶⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 554.

⁶⁵ Ficha completa de la película en Anexo I, página 669.

Una vez consolidada la ruptura con la metrópoli mediante la Guerra de Independencia y afianzada la identidad nacional tras la Guerra de Secesión con los estados esclavistas del sur (1861-1865), el país se lanzó a la conquista de su última frontera, la zona central y occidental de América del norte, habitada únicamente por las poblaciones indias autóctonas.

En los años iniciales de este periodo de expansión, 1804-1806, se produce la expedición de Meriwether Lewis⁶⁶ y William Clark⁶⁷ para explorar y cartografiar la enorme extensión de Luisiana adquirida por el presidente Thomas Jefferson⁶⁸ a Francia con el declarado propósito de aumentar la extensión y potencia comercial de Estados Unidos y tratar con ello de extender la soberanía del país hasta la costa del pacífico.

⁶⁶ Meriwether Lewis (Charlottesville, Albemarle, Virginia, 18 de agosto de 1774 - Grinder's Stand, Hohenwald, Tennessee, 11 de octubre de 1809) fue un explorador, soldado, botánico, y administrador público estadounidense.

Lewis es conocido por haber liderado, con William Clark, la expedición de Lewis y Clark, cuya misión fue explorar, poco después de la compra de Luisiana, los nuevos territorios adquiridos y que logró establecer el comercio y la soberanía sobre los nativos y reclamó el Pacífico noroeste y el territorio de Oregón para los Estados Unidos antes de que lo hiciesen las naciones europeas. El presidente Thomas Jefferson le nombró gobernador de la Alta Luisiana en 1806 (FRITZ, 2004: 59).

⁶⁷ William Clark (Virginia, 1 de agosto de 1770 - San Luis (Misuri), 1 de septiembre de 1838) fue un militar y explorador estadounidense que acompañó a Meriwether Lewis en la llamada expedición de Lewis y Clark.

En 1803, Lewis le propuso compartir el mando de la expedición que estaba formando. La expedición duró tres años, y aunque técnicamente era un subordinado y estaba bajo el mando de Lewis, en la práctica ambos compartieron el mando ante la insistencia de este. Clark se concentró sobre todo en la confección de mapas, la gestión de la logística y los suministros y en la identificación y clasificación de plantas y animales autóctonos (FRITZ, 2004: 62).

⁶⁸ Thomas Jefferson (13 de abril de 1743 - 4 de julio de 1826) fue el tercer presidente de los Estados Unidos de América entre 1801 y 1809. Fue, asimismo, el principal autor de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de 1776.

Los principales acontecimientos que tuvieron lugar durante su presidencia incluyen la compra de Luisiana (1803) y la Expedición de Lewis y Clark (1804–1806), así como la escalada de tensiones con Gran Bretaña y Francia, que condujeron a la guerra con Gran Bretaña en 1812, ya después de abandonar el cargo.

Como filósofo político, Jefferson era un hombre de la Ilustración y conocía a muchos líderes intelectuales en Gran Bretaña y Francia. Idealizaba al pequeño agricultor propietario independiente como ejemplo de virtudes republicanas, desconfiaba de las ciudades y los financieros, favoreció los derechos de los Estados y un gobierno federal estrictamente limitado. Jefferson fue el gobernador de Virginia durante la Guerra de Independencia (1779–1781), el primer Secretario de Estado (1789–1793) y el segundo vicepresidente de los Estados Unidos (1797–1801).

WIKIPEDIA, “Thomas Jefferson”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Thomas_Jefferson [Consulta: 29 de marzo de 2014].

Este difícil empeño no sería posible sin la utilización de intérpretes que pudieran establecer comunicación entre los exploradores y las distintas poblaciones indígenas que se encontrarían en su largo periplo. Este papel esencial en la exploración lo va a desempeñar la india Sacajawea, que casi ha alcanzado un perfil mítico en la historia estadounidense.

Sacajawea fue una mujer indígena perteneciente a la tribu de los shoshone que acompañó y guió a la expedición desde Dakota del Norte hasta la costa del actual estado de Oregón y desempeñó un importante papel al ayudar a encontrar los pasos para llegar al océano Pacífico. Según la poca información contrastada existente, en su mayoría proveniente de los diarios que Lewis y Clark escribieron durante la expedición (FRITZ, 2004: 75), Sacajawea nació en el seno del clan *agaidikan* (“comedores de salmón”) de los shoshone, en lo que es el actual condado de Lemhi, en el estado de Idaho. Cuando tenía aproximadamente doce años fue raptada por una tribu adversaria, los hidatsa, y llevada a una aldea hidatsa cerca de lo que hoy es Washburn, en Dakota del Norte (FRITZ, 2004: 78).

Cuando tenía trece años, Sacajawea se desposó con Toussaint Charbonneau, un mercader francés que vivía en la aldea. De él esperaba Sacajawea su primer hijo cuando la expedición de Lewis y Clark llegó para pasar el invierno de 1804. Lewis y Clark construyeron un fuerte y entrevistaron a los nativos en busca de guías e intérpretes para subir por el norte del río Misuri durante la primavera. Charbonneau fue contratado como intérprete pero pronto fue desplazado por su esposa que dominaba la lengua shoshone (FRITZ, 2004: 80).

En abril de 1805, la expedición dejó el fuerte y se dirigió hacia el río Misuri en piraguas. El 14 de mayo, Sacagawea rescató varios artículos que cayeron de un bote, entre ellos, los diarios y otras anotaciones que Lewis y Clark llevaban. Los comandantes de la expedición, que alabaron sus reflejos, decidieron llamar al río que cruzaban, en su honor, río Sacagawea (FRITZ, 2004: 85).

Sacagawea no solo ayudó como guía al conocer la geografía que les rodeaba sino que además les brindó protección gracias a sus conocimientos en plantas medicinales y curativas. En agosto de 1805, la expedición localizó una tribu

shoshone e intentó realizar un intercambio ya que necesitaban caballos para pasar las Montañas Rocosas. Sacagawea, al actuar como intérprete, descubrió que el jefe de la tribu era su hermano Cameahwait (FRITZ, 2004: 91).

La llegada a la costa del pacífico supuso el primer cruce oficial del país, atravesando lo que luego serían once estados distintos, y el gobierno estadounidense pudo anexionarse de forma definitiva el territorio de Oregón y Luisiana, territorio del que Lewis fue nombrado gobernador. Al finalizar la expedición, Charbonneau y Sacagawea, pasaron tres años entre los hidatsa antes de aceptar la invitación de Clark de establecerse en San Luis en 1809. Los documentos históricos (FRITZ, 2004: 115), sugieren que Sacagawea falleció en 1812, un año antes de que su marido también muriese en un encuentro armado con los indios.

El papel tan importante que Sacagawea desempeñó en la expedición y, por añadidura, en la construcción de Estados Unidos han hecho que mantenga un importante papel en el imaginario colectivo de los estadounidenses en el que los hechos puramente históricos se mezclan con otros elementos ficticios como su posible muerte muchos años después de la realmente confirmada o su supuesto romance con el capitán Clark.

El personaje parece, por lo tanto, muy adecuado para aparecer en alguna producción cinematográfica. Así ocurre, en efecto, pero en menor medida de lo que podríamos pensar en un principio, puesto que ha aparecido solo en cinco series televisivas y en otras producciones que nada tiene que ver con la expedición de Lewis y Clark como *Los Simpson* o la, por el momento, trilogía abierta por *Noche en el museo* (*Night at the Museum*, Shawn Levy, 2006). Únicamente en una ocasión la intérprete Sacagawea ha recibido un tratamiento amplio en una producción cinematográfica para la gran pantalla, concretamente en *Horizontes azules*⁶⁹ (*The Far Horizons*, Rudolph Maté, 1955) interpretada por Donna Red. El guion de la

⁶⁹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 585.

película está basado en la novela de Della Gould Emmons⁷⁰ *Sacajawea of the Shoshones* escrita en 1943.

En esta ocasión, Rudolph Maté (1898-1964) nos presenta una película de aventuras en la que muestra sus buenos oficios como director y su dilatada experiencia adquirida en el rodaje de títulos tan clásicos como el thriller psicológico *Cerco de odio* (*The Dark Past*, 1948), el modernísimo ejemplo de cine negro *Con las horas contadas* (*Dead on Arrival*, 1950), las aventuras orientales de *Su alteza el ladrón* (*The Prince Who Was a Thief*, 1951), el elegante *western* *El caballero del Mississippi* (*The Mississippi Gambler*, 1953) o las aventuras en la Inglaterra medieval de *Coraza negra* (*The Black Shield of Falworth*, 1954).

Horizontes azules nos muestra, en una grandiosa fotografía en *technicolor* de Daniel L. Fapp, los eventos más significativos de la expedición de Lewis y Clark, pero pasados por el tamiz del esquema clásico de una película del Hollywood de los años cincuenta en el que la expedición llegará a verse amenazada por la rivalidad amorosa ente Lewis (Fred MacMurray) y Clark (Charlton Heston), primero por la aristocrática Julia Hancock (Barbara Hale) y luego por la propia Sacagawea.

Curiosamente, y aunque la cinta es respetuosa con los términos históricos generales del desarrollo de la expedición, ni Sacagawea ni su marido Charboneau (Alan Reed) aparecen interpretando en ningún momento. La diferencia lingüística entre las tribus de indios o entre los colonos de origen francés y los estadounidenses se sacrifica probablemente en aras de la mayor concisión narrativa de la película.

Sí que queda claro el imprescindible papel de Sacagawea como guía, colaboradora, asesora e introductora de la expedición en las costumbres y formas de comportamiento de los indios. Incluso se reproducen exactamente episodios reales de

⁷⁰ Della Gould Emmons (12 de Agosto de 1890, Glencoe, Minnesota - 6 de noviembre de 1983, Tacoma, Washington). Profesora de lengua inglesa y escritora. Desde la universidad se mostró muy interesada por las costumbres de los indios, inquietud que plasmó en su novela *Sacajawea of the Shoshones*, novedosa por cuanto abordaba la expedición de Lewis y Clark desde el punto de vista de la intérprete india. A esta obra siguió una amplia producción literaria que siempre tomó como eje el modo de vida y las costumbres de los indígenas norteamericanos.

WIKIPEDIA, "Della Gould Emmons"
 Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Della_Gould_Emmons [Consulta: 29 de marzo de 2014].

la expedición sacados de los diarios de Lewis y Clark, algunos los hemos mencionado ya como la construcción del fuerte, la dificultad de viajar en las canoas, el encuentro con el hermano de Sacagawea, ya jefe de la tribu shoshon, o como Sacagawea salva de perderse en las aguas los diarios de la expedición. Ver a Sacagawea interpretando en algún momento de la película habría sido un detalle que, sin duda, habría enriquecido una cinta que, pese a sus evidentes licencias históricas en lo que a la relación entre los personajes principales se refiere, se ve con agrado e interés.

La conquista de la frontera oeste de los Estados Unidos posterior a la expedición de Lewis y Clark y fundamentalmente desarrollada en la segunda mitad del siglo XIX fue reflejada por el cine desde sus comienzos, dando lugar así al género cinematográfico más propiamente estadounidense, el *western*, la película del oeste. El género, muy amplio en su temática y rico en su evolución cronológica, representa para la cultura norteamericana lo que los cantares de gesta para la cultura europea, la forja épica de una identidad nacional. Asimismo, la temática y construcción del *western* suponen un buen termómetro para ver la evolución general de la cinematografía estadounidense, en cuanto a argumentos, censura, y también evolución técnica, estética y argumental.

Lógicamente, la conquista del oeste requiere del contacto con los pueblos indios y la ineludible necesidad de intérpretes. La figura del intérprete dentro del *western* merecería un estudio completo. Al principio es solo un breve elemento de ambientación que, como mucho, muestra la dificultad de comprensión entre dos culturas alejadas y no cuenta, por lo tanto, con un gran protagonismo en los momentos de mayor esplendor del género en los años cuarenta y cincuenta.

En los años sesenta, cuando los parámetros del género cambian y se entra en una época más manierista que revisa las visiones anteriores sobre el tema, pasa a ser depositaria de muchos de los nuevos argumentos sobre el respeto a los indios y a su identidad.

Así, en varios casos, el intérprete será portavoz de las injusticias y los agravios que los indios reprochan a los blancos. Esto ocurre, por ejemplo, en *El gran*

*combate*⁷¹ (*Cheyenne Autumn*, 1964) de John Ford (1894-1973), uno de los directores emblemáticos del género [*La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), *Fort Apache* (1948), *Rio Grande* (1950), o *Centauros del desierto* (*The searchers*, 1956) por citar solo algunos títulos], que aquí da una de sus visiones finales y más amargas de la conquista del oeste en una línea crepuscular y de revisión temática que ya había iniciado en 1962 en *El hombre que mató a Liberty Balance* (*The Man Who Shot Liberty Balance*).

En *El gran combate*, el intérprete indio debe transmitir las quejas de sus compatriotas cheyenes por los muchos incumplimientos del hombre blanco, de forma que los oficiales del ejército y los representantes políticos puedan comprenderlas, aunque estos se muestren fríos, desinteresados y más preocupados por las incomodidades del lugar que por la problemática de los indios. Difícil labor para una persona que pertenece claramente a una de las partes en conflicto y que no deja de traslucir toda su emotividad y dolor al ser uno de los muchos que sufren la precaria situación de su pueblo en sus propias carnes.

La revisión del género no solo afectó a que fuera reivindicada la figura de los indios o a que se introdujeran otras variables éticas en el comportamiento de pistoleros y agentes de la ley, sino que también se produjo una mezcla de géneros y aparecieron *westerns* que eran en realidad comedias.

En una de ellas, contemporánea de la película anterior, *La batalla de las colinas del Whisky*⁷² (*The Hallelujah Trail*, 1965), el intérprete (Martin Landau) no es empleado como voz de los indios masacrados, sino como elemento cómico que transgrede totalmente el código ético de la profesión buscando siempre su propia supervivencia y su beneficio personal con una finalidad cómica, en consonancia con el resto de la película. El filme, basado en la novela de Bill Gulick⁷³, fue dirigido por

⁷¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 541.

⁷² Ficha completa de la película en Anexo I, página 598.

⁷³ William "Bill" Gulick (22 de febrero de 1916 - 25 de octubre de 2013) fue un historiador y escritor estadounidense. Nacido en Kansas City, Missouri, se licenció en la Universidad de Oklahoma. De sus veinte novelas publicadas, tres fueron llevadas al cine, siendo "Hallelujah Trail" (1963) la más conocida.

el experto en westerns “serios”, *Duelo de titanes* (*Gunfight at the O.K. Corral*, 1957) o *El último tren de Gun Hill* (*Last Train from Gun Hill*, 1959), John Sturges (1910-1992), que acababa de realizar una película de gran éxito sobre la Segunda Guerra Mundial como *La gran evasión* (1963) y el reparto estaba encabezado por Burt Lancaster (Coronel Thaddeus Gearhart) y Lee Remick (Cora Templeton Massingale).

Sin embargo, sí se ve en la película como un mal intérprete puede complicar considerablemente una negociación delicada, bien por desconocimiento de la lengua, por realizar una interpretación deficiente desde el punto de vista del respeto al contenido del original, o porque tome partido claramente por una de las partes o, como en el caso de la película, porque atienda a sus propios intereses y utilice su actuación como intérprete para conseguir sus fines mediante la información privilegiada que recibe durante el desempeño de su labor. En este caso, la trasgresión de uno de los elementos principales del código ético del intérprete, como es la fidelidad hacia el contenido del discurso original, es utilizada como desencadenante de situaciones con efecto hilarante y no para una reflexión moral o como motor de una intriga. No obstante, vemos como la violación del código ético propio de la profesión hace que la figura cobre más relevancia dentro de la producción cinematográfica.

La crítica hacia la figura del intérprete se ve arropada por la crítica más general que la película realiza, siempre en clave de comedia, al puritanismo de la sociedad norteamericana y a la doble moral en aspectos como las relaciones con los indios o el consumo de alcohol.

Una utilización similar pero menos desarrollada de la figura del intérprete como elemento cómico ya aparecía en una película anterior titulada *Los Hermanos Marx en el Oeste*⁷⁴ (*Go West*, 1940) dirigida por Edgard Buzzell (1900-1985). Buzzell ya había trabajado con la famosa familia de cómicos el año anterior en *Una tarde en el circo* (*At the Circus*, 1939) y, en esta ocasión, realizó una parodia de todos los elementos tópicos y clásicos del género: asalto a trenes, diligencias, indios,

⁷⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 646.

duelos en el *saloon*... El personaje que realiza la labor de intérprete es S. Quentin Quale (Groucho Marx), por supuesto sin ningún respeto por las normas propias de la profesión, cuando él y sus compañeros Joe Panello (Chico Marx) y “Rusty” Panello (Harpo Marx) son apresados por los indios que pretenden arrancarles la cabellera.

Únicamente cumple en la película el intérprete la función de ser un *gag* más con efecto hilarante, sobre todo al hablar Groucho una jerga ininteligible que los indios no logran entender. No hay ningún atisbo de verosimilitud lingüística ya que la lengua que habla Groucho no es ninguna lengua india sino una lengua inventada, sobre todo, teniendo en cuenta sus componentes fonéticos. Los indios por su parte hablan en la versión original un inglés entrecortado y simple que, en la versión doblada, se ha transformado en un castellano agramatical, el mismo que, habitualmente, se atribuía a los indios en los doblajes de las películas de la época.

La mezcla del *western* con elementos de comedia es sintomática de la pérdida progresiva del contenido épico del género. Este hecho, unido al cambio de los gustos del público a finales de la década de los sesenta y a las nuevas formas de producción en los estudios de Hollywood, llevó a la desaparición paulatina del *western* como género comercial. Desde finales de los años setenta únicamente se producirán películas del oeste de cuando en cuando y, generalmente, serán homenajes al género, revisiones o *remakes* de producciones anteriores.

Sin embargo, algunas de estas recuperaciones del género clásico han dado lugar a películas de gran calidad como *Sin perdón* de Clint Eastwood, (*Unforgiven*, 1992), o la que a nosotros más nos interesa *Bailando con lobos*⁷⁵ (*Dances with Wolves*, 1990). La película fue un gran éxito de crítica y público en su momento y supuso el debut de su director, Kevin Costner, actor de éxito en los años anteriores que, pese a este buen comienzo, no supo consolidar su carrera como director y sufrió en sus siguientes trabajos importantes fracasos, algunos tan sonoros como el de *Waterworld* (1995).

⁷⁵ Ficha completa de la película en Anexo I, página 513.

La película podría enmarcarse en la línea, ya comentada, de revisión del cine del oeste que arrancó de los años sesenta. El filme presenta una contraposición entre una visión idílica de la vida en las tribus indias y la destrucción de este mundo, que vive en armonía con la naturaleza, por la llegada masiva del hombre blanco. El protagonista, el teniente Dunbar, interpretado por el propio Kevin Costner, aprende a respetar el medio natural en el que vive y a integrarse en las costumbres de los indios, asumiendo y respetando sus tradiciones ancestrales. En su proceso de adaptación a esta nueva realidad y de asunción de las costumbres indias jugará un papel decisivo *De pie con el puño en alto*, una mujer de raza blanca interpretada por Mary McDonnell, adoptada por los indios desde niña y que será la encargada de actuar como intérprete en los primeros encuentros entre el teniente Dunbar y los miembros de la tribu.

La intérprete de esta película se podría situar en la tradición de la figura del que actúa más allá del mero mediador lingüístico y que también sirve como puente entre dos culturas, al estilo de *La Malinche* o de Pocahontas. En este caso, además, el personaje tiene mucha más profundidad en lo que al tema de la interpretación se refiere, ya que esta primera relación personal, motivada por el idioma, pronto va a derivar en una historia de amor que se convertirá en el hilo conductor de gran parte de la película.

La solución empleada en este filme para mostrar la contraposición lingüística entre indios y blancos fue audaz en su momento. Todos los parlamentos de los miembros de la tribu aparecen en *lakota*, la lengua de los indios sioux, y son subtítulos al inglés en la versión original. En la versión española, se ha respetado el *lakota* y se ha subtitulado en castellano, mientras que todos los diálogos en inglés se han doblado al castellano.

El recurso a los subtítulos, facilitado por la tecnología moderna, permite soluciones como estas que serían imposibles en el cine clásico, en el que los indios hablaban un inglés rudimentario, solución que se mantenía en los doblajes al español que empleaban un castellano deficiente gramaticalmente y mal pronunciado. Con el empleo de la lengua original india, la película gana en verosimilitud y la historia que

cuenta resulta más real y creíble, a la vez que hace más necesaria y da más protagonismo a la intérprete en la película.

La intérprete en el filme se resiste a realizar su labor y demuestra tener “un poco olvidada” al principio su lengua materna. En las siguientes escenas va adquiriendo un mayor dominio de la lengua y más aplomo como intérprete, si bien interpreta en tercera persona, no en primera como es el uso normal y estandarizado hoy en día en la profesión. Probablemente se haya hecho deliberadamente en tercera persona como forma de que el diálogo interpretado no suene actual ni profesional. Al ir recuperando progresivamente el dominio de su lengua materna, la intérprete puede hablar en ella con el teniente Dunbar y en las escenas del cortejo que desemboca en la historia de amor aparecen ya en inglés, al principio más rudimentario y luego más normativo y sin ningún apoyo de los subtítulos.

Sí resulta llamativa en la película la rapidez con la que el teniente aprende la lengua sioux frente a la lentitud con la que la intérprete recupera su propia lengua materna. Aunque no tengamos forma de comprobar si el uso de la lengua *lakota* es el adecuado, cualquier interlocutor sioux de la película entiende perfectamente al teniente y nunca le señala ninguna corrección, lo cual resulta exagerado e inverosímil.

En el caso de esta película, la interpretación se muestra más claramente y tiene una finalidad narrativa dentro del filme. Se respeta incluso la secuencia normal de enunciado, discurso interpretado y respuesta propia de la interpretación bilateral, al menos en las primeras escenas en que la intérprete aparece. El acercamiento a la disciplina, por lo tanto, se hace con más rigor del que suele ser habitual en las producciones cinematográficas. Además, la utilización permanente de la lengua india en la película muestra un mayor respeto por la cultura autóctona, acorde con el espíritu del resto de la producción. La solución, novedosa en aquel momento, abrió una pauta para la inclusión de lenguas indígenas en las producciones cinematográficas, posibilitadas por el uso de subtítulos, que transmiten la información sin interrumpir el ritmo narrativo.

Al mismo tiempo, este uso de los subtítulos también permite eliminar la aparición de la figura del intérprete en algunos casos, ya que permite que los indios hablen en su lengua original y el espectador reciba el contenido del mensaje a través de los subtítulos sin que tenga que aparecer un intérprete en pantalla, con lo que la sensación de verosimilitud y realismo es todavía mayor.

4.2.5. El nuevo colonialismo y el imperialismo europeo

Si bien la conquista de América por los españoles y la expansión de los Estados Unidos hacia el oeste pueden considerarse como formas de colonialismo, este término suele reservarse al proceso de ocupación de territorio, generalmente en África y Asia, que, durante la Segunda Revolución Industrial y desde mediados del siglo XIX y hasta el final de la Primera Guerra Mundial, llevaron a cabo las grandes potencias europeas. Esta situación de culturas en contraste hará necesaria la figura de los intérpretes y el cine, en consecuencia, reflejará esta situación.

Sería excesivamente prolijo enumerar las producciones en las que aparecen intérpretes que no desempeñan ninguna función específica o particular sino que, simplemente, cumplen con el papel de aumentar la verosimilitud y, al tiempo, el exotismo de las películas. En cualquier caso, no se trata de intérpretes profesionales, sino, preferentemente, de nativos que conocen la lengua de sus amos coloniales y actúan como meros transmisores al dictado de estos. En algún caso, el intérprete puede llegar a significarse dentro de la película, generalmente al añadir algún rasgo cómico o al ser, simplemente, un colaborador muy cercano a sus amos.

Conviene señalar, además, que los intérpretes han sido y serán en cualquier contexto de colonización o de dominación de un pueblo sobre otro un elemento imprescindible, lo cual dará a lugar, aunque el cine la mayoría de las veces lo obvie, a interesantes dilemas éticos sobre la aculturación, la fidelidad a la cultura de origen o la adaptación del intérprete a la dominación bien por conveniencia personal, por la presión de las circunstancias o por la violencia ejercida por los colonizadores ocupantes.

A este respecto es muy ejemplificadora e interesante la problemática que plantea John Le Carré⁷⁶ en su novela *La canción de los misioneros* (*The Mission Song*, 2006) centrada en la figura de Bruno Salvador, un acreditado intérprete de veintinueve años hijo ilegítimo de un misionero católico irlandés y de la hija de un jefe congoleño.

La propia presentación del personaje nos proporciona muchas de las características tradicionales de un intérprete colonial: don para las lenguas, persona a caballo entre dos culturas y, también, la problemática ética que plantea el ejercicio de la profesión, en la actualidad en este caso no en el marco de un colonialismo de dominio y ocupación efectiva sino, más bien, un colonialismo indirecto de supremacía capitalista occidental o China y de explotación de las materias primas locales sin ninguna responsabilidad social ni ecológica:

Me llamo Bruno Salvador. Mis amigos me llaman Salvo, y mis enemigos también. Soy un ciudadano solvente del Reino Unido e Irlanda del Norte, de profesión intérprete acreditado de suajili y lenguas menos conocidas pero habladas en una extensa zona del Congo oriental, antes colonia belga, de ahí mi dominio del francés, otro as en la manga para el ejercicio de mi actividad profesional. Soy una cara conocida en los juzgados londinenses, tanto de lo civil como de lo penal, y se reclama mi presencia con regularidad en los congresos sobre asuntos del Tercer Mundo; véanse mis elogiosas referencias de muchas de las más selectas razones sociales de nuestra nación. Por mis singulares aptitudes una agencia gubernamental cuya existencia se niega rutinariamente me ha exigido asimismo que cumpla con mi deber patriótico. Nunca me he visto en un aprieto, pago mis impuestos, gozo de una saneada calificación crediticia y tengo una cuenta bancaria bien administrada. Estos son datos fehacientes que, por más que se empeñen, ninguna manifestación burocrática puede alterar.

Durante seis años de trabajo honrado en el mundo del comercio, he aplicado mis servicios, ya sea en teleconferencias con las palabras muy medidas, o bien en

⁷⁶ David John Moore Cornwell (Poole, Dorset, Inglaterra, 19 de octubre de 1931), más conocido por su seudónimo *John le Carré*, es un novelista británico especializado principalmente en relatos de suspense y espionaje ambientados en la época de la Guerra Fría.

WIKIPEDIA, “John le Carré”
Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/John_le_Carr%C3%A9 [Consulta: 13 de febrero de 2014].

discretas reuniones en ciudades neutrales del continente europeo, al ajuste de los precios del petróleo, el oro, los diamantes, ciertos minerales y otras materias primas, así como al desvío de muchos millones de dólares para apartarlos de las miradas inconvenientes de los accionistas de todo el mundo y llevarlos a lugares tan recónditos como Panamá, Budapest y Singapur. Pregúntenme si, al facilitar, estas transacciones, me he visto obligado a consultar con mi conciencia y recibirán en respuesta un rotundo “No”. El intérprete acreditado tiene una norma sacrosanta; no lo contratan para recrearse en sus escrúpulos. Contrae con su patrón el mismo compromiso que un soldado contrae con la bandera. Ahora bien, yo personalmente, en atención a los desventurados de este mundo, tengo por costumbre ponerme a disposición de los hospitales, las cárceles, y los organismos de inmigración londinenses en concepto de prestación sin ánimo de lucro, pese al hecho de que en tales casos la remuneración es calderilla (LE CARRÉ, 2006: 9-10).

Por lo demás, Le Carré, otorga a este intérprete lo que muchos creen esencial para lograr una buena capacidad profesional, un don innato para el aprendizaje de las lenguas, aunque se cuida muy mucho de arroparlo con una formación académica adecuada para un buen desempeño de las exigencias del ejercicio de la profesión:

Cada músculo y fibra de mi don divino tenía que recibir su sesión diaria de ejercicio en el gimnasio de la mente, primero mediante profesores particulares, después en la Escuela de Estudios Orientales y Africanos de Londres, donde obtuve matrícula de honor en Lengua y Cultura Africanas, y me especialicé en suajili, con el francés sobreentendido. Y, por último, en Edimburgo, donde alcancé el sùmmum de la gloria: un doctorado en Traducción e Interpretación.

Así al concluir mis estudios, contaba con más títulos y diplomas de intérprete que la mitad de las agencias de traducción de tres al cuarto que pregonan sus miserables servicios de una punta a otra de Chancery Lane⁷⁷ (LE CARRÉ, 2006: 22).

Es Salvo, y la novela de la que forma parte, un material más que adecuado para hacer una buena adaptación al cine, como ya lo han sido diecinueve de las novelas escritas por John Le Carré entre las que destacan: *El espía que surgió del frío*

⁷⁷ Calle londinense famosa por la abundancia de bufetes de abogados.

(*The Spy Who Came in from the Cold*), dirigida por Martin Ritt en 1965, con Richard Burton; *Llamada para el muerto* (*The Deadly Affair*, adaptación de *Call for the Dead*), dirigida por Sidney Lumet en 1966, con James Mason; *El espejo de los espías* (*The Looking Glass War*), dirigida por Frank Pierson en 1969, con Anthony Hopkins; *La chica del tambor* (*The Little Drummer Girl*), dirigida por George Roy Hill en 1984, con Diane Keaton; *La casa Rusia* (*The Russia House*), dirigida por Fred Schepisi en 1990, con Sean Connery; *El sastre de Panamá* (*The Tailor of Panama*), dirigida por John Boorman en 2001, con Pierce Brosnan; *El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*), dirigida por Fernando Meirelles en 2005, con Ralph Fiennes; *El topo* (*Tinker Tailor Soldier Spy*), dirigida por Tomas Alfredson en 2011, con Gary Oldman y *El hombre más buscado* (*A Most Wanted Man*), dirigida por Anton Corbijn en 2014, con Philip Seymour Hoffman en su último papel.

La citada proximidad y colaboración con los amos europeos de los intérpretes indígenas es perfectamente retratada en dos películas un poco alejadas entre sí en el tiempo y bastante en sus coordenadas geográficas.

El filme *El jardín de Alá*⁷⁸ (*The Garden of Allah*, 1936) fue dirigido por el realizador de origen ruso Richard Boleslawski (1899-1937), famoso por la notoria primera adaptación de la novela de W. Somerset Maugham *El velo pintado* (*The Painted Veil*, 1934) protagonizada por Greta Garbo, basándose en la novela de Robert Hichens⁷⁹, ya llevada al cine en 1916 y 1927. *El jardín de Alá* fue una de las primeras películas rodadas en *technicolor* y reunió a Marlene Dietrich (Domini Enfielden) y a Charles Boyer (Boris Androvsky). El personaje de Batouch, interpretado por Joseph Schildkraut, actúa de intérprete e introductor en las costumbres magrebíes entre la pareja francesa protagonista y los argelinos en el marco de este drama colonial sobre las dudas religiosas de su protagonista masculino.

⁷⁸ Ficha completa de la película en Anexo I, página 548.

⁷⁹ Robert Hichens (Robert Smythe Hichens, 14 Noviembre 1864 - 20 Julio 1950) fue escritor, periodista, dramaturgo y novelista británico famoso por sus historias cortas, lleno de ironía y humor negro.

Similar es la imagen del intérprete en *La senda de los elefantes*⁸⁰ (*Elephant Walk*, 1954) del realizador alemán nacionalizado norteamericano William Dieterle (1893-1972) también conocido por *La vida de Emile Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937) y *Bloqueo* (*Blockade*, 1938) y que desarrolla en esta cinta, basándose en la novela de Robert Standish⁸¹, el triángulo amoroso formado por Ruth Wiley (Elizabeth Taylor), John Wiley (Peter Finch) y Dick Carver (Dana Andrews) en el selvático ambiente del Siam colonial. El criado de confianza de la protagonista, Appuhamy, (Abraham Sofaer), actúa como intérprete en los paseos de Ruth por su enorme plantación, amenazada, además de por las pasiones cruzadas de sus dueños, por estar enclavada en un tradicional paso de elefantes. La *vis comica* aquí no está presente, pero sí el acercamiento al intérprete como acompañante y mediador entre unas culturas y otras.

Pero, más allá del Magreb o del sudeste asiático, es el África subsahariana el escenario por excelencia de las películas de ambiente colonial. Son muchas las producciones en las que aparecen nativos africanos ejerciendo labores de interpretación bilateral, casi siempre como elemento exótico de ambientación. Más singular es el caso de aquellas en las que son los europeos los que han aprendido la lengua nativa africana y ejercen de intérpretes para otros europeos.

En *Las minas del rey Salomón*⁸² (*King Solomon's Mines*, 1950) dirigida por Compton Bennet (1900-1974) y Andrew Marton (1904-1992) basándose en la novela de Rider Haggard⁸³, el protagonista, Allan Quatermain, interpretado por Stewart Granger, hace de intérprete para Elizabeth Curtis (Deborah Kerr) y John Goode (Richard Carlson) en su azaroso periplo por distintas tribus de África y sus

⁸⁰ Ficha completa de la película en Anexo I, página 623.

⁸¹ Digby George Gerahty (1898-1981). Novelista británico que escribió bajo los seudónimos de *Robert Standish* y *Stephen Lister*. Su obra más famosa es *Elephant Walk*, (1943) llevada al cine pocos años después y la semi autobiográfica *Marise* (1950). Gerahty siempre se atribuyó el haber inventado en 1933 la leyenda del monstruo del Lago Ness para fomentar el turismo en la zona.

⁸² Ficha completa de la película en Anexo I, página 636.

⁸³ Sir Henry Rider Haggard (22 junio 1856 - 14 mayo 1925) fue un escritor británico del género de aventuras en las que volcó su conocimiento de África, donde trabajó en proyectos de mejora y explotación agrícola al servicio del Imperio Británico. Creó el personaje del aventurero Allan Quatermain que protagonizó un ciclo de famosas y exitosas novelas.

respectivas lenguas. Siempre se muestra como un intérprete resolutivo y, algo bastante inverosímil, conoce a la perfección todas las lenguas y dialectos con los que se va encontrando. En el fondo, quizá subyace la idea arraigada en la época colonial de la supremacía cultural de la raza blanca, más dotada para el aprendizaje de lenguas “inferiores” como las africanas, la mayoría de ellas sumamente complejas, tanto más por estar alejadas de nuestras raíces y parámetros lingüísticos habituales.

Lo mismo ocurre en *Mogambo*⁸⁴ (1953), de un John Ford en esta ocasión alejado del *western* y volviendo a presentar una historia que ya había rodado en 1932 Víctor Fleming (1889–1949), también con Clark Gable como protagonista, entonces acompañado de la máxima estrella del momento, Jean Harlow, pero en otro ambiente exótico, Indochina, (*Tierra de pasión*, *Red Dust*, Víctor Fleming, 1932). Ambas películas están basadas en la obra teatral de Wilson Collison⁸⁵. En la cinta, el organizador de safaris Víctor Marswell (Clark Gable) actúa como intérprete de sus clientes occidentales, especialmente de Money Bear Nelly (Ava Gardner) y de Linda Nordley (Grace Kelly).

En este filme, al igual que en el anterior, el intérprete occidental muestra un completo dominio de la lengua nativa en cuanto a pronunciación y vocabulario y actúa, asimismo, con un extraordinario aplomo. Curiosamente, cuando los hablantes nativos hacen de intérpretes para los blancos en casi cualquier producción, lo hacen con una pronunciación deficiente y una construcción gramatical incorrecta en la lengua occidental. No conviene olvidar que el argumento último que sostenía todo el sistema político colonial era la superioridad del hombre blanco sobre el africano o el asiático y el cine, en consecuencia, todavía dejaba traslucir algo de esa concepción del mundo, ya en franco retroceso en los años cincuenta pero convertida en un estilema de larga pervivencia en el género del cine colonial y de aventuras.

Curiosamente, en ambas películas la interpretación se realiza en tercera persona (“Dice que...”), algo incorrecto en el uso profesional actual de la interpretación en el que siempre se utiliza la primera persona. La evolución de esta

⁸⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 658.

⁸⁵ Wilson Collison (5 de noviembre de 1893, Gloucester, Ohio - 25 de mayo de 1941, Beverly Hills, California) fue un prolífico autor y dramaturgo con treinta y ocho obras adaptadas al cine.

oposición *intérprete blanco-intérprete nativo* puede seguirse perfectamente analizando tres producciones más muy lejanas entre sí en el tiempo pero que han quedado en la retina del espectador cómo tres películas señeras del género, la primera de su período clásico y las otras dos más modernas.

Pocos años después de *Mogambo* podemos encontrar otra producción interesante, la película británica *Los asesinos del Kilimanjaro*⁸⁶ (*Killers of Kilimanjaro*, 1959). Su director Richard Thorpe (1896-1991) era un experimentado realizador de películas de aventuras, algunas tan conocidas y exitosas como *El prisionero de Zenda* (*The Prisoner of Zenda*) o *Ivanhoe*, ambas de 1952, o varios de los más clásicos títulos de la serie de películas de Tarzán, de la que hablaremos más adelante, como *La fuga de Tarzán* (*Tarzan Escapes*, 1936), *Tarzán y su hijo* (*Tarzan Finds a Son!*, 1939), *El tesoro de Tarzán* (*Tarzan's Secret Treasure*, 1941) y *Tarzán en Nueva York* (*Tarzan's New York Adventure*, 1942).

Con la experiencia acumulada en la realización de películas propias del género, el director nos presenta las aventuras de Robert Adamsom (Robert Taylor), un ingeniero británico encargado de construir una línea de ferrocarril en la parte oriental de África, con salida del puerto de Mombasa (Kenia) y que servirá para el desarrollo y la modernización de toda la zona.

La película es, sin ningún tipo de ambages, claramente favorable al colonialismo y a la labor civilizadora de los británicos en Kenia, muy puesta en cuestión en los años anteriores a su estreno, ya que Kenia se mantuvo bajo estado de emergencia como consecuencia de una rebelión en contra del dominio británico entre octubre de 1952 y diciembre de 1959 para conseguir finalmente la independencia efectiva el 12 de diciembre de 1963. Durante toda la década, la represión británica del movimiento independentista salpicó las páginas internacionales de la prensa de denuncias de crueldad y de predominio de los intereses económicos de la metrópoli que se imponían a cualquier otro tipo de consideración. La película, por lo tanto, con un tono ciertamente edulcorado, trató de limpiar la imagen de los colonizadores y de mostrar su implicación con la protección y el progreso de los africanos.

⁸⁶ Ficha completa de la película en Anexo I, página 644.

La presentación de los nativos en la película es bastante condescendiente y despersonalizada, si bien hay un personaje que se destaca sobre los demás y es el intérprete, el niño Pasha, interpretado por John Dimech, que saltaría a la fama en 1962 por su interpretación de Daud, el joven ayudante árabe de T.E. Lawrence en *Lawrence de Arabia (Lawrence of Arabia)* de David Lean. Lógicamente, no se trata de un intérprete profesional con formación previa sino de un niño que actúa de puente entre las dos culturas, despertando la simpatía del espectador. No podemos exigir, por lo tanto, capacidades ni competencias profesionales de un intérprete maduro. La interpretación se realiza en tercera persona pero es presentada en la película como efectiva, sobre todo en las dos escenas en las que tiene mayor protagonismo: el encuentro del ingeniero con el jefe de la tribu que se niega a colaborar en las obras del ferrocarril y la escena en la que el ingeniero Adamsom se está bañando y aparece un grupo de indígenas con intenciones poco amistosas.

La utilización de niños como intérpretes ha sido muy frecuente a lo largo de la historia, quizá por su mayor facilidad para el rápido aprendizaje lingüístico (BAIGORRI, 2012A: 229-244). Por utilizar ejemplos relativamente recientes, podemos sondear sus actuaciones en la prensa inglesa de comienzos del siglo XX con niños dotados de un enorme y prematuro dominio lingüístico actuando como intérpretes ante los tribunales en 1914 (BAIGORRI, 2012A: 234) o en otros servicios públicos (BAIGORRI, 2012A: 233) atendiendo situaciones comunicativas cercanas a lo que hoy llamaríamos *interpretación social*. Esta situación, aunque desde luego criticable y transgresora de los estándares de calidad propios de la profesión, tampoco ha sido infrecuente en la interpretación en los servicios públicos en tiempos más reciente y lo continúa siendo, especialmente en ámbitos relacionados con la inmigración (BAIGORRI y OTERO, 2011: 165-198).

Por otro lado, *Los asesinos del Kilimanjaro* sigue la estela y temática abierta unos años antes por la citada *Las Minas del Rey Salomón* (1950). Además, ha tenido una considerable influencia posterior, ya que la misma historia, con considerables retoques y sin ninguna presencia de la interpretación, ha vuelto a ser llevada al cine en dos ocasiones. En una producción norteamericana de 1996 titulada en España *Los demonios de la noche (The Ghost and the Darkness)* dirigida por Stephen Hopkins y protagonizada por Michael Douglas y Val Kilmer y, posteriormente, en 2005 en una

película india no estrenada en España titulada *Kaal*, dirigida por Shoam Sha que mantiene la historia general pero actualiza la época de ambientación y sitúa la acción en la India.

También aparecerán interpretes nativos en *Las Montañas de la Luna*⁸⁷ (*Mountains of the Moon*, 1990), basada en el libro de William Harrison⁸⁸ y dirigida por Bob Rafelson (1933), en su primera incursión en el cine de aventuras tras grandes éxitos en el género negro como *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1981) o *El caso de la viuda negra* (*Black Widow*, 1987). El filme realiza un repaso biográfico de las expediciones de los pioneros británicos en la exploración del continente africano: Richard Francis Burton⁸⁹ (Patrick Bergin) y John Hanning Speke⁹⁰ (Iain Glen). Una de las principales barreras con las que ambos van a chocar en sus viajes es la imposibilidad de comunicación con los nativos, situación que, en esta ocasión reflejada con realismo, los europeos se verán incapaces de solucionar sin recurrir a Mabruki, el intérprete de raza negra conocedor de las costumbres de su pueblo y de la cultura musulmana que se convertirá en una pieza imprescindible de la expedición, actuando como guía,

⁸⁷ Ficha completa de la película en Anexo I, página 638.

⁸⁸ William Neal Harrison (29 de Octubre de 1933 - 22 de Octubre de 2013). Novelista norteamericano conocido por sus historias cortas. La más famosa, *Roller Ball Murder* (1975) fue llevada al cine con el título *Rollerball ¿Un futuro próximo?* (*Rollerball*, Norman Jewison, 1975).

⁸⁹ Sir Richard Francis Burton (Torquay, Reino Unido, 19 de marzo de 1821 - Trieste, Imperio Austrohúngaro, 20 de octubre de 1890), fue un cónsul británico y explorador. Se hizo famoso por sus exploraciones en Asia y África

Vivió en la India durante siete años y completó los mapas de la zona colindante al Mar Rojo por encargo del gobierno británico. Viajó en solitario para conocer la Meca, para lo que se disfrazó de árabe, proeza sobre la que él mismo escribió en *The Pilgrimage to Al-Medinah and Meccah* (*Mi peregrinación a la Meca y Medina*). Junto a John Hanning Speke viajó a África donde descubrió el lago Tanganica. También viajó por los Estados Unidos, donde describió la comunidad mormona en su libro *The City of the Saints*, y parte de Brasil. Fue cofundador de la Sociedad Antropológica de Londres junto al Dr. James Hunt. Fue cónsul británico en Trieste (Italia), Damasco (Siria) y la isla africana de Fernando Poo (España).

WIKIPEDIA, “Richard Francis Burton”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Francis_Burton [Consulta: 30 de julio de 2014].

⁹⁰ John Hanning Speke (Bideford, Devon, 4 de mayo de 1827 - Somerset, 15 de septiembre de 1864) fue un oficial del ejército británico de la India y explorador de África, descubridor del nacimiento del río Nilo y del lago Victoria.

WIKIPEDIA, “John Hanning Speke”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/John_Hanning_Speke [Consulta: 30 de julio de 2014].

intérprete, y mediador intercultural. El mito del hombre blanco intérprete, generalmente europeo, infalible y perfecto, ya había desaparecido de la lista de héroes cinematográficos para esa fecha.

En una posición intermedia se encuentra *El hombre que pudo reinar*⁹¹ (*The Man Who Would Be King*, 1975) dirigida por John Houston (1906-1987) aclamado director y autor de películas como *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), *La Reina de África* (*The African Queen*, 1951), *Paseo por el amor y la muerte* (*A Walk with Love and Death*, 1969) o su última producción *Dublínenses* (*The Dead*, 1987).

El filme, una superproducción de más de ocho millones de dólares de presupuesto y rodada principalmente en Marruecos, se basa en un relato corto de Rudyard Kipling⁹², que aparece al principio y al final de la cinta, interpretado por Christopher Plummer y al que se recurre como narrador de una historia en la que Sean Connery y Michael Caine interpretan a Daniel Dravot y Peachy Carenhan, un par de pillos soldados del ejército colonial británico en la India en el siglo XIX que emprenden la búsqueda de un legendario tesoro y terminan en una zona perdida del Indostán donde viven los descendientes de la expedición de Alejandro Magno a la India.

⁹¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 544.

⁹² Joseph Rudyard Kipling (Bombay, 30 de diciembre de 1865 - Londres, 18 de enero de 1936) fue un escritor y poeta británico nacido en la India. Autor de relatos, cuentos infantiles, novelista y poeta. Se le recuerda por sus relatos y poemas sobre los soldados británicos en la India y la defensa del imperialismo occidental, así como por sus cuentos infantiles.

Algunas de sus obras más populares son la colección de relatos *The Jungle Book* (*El libro de la selva*, 1894), la novela de espionaje *Kim* (1901), el relato corto *The Man Who Would Be King* (*El hombre que pudo ser rey*, 1888), o los poemas *Gunga Din* (1892), todos ellos llevados al cine.

Fue iniciado en la masonería, circunstancia que aparece recogida en la narración y en la posterior adaptación al cine que nos ocupa, en la logia «Esperanza y Perseverancia N° 782» de Lahore, Punjab, India.

En su época fue respetado como poeta y se le ofreció el premio nacional de poesía *Poet Laureat* en 1895, la *Order of Merit* y el título de *Sir* de la *Order of the British Empire* (Caballero de la Orden del Imperio Británico) en tres ocasiones, honores que rechazó. Sin embargo aceptó el Premio Nobel de Literatura de 1907, siendo el primer escritor británico en recibir este galardón y el ganador más joven hasta la fecha.

WIKIPEDIA, “Rudyard Kipling”

Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Kipling> [Consulta: 30 de julio de 2014].

El parecido de Daniel con las representaciones del legendario héroe griego lo llevarán a ser proclamado rey. Para el ejercicio de su recién adquirido poder, que tendrá la finalidad última de esquilmar las riquezas de sus súbditos, será necesaria la colaboración de varios intérpretes y la de Peachy, más despierto que Daniel en cuestiones lingüísticas y que se convertirá a lo largo de la película en un asesor imprescindible del nuevo rey tanto en cuestiones protocolarias, ceremoniales y de gobierno, como también lingüísticas en la medida en que va aprendiendo la lengua de los nuevos súbditos.

Compartirá esta labor con el que va a ser el maestro y guía de los dos británicos en sus aventuras por Asia central, el soldado Mulvaney (Paul Antrim), superviviente de una expedición inglesa anterior, casi un Jerónimo de Aguilar, y que lleva varios años viviendo en la zona por lo que más que como intérprete actuará como mediador cultural entre los soldados y los distintos pueblos que se van encontrando, explicando a los dos aventureros su organización tribal, aspectos sociales, históricos y culturales, en la línea de lo comentado para Doña Marina o Francisquito. En cualquier caso, y eso es algo común para muchos de los intérpretes que hemos citado, tiene una capacidad de adaptación muy importante y un instinto nato para la supervivencia.

Las interpretaciones de Mulvaney y las de Peachy en el filme tienen además una finalidad claramente narrativa ya que, no solo a Daniel, sino también al espectador le están explicando muchos detalles de lo que sucede en pantalla o anuncian lo que puede suceder en el futuro. También sirven dichos parlamentos para mostrar el esquema de pensamiento de ambos personajes, que será fundamental en el desarrollo y en la conclusión de la película.

Finalmente, merece una mención especial dentro de este ámbito el ciclo de películas dedicadas al personaje de Tarzán. Este personaje literario, un europeo criado desde niño por los monos en África, dio el salto al cine en una fecha tan temprana como 1918 y, desde entonces, ha aparecido en casi un centenar de películas, tanto para pantalla grande como para televisión. En las ocasiones en las que le ha tocado actuar en como intérprete lo ha hecho en tercera persona pero, además, debido a su especial integración en la selva, puede actuar como intérprete entre hombres y animales, singularmente con los monos con los que se ha criado.

Especialmente significativas son aquellas escenas en las que traduce los parlamentos de la mona Cheetah a Jane.

Se podrían elegir varias películas de tan amplio ciclo pero citaremos la que puede ser más significativa a este respecto y que marcó la pauta para todas las adaptaciones posteriores, *Tarzán de los monos*⁹³ (*Tarzan the Ape Man*, 1932) dirigida por W. S. Van Dyke (1889-1943). Su director estaba más especializado en el drama histórico, *Bajo el águila imperial* (*Under the Black Eagle*, 1928) o en el cine negro, *El enemigo público número 1*, (*Manhattan Melodrama*, 1934) o *La cena de los acusados* (*The Thin Man*, 1934).

Es el primer filme en el que el personaje de Tarzán, creado por el escritor Edgar Rice Burroughs⁹⁴ fue interpretado por su posiblemente más famosa encarnación, el campeón de natación Johnny Weissmuller (1904-1984), acompañado en el reparto por Neil Hamilton (Harry Holt), C. Aubrey Smith (James Parker) y Maureen O'Sullivan en el papel de Jane Parker.

La serie de doce películas protagonizadas por Weissmuller hasta *Tarzán y las sirenas* (*Tarzan and the Mermaids*, 1948) dirigida por Robert Florey (1900–1979) marcó la pauta de las adaptaciones posteriores y conformó un referente ineludible del cine de aventuras por más que, vistas hoy, puedan resultar ingenuas y teñidas de racismo.

En cuanto al papel lingüístico y cultural jugado por la figura de Tarzán y su largo ciclo de películas, Baigorri nos proporciona un análisis certero de las implicaciones del personaje y de su famoso y distintivo grito como elemento esencial de comunicación:

⁹³ Ficha completa de la película en Anexo I, página 682.

⁹⁴ Edgar Rice Burroughs (Chicago, 1 de septiembre de 1875 - Encino, California, 19 de marzo de 1950) fue un escritor de género fantástico célebre por sus series de historias de Barsoom (ambientadas en Marte), de Pellucidar (que tienen lugar en el centro de la Tierra) y, en especial, por la creación del mundialmente famoso personaje de Tarzán en 1912.

WIKIPEDIA, “Edgar Rice Burroughs”
Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Edgar_Rice_Burroughs [Consulta: 30 de julio de 2014].

Tarzán les resulta útil a los depredadores expedicionarios no tanto por su conocimiento del medio ni por su capacidad de relacionarse con los habitantes del lugar, ya que no habla ninguna lengua humana cuando se produce el encuentro, sino por su grito polivalente, capaz de poner en marcha a primates, elefantes o hipopótamos según las situaciones, al servicio propio e, indirectamente, de los buscadores de marfil. Es un grito que estos identifican, no se sabe muy bien por qué, con una garganta humana desde la primera vez que lo oyen, pero que solo entienden los animales. En buena lógica, el entendimiento de Tarzán con quienes lo habían acogido siendo lactante, los monos, debería producirse con el mismo tipo de sonidos que emiten sus compañeros de ecosistema. Sin embargo, cuando Tarzán habla con Chita o con otros miembros de la tribu de primates lo hace en lenguaje articulado – con el Ungawa, no menos polivalente que su grito, que pasará a otras películas–, tal vez para que su primitivismo no acabe cerrándole la puerta a toda posibilidad de interacción pacífica con otros humanos (de su raza). Por cierto, ni el padre de Jane (el actor Sir Aubrey Smith, londinense de nacimiento) ni la propia Jane (Maureen O’Sullivan, irlandesa) son estadounidenses, como los personajes correspondientes del libro de Burroughs, sino que hablan indisimuladamente la variedad de inglés de las Islas Británicas.

Las escenas más interesantes desde el punto de vista lingüístico son las de los primeros encuentros entre Tarzán y Jane, en las que a la comunicación por señas se añaden los primeros balbuceos del aprendizaje de la lengua inglesa por el hombre-mono. Este ya había demostrado que no entendía ninguna de las lenguas habladas por los expedicionarios, mientras que uno de estos, Holt (el actor Neil Hamilton), aparece en una escena del principio hablando un idioma africano con los interlocutores del lugar. La confusión del *me* y el *you* según el hablante en la presentación de los dos protagonistas de la película es una de las escenas clásicas del cine de Hollywood, en la que se plantea de forma transparente el método inicial del aprendizaje de los idiomas por simple repetición, como papagayos, el psitacismo típico de tantas situaciones reales. Es una representación tanto de la apariencia de intercomunicabilidad como de la comunicación truncada o fallida. Jane recurre en otra escena a la forma simplificada del habla (*petit-nègre*, dicen los franceses, por qué será): *Take Jane bank*, le dice a Tarzán para pedirle que la lleve a la orilla. Ante la incompreensión de este, ella sigue pensando en voz alta: *I love to say things to a man that doesn’t understand*, lo que se puede entender como reflejo de una desinhibición deseada, también presente en esta película en la ligereza de ropa con la que acaba la protagonista después de rasgarse la falda para sacar vendas para curar a

Tarzán (todavía no estaba en vigor la censura adoptada por Hollywood en 1934, que cubrió cada vez más superficie de la piel de los protagonistas en películas posteriores). Pero cinco minutos más tarde Jane siente la frustración de no poder comunicarse con Tarzán cuando dice: *I wish I could make you understand*.

Ahí está la clave, la percepción de la barrera comunicativa entre personas del mismo color de piel, de ancestros comunes, pero incapaces de comprenderse entre sí. Habida cuenta de que el lenguaje verbal no es mutuamente inteligible, son el lenguaje no verbal, las referencias visuales, olfativas y táctiles los que tienen que suplir a las palabras. Si los llamados “primitivos actuales” sirvieron de fuente de inspiración a los etnógrafos y lingüistas de las diferentes etapas de nuestra historia contemporánea para ayudarles a imaginar cómo fueron las sociedades del pasado, no cabe duda de que una película como esta, por simplista que resulte en el tratamiento de estas cuestiones, nos permite imaginar situaciones semejantes entre dos partes se consideran humanas.

Aunque el personaje de Tarzán resulte extremo en cuanto a su alejamiento de todo contacto con la llamada civilización, su experiencia nos puede servir de indicación para comprender cómo debieron de ser los encuentros entre los habitantes de nuestro continente y los de otros en etapas históricas anteriores y cuáles debieron de ser las herramientas que se arbitraron para superar el desconocimiento mutuo de las lenguas de los otros. En primer lugar, está la jerarquía de un idioma sobre los demás. Por precario que fuera el método de comunicación de Tarzán, está claro que es más eficaz para la supervivencia en la selva que el lenguaje más refinado de los exploradores/explotadores. Estos no se proponen imitar el grito del hombre-mono ni las monosilábicas expresiones que les dirige a los simios, sino que sea el otro quien aprenda el idioma que hablan los dueños del imperio. Por otra parte, queda esbozada la manera de percibir cómo ha de ser el aprendizaje del idioma: mediante la descomposición en palabras, asociadas a un objeto o persona. Así se confeccionaron los primeros glosarios elaborados por los exploradores de la etapa del Renacimiento y así se debieron de elaborar también en épocas muy anteriores. Eso nos lleva a pensar en la dificultad de transmitir el pensamiento que hay detrás de las palabras. Aun cuando no les resultara difícil a los expedicionarios de la película de Tarzán hacerle identificar la imagen del colmillo de un elefante con la palabra “marfil”, ¿cómo podrían hacerle entender lo que esa palabra significaba en términos de valor de cambio para la mentalidad capitalista anglosajona de la época? Transplantados estos ejemplos a los encuentros entre culturas del pasado y las realidades actuales,

podemos aprovechar estas reflexiones para entender con una mentalidad abierta a quienes viajan a través de fronteras lingüísticas y carecen de los pertrechos necesarios para salvar las distancias no solo de las lenguas sino también de las culturas (BAIGORRI, 2011: 509-511).

Al igual que Tarzán es un personaje perfectamente integrado en su entorno natural, lo mismo podemos decir de Dersú Uzalá el guía y cazador de la película *El cazador*⁹⁵ (*Dersú Uzalá*, Akira Kurosawa, 1975). El acreditado realizador japonés Akira Kurosawa (1910-1998) siempre había mostrado un gran talento para reproducir escenarios naturales y la armonía con la naturaleza, un precepto muy arraigado en la cultura tradicional japonesa, que está muy presente en toda su filmografía, ya desde películas más tempranas como *Rashomon*, *El bosque ensangrentado* (*Rashômon*, 1950) o *Barbarroja* (*Akahige*, 1965) pero también y muy especialmente en la parte final de su filmografía como en *Los sueños de Akira Kurosawa* (*Dreams*, 1990).

Dersú Uzalá (magistralmente interpretado por Maksim Munzuk) es un entrañable personaje extraído del libro *Dersú Uzalá* escrito por el militar y explorador ruso Vladímir Arséniev⁹⁶ (Yuriy Solomin) en el que narra sus viajes por la cuenca del río Ussuri en la parte más oriental de Rusia. Ahí conoció a Dersú Uzalá (1849-1908), un cazador de la tribu china Hezhen, que sirvió como guía del grupo de

⁹⁵ Ficha completa de la película en Anexo I, página 537.

⁹⁶ Vladímir Klávdievich Arséniev (San Petersburgo, 29 de agosto de 1872 - Vladivostok, 4 de septiembre de 1930) fue un explorador, naturalista, cartógrafo y escritor ruso y soviético cuyos principales trabajos se desarrollaron en el lejano oriente siberiano.

Entre 1900 y 1930 llevó a cabo 18 expediciones por las áreas menos conocidas de las regiones de Primorie, Amur, Kamchatka y de la costa de Ojotsk, en el extremo más oriental de Rusia en Asia. Fue durante estos viajes cuando Arséniev conoció a Dersú Uzalá, un anciano cazador de la tribu de los *hezhen*, llamados *nanai* en idioma ruso. La gran e íntima amistad que los unió marcó al explorador de por vida. Relató sus viajes en el libro *Dersú Uzalá, La Taiga del Ussuri*. También escribió *En las montañas de la Sijoté-Alín*. y *A Través de la taiga de Siberia oriental*.

Sus obras completas no se editaron hasta 1986 ya que tras su muerte, su viuda, Margarita Nikoláievna Arsénieva fue arrestada en 1934 acusada de pertenecer a una organización de espías y saboteadores dirigida por su marido. El caso fue juzgado por un tribunal militar (21 de agosto de 1938) que tardó tan solo diez minutos en condenarla a muerte. La hija de Arséniev, Natalia, fue también arrestada en abril de 1941 y sentenciada al Gulag.

WIKIPEDIA, “Vladímir Arséniev”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir_Ars%C3%A9niev [Consulta: 30 de julio de 2014].

expedición entre 1902 y 1907, salvándolos de morir de hambre y frío en varias ocasiones.

Dersú era nómada y animista, por lo que entablaba una relación con la naturaleza de igual a igual sin intentar imponerse como hacía la civilización occidental. En 1907 Vladímir Arséniev invitó a Dersú a vivir en su casa de Jabárovsk debido a la pérdida de visión que Dersú empezaba a sufrir y que le impedía seguir cazando. En la primavera de 1908, después de comprobar que le era muy difícil adaptarse a la vida de la ciudad, decidió regresar a la región de la que provenía. Dersú murió asesinado en el pueblo de Korfovskiy por bandidos que querían robarle el moderno rifle que Arséniev le había regalado y fue enterrado en una tumba no identificada en la taiga rusa.

Dersú, por sus creencias y su especial conocimiento de la naturaleza, se configura en el libro y en la cuidada adaptación cinematográfica que Kurosawa tardó más de veinticinco años en poder hacer según sus deseos, como un *intérprete de la naturaleza* (BAIGORRI, 2011: 509), es decir, un intermediario entre alguien que se considera parte de un entorno bello y armonioso aunque hostil y unos extraños que temen a ese entorno y solo desean explotarlo y dominarlo. En este sentido, son muy ilustrativas las conversaciones entre Arséniev y Dersú en las que el viejo cazador explica como todo el bosque está lleno de “gente” y la “gente es buena”, los animales, árboles y plantas para Dersú son “gente” y, en ese sentido, hará lo que cualquier intérprete, acercar unas personas a otras.

Dentro del cine de aventuras y escenarios exóticos debemos mencionar otra producción, ambientada en los años treinta, en la que una intérprete toma partido en la acción y tiene un papel destacado en el desarrollo de la película. Así ocurre en ***La gran ruta hacia China***⁹⁷ (*High Road to China*, 1983) dirigida por el realizador y actor norteamericano Brian G. Hutton (1935), autor de películas de acción tan conocidas como *El desafío de las águilas* (*Where Eagles Dare*, 1968) o *Los violentos de Kelly*, (*Kelly's Heroes*, 1970), ambas ambientadas en la Segunda Guerra Mundial. En su última producción hasta el momento nos plantea, basándose en la novela de

⁹⁷ Ficha completa de la película en Anexo I, página 606.

Jon Cleary⁹⁸, la historia de Eve, una rica y alocada heredera británica (Bess Armstrong), que parte en busca de su padre, un rico industrial desaparecido unos años antes en la China de los señores de la guerra que luchan entre sí y al que tiene que encontrar para no perder su fortuna, al pasar su cartera de acciones e inversiones a sus socios que, lógicamente, harán todo lo posible por sabotear la búsqueda.

Para llegar hasta China desde Estambul, donde se inicia la acción, contratará a Patrick O'Malley (Tom Selleck), un veterano piloto de la Primera Guerra Mundial en claro declive alcohólico del que no tardará en enamorarse. Con un planteamiento de película de aventuras clásica y unos exteriores principalmente rodados en la ex Yugoslavia, la cinta sigue de cerca la estela de las aventuras de Indiana Jones, que ejercieron una gran influencia en el cine de toda la década de 1980 en sus características esenciales: aventurero desastrado y problemático, romance entre dos personajes muy diferentes, ambientación en la década de 1930 y en lugares exóticos... No deja de resultar llamativo que a Tom Selleck se le ofreciera el papel de Indiana Jones en *En busca del arca perdida* (*Raiders of the lost ark*, 1981) y que lo rechazara por no poder abandonar el contrato que lo ligaba a la serie televisiva de detectives *Magnum* (1980-1988) y acabara protagonizando esta cinta, en la línea de la original pero, aunque entretenida, falta de la gracia y los medios de la saga de Indiana Jones.

En lo que a nosotros más nos interesa, *La gran ruta hacia China* está llena de imprevistos y, en una de las múltiples paradas, los viajeros caen en manos de Suleman Khan (Brian Blessed), cruel jefe tribal de una tribu mogola, en algún lugar indeterminado en las estepas de Asia central, al norte de la India Británica. Para entenderse con los viajeros, Suleman utilizará a Alessa (Cassandra Gava), una de sus esposas. La cinta nos proporciona información concreta sobre la intérprete que pasa a

⁹⁸ Jon Stephen Cleary (22 de noviembre de 1917 - 19 de julio de 2010). Prolífico escritor y novelista australiano. Sus obras más conocidas son *The Sundowners* (1951) retrato de una familia rural australiana de los años veinte y *The High Commissioner* (1966), primer relato de una exitosa saga que cuenta las aventuras del Inspector Scobie Malone de la policía de Sidney y *High Road to China* (1977).

Las tres han sido adaptadas al cine, la primera como *Tres vidas errantes* (*The Sundowners*, Fred Zinnemann, 1960), la segunda como *Nadie huye eternamente* (*Nobody Runs Forever*, Ralph Thomas, 1968) y la tercera como *La gran ruta hacia China* (*High Road to China*, Brian G. Hutton, 1983).

ser uno de los protagonistas de la película al poco de su aparición. Es originaria del Tíbet, aprendió inglés por el contacto con los británicos de la India y hace cuatro años fue capturada junto a su hermano, que fue torturado hasta morir en su presencia, y ella pasó a formar parte del harén de Suleman Khan, al que guarda un comprensible odio.

La escena principal en la que se utiliza la interpretación, en modalidad bilateral, se desarrolla en la gran tienda del Khan durante una cena con los recién aterrizados viajeros. En ella, Alessa traduce en tercera persona las demandas del jefe para utilizar los aviones en las luchas tribales que mantiene con otros clanes y tribus rivales de la zona, en un ambiente que recuerda mucho al de *El hombre que pudo reinar*. La religión islámica hace que la intérprete utilice velo y que se cubra la boca para hablar en señal de respeto, circunstancia que, normalmente, dificultaría la comunicación, pero que no produce ninguna interferencia en la película.

A esta escena de interpretación en público, se encadena otra de interpretación en privado en la que Suleman desea comprar Eve a O'Malley. La intérprete se comporta en esta escena de la misma forma que en la anterior, pero aprovecha para volver más tarde y pedirle al piloto que la ayude a escapar, a cambio, le explica la forma de huir. La intérprete aquí traiciona el código ético de uso de la información, algo muy comprensible y poco censurable en su circunstancia, y pasa a ser parte activa de la narración de la historia, sobrepasando así el papel de mera ambientación que parecía tener en un principio. Gracias a la ayuda de Alessa, que se convierte en informadora, guía y colaboradora esencial de la expedición, la fuga será posible y podrán todos huir hacia el Tíbet, donde Alessa se reencontrará con su madre (Peggy Surr) y podrá retomar la vida que había abandonado cuatro años antes. Como vemos, en este caso, el uso de la figura de la intérprete se convierte en un elemento más de la película, con lo que queda más certeramente definido como personaje, con más detalle y más información, que justifica su actuación presente, violando el código ético, lo que la hará todavía más atractiva como personaje.

4.2.6. Un mundo en conflicto: La Primera Guerra Mundial, La Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial

La competencia por la posesión de territorios coloniales entre las potencias europeas es uno de los argumentos con los que tradicionalmente se ha explicado el estallido de la Primera Guerra Mundial.

En efecto, es una de las causas más importantes y unida a otras como el aumento de producción que necesita de más mercados y de más materias primas propio de la Segunda Revolución Industrial, el desajuste en el equilibrio de potencias y sus relaciones que supone la unificación de Alemania a partir de 1870, la creciente carrera armamentística, la política de alianzas y la diplomacia secreta llevarán a una situación de creciente inestabilidad y tensión internacional que finalmente estallará a principios de agosto de 1914.

Ese es precisamente el momento que recoge la película italiana *Y la nave va*⁹⁹ (*E la nave va*, 1983) dirigida por Federico Fellini (1920-1993). Considerado uno de los grandes realizadores del cine italiano y europeo, Fellini fue responsable de la gran renovación estética que el cine experimentó en los años sesenta y, al mismo tiempo, desarrolló una cinematografía absolutamente personal y única, con títulos tan influyentes como *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957), *La dolce vita*, (1960), *Fellini 8½* (*8½*, 1963), o *Amarcord* (1973). La producción que nos ocupa se ubicaría dentro de la parte final de la carrera de su director y es, probablemente, la más interesante de esa etapa junto a *Ginger y Fred* (*Ginger e Fred*, 1986).

En julio de 1914, la gran diva de la ópera Edmea Tetua (Janet Suzman) acaba de fallecer y, cumpliendo sus últimos deseos, sus deudos, parientes, compañeros de profesión y admiradores de todo tipo (políticos, banqueros, actores, periodistas...) se disponen a esparcir sus cenizas por el mar desde un lujoso trasatlántico alquilado para la ocasión. La travesía se desarrolla con normalidad hasta el estallido de la guerra que hace que el barco tenga que recoger a refugiados serbios que huyen por

⁹⁹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 705.

mar de la invasión austriaca y hasta el encuentro con un acorazado austriaco. La situación bélica y un cúmulo de casualidades llevarán a un fatal desenlace.

La parodia del ambiente mundano y refinado de la *belle époque* es evidente, poniendo de relieve lo exagerado e hipócrita de sus modales y actitudes. Tampoco evita la película la crítica social, al retratar la gran diferencia entre las condiciones de vida de la tripulación y el pasaje o en el trato dado a los refugiados serbios. También se critica ampliamente la política y a los políticos de la época. Uno de los admiradores de la difunta soprano es un archiduque, de apariencia corpulenta pero infantil (Fiorenzo Serra), que parece de origen prusiano por su casco y uniforme, pero que la película da a entender que es austriaco, puesto que transmite órdenes al acorazado austriaco que son obedecidas. Al espectador, sin embargo, le recuerda más bien a un zar ruso, por lo amplio de su séquito, que lo manipula constantemente, y por su secretario personal, en apariencia idéntico al siniestro Rasputín¹⁰⁰, verdadero poder en la sombra en la contemporánea a la película corte del zar Nicolás II¹⁰¹.

Todos los tejemanejes del barco y sus ocupantes los vamos a conocer a través de los ojos de Orlando (Freddie Jones) periodista y perfecto conocedor de los

¹⁰⁰ Grigori Yefimovich Rasputín (22 de enero de 1869 - 30 de diciembre de 1916) fue un místico ruso de gran influencia en los últimos días de la Dinastía Romanov. Pretendía darse una apariencia de Jesucristo y tenía fama de sanador mediante el rezo, razón por la cual fue llamado al palacio de los zares en 1905 para cortar una hemorragia de su hijo único Alexis Nikolaevich de Rusia, que padecía de hemofilia. El *zarevich* efectivamente mejoró y la familia Romanov, especialmente la zarina Alejandra, cayó bajo la influencia de este controvertido personaje. Finalmente fue asesinado en una conjura llevada a cabo por el príncipe Félix Yusúpov, en la que también estaban implicados un líder derechista de la Duma o parlamento, Vladímir Purishkévich, y dos grandes duques, Dimitri Pávlovich y Nicolás Mijáilovich.

WIKIPEDIA, “Grigori Rasputín”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Grigori_Rasput%C3%ADn [Consulta: 30 de julio de 2014].

¹⁰¹ Nicolás II de Rusia (San Petersburgo, Rusia, 18 de mayo de 1868 - Ekaterimburgo, Rusia, 17 de julio de 1918) fue el último zar de Rusia. Hijo del zar Alejandro III, gobernó desde la muerte de su padre, el 20 de octubre de 1894 hasta su abdicación el 2 de marzo de 1917. Durante su reinado vio como el Imperio ruso sufrió una debacle económica y militar. Como jefe de Estado vivió la movilización de agosto de 1914 que marcó el inicio de la Primera Guerra Mundial, la revolución y la consecuente caída de la dinastía Románov. Tras la revolución, el zar y su familia fueron apresados y reclusos en la ciudad de Ekaterimburgo. Nicolás II, su mujer, su hijo, sus cuatro hijas, el médico de la familia imperial, un criado personal, la camarera de la emperatriz y el cocinero de la familia fueron ejecutados por los bolcheviques en la madrugada del 16 al 17 de julio de 1918.

WIKIPEDIA, “Nicolás II de Rusia”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Nicol%C3%A1s_II_de_Rusia [Consulta: 30 de julio de 2014].

entresijos de la alta sociedad. En uno de sus paseos por el barco, en el gimnasio-pabellón de esgrima, se encuentra con el *archiduque* en la versión original de ecos más austriacos y *gran duque*, de resonancias más rusas, en el doblaje al castellano y le va a pedir una entrevista que le va a ser concedida de inmediato. Para poder llevarla a cabo, es necesaria la intervención de un intérprete que siempre viaja en el séquito del gran duque, probablemente desempeñando además alguna función de apoyo diplomático. No olvidemos que los casos de intérpretes diplomáticos son muy numerosos en la historia, pero que, generalmente, han sufrido del olvido de la misma (ROLAND, 1999: 8).

La entrevista se celebra, en la versión original, entre un extraño idioma de ecos centroeuropeos y el italiano, o el español de la versión doblada. El gran duque, caracterizado como un niño grande, prácticamente no habla más que con onomatopeyas y a la pregunta de Orlando: “¿Cómo ve su alteza la situación europea?” contesta con un gráfico: “Boom” que luego aclara el intérprete: *La respuesta del gran duque es la siguiente: “Estamos sentados al borde de un montaña”*. El intérprete aparece caracterizado como un profesional, siempre forma parte del séquito del gran duque y lo acompaña en todas sus actividades, incluidas las comidas y cenas en el comedor del barco. Está individualizado en la película por su estatura, es más bajo que el resto de miembros del séquito, y por su aspecto, es más joven y su vestimenta, aunque cuidada, es un simple traje en comparación con las levitas y uniformes del resto de acompañantes. Su técnica de trabajo es, lógicamente, la bilateral, siempre de parlamentos cortos y sin toma de notas y está condicionada, en gran medida, por las cuestiones de respeto protocolario, es decir, realiza la interpretación en primera persona pero le antepone la coletilla “La respuesta del gran duque es la siguiente...” como forma de marcar el estatus del personaje para el que trabaja. El marcial intérprete tampoco tiene inconveniente en permitir que se le corrija: “El conde me corrige. Estamos sentados en la boca de una montaña”, mostrando así la aportación de otro de los miembros del séquito.

Además de en esta escena que, ante todo, muestra la incompetencia absoluta del gran duque, no solo para gobernar, lo cual ya ha sido motivo de discusión en una de las mesas del comedor del barco, sino también su incapacidad para relacionarse con los demás sino es a través de su séquito. Quizá la presencia del intérprete no hace

más que subrayar ese detalle y mostrar a las claras lo absurdo de la extrema rigidez protocolaria de la situación. Pese a ello, el intérprete queda retratado como un profesional con absoluto dominio de la técnica y perfecto conocimiento de las normas y restricciones que operan en el terreno en el que se desarrolla su trabajo.

El intérprete, además, tendrá relevancia en otra escena al final de la película cuando un acorazado austriaco detiene la marcha del barco. En nombre del gran duque, el intérprete pedirá explicaciones al capitán sobre lo que está ocurriendo. Y, posteriormente, transmitirá las órdenes que el gran duque da al capitán para que sean transmitidas al acorazado mediante el código internacional de comunicación por banderas en uso desde 1855.

La Primera Guerra Mundial, que aquí vemos en sus inicios, tendrá un incidencia muy importante en la formación de intérpretes al facilitar el contacto lingüístico entre contendientes y prisioneros (BAIGORRI, 2003) y obligar a una comunicación permanente entre elementos militares y políticos de aquellos países que luchan juntos, ya sean del lado de los aliados vencedores de la Entente cordial o de los derrotados Imperios centrales. Esta circunstancia permitirá en gran medida que el posterior periodo de entreguerras pueda ser considerado un tiempo de esplendor para la interpretación consecutiva (BAIGORRI, 2000: 65), favorecido además por la proliferación de conferencias internacionales y la aparición, como vimos, del primer organismo internacional permanente con un servicio de interpretación estable, la Sociedad de Naciones.

Pese a la indudable importancia del papel que desempeñaron los intérpretes durante la Primera Guerra Mundial, el cine no ha prestado atención a su figura en las reconstrucciones de ficción de este periodo histórico, por otra parte no demasiado abundantes y totalmente eclipsadas por una guerra mucho más espectacular, dinámica y atractiva desde un punto de vista narrativo como es la Segunda Guerra Mundial.

No encontramos intérpretes, por lo tanto, en las películas más clásicas y conocidas sobre la Gran Guerra. Así, no aparecen en *Senderos de Gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) ni en *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the*

Western Front, Lewis Milestone, 1930) ni en las dos versiones de *Adiós a las Armas* (*A Farewell to Arms*, Frank Borzage, 1932 y *A Farewell to Arms*, Charles Vidor, 1957), ni en *El precio de la gloria* (*What Price Glory*, John Ford, 1952) ni en *Rey y patria* (*King & Country*, Joseph Losey, 1964) ni en *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1971).

Tampoco aparecen en aquellas cintas en las que hay un contacto lingüístico evidente entre los contendientes. En *Feliz Navidad* (*Joyeux Noël*, Christian Carion, 2005) se nos narra la confraternización entre británicos, franceses y alemanes en la Navidad de 1914 y la interpretación se obvia otorgando a los oficiales un conocimiento lingüístico quizá no muy realista para comienzos del siglo XX. Además de omitir la interpretación, también se recurre a esporádicos intérpretes *ad hoc*, por ejemplo prisioneros que, más o menos, comprenden la lengua del bando contrario como cuando Alvin C. York (Gary Cooper) captura a toda una compañía alemana en *El sargento York* (*Sergeant York*, Howard Hawks, 1941) utilizando como transmisor de sus órdenes a un oficial alemán que comprende el inglés en una situación inverosímil pero que, sin embargo, está basada en hechos reales.

No obstante, quizá la omisión más clamorosa la encontramos en *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) la gran superproducción que reconstruye con riqueza de medios y un deslumbrante atractivo visual la aventura del capitán británico Thomas Edward Lawrence¹⁰² en la revuelta árabe apoyada por Gran

¹⁰² Thomas Edward Lawrence, más conocido como *Lawrence de Arabia* (Tremadoc, Gales, 16 de agosto de 1888 - cerca de Wareham, Dorset, 19 de mayo de 1935), fue un militar, arqueólogo y escritor británico. Es conocido por su notable papel de enlace durante la revuelta árabe contra el dominio otomano durante la Primera Guerra Mundial.

Se matriculó en el *Jesus College* de la Universidad de Oxford, donde se graduó como historiador (1910) con una notable tesis titulada *La influencia de las Cruzadas en la arquitectura militar europea* (*The influence of the Crusades on european military architecture*), publicada después de su muerte con el título de *Crusader Castles*. Influido por su profesor David George Hogarth, un arqueólogo especialista en Oriente Medio, viajó hasta Siria en junio de 1909 para trabajar en los yacimientos hititas de Karkemish, a orillas del río Éufrates. Fue allí, recorriendo un total de 1.400 km a pie durante cuatro años, donde comenzó a conocer la zona, la lengua y las costumbres de sus gentes.

Al estallar la guerra, Lawrence ingresó en la *Geographical Section of the General Staff* primero como civil y más tarde como segundo teniente e intérprete (*2nd Lieutenant-Interpreter*) y fue destinado a El Cairo, a la oficina de Inteligencia. Su trabajo consistía en cartografiar mapas y en entrevistar a potenciales agentes. El 5 de junio de 1916, Husayn ibn Ali, jefe de La Meca, inició la Revuelta Árabe contra los turcos otomanos, dueños de gran parte de la península arábiga. Lawrence fue enviado, como gran conocedor de la zona y del idioma, a reunirse con él. Junto a su hijo Faysal desarrolló una estrategia adecuada para el terreno, la capacidad y el número de hombres de que

Bretaña contra el Imperio Otomano y que, finalizado el conflicto, permitió a británicos y franceses repartirse el oriente medio recién liberado de los turcos bajo el mandato de la Sociedad de Naciones.

El luego comandante T. E. Lawrence recoge en su libro de memorias sobre la revuelta árabe titulado *Los siete pilares de la sabiduría* muchos pasajes de los que se comprueba su actuación como interprete debido a su amplio conocimiento del árabe clásico y de los dialectos que hablan las tribus con las que se va encontrando durante la campaña y con los que pronto se familiariza debido a su prodigiosa capacidad de aprendizaje lingüístico (GRAVES, 1991: 74).

Su conocimiento lingüístico le permitirá, además, integrarse plenamente entre los líderes árabes como podemos ver en múltiples pasajes de su libro:

disponía: Una guerra de guerrillas que aterrorizó a sus enemigos y fue ganándose el reconocimiento de otras tribus, que se le fueron uniendo. Esquivando siempre las fortalezas turcas, realizaron diversos ataques contra el ferrocarril del Hiyaz. En enero de 1917 habían tomado el puerto de Wejh, en el mar Rojo, y en julio, con la rendición de Aqaba, la campaña del Hiyaz terminó en una aplastante victoria para los árabes.

El 28 de septiembre de 1918 los árabes conquistan Deraa y provocan la desbandada del ejército otomano. Lawrence marcha a Damasco, donde el 4 de octubre se reúnen por primera vez Faysal y el general Allenby, máximo responsable del ejército británico. Con la victoria asegurada y creyendo que los árabes van a poder comenzar su propio gobierno, Lawrence recibe permiso de sus superiores para volver a Gran Bretaña. En mayo de 1916, Inglaterra y Francia habían firmado el tratado Sykes-Picot (por los dos firmantes del acuerdo: Mark Sykes por Gran Bretaña y Charles-George Picot por Francia), un acuerdo secreto que dividía el territorio turco del Oriente Medio en dos esferas de influencia inglesa y francesa, impidiendo el deseo de Faysal y de Lawrence de un Estado árabe. A partir de entonces, todos los esfuerzos de Lawrence se dedicaron a tratar de impedir que se aplicara el Tratado Sykes-Picot. Su propia propuesta era dividir Mesopotamia y Siria en tres reinos dirigidos por tres de los hijos de Husayn, con Faysal presidiendo Damasco. Mientras esperaba la decisión del gobierno, Lawrence cablegrafió a Husayn sugiriendo que enviara a Faysal como representante a la conferencia de paz que se iniciaría en París en 1919. Pero, nuevamente, Lawrence tuvo malas noticias para Faysal: al recibirlo el 26 de noviembre en Marsella, le informó de que Francia había vetado su participación en la conferencia.

Lawrence incluso forzó una reunión entre Faysal y el primer ministro francés, Georges Clemenceau, sin obtener resultados. Decepcionado por las consecuencias del tratado y la falta de apoyo a la causa árabe, Lawrence abandonó Francia y se recluyó en Oxford, donde comenzó a redactar *Los siete pilares de la sabiduría*, el libro donde reflejó toda su experiencia junto a los árabes. En los años siguientes rehuyó la popularidad y trabajó con nombre ficticio como mecánico y piloto para la RAF. Falleció tras permanecer seis días en coma tras un accidente de motocicleta.

WIKIPEDIA, "Thomas Edward Lawrence"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Thomas_Edward_Lawrence [Consulta: 1 de agosto de 2014].

Maulud, que había estado sentado presa de agitación durante nuestra larga y pausada plática, no pudo aguantarse por más tiempo y gritó: “No escriba una historia sobre nosotros. Lo que necesitamos es luchar y luchar y matarlos. Deme una batería de cañones de montaña Scheneider y ametralladoras y le terminaré esto. Hablamos, hablamos, y no hacemos nada”. Le contesté con el mismo calor, y Maulud, un magnífico luchador, que consideraba una batalla ganada como batalla malbaratada si no podía demostrar alguna herida que probara su participación en ella, la emprendió conmigo. Disputamos mientras Feisal¹⁰³, sentado, nos miraba con una sonrisa de placer (LAWRENCE, 1986: 180-181).

Es más, pronto se dará cuenta que el papel británico en la campaña vendrá determinado por la disponibilidad de oficiales británicos que conozcan el árabe y pueden adiestrar a los rebeldes árabes utilizando tanto sus conocimientos lingüísticos como militares:

La situación parecía llena de promesas. La principal necesidad era el auxilio de expertos, y manifestaba que la campaña tomaría un giro próspero en el caso de que algunos oficiales británicos regulares, profesionalmente competentes y conocedores del árabe, fueran adscritos a los caudillos indígenas como consejeros técnicos, para mantenernos en contacto (LAWRENCE, 1986: 209).

¹⁰³ Faysal ibn Husayn (también transcrito como Faisal o Feisal, ben o bin y Hussein o Husain) (Taif, Hiyaz, hoy Arabia Saudí), 20 de mayo de 1883 - Berna, Suiza, 8 de septiembre de 1933) con frecuencia nombrado como emir Faysal o Faysal I de Irak, fue un miembro prominente de la familia de los hachemíes, líder de la Rebelión Árabe entre 1918 y 1920 y rey de Irak de 1921 a 1933.

Tercer hijo del jerife de La Meca Husayn ibn Ali, en 1913 fue elegido diputado al parlamento otomano por la ciudad de Jedda, al tiempo que su hermano Abd Allah ejercía como vicepresidente de la cámara. Tomó contacto con el nacionalismo árabe a través de la organización Al-Fatat durante una estancia en Damasco en 1916, el mismo año en que su padre fue nombrado rey del Hiyaz. Faysal fue la cabeza visible de la Rebelión Árabe iniciada por su padre en 1916 y consiguió la derrota del ejército turco y llegar hasta Damasco con ayuda británica. Ante la imposibilidad de mantener el territorio árabe unificado por los intereses de las grandes potencias y las injerencias francesas Faysal se convirtió en el principal candidato al trono de Irak que asumió el 23 de agosto de 1921.

Durante su reinado se afianzaron los árabes sunníes en el poder, elegidos por Gran Bretaña, como grupo dirigente en detrimento de otras comunidades aunque, en realidad, el país se mantuvo bajo el control total de los británicos hasta su independencia en 1932.

WIKIPEDIA, “Faysal I de Irak”

Disponible en http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Faysal_I_de_Irak&redirect=no [Consulta: 1 de agosto de 2014]

Lawrence posee asimismo los dotes de observación propios de un intérprete que calibra la voz de sus interlocutores y sus características, circunstancias que condicionaran en gran medida la labor de interpretación. Bajo este prisma nos describe al príncipe Feisal, líder de la revuelta:

Cuando hablaba, Feisal tenía una rica voz musical, y la utilizaba cuidadosamente al dirigirse a sus hombres. Les hablaba en dialecto tribal, pero de modo curioso, vacilante, como si tartamudeara entre las frases y buscara las palabras justas en su interior. Tal vez su pensamiento se movía solo un poco más allá de sus palabras, pues las frases resultaban finalmente las más simples y producían un efecto emotivo y sincero. Era tan tenue la pantalla de las palabras, que parecía posible ver brillar a su través el espíritu puro y denodado (LAWRENCE, 1986: 232).

Pero sus dotes de observación no solo se limitan a los aspectos que más incidencia puedan tener para llevar a cabo una interpretación adecuada y comunicativa. Los sutiles dotes de observador de Lawrence le llevan a asumir las costumbres y formas de comportarse de los árabes por los que muestra casi siempre una indisimulada admiración, en muchos casos personificada en el príncipe Feisal.

Feisal manifestaba gran pasión por la poesía árabe y con frecuencia provocaba recitaciones juzgando y compensando los mejores versos de la noche. En raras ocasiones jugaba al ajedrez, con la impremeditada rapidez de un esgrimista, y con gran brillantez. A veces, tal vez para informarme, me contaba historias de lo que había visto en Siria y rasgos de la historia secreta turca o de los asuntos familiares. Mucho aprendí de sus labios acerca de los hombres y de los partidos de Heyaz (LAWRENCE, 1986: 237).

Quizá la explicación para la no utilización de los intérpretes en las películas sobre la Primera Guerra Mundial reside en que estas han hecho básicamente hincapié en lo absurdo del conflicto, en el gasto inútil de vidas humanas y en el sufrimiento extremo de los contendientes atrapados en una guerra de trincheras. El enemigo, en este tipo de guerra se intuye más que se ve y las posibilidades de contacto son más limitadas, por lo que la figura del intérprete no parece tan necesaria, ni siquiera como elemento de ambientación, en cintas que tratan sobre todo de mostrar los rasgos señalados.

Esto ocurre, incluso, en aquellos filmes sobre el conflicto que nos trasladan a latitudes más exóticas que los campos de batalla de Flandes y el norte de Francia como el lago Victoria de *La reina de África* (*The African Queen*, John Houston, 1951), el frente rumano de *Capitán Conan* (*Capitaine Conan*, Bertrand Tavernier, 1996) o el estrecho de los Dardanelos de *Gallipoli* (*Gallipoli*, Peter Weir, 1981).

No obstante, a pesar del olvido cinematográfico, el papel de los intérpretes en la Primera Guerra Mundial fue esencial en el desarrollo conflicto (KELLY, 2014: 85) tanto para labores de comunicación, como para el mantenimiento de la estructura de mando y control de las comunicaciones y la correspondencia producida por el propio ejército o por los países aliados (HEIMBURGER, 2014: 96) o para la comunicación con los soldados y oficiales prisioneros (WOLF, 2014: 106), actividad que tendrá una importancia decisiva en la formación de los futuros grandes intérpretes de los años veinte, treinta y cuarenta (BAIGORRI, 2003). El conflicto iniciado en 1914 es, por lo tanto, un campo casi inexplorado sobre la historia de la interpretación que ha empezado a investigarse solo recientemente y ya ha proporcionado aportaciones muy significativas.

No obstante, es indudable que en cualquier lugar en el que se está desarrollando un conflicto bélico es imprescindible la presencia de intérpretes y corresponsales de guerra.

Así podemos comprobarlo en la producción norteamericana para televisión *Hemingway & Gellhorn*¹⁰⁴ (2012) del realizador Philip Kaufman (1936). Planteada con una producción ambiciosa, con un metraje de 155 minutos, supone la primera obra para la pequeña pantalla de su director, autor de una filmografía corta pero compacta y alternada con frecuentes trabajos de guionista para televisión. Anteriormente, Kaufman ya había trabajado sobre adaptaciones y personajes literarios como en *La insoportable levedad del ser* (*The Unbearable Lightness of Being*, 1988) basada en la novela de Milan Kundera o en *Henry & June* (*El diario íntimo de Anaïs Nin*) (*Henry & June*, 1990) sobre el triángulo amoroso entre Anaïs Nin, el también escritor Henry James y su esposa June en el París de los años treinta.

¹⁰⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 583.

También ha realizado, asimismo, algunos *thrillers* bien recibidos en taquilla como *Sol naciente* (*Rising Sun*, 1993) o *Giro inesperado* (*Twisted*, 2004). *Hemingway & Gellhorn* parte de dos personajes reales bastante conocidos, el escritor y Premio Nobel Ernest Hemingway¹⁰⁵ (Clive Owen) y la corresponsal de guerra Martha Gellhorn¹⁰⁶ (Nicole Kidman), que estuvieron casados entre 1940 y 1945. Aunque se

¹⁰⁵ Ernest Miller Hemingway (Oak Park, Illinois, 21 de julio de 1899 - Ketchum, Idaho, 2 de julio de 1961) fue un escritor y periodista estadounidense y uno de los principales novelistas y cuentistas del siglo XX. Su estilo sobrio y minimalístico tuvo una gran influencia sobre la ficción del siglo XX, mientras que su vida de aventuras y su imagen pública influyó a generaciones posteriores. Ganó el Premio Pulitzer en 1953 por *El viejo y el mar* y al año siguiente el Premio Nobel de Literatura por su obra completa. Publicó siete novelas, seis recopilaciones de cuentos y dos ensayos. Póstumamente se publicaron tres novelas, cuatro libros de cuentos y tres de ensayos más.

Hemingway se crio en Oak Park (Illinois). Después de la escuela secundaria, trabajó durante unos meses como periodista del *Kansas City Star*, antes de marchar al frente italiano como conductor de ambulancia durante la Primera Guerra Mundial. En 1918, fue gravemente herido y regresó a su casa. Sus experiencias de la guerra sirvieron de base para su novela *Adiós a las armas*. En 1921 se casó con Hadley Richardson, la primera de sus cuatro esposas. La pareja se mudó a París, donde trabajó como corresponsal extranjero, y cayó bajo la influencia de los escritores y artistas de la comunidad de expatriados, la «Generación perdida» de la década de 1920. La primera novela de Hemingway, *Fiesta*, fue publicada en 1926.

Después de su divorcio en 1927, Hemingway se casó con Pauline Pfeiffer. La pareja se divorció después de que regresó de la Guerra Civil Española, donde había sido periodista y escribió *Por quién doblan las campanas*. Martha Gellhorn fue su tercera esposa en 1940. Se separaron cuando conoció a María Welsh en Londres, durante la Segunda Guerra Mundial. Estuvo presente durante el desembarco de Normandía y la liberación de París.

Poco después de la publicación de *El viejo y el mar* en 1952, Hemingway se fue de safari a África, donde casi murió en dos accidentes aéreos sucesivos que lo dejaron con dolor y problemas de salud durante el resto de su vida.

WIKIPEDIA, “Ernest Hemingway”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Ernest_Hemingway [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹⁰⁶ Martha Gellhorn (San Luis, Misuri, 8 de noviembre de 1908 - Londres, 15 de febrero de 1998) fue una escritora y periodista estadounidense. Es considerada una de las corresponsales de guerra más importantes del siglo XX. En 1958 obtuvo el prestigioso Premio O. Henry. A la edad de 89 años, enferma y casi completamente ciega, se suicidó.

Sus primeros artículos aparecieron en el diario *The New Republic*. Decidida a hacerse corresponsal en el extranjero, trabajó durante dos años para la oficina de la *United Press* en París. En el transcurso de su estancia europea se volvió activista del movimiento pacifista y escribió acerca de sus experiencias en el libro *What Mad Pursuit* (1934). A su regreso a los Estados Unidos, viajó por todo Estados Unidos para informar sobre el impacto de la Gran Depresión y colaboró con Dorothea Lange, una fotoperiodista interesada en la vida cotidiana de los hambrientos y desposeídos.

Gellhorn conoció a Hemingway en el transcurso de un viaje familiar a Cayo Hueso durante la navidad de 1936. Acordaron viajar juntos a España con el fin de cubrir la Guerra Civil Española, ella contratada por la revista *Collier's Weekly*. Posteriormente, cubrió la invasión rusa de Finlandia y visitó, Hong Kong, Birmania, Singapur y Gran Bretaña. A falta de documentos oficiales de acreditación por parte de la prensa, Gellhorn se hizo pasar por camillera para atestiguar el desembarco en Normandía y fue de las primeras reporteras en informar sobre el campo de concentración de Dachau,

conocieron poco antes, su relación se consolidó durante el tiempo que ambos pasaron en la Guerra Civil Española a partir de marzo de 1937, período que la película reconstruye con más amplitud, aunque también narra los viajes de la pareja a China o al frente de Finlandia en 1940, para, más adelante, esbozar su distanciamiento durante la Segunda Guerra Mundial, y su posterior ruptura, con un epílogo que muestra la vejez de ambos y el suicidio de Hemingway.

Durante su estancia en España, aparece otro personaje, amigo de la pareja, y al que Hemingway conocía desde la Primera Guerra Mundial, pues ambos habían sido conductores de ambulancia en el frente italiano, el escritor John Dos Passos¹⁰⁷. Dos Passos (David Strathairn) aparece en la película acompañado de un militar republicano llamado Paco Zarra (Rodrigo Santoro) que le sirve de intérprete y al que está vinculado por un fuerte afecto. Paco Zarra aparece en la cinta como un militar heroico, con un punto poético e intelectual y totalmente comprometido con su causa pero en desacuerdo con la creciente injerencia de la Rusia estalinista en el desarrollo de la guerra de España. Estas opiniones, que expresa sin ambages, harán que el

Entre 1934 y 1967, Gellhorn publicó seis novelas. Como corresponsal de guerra, cubrió el conflicto de Vietnam en la década de 1960, y el conflicto árabe-israelí de 1967 para el periódico londinense *The Guardian*. A una edad ya avanzada, cubrió la Revolución Nicaragüense y la invasión de Panamá por parte de los Estados Unidos en 1990.

WIKIPEDIA, “Martha Gellhorn”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Martha_Gellhorn [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹⁰⁷ John Rodrigo Dos Passos (Chicago, Illinois, 14 de enero de 1896 - Baltimore, Maryland, 28 de septiembre de 1970) fue un novelista y periodista estadounidense. Al iniciarse la intervención norteamericana en la Primera Guerra Mundial se encontraba de viaje en España y se alistó voluntario en las ambulancias militares del frente italiano. En 1919 publicó una novela de corte autobiográfico, *La iniciación de un hombre*. Tras la guerra, volvió a viajar por España y a su regreso publicó *Rocinante vuelve al camino*.

En 1925 publica la novela que le dio fama y relevancia mundial, *Manhattan Transfer*, escrita como un mosaico por el que deambulan diversos personajes, con breves relatos fragmentarios cuyo conjunto retrata una idea fiel del Nueva York de la época.

Aunque inicialmente mantuvo una ideología cercana al socialismo, una visita a la Unión Soviética a finales de los años 20 le hizo ser bastante más crítico. En 1937 volvió de nuevo a España para colaborar con Ernest Hemingway en el guion del documental *Tierra española*, de Joris Ivens pero al conocer la desaparición de su amigo y traductor de su obra José Robles Pazos, presumiblemente a manos de los servicios secretos soviéticos, rompió definitivamente con la ideología comunista. A esta época corresponden algunas de sus novelas, como *Aventuras de un joven*, *Número uno* o *El gran destino*.

WIKIPEDIA, “John Dos Passos”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Dos_Passos [Consulta: 1 de agosto de 2014].

periodista y agente soviético Mikhail Koltsov¹⁰⁸ (Tony Shalhoub) decida eliminarlo mientras lamenta su “misteriosa desaparición”.

Esta subtrama aparece en la película con algunos nombres inventados que sustituyen a los reales y está basada en un suceso real, un asesinato, que ocurrió casi al tiempo de la llegada de Heminway y Gellhorn a Madrid y una semana antes de la llegada de Dos Passos. En realidad, el personaje de Paco Zarra de la película es una persona real, José Robles¹⁰⁹ que había sido amigo de Dos Passos desde 1916 y había

¹⁰⁸ Mijaíl Efímovich Koltsovn. (Kiev 12 de junio de 1898 - Moscú, 2 de febrero de 1940) fue un periodista soviético. Hijo de un zapatero judío participó en la Revolución Rusa de 1917, pasó a ser miembro del Partido Bolchevique en 1918 y tomó parte en la subsiguiente guerra civil. Comunista convencido, pronto se convirtió en una figura clave de la élite intelectual soviética y posiblemente en el periodista más famoso de la URSS, debido principalmente a sus ensayos y artículos satíricos, en la que criticaba la burocracia y otros fenómenos negativos de la Unión Soviética.

Estudió medicina y comenzó a escribir regularmente en el periódico *Pravda* y como corresponsal realizó numerosos viajes: Asia, Hungría, Alemania o Yugoslavia, que describió en sus reportajes periodísticos. Viajó a España en dos ocasiones, entre mayo y julio de 1931 (fruto de este viaje escribió artículos para *Pravda*, que se publicaron agrupados en 1933 como *La primavera española*) y para cubrir la Guerra Civil Española, entre agosto de 1936 y noviembre de 1937, al tiempo que trabajaba para la NKVD.

Describió sus experiencias en el libro *Diario de la guerra española*, publicado en ruso en 1938 con gran éxito y traducido al castellano en 1963. En noviembre de 1937 fue llamado de regreso a la Unión Soviética. Bajo la acusación de anti-soviético y de participar en actividades terroristas fue condenado a muerte el 1 de febrero de 1940 y fusilado al día siguiente. Al igual que otras víctimas de las purgas de Stalin, fue rehabilitado después de la muerte del dictador, en 1953.

WIKIPEDIA, “Mijaíl Koltsov”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Mijail_Koltsov [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹⁰⁹ José Robles Pazos (Santiago de Compostela, 1897 - ¿Valencia?, 1937) fue traductor y profesor de español, asesinado durante la Guerra Civil Española. Nacido en una familia adinerada, Robles estudió en Estados Unidos en la década de 1920 especializándose en literatura e idiomas. Fue traductor de la obra del escritor estadounidense John Dos Passos con el que trabó una gran amistad. Desde comienzos de los años treinta, fue profesor de la Universidad Johns Hopkins de Baltimore. Simpatizante del socialismo, el inicio de la Guerra Civil Española lo sorprendió durante unas vacaciones en su país natal, tras lo cual trabajó como traductor e intérprete para el gobierno de la República Española en el Ministerio de la Guerra.

Buen conocedor del idioma ruso, fue nombrado teniente coronel por el gobierno republicano y asignado como intérprete del general soviético Vladimir Gorev, asesor militar enviado por el gobierno de la URSS, pese a que Robles era un militante de izquierdas bastante contrario al comunismo estalinista. En diciembre de 1937, en Valencia, Robles fue arrestado por agentes españoles de filiación comunista, tras lo cual desapareció sin dejar rastro. Se supone que fue entregado por agentes del PCE a los servicios secretos de la NKVD soviética, quienes lo torturaron y asesinaron aunque nunca se encontró su cuerpo.

John Dos Passos visitó España poco después y supo de la desaparición de Robles sin hallar respuestas convincentes más allá de que había sido arrestado como "espía fascista", lo cual le pareció inverosímil. El asesinato de José Robles fue motivo de la ruptura de la amistad entre los escritores estadounidenses John Dos Passos y Ernest Hemingway después de que Hemingway, también presente en España en la misma época que Dos Passos, justificara el asesinato de Robles.

traducido sus obras más importantes, como *Manhattan Transfer* (1925), al español. Koch nos relata el primer encuentro entre ambos intelectuales:

El primer encuentro entre John Dos Passos y José Robles Pazos se produjo en 1916. Tuvo lugar a última hora de la noche en el tren nocturno de Toledo a Madrid; ambos eran jóvenes y la Primera Guerra Mundial estaba en su punto álgido. En 1916, el billete de tercera clase de la tartana vieja y desvencijada que circulaba de Toledo a Madrid no costaba casi nada y el viaje era traqueteante y lento. Probablemente, el tren tardó horas en arrastrarse por los ochenta kilómetros que distaban entre la fortaleza de la antigua realeza de España y su moderna capital: lo suficiente para que unos desconocidos que viajaban en el mismo compartimento puedan llegar a conocerse, sobre todo porque ambos habían acabado la escuela, estudiaban en el mismo instituto y tenían esa edad en que es fácil hacer amigos (KOCH, 2006: 11).

El escritor Ignacio Martínez de Pisón en su novela de investigación *Enterrar a los muertos* reconstruye la vida de José Robles, prestando especial atención a la relación entre Robles y Dos Passos, que se mantuvo a lo largo de muchos años:

Solo la muerte de Robles interrumpiría esa amistad. En *The Theme Is Freedom*, Dos Passos diría de él que era “un hombre vigoroso, escéptico, de espíritu inquisitivo. En *Años inolvidables (The Best Times)*, libro de memorias escrito medio siglo después de aquel primer encuentro, lo describiría como un hombre irónico y hasta mordaz, dispuesto a reírse de cualquier cosa, un excelente conversador cuyo desenfado lo hacía más afín al espíritu de las novelas de Baroja que al de sus amigos de la Institución Libre de Enseñanza. Así, mientras para estos las corridas eran tabú, Dos Passos recuerda lo mucho que Robles disfrutaba yendo a la plaza y haciendo dibujos de los toreros. Era Robles, además, un buen compañero de viaje. Dos Passos y él tuvieron tiempo de hacer más excursiones juntos antes de que, a finales del siguiente mes de enero¹¹⁰, el norteamericano recibiera en la Residencia de Estudiantes un telegrama comunicándole la muerte de su padre y tuviera que hacer las maletas para volver a Estados Unidos (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2005: 10).

WIKIPEDIA, “José Robles”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Robles [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹¹⁰ Enero de 1917.

Posteriormente Robles ocupó un puesto docente en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore, primero como profesor auxiliar de lengua española y, a partir de 1922, como profesor asociado (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2005: 14). Desde los Estados Unidos siguió colaborando con revistas españolas y entre abril y junio de 1927 publicará las primeras reseñas en España de *Manhattan Transfer* de Dos Passos y *Fiesta (The Sun Also Rises)* de Hemingway (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2005: 16).

Los Robles mantenían la rutina de pasar siempre los veranos en España y también lo hicieron durante el curso de 1931-1932 en el que el profesor Robles disfrutó de un año sabático durante el que participó muy activamente en el ambiente cultural del Madrid de la recién proclamada II República:

De las diferentes tertulias, la que Pepe más frecuentaba era la de La Granja del Henar, en la calle de Alcalá. Allí nació su amistad con escritores como Valle Inclán¹¹¹, León Felipe¹¹² o Ramón J. Sender, con los que, cuando el tiempo lo permitía, compartía velador en la terraza del café. Con frecuencia la conversación se prolongaba en el piso de los Robles. En su salón no era raro encontrar a Valle Inclán (al que más de una vez tuvo Robles que socorrer económicamente) y a León Felipe (que aspiraba a ocupar una plaza de profesor en alguna universidad norteamericana y que más tarde se cartearía con Pepe en busca de consejo), pero tampoco a poetas

¹¹¹ Ramón Valle y Peña (Villanueva de Arosa, 28 de octubre de 1866 - Santiago de Compostela, 5 de enero de 1936), también conocido como Ramón del Valle-Inclán o Ramón María del Valle-Inclán, fue un dramaturgo, poeta y novelista español, que formó parte de la corriente literaria denominada modernismo en España y se encuentra próximo, en sus últimas obras, a la denominada generación del 98.

WIKIPEDIA, “Ramón María del Valle-Inclán”
 Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Mar%C3%ADA_del_Valle-Incl%C3%A1n [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹¹² Felipe Camino Galicia de la Rosa, conocido como León Felipe (Tábara, Zamora, 11 de abril de 1884 - Ciudad de México, 18 de septiembre de 1968) fue un poeta español. Tras licenciarse como farmacéutico, León Felipe inició una vida llena de peripecias, empezando por la regencia de varias farmacias en pueblos de España y recorriendo a la vez el país como cómico de una compañía de teatro. Viajó a México en 1922 y trabajó como bibliotecario en Veracruz y como profesor de literatura española en la Universidad de Cornell. Volvió a España poco antes de iniciarse la Guerra Civil. En 1938, viajó a México como agregado cultural de la embajada de la República Española y allí permaneció hasta su muerte.

WIKIPEDIA, “León Felipe”
 Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Le%C3%B3n_Felipe [Consulta: 1 de agosto de 2014].

como Rafael Alberti¹¹³, traductores como Wenceslao Roces¹¹⁴ o editores como Rafael González Siles¹¹⁵ (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2005: 19-20).

La pasión por la literatura de Robles, sus buenos contactos y su labor como intérprete son los rasgos principales de su personalidad para Amanda Vaill y los que le harían más atractivo como personaje de una producción cinematográfica:

Un español que en los últimos años había sido profesor en la universidad Johns Hopkins de Baltimore. Oveja negra de una familia conservadora muy bien relacionada. Robles Pazos había regresado a España al iniciarse la guerra para ofrecer sus servicios a la República. Y, en vista de que sabía leer ruso, y tanto él como el general hablaban bien inglés, se pensó que podría ser el intérprete provisional de Gorev¹¹⁶, que no hablaba español, hasta que llegara un profesional de Moscú. Robles era una persona muy culta y conocía muy bien los ambientes literarios, ya que antes de la guerra, había asistido habitualmente a las tertulias (VAILL, 2014:157).

¹¹³ Rafael Alberti Merello (El Puerto de Santa María, Cádiz, 16 de diciembre de 1902 - *ibidem*, 28 de octubre de 1999) fue un escritor español, especialmente reconocido como poeta y miembro de la Generación del 27. Miembro activo del Partido Comunista de España, se exilió tras la Guerra Civil Española. Vuelto a España tras el restablecimiento de la democracia, publicó sus memorias bajo el título de *La arboleda perdida*.

WIKIPEDIA, “Rafael Alberti”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Alberti [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹¹⁴ Wenceslao Roces Suárez (Soto de Agües, 3 de febrero de 1897 - México 28 de marzo de 1992) fue un jurista, historiador, traductor y político español, miembro del partido comunista, y responsable de la Editorial Cenit con la que traducirá al español buena parte de las obras de los autores marxistas, desde Karl Marx a Rosa Luxemburgo.

WIKIPEDIA, “Wenceslao Roces”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Wenceslao_Roces [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹¹⁵ Editor de la revista *Post Guerra*, (FUENTES, 2006: 38) de divulgación de la vanguardia artística vincula al marxismo en los años treinta (FUENTES, 2006: 46). Hubo de exilarse en México al acabar la contienda y recogió sus experiencias en un libro de memorias titulado: *Retazos de vida de un obstinado aprendiz de editor, librero e impresor* (FUENTES, 2006: 241).

¹¹⁶ Vladimir Efimovich Gorev (1900 - 1938), conocido como Vladimir Gorev, fue un militar bieloruso que participó en la defensa de Madrid en calidad de consejero militar soviético durante la Guerra Civil Española. Previamente, había tenido experiencia de combate en la Guerra Civil Rusa (1918-1921) y posteriormente había sido asesor en China con el objetivo de acelerar el proceso de soviétización del país. Se incorporó al frente republicano en la primavera de 1937 en substitución de Kiril Jackson. Fue apodado “Sancho”.

WIKIPEDIA, “Vladimir Gorev”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Gorev [Consulta: 1 de agosto de 2014].

El intento de golpe de estado del 18 de julio de 1936 sorprendió a Robles de vacaciones en España. Decidió apoyar al gobierno de la República y, debido a su amplio conocimiento del ruso, actuó como oficial de Estado Mayor y oficial de enlace e intérprete de los militares rusos enviados a España por Stalin como asesores del ejército popular republicano. Parecía un hombre hecho a la medida para ese puesto:

Este enlace debería tener buenos contactos y ser un español políticamente sofisticado, muy inteligente y que supiera hablar en ruso. La tarea que debía asumir era muy delicada y el republicano español escogido para desempeñarla parecía perfecto. Era José Robles. Lo nombraron teniente coronel, el papel que mejor podía desempeñar (KOCH, 2006: 81).

Así pues, Robles entro a formar parte de una tarea en el que las labores de interpretación, traducción e información se entremezclaban con personajes tan interesantes como las hermanas Abramson (BAIGORRI: 2012, 94), que en el caso de Adelina Abramson presenta unas vivencias comunes a otros intérpretes de la época (BAIGORRI: 2012, 100):

Con los consejeros soviéticos iría llegando también un nutrido grupo de intérpretes. La ruso-argentina Adelina Abramson¹¹⁷ formaba parte de ese grupo y en su libro *Mosaico roto*, escrito en colaboración con su hermana Paulina, se cifra en

¹¹⁷ Nació en Buenos Aires en 1920. Hija de exiliados bolcheviques rusos, tras triunfar la revolución en Rusia, su padre trabajó en la representación comercial que tenía la URSS en Buenos Aires hasta que volvieron a Moscú en 1932.

El 18 de julio de 1936 su hermana Paulina se encontraba en Madrid como colaboradora en la editorial Europa-América y se incorporó a las milicias. La oportunidad de ir a España se le presentó a Adelina cuando a finales de 1936 se lo propusieron a su padre y ella le acompañó con tan solo 16 años para desempeñar el trabajo de intérprete del Estado Mayor de la República española en 1937-1938.

Se encontró con su hermana, que acompañaba al asesor soviético Ksanti con quien después se casó. Al poco tiempo de llegar a España, comenzó a trabajar como traductora para los asesores soviéticos del Estado Mayor de la Aviación. Acabada la guerra, Adelina regresó a la URSS y ocupó el puesto de Teniente Superior del Ejército Rojo entre 1941-1949. Se doctoró en Ciencias Históricas, especializándose en movimiento sindical latinoamericano. Actualmente, Adelina es miembro de la sección española del Comité Soviético de Veteranos de Guerra. En los años noventa, realiza varias visitas a España. En 1994, Adelina y su hermana Paulina, presentaron un libro titulado *Mosaico roto* donde se recogen sus memorias.

Disponible en <http://www.brigadasinternacionales.uclm.es/brigadista/adelina-abramson/> [Consulta: 1 de agosto de 2014].

doscientos cuatro los traductores enviados por Moscú. Por distintos motivos han quedado los nombres de algunos de ellos: Benjamín Abramson (padre de Paulina y Adelina), Elizaveta Parshina (autora de unas memorias tituladas *La Brigadista*)¹¹⁸, Sofía Berssmertaia (muerta en Brunete)...

El historiador Daniel Kowalsky ha puntualizado que, de los casi cuatrocientos soviéticos que había en España a comienzos de noviembre del 36, solo catorce pertenecían al contingente de traductores, por lo que la incomunicación entre algunos de los militares rusos y sus colegas republicanos dio lugar a más de una situación absurda (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2005: 26).

Probablemente, el amplio acceso a la información que Robles tuvo gracias a su puesto y su postura poco servil e incluso crítica lo convirtió en alguien incómodo para los rusos y, especialmente, para Koltsov, personaje que sí ha mantenido en la cinta su nombre real y su característica inteligencia y falta de escrúpulos políticos:

Acompañaba a los generales el jefe de propaganda, Mijail Koltsov, Quizá Koltsov fuera el último intelectual del Frente Popular. Hombre de inteligencia y urbanidad deslumbrantes, era conocido en el aparato de propaganda por su habilidad para manipular los egos y las opiniones de las celebridades culturales de Occidente, como en el caso de André Malraux¹¹⁹, André Gide¹²⁰ y Louis Aragon¹²¹. A pesar de

¹¹⁸ Brigadista. Traductora. Nació en Oriol (Rusia) en 1913 y falleció el 27 de junio de 2002 en Moscú. Participó en acciones en varios frentes, entre otros en Málaga y Almería. Ha publicado varios libros de memorias.

Disponible en <http://historiamujeres.es/vidas/parshina.html> [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹¹⁹ André Malraux (París, 3 de noviembre de 1901 - Créteil, 23 de noviembre de 1976), novelista, aventurero y político francés. Participó en la Guerra Civil Española como aviador y escribió el guion de la película *Espoir. Sierra de Teruel* que dirigió junto a Boris Peskine y que no se estrenó en Francia hasta 1945 y en España hasta 1977.

¹²⁰ André Paul Guillaume Gide (París, 22 de noviembre de 1869 – *ibidem*, 19 de febrero de 1951) fue un escritor francés, Premio Nobel de Literatura en 1947. Muy crítico con el colonialismo se alineó con posturas comunistas pero renunció a ellas tras un viaje a la Unión Soviética en 1936, experiencia retratada en su libro *Regreso de la URSS*.

WIKIPEDIA, “André Gide”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Gide [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹²¹ Louis Aragon (n. Louis Andrieux, París, 3 de octubre de 1897 - *ibidem*, 24 de diciembre de 1982) fue un poeta y novelista francés. Uno de los fundadores del movimiento dadaísta y vinculado al partido comunista y a la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial.

todo su cinismo, Koltsov derrochaba encanto e ingenio, aunque se trataba de una apariencia de una profundidad insondable. Koltsov cautivó a Hemingway del mismo modo que antes había encandilado a Malraux, Gide y Aragon. Hemingway pensaba de él que era “el hombre más inteligente que he conocido hasta ahora”, y lo convirtió en el personaje de Karkov en *Por quién doblan las campanas*, el único ruso de la galería de héroes de Hem.

Durante su estancia en España, Koltsov dirigió la propaganda de guerra. Quienes sabían de su secreto lo consideraban, y le temían por ello, los ojos y los oídos de Stalin. Se decía que ningún agente secreto en el país tenía tanto poder como él. Que todos los días hablaba largo y tendido con el dictador, a través de una línea segura. También Koltsov convertiría en prioritario congraciarse con Hemingway y modelar su punto de vista respecto a la guerra (KOCH: 2006, 81-82).

La incomodidad llegó a tal punto que Koltsov, con la autorización y aquiescencia del general Gorev, que no aparece con su nombre en la cinta, pero que bien podría ser el general soviético que solo aparece una escena, pero muy individualizado al ser interpretado por Robert Duvall, decidió finalmente hacerlo desaparecer:

Un grupo de hombres armados, que no eran fascistas ni proscritos, ni enemigos ni policías, ni tampoco miembros del ejército republicano, llamaron a la puerta del modesto apartamento donde Pepe Robles vivía en Valencia. Era una suerte de policía secreta y, aunque se negaron a identificarse, parecían estar a las órdenes del Gobierno imperante. Entraron en la vivienda sin una orden y, sin dar explicaciones, registraron el piso. Buscaban algo en concreto: un cuaderno en el que Robles apuntaba sus impresiones sobre la guerra. Cuando encontraron la libreta, esposaron a Robles, y mientras su mujer, Mágina, contemplaba la escena con impotencia, se lo llevaron. Sin decir una sola palabra, sin que se produjera discusión alguna. Se marcharon sin dejar constancia del arresto. Tampoco hay constancia de los cargos imputados, Solo quedó la huella del golpe en la puerta; solo *él* golpe en la

WIKIPEDIA, “Louis Aragon”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Louis_Aragon [Consulta: 1 de agosto de 2014].

puerta. Después de llevarse a Robles, ellos, quienesquiera que fueran “ellos”, lo retuvieron en Valencia.

Después, por razones que incluso hoy en día se desconocen, y siempre actuando con sumo sigilo, esa patrulla sin nombre condujo a José Robles Pazos a un lugar desconocido donde, sin investigaciones previas, sin juicio ni ningún tipo de procedimiento legal, le descerrajaron un tiro (KOCH: 2006, 42-43).

Robles también había actuado como intérprete para Gorev: “hombre despreocupado y calmoso, impenitente fumador de pipa, que gozaba de la simpatía de los madrileños y de un indiscutible prestigio militar: con apenas cuarenta años era el general más joven del Ejército Rojo” (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2005: 27) por lo que conocía perfectamente los entresijos de su puesto de mando:

Vladimir Gorev hablaba inglés y francés. Durante la mayor parte de los quince meses que pasó en España, su intérprete habitual (y, según las Abramson, también su amante) fue Emma Wolf. Pero, antes de que esta llegara, Pepe Robles hubo de servirle de intérprete, lo que obligó a frecuentar la sede principal de los consejeros soviéticos, instalada primero en el Hotel Alfonso, en la Gran Vía, y luego en la Palace, en la Plaza de las Cortes (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2005: 26).

E incluso había llegado a adquirir cierta responsabilidad dentro de la estructura militar de la oficina de Gorev:

Confiaba en Robles Pazos, quien llegó a atender en su nombre al agregado militar norteamericano cuando este le visito para pedirle información. Tenía Robles el grado de teniente coronel, pero su mentalidad civil le inducía a vestir siempre de paisano (...). En torno a su persona levantaba asimismo suspicacias el hecho de que su hermano Ramón, oficial del ejército que en los años sesenta llegaría a ser Capitán General de la 9ª región Militar, se hubiera negado a colaborar con las milicias pese a encontrarse en Madrid cuando se produjo la rebelión (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2005: 29).

El asesinato de José Robles, primero ignorado y luego justificado por Hemingway, produjo un enorme distanciamiento entre los dos escritores amigos y e

hizo que Dos Passos se fuera alejando progresivamente del comunismo hacia posturas políticas más conservadoras.

Vaill reconstruye las posibles motivaciones del asesinato de José Robles, en el momento en que Dos Passos tiene conocimiento del hecho, punto de partida de la discusión con Hemingway:

En algún momento de esos días de abril¹²², Pepe Quintanilla¹²³ le había dicho que Robles Pazos no estaba a la espera de un juicio justo, ni de ningún juicio. Lo habían fusilado sin que nadie diera una razón. “vivimos tiempos terribles, -le había dicho Quintanilla como toda explicación-, y para derrotar a los otros, también nosotros tenemos que ser terribles”.

Después de aquello se acumularon las acusaciones contra Robles Pazos: se decía que era un quintacolumnista; o que había ayudado a su hermano militar a pasarse a la zona nacional; o que había hablado imprudentemente de los secretos militares soviéticos en algún café; o que lo habían descubierto “enviando por las noches mensajes luminosos a las líneas fascistas”. Esta última era la hipótesis que defendía Joris Ivens¹²⁴, sin darse cuenta de que el envío de mensajes era imposible, porque las líneas enemigas estaban a ciento cuarenta kilómetros de Valencia. De todos modos, es posible que Ivens estuviera confundiendo la historia de Robles con lo que había pasado en Madrid pocos meses atrás, cuando una mala aplicación de las medidas de oscurecimiento nocturno dejó a la vista una luz encendida en las oficinas del periódico *El Socialista*. Y como alguien creyó que se trataba de una señal luminosa prohibida, el periódico acabó asaltado por una patrulla militar de vigilancia.

¹²² Abril de 1937.

¹²³ Policía. Hermano del famoso pintor Luis Quintanilla Isasi (Santander, 1893 - Madrid, 1978). Al terminar la Guerra Civil se exilió en Chile.

¹²⁴ Joris Ivens fue un realizador holandés de cine documental. Nació el 18 noviembre de 1898 en Nimega, Países Bajos, y murió el 28 de junio de 1989 en París. Durante la Guerra Civil Española realizó una de sus películas más célebres, *Tierra de España* (1937), en la que colaboraron Ernest Hemingway y Orson Welles. En la película esta encarnado por el actor Lars Ulrich.

WIKIPEDIA, “Joris Ivens”
Disponibile en http://es.wikipedia.org/wiki/Joris_Ivens [Consulta: 1 de agosto de 2014].

Pero ninguna de estas cosas tenía que ver con Robles. Lo más probable es que su fin se debiera al hecho de que había sido el ayudante, y a veces intérprete, de Vladimir Gorev, y por eso mismo sabía muchas cosas sobre los planes de la Unión Soviética con respecto a sus consejeros españoles, sobre todo si se tiene en cuenta que Robles conocía a gente muy bien conectada a quien poder revelárselos. O tal vez se trataba de un daño colateral en la pugna que libraban los espías civiles del NKVD, en su lucha por controlar la vida política española, contra la inteligencia militar del GRU., representada por Gorev. De hecho, ya habían enviado a Gorev a Bilbao, encomendándole la misión, condenada al fracaso, de reforzar la resistencia republicana en el País Vasco. Sea como fuere, su antiguo ayudante se había convertido en alguien muy incómodo (VAILL, 2014: 238-239).

Coincide Vaill con la opinión expresada por Martínez de Pisón y apoyada en la documentación contenida en los recientemente desclasificados archivos del Kremlin:

Es probable que a Robles lo asesinaron no porque hubiera hablado sino para que no hablara, y para Dos Passos, que nunca dio crédito a la tesis de la supuesta indiscreción, su muerte “tuvo el efecto deseado de hacer que la gente se volviera muy cautelosa cuando hablaba de los rusos”. Se trataba por tanto de una advertencia: quienes no quisieran correr la misma suerte de Robles tendrían que callar sobre todo aquello que vieran y no les gustara, incorporarse a esa inmensa conspiración de silencio con la que el propio Dos se había topado mientras investigaba lo ocurrido con su amigo (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2005: 85).

Curiosamente, la película recoge la historia a nivel general y le da cierta importancia al reconstruir ese mundo del Hotel Florida de Madrid, desgraciadamente derribado en 1964 y reconstruido en la película en el gran *hall* de la estación West Oakland Amtrack Station en Oakland, California, llenó de espías, corresponsales de guerra y asesores soviéticos, pero la altera en sus pequeños detalles.

El hotel, como espacio de encuentro entre todos los personajes tiene en la película tanta importancia como la tuvo en la realidad. De hecho también da título al libro citado de Amanda Vail, *Hotel Florida, verdad, amor y muerte en la Guerra Civil* como marco que aglutina las vivencias bélicas y personales de Hemingway y

Martha Gellhorn durante el convulso periodo de la Guerra Civil Española. En la película el marco real está bien reproducido y es precisamente en ese marco donde se va a producir el creciente alejamiento de Hemingway de la realidad y de Dos Passos que nos relata la película:

El Florida era el hotel en el que se alojaban los corresponsales y escritores extranjeros, entre ellos Hemingway que solía pasearse con un singular uniforme caqui y unas lustrosas botas de caña alta. La primera persona conocida a la que Dos Passos vio en el hotel fue Sidney Franklin¹²⁵, torero de Brooklyn y buen amigo de Hemingway que había viajado desde Valencia en compañía de Martha Gellhorn. El encuentro entre los dos escritores fue brusco. Hemingway le preguntó cuanta comida les llevaba y reaccionó con indignación cuando le vio sacar cuatro tabletas de chocolate y cuatro naranjas: “We damn near killed him”. Persistía entre ellos la tirantez que ya en Nueva York había empezado a manifestarse, y la exaltación con que Hemingway vivía la experiencia de la guerra, tan alejada de la sensibilidad pacifista de Dos Passos, no parecía que pudiera contribuir a arreglar las cosas (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2005: 63).

Pese al indudable interés histórico y narrativo de la figura real de José Robles Pazos, la cinta lo transforma en un personaje heroico y admirable sí, pero militar profesional en lugar de intelectual. En efecto, es asesinado por los rusos a causa de su postura disidente y es amigo personal de John Dos Passos. Pero, lo que en la película ha desaparecido del personaje, además de su nombre, es su larga trayectoria como traductor y su labor como intérprete, quizá porque los guionistas, Jerry Stahl, y Barbara Turner, pensaron que sería más épico para la cinta un militar valiente que un intérprete comprometido o, tal vez, por evitar un asunto no del todo aclarado y, todavía hoy en día, controvertido.

¹²⁵ Sidney Franklin (11 Julio 1903 - 26 Abril 1976). Miembro de una familia judía de Nueva York fue el primer estadounidense en tomar la alternativa en España, en la Plaza de Toros de las Ventas de Madrid el 18 de julio de 1945.

Su estancia en la Guerra Civil fue breve y ambigua por su amistad con grandes empresarios y terratenientes próximos al bando nacional. Mantuvo su amistad con Hemingway pese a la antipatía de Marta Gellhorn y actuó interpretando a toreros en un par de películas: *Torero a la fuerza* (*The Kid from Spain*, Leo McCarey, 1932) y *De Nueva York a Huipanguillo* (Manuel R. Ojeda, 1943).

Como vemos, salvo el llamativo caso de José Robles, el papel de los intérpretes durante la Guerra Civil Española no ha sido estudiado con la profundidad que merece, pese a la importancia que los mismos desempeñaron para el entendimiento tanto de rusos y brigadistas internacionales en el bando republicano como de alemanes e italianos en el nacional. Baigorri traza un interesante perfil de cuál podría ser el ámbito de la investigación:

En primer lugar, la presencia de miles de extranjeros en España en diferentes etapas de la guerra civil en calidad de combatientes, asesores, comisarios políticos, corresponsales, espías, etc., debió de provocar un aumento espectacular de los encuentros entre ellos, muchos no se entendían entre sí, y también con la población autóctona, así como un incremento proporcional de la demanda de intermediarios que tuvieran conocimiento de los idiomas entre los que se producía la comunicación.

Un segundo elemento de esa hipótesis es que no existía en la España de la época, al igual que en otras guerras anteriores y posteriores, la oferta suficiente de personas capacitadas para atender a esa demanda perentoria. En ese sentido, conviene distinguir entre los diferentes grados de urgencia que podían tener las modalidades de intervención, desde lo que puede considerarse anecdótico hasta lo que resultaba esencial para las operaciones. Un ejemplo del primer caso podría ser la presencia de un contingente de soldados italianos de permiso en una pequeña localidad, que pudo provocar roces y malentendidos sin demasiadas consecuencias para el resultado final del conflicto, aunque las tuviera para familias o personas concretas. Ejemplos de lo segundo podrían ser la obtención de suministros *in situ*, la comprensión de las órdenes del jefe de una brigada o de un batallón cuyos miembros hablaban distintos idiomas o la formación de pilotos u operadores españoles de aviones y carros de combate soviéticos, por no citar más que algunos casos en los que la comprensión resulta esencial.

Un tercer elemento de la hipótesis es que la demanda se cubriría sobre todo de manera espontánea o *ad hoc* con los medios disponibles y que estos resultarían en general insuficientes, tanto en lo que respecta al número, sobre todo para ciertos idiomas y en determinadas coordenadas espacio-temporales, como a la preparación de quienes ejercieron el oficio. Ello significa que la transmisión de los contenidos de los intercambios a veces no se produciría por falta de intérprete, otras sería incompleta y algunas incluso errónea. El abanico de posibilidades que ofrecían los

efectivos con preparación lingüística en España sería muy limitado incluso para las lenguas más corrientes. De ahí que fuera frecuente recurrir a los propios extranjeros para que hicieran ellos de intermediarios. En casos de intervención patente en el conflicto, como la de los alemanes o de los soviéticos, cuya presencia en la guerra tuvo ramificaciones en los diferentes escalones de la cadena de mando del bando fiel a la República y del bando rebelde, era clara la necesidad de una comunicación ágil entre las distintas unidades y personas. A la hora de evaluar las necesidades lingüísticas, no se puede simplificar la alineación de los extranjeros que participaron en la guerra en bandos claramente delimitados. Si bien la política oficial de Alemania e Italia fue de apoyo decidido, a veces masivo, a los rebeldes, hubo muchos alemanes e italianos que combatieron del lado de la República, lo mismo que hubo rusos blancos que se pusieron de parte de los sublevados, también de los soviéticos, todo hay que decirlo, aunque en general se identifique el apoyo “ruso” con el sostén al gobierno republicano (BAIGORRI, 2012: 87-89).

Como hemos visto hablando de Robles y de los intérpretes rusos en España, definir el perfil profesional de los mismos sería uno de los principales problemas de la investigación, además de otros añadidos como la escasa documentación, lo efímero de la labor interpretativa realizada o las escasas referencias conservadas. Así lo señala también Baigorri planteando una situación lingüística y circunstancial común a todos los intérpretes que hemos mencionado:

La inmensa mayoría de los cientos de personas que actuaron como intérpretes en diferentes fases y ámbitos de la guerra consideró aquella labor como algo transitorio, igual que fue temporal la movilización castreña para cientos de miles de soldados de reemplazo, milicianos y voluntarios. Utilizaron los idiomas que conocían de forma natural, por ejemplo, debido a diferentes circunstancias migratorias, a menudo traumáticas, o porque los habían estudiado de manera escolar o académica, con una finalidad utilitaria, que en las circunstancias del conflicto adquirió un valor estratégico fundamental. Las razones por las que intervinieron como intérpretes en el conflicto pudieron ser varias, pero el azar de conocer los idiomas precisos en el momento oportuno tuvo un peso fundamental. Así, con independencia de que algunos intérpretes percibieran un salario, asimilado a veces al escalafón militar, por ejemplo, los intérpretes de los irlandeses del bando rebelde recibieron el rango de sargento, lo que les daría una apariencia de profesionalidad, lo cierto es que en general actuaron de manera fortuita. Es importante subrayar esta

idea de actuar como intérprete porque es clave para entender la realidad de lo que fue en general la mediación interlingüística e intercultural en aquel conflicto y en lo que vino después. El meollo de esa actividad es la actuación o la agencia, a menudo desde dentro del propio conflicto, como parte de él, con ese carácter de personas “empotradas” o “incrustadas”, *embedded*, en inglés, en las unidades y operaciones en las que actuaban, con cuyos mandos compartían a menudo los principios que guiaban su acción. Este último factor enmaraña el concepto de neutralidad, que normalmente se le presupone al intérprete que media entre dos partes. Para muchos de los intérpretes aquella fue la primera ocasión de su vida en la que actuaron como tales, como asimismo sería la primera vez para muchos de sus usuarios, forzados a utilizar los servicios de personas de las que se esperaba un mínimo conocimiento de las dos lenguas entre las que había que mediar más que un nivel de profesionalidad que, de todos modos, hubiera sido difícil de acreditar (BAIGORRI, 2012: 89-90).

También en el marco temporal de la Guerra Civil Española se desarrolla una producción española titulada *La niña de tus ojos*¹²⁶ (1998) dirigida por Fernando Trueba (1955).

Trueba es una de los directores más interesantes de las últimas décadas en España, ya que ha sabido desarrollar una carrera personal y obtener a la vez el reconocimiento de la crítica y el público. Empezando por un cine renovador y de aire desenfadado en los años ochenta, *Opera Prima* (1980), *Sé infiel y no mires con quién* (1985) hasta llegar a comedias ambientadas en episodios históricos españoles como la que nos ocupa o la premiada con un Oscar a la mejor película extranjera *Belle Époque* (1992) y, posteriormente hacer un cine más complejo centrado en lo musical *Calle 54* (2000), *Blanco y negro* (2003), *Chico & Rita* (2010) o en lo artístico *El artista y la modelo* (2012).

El filme, rodado en Praga con un amplio presupuesto de más de cuatro millones de euros, cuenta la historia de un grupo de actores y técnicos españoles que acuden a Berlín a rodar una película durante la Guerra Civil Española. Allí encuentran un ambiente casi tan violento como el de la España en guerra y otras

¹²⁶ Ficha completa de la película en Anexo I, página 618.

realidades nuevas como la persecución a los judíos. Finalmente, la toma de partido ante la situación será inevitable.

La cinta está parcialmente basada en hechos y personajes reales como el director Florián Rey¹²⁷ y la cantante y actriz Imperio Argentina¹²⁸ y sus rodajes para la productora alemana UFA en los años del nazismo. La película que ruedan podría ser perfectamente *Carmen la de Triana* (1938) y la cinta recoge, además del ambiente histórico, algunos sucesos reales como el asalto a sinagogas y comercios judíos en la “noche de los cristales rotos” del 9 a 10 de noviembre de 1938. Pese a recurrir a lo dramático y a lo histórico, la película no pierde un tono general de comedia.

¹²⁷ Florián Rey, de nombre real Antonio Martínez del Castillo (La Almunia de Doña Godina, Zaragoza, 25 de enero de 1894 - Benidorm, Alicante, 11 de abril de 1962) fue un director de cine español, uno de los máximos representantes del cine mudo y de la industria cinematográfica española de la II República.

Su película *La aldea maldita* (1930) se considera como la obra maestra del cine español de la etapa muda y algunas de sus obras populares de la etapa republicana, como *Nobleza baturra* (1935) o *Morena Clara* (1936), protagonizadas por Imperio Argentina, cosecharon un gran éxito que le llevaron a competir incluso con la industria cinematográfica estadounidense.

En 1935 se afilió junto a Imperio Argentina a Falange Española. Ya casados, se trasladaron a Berlín, donde fueron acogidos por el propio Adolf Hitler. Realizaron en Alemania dos películas, *Carmen la de Triana* (1938), revisión del mito de Carmen, y *La canción de Aixa* (1938). Vuelto a España en 1939 no se adaptó al cine del franquismo, se retiró en 1957 y murió olvidado en 1962.

WIKIPEDIA, “Florián Rey”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Florian_Rey [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹²⁸ Magdalena Nile del Río, de nombre artístico Imperio Argentina (Buenos Aires, 26 de diciembre de 1910 - Benalmádena, 22 de agosto de 2003), fue una actriz, cantante y bailarina hispano-argentina.

Su debut español tiene lugar en 1924 en el Teatro Romea de Madrid. En 1928 viajó a Alemania para rodar *Corazones sin rumbo*. Rueda después una versión española de *Rive Gauche*, titulada *Lo mejor es retir*, a las órdenes de Alexander Korda, y junto a Maurice Chevalier *El cliente seductor* (1931). La compañía Paramount, desde sus estudios parisinos, la llama en 1932 para que protagonice dos películas junto a Carlos Gardel: *La casa es seria* y *Melodía de arrabal*.

Poco después, acepta la invitación de Goebbels, ministro de Propaganda del III Reich, para rodar en Alemania. Fue presentada a Adolf Hitler, quien le sugirió entonces que interpretara una biografía de *Lola Montes*, la aventurera y bailarina irlandesa que, finalmente, no se llevó a cabo. Conoció entonces a Estrellita Castro, mientras rodaba *Mariquilla Terremoto*. Tras una carrera declinante en los años cuarenta, cincuenta y sesenta y, prácticamente inactiva en los setenta, rueda con José Luis Borau *Tata mía* (1986) y con Javier Aguirre *El polizón de Ulises* (1987). En el año 2001 publicó sus memorias, *Malena Clara*, escritas por el dramaturgo Pedro Vllora.

WIKIPEDIA, “Imperio Argentina”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Imperio_Argentina [Consulta: 1 de agosto de 2014].

El elenco del filme cuenta con Penélope Cruz, en el papel protagonista de Macarena Granada, acompañada por Antonio Resines en el del director Blas Fontiveros y secundados por Jorge Sanz, Rosa María Sardá, Santiago Segura y Loles León. El personaje de Václav Passer, el intérprete de enlace o bilateral que acompaña a la *troupe* española, fue interpretado por el actor checo Miroslav Táborský.

El intérprete Passer conoce bien su trabajo y actúa con profesionalidad, con respeto a las normas de conducta, vestimenta y estilo propias de la profesión: postura, gesto neutro, deontología profesional. Su primera misión es la de transmitir a los actores y técnicos españoles la bienvenida de sus compañeros alemanes de los estudios UFA y las instrucciones de las autoridades nazis sobre la producción y el modo de comportarse durante su estancia en Alemania. Todo ello se realizará en consecutiva, en parlamentos cortos y sin toma de notas.

Al mismo tiempo, y al acompañar siempre a los españoles, también cumple con el papel de explicarles muchas de las terribles situaciones que se están dando en aquel momento en Alemania. En ese sentido, desempeña la frecuente misión didáctica de la interpretación de explicar una cultura o elementos de ella a personas que no los conocen o comprenden, cumpliendo casi en este caso una labor de interpretación social.

La labor y las dificultades de este intérprete vienen condicionadas por la coyuntura política que le toca vivir. Las autoridades nazis esperan de él una obediencia absoluta y, llegado el caso, controlar las actividades de los españoles, sobre las que deberá proporcionar toda la información que le requieran sus superiores, transgrediendo así el código deontológico que establece la inviolabilidad de la información obtenida en el ejercicio de la labor interpretativa.

Esa total sumisión a sus superiores le hará tener que estar presente en las escenas de cortejo en las que el Dr. Goebbels¹²⁹, ministro de Propaganda del Tercer

¹²⁹ Paul Joseph Goebbels (Rheydt, Renania del Norte-Westfalia, Alemania, 29 de octubre de 1897 - Berlín, Alemania, 1 de mayo de 1945) fue un político alemán, ministro de Propaganda de la Alemania nacionalsocialista, figura clave en el régimen y amigo íntimo de Adolf Hitler. Tras la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial se suicidó junto a su esposa.

Reich y artífice de la idea de colaboración hispano-alemana pretende los favores de Macarena. Dichas escenas resultan claramente cómicas y esta es en la película la finalidad principal del personaje, aunque siempre sea presentado como un profesional serio y cumplidor. Pese a su exageración y su *vis comica*, las situaciones en las que participa el intérprete Václav, muestran con verosimilitud algunos de los condicionantes y dificultades que puede llegar a experimentar un intérprete de enlace o un intérprete acompañante.

En la escena cumbre del cortejo, el intérprete deberá sentarse en la mesa contigua a la de Macarena y el ministro Goebbels (Johannes Silberschneider) para ir transmitiendo, haciendo uso de la interpretación susurrada, las pretensiones sexuales del jerarca y las evasivas, cada vez menos corteses de Macarena, en un recinto tan fantasmagórico como es un gran restaurante de lujo totalmente vacío, requisado por el ministro para la ocasión. La cena se completará con un baile en una pista también vacía en el que el intérprete se ve obligado a bailar al son de sus oradores, en el sentido literal de la frase, puesto que, en una escena memorable, ha de bailar a la vez que Macarena y Goebbels, continuando con la interpretación susurrada para que estos puedan entenderse. Es, sin duda, la escena más hilarante de la película puesto que Macarena no quiere bailar y trata de escapar continuamente, el ministro es ostensiblemente cojo y baila con dificultad y el intérprete, que parece el mejor bailarín de los tres, resta toda intimidad a la pareja.

Finalmente, el intérprete perderá del todo su germánica frialdad profesional y se verá involucrado, traicionando de nuevo el código ético, esta vez por una buena causa, y a sus jefes para ayudar a escapar al extra judío Leo (Karel Dobrý) que Macarena ha ocultado con la complicidad del resto de españoles.

La salida a esa conflictiva situación vendrá con una entrevista con la esposa del ministro, Magda Goebbels¹³⁰, que les permitirá salir a todos de Alemania, harta

WIKIPEDIA, “Joseph Goebbels”

Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Goebbels> [Consulta: 1 de agosto de 2014].

¹³⁰ Johanna Maria Magdalena Ritschel, conocida como Magda Goebbels (11 de noviembre de 1901 - 1 de mayo de 1945), fue la esposa del ministro de Propaganda de la Alemania nazi Joseph Goebbels. Proveniente de una buena familia, fue considerada siempre de la alta sociedad alemana. En 1921 se casó con un multimillonario llamado Günther Quandt. Ya en 1932, después de divorciarse se casó con

de los devaneos de su marido con Macarena. El intérprete actúa en la entrevista entra la esposa y el director Fontiveros en interpretación susurrada con aplomo y profesionalidad, pero dominado por el pánico. La Sra. Goebbels se ausenta de la habitación y Václav exclama a Fontiveros: “Ahora llama a la Gestapo y nos fusilan aquí mismo”, transmitiendo, así en clave de humor una situación no muy alejada de la realidad en los terribles días del Tercer Reich.

La producción es reseñable, por lo tanto, por la importancia del personaje y por el papel destacado que deja a las escenas con participación de la interpretación, algo inédito en el cine español y, poco frecuente en la cinematografía internacional. El papel de Václav es uno de los aciertos de la cinta y el actor que lo encarna, Miroslav Táborský, recibió el Goya al mejor actor revelación, se entiende que para España, puesto que en la República Checa ya llevaba una larga carrera a sus espaldas que ha proseguido hasta el día de hoy. La película recibió otros seis goyas y más de catorce grandes premios en total.

El hecho de que la cinta contó con una importante repercusión en el momento de su estreno y de que la interpretación ocupase un papel importante dentro de la historia ha hecho que esta producción haya llamado la atención de intérpretes e investigadores como Baigorri que nos ofrece una valoración crítica del papel de la interpretación en la misma (BAIGORRI, 2006: 11-13) tomando como ejemplo la hilarante escena antes descrita:

Las situaciones más grotescas de toda la película en lo que respecta a la interpretación son quizá las escenas de la cena íntima de Goebbels con Macarena en el restaurante. Primero el intérprete se sienta en una mesa aparte, pero desde la que puede oír y ser oído para poder interpretar. La ubicación del intérprete en relación con sus interlocutores es un elemento clave para poder realizar la interpretación cómodamente. En un momento

Goebbels, con quien tuvo seis hijos. Fue condecorada por Hitler como la mejor madre del Tercer Reich, incluso la familia que había formado junto a Goebbels fue considerada el modelo ideal de familia aria nazi. En 1945, tras caer el régimen nazi, mató a sus seis hijos y se suicidó junto con su esposo.

WIKIPEDIA, “Magda Goebbels”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Magda_Goebbels [Consulta: 1 de agosto de 2014].

determinado de esos cortes, el intérprete tiene que *declararse* a Macarena en nombre de Goebbels, pero la escena más esperpéntica es la que nos muestra a la pareja Goebbels-Macarena bailando y al intérprete teniendo que seguir el compás de la pieza para ir interpretando entre ellos ¡Magnífica! (BAIGORRI, 2006: 12).

Una intencionalidad todavía más cómica rodada en el período histórico que recrea la producción española es la que llevan a cabo los Hermanos Marx en *Una noche en la ópera*¹³¹ dirigida en 1935 por Sam Wood (1883-1949). Wood es probablemente el director que mejor entendió a los Hermanos Marx. Juntos realizaron este gran clásico y otra de sus mejores películas *Un día en las carreras* (*A Day at the Races*, 1937). Además el realizador rodó otras muchas producciones de interés como *Adios, Mr. Chips* (*Goodbye, Mr. Chips*, 1939), *Sinfonía de la vida* (*Our Town*, 1940) o la adaptación de la novela de Hemingway *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, 1943).

En esta ocasión, el tramposo Otis B. Driffwood (Groucho Marx) actúa como intérprete en una multitudinaria recepción homenaje que la ciudad de Nueva York ofrece a unos aviadores que acaban de sobrevolar el Polo Norte. En realidad, los aviadores han sido suplantados por Fiorello (Chico Marx) y Tomasso (Harpo Marx), otros pícaros polizones que viajaban en el mismo barco que Otis. Los aviadores, y esto sería aún más evidente para el público contemporáneo a la película, llevan unos uniformes y gorras muy similares a los de los aviadores italianos de la época y sus largas barbas parecen estar parodiando al conocido aviador y ministro del régimen de Mussolini, Italo Balbo (1896-1940) que protagonizó una triunfal gira con una escuadrilla de hidroaviones por Sudamérica y los Estados Unidos y fue recibido de forma apoteósica en Nueva York en 1930.

En el momento culminante del recibimiento, los impostores han de dirigirse a la multitud en una lengua que no conocen. La sustituyen por una jerga ininteligible y Groucho Marx actúa de intérprete intentando salvar a sus amigos de ser descubiertos. Pese a ello, los impostores han de salir a la carrera. La utilización es, una vez más,

¹³¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 693.

cómica, no se respetan ni la pautas de trabajo ni el código ético de respeto al contenido de los mensajes.

Sí parece digno de mención el hecho de que los doblajes al castellano de las películas de los Hermanos Marx merecerían un estudio lingüístico detallado. Los aspectos que hemos comentado se refieren a la versión original de los filmes y su contenido no ha sido alterado al doblarlas al castellano. Sin embargo, la gran mayoría de películas de los Hermanos Marx presentan dos doblajes al castellano, uno contemporáneo a la fecha de su estreno, años treinta o cuarenta, y otro posterior de los años sesenta o primeros setenta, momento de su reestreno comercial o primeros pases por televisión. Algunos de estos segundos doblajes no dejan de resultar chocantes porque actualizan alguno de los chistes, por ejemplo, cambiando referencias políticas y de personajes de los años treinta por otras de los años sesenta o primeros setenta. Al visionar hoy las películas estos desajustes temporales e históricos del diálogo producen cierta extrañeza y descontextualización en el espectador atento.

La crisis de 1929, la Guerra Civil Española, los tumultuosos años treinta, el ascenso del nazismo y el fascismo llevarán a un progresivo deterioro de la situación internacional que conducirá finalmente al estallido de la Segunda Guerra Mundial el 1 de septiembre de 1939. El impacto que la guerra tuvo en la producción cinematográfica fue enorme y sus ecos llegan incluso hasta las películas de nuestros días al ser un tema recurrente todavía en la producción cinematográfica actual. *Valkiria* (*Valkyrie*, Bryan Singer, 2008), *Resistencia* (*Defiance*, Edward Zwick, 2008), *El niño con el pijama de rayas* (*The Boy in the Striped Pyjamas*, Mark Herman, 2008), *Malditos bastardos* (*Inglourious Bastards*, Quentin Tarantino, 2009), *La ladrona de libros* (*The Book Thief*, Brian Percival, 2013), *Corazones de acero*, (*Fury*, 2014) son solo algunas de las películas ambientadas en la Segunda Guerra Mundial estrenadas recientemente y que han obtenido una respuesta considerable por parte del público, demostrando todavía la actualidad de este género y su contenido entre los espectadores.

En un primer momento, el conflicto condicionó la producción de películas, desde un punto de vista cuantitativo, por las restricciones industriales y de material cinematográfico y, cualitativamente, pues cambió el modo de hacer cine y desarrolló

un cine propagandístico de apoyo al esfuerzo bélico: *Acción en el Atlántico Norte* (*Action in the North Atlantic*, Lloyd Bacon, 1943), *Treinta segundos sobre Tokio* (*Thirty Seconds Over Tokyo*, Mervyn LeRoy, 1944).

Una vez concluido el conflicto se recurrió a la recreación de los grandes episodios bélicos del mismo, sobre todo durante los años sesenta y setenta, como forma de realizar películas épicas, de gran costo y alto rendimiento en taquilla, sobre todo en una época en que las productoras cinematográficas comienzan a sentir de modo importante la competencia de la televisión: *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961), *El día más largo* (*The Longest Day*, Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhard Wicki 1962), *Un puente lejano* (*A Bridge Too Far*, 1977).

En una tercera etapa se produce más la reflexión sobre aspectos éticos y políticos del conflicto, sus causas y consecuencias, en producciones generalmente de mayor fuste intelectual: *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993), *La solución final* (*Conspiracy*, 2001), *El lector* (*The reader*, 2008).

La figura del intérprete aparece en muchas películas ambientadas en el conflicto con distintas intencionalidades y en un caso incluso encontramos un intérprete real. Las funciones que la figura del intérprete cumple son amplias y variadas, pero, generalmente, muy relacionadas con problemas en la aplicación o el respeto al código ético y deontológico propio de la profesión, en unas circunstancias generales en las que la ética era puesta a prueba a diario.

Una de las producciones que más fielmente refleja uno de los acontecimientos fundamentales del conflicto es *La Batalla de Inglaterra*¹³² (*Battle of Britain*, 1969), concretamente en uno de sus episodios iniciales pero más significativos y trascendentes, la épica batalla que las Reales Fuerzas Aéreas Británicas, la RAF libraron durante el verano de 1940 contra las fuerzas aéreas alemanas, la *Lufwaffe*, por el dominio del cielo británico, imprescindible para llevar a cabo la *Operación León Marino*, el plan del Estado Mayor de Hitler para

¹³² Ficha completa de la película en Anexo I, página 594.

desembarcar y ocupar Gran Bretaña, completando así la amplia lista de países que desde marzo de ese año había llevado a Noruega, Dinamarca, Holanda, Bélgica y Francia a caer bajo el yugo del Tercer Reich.

La cinta, que se estrenó unos meses antes del trigésimo aniversario de los hechos reales, contó con un elevado presupuesto de diecisiete millones de dólares y no descuidó ningún aspecto de los hechos, ya sea la vida de los pilotos, la relación con sus familias, la voluntad de resistir a ultranza de los británicos, las diferentes posiciones estratégicas dentro de las fuerzas aéreas, tanto británicas como alemanas, la importancia del uso del radar, recién descubierto por los británicos o la participación de pilotos extranjeros en las filas británicas.

El reparto de la película reunió a lo más representativo del cine británico del momento y contó con la participación de actores de la talla de Harry Andrews, Michael Caine, Trevor Howard, Kenneth Moore, Laurence Olivier, Nigel Patrick, Christopher Plummer, Michael Redgrave, Ralph Richardson y Robert Shaw, bajo la dirección de Guy Hamilton (1922), un veterano realizador que había cosechado grandes éxitos con películas de amplia repercusión en taquilla como *James Bond contra Goldfinger* (1964) o *Funeral en Berlín* (1966). El filme supuso un espaldarazo en su carrera que prosiguió con cintas de la saga del agente secreto James Bond 007, *Diamantes para la eternidad* (*Diamonds are Forever*, 1971), *Vive y deja morir* (*Live and Let Die*, 1973) y *El hombre de la pistola de oro* (*The Man with the Golden Gun*, 1974) o cuidadas y exitosas adaptaciones de personajes detectivescos de Agatha Christie como Miss Marple en *El espejo roto* (*The Mirror Crack'd*, 1980) o Hercules Poirot en *Muerte bajo el sol* (*Evil Under the Sun* 1982).

La aparición de la interpretación bilateral en la cinta tiene su razón de ser para incorporar a pilotos polacos a la estructura narrativa de la misma. Sabugueiro lo contextualiza con precisión, al hablar de la contribución de los pilotos polacos antes de la Batalla de Inglaterra y sus dificultades, incluidas las idiomáticas:

Es un hecho cierto que varios pilotos polacos habían llegado a Inglaterra en una fecha tan cercana a la invasión de Polonia el 1 de septiembre de 1939, hecho que desencadenó el conflicto bélico, como diciembre de 1939 pero es obvio que el

grueso del grupo se incorporó tras la caída de Francia. Pese a que durante la batalla de Francia los pilotos polacos realizaron unas 715 salidas y consiguieron derribar 50 aparatos alemanes con un coste de 18 pilotos perdidos, las ya veteranas tripulaciones se encontraron con el escepticismo de los oficiales ingleses sobre su capacidad. Estos alegaban que tras sufrir dos campañas desastrosas como las de Francia y Polonia su moral estaría maltrecha, su falta de experiencia para pilotar aparatos de última generación, la difícil integración en los rígidos esquemas de vuelo de la RAF y, por supuesto, el idioma.

Los pilotos, que rápidamente se adaptaron a los cazas *Hurricane*, sufrieron un intenso programa de entrenamiento donde practicaron una y otra vez la interceptación de aeronaves dirigidos por controladores en tierra. Al fin, tras un acuerdo con el gobierno polaco en el exilio, se aceptó la creación de dos escuadrillas de cazas y dos de bombarderos que, aunque pertenecientes a las fuerzas armadas polacas, se encontrarían bajo mando británico. Los dos escuadrones de cazas, numerados como 302 y 303, básicamente se estructuraban como las demás unidades de la RAF con la salvedad de la duplicidad de los cargos de mando, un oficial británico supervisaba el trabajo de su homólogo polaco (SABUGUEIRO, 2006: 3).

También analiza su participación, entrega e importancia durante la misma y un episodio real que, modificado, aparece en la película:

Con la llegada de 13 oficiales pilotos, 8 suboficiales pilotos y 135 hombres del personal de tierra se creó el 2 de agosto de 1940, en la base de Northolt (Middlesex) dentro del grupo 11, el escuadrón *303 Kosciuszko*. El nombre de la unidad y su escudo fueron tomados del escuadrón de caza 111 “Kosciuszko” del primer regimiento aéreo de Varsovia, de donde, junto con el escuadrón 112, provenían muchos de los pilotos. Este nombre que ya era el de una escuadrilla que había luchado en la guerra polaco-soviética de 1920, homenajeaba al general Tadeusz Kosciuszko héroe polaco de la guerra por la independencia norteamericana.

El 24 de agosto la unidad comenzó a volar en patrullas defensivas sobre Northolt, los ingleses aún no estaban muy convencidos de su capacidad, pero sin establecer contacto con el enemigo. Por fin el 30 de agosto 6 *Hurricanes* de la escuadrilla B que realizaban un ejercicio de interceptación con unos *Blenheim* sobre

St. Albans detectaron la presencia de una formación de bombarderos alemanes que ya se encontraba bajo el ataque de cazas ingleses. Tras el avistamiento el F/O Paszkiewicz rompió la formación y, mientras sus compañeros escoltaban los *Blenheim*, atacó un bimotor alemán al que dañó seriamente: inmediatamente otro *Hurricane* del 56º prosiguió el ataque consiguiendo la destrucción del aparato. Debido a la confusión creada por la errónea identificación del aparato como un Do 17, el otro *Hurri* acreditó correctamente un Me 110 y se le concedió el derribo. Al día siguiente, despejadas ya las dudas, la unidad fue declarada operativa (SABUGUEIRO, 2006: 5).

Finalmente, parece importante resaltar que el balance final cuando concluyó la batalla fue, además de heroico, ciertamente, costoso:

Cuando la Batalla de Inglaterra llegó a su fin los cerca de 150 pilotos polacos habían conseguido unas 201 victorias confirmadas con un coste de 29 muertos siendo, quizá, su contribución más importante la aportación de experimentados pilotos en un momento tan crucial como agosto y septiembre de 1940 cuando la RAF tenía serios problemas para reponer las pérdidas sufridas durante los combates de ese período (SABUGUEIRO, 2006: 5).

La película, en su ya comentado afán de máxima verosimilitud, incluye dos escenas con pilotos polacos en las que se hace necesaria la intervención de un intérprete bilateral. El jefe de escuadrilla Leader Canfield (Michael Caine) transmite sus instrucciones a los pilotos polacos, mediante la colaboración del piloto Ox (el actor polaco Andrejz Scibor que sulo encarnó en la gran pantalla este papel y el del oficial polaco de la conocida serie televisiva de 1974, *La fuga de Colditz*) que va transmitiendo las órdenes y recomendaciones que el jefe explica y que se refieren fundamentalmente a la prohibición total de entrar en combate contra aparatos alemanes hasta que los pilotos polacos no hayan completado el periodo de instrucción en vuelo y se hayan familiarizado completamente con los aparatos *Hurricane* ingleses. El intérprete transmite la información con aplomo y la seriedad propia de un ambiente militar.

El contrapunto a esta situación comunicativa seria y de impecable interpretación llegará unas escenas después cuando, durante un vuelo rutinario de

entrenamiento, se produce el episodio histórico que citábamos más arriba, los pilotos polacos avistarán una escuadrilla alemana y los pilotos polacos, uno a uno, irán dirigiéndose a luchar contra la escuadrilla germana, pese a las órdenes en contra de su jefe, que les recriminará, además, que hablen por las radios en polaco entre ellos, impidiendo así cualquier tipo de comunicación ente mandos británicos y pilotos polacos.

Los equívocos lingüísticos todavía se desarrollarán en una escena posterior en la que uno de los pilotos polacos es derribado y apresado por una campesinos británicos que, ante la imposibilidad de comunicarse y la presencia de una lengua extraña, lo toman por un piloto alemán al que hacen prisionero de inmediato.

La búsqueda de la máxima exactitud por el director de la película incluye, como vemos, además de la presencia de la interpretación, un juego lingüístico no muy empleado hasta el momento, como es el que los personajes hablen cada uno en su idioma, ya sean franceses, polacos o alemanes, subtitulando al inglés a los no británicos. La versión española del filme, desgraciadamente, pierde toda esta riqueza ya que todos los idiomas han sido doblados perdiendo esa riqueza lingüística del original.

Como detalles interesantes, es necesario apuntar que gran parte de la cinta fue rodada en España, ya que la aviación española todavía tenía en uso durante la época de su producción los aviones Messerschmitt Bf 109 y Heinkel He 111 utilizados por la *Luftwaffe* en la campaña de Inglaterra y que fueron concentrados para el rodaje en las bases aéreas de La Tablada y El Córporo de Sevilla. Además, la siempre eficaz dirección artística del oscarizado Gil Parrondo convierte en el filme de forma bastante verosímil las calles del ensanche decimonónico de San Sebastián en el Berlín de 1940.

En un Berlín que ya comienza a ser sistemáticamente bombardeado por estadounidenses y británicos se desarrolla gran parte de *Resplandor en la oscuridad*¹³³ (*Shining through*, 1992), la obra más conocida, basada en la novela de

¹³³ Ficha completa de la película en Anexo I, página 673.

Susan Isaacs¹³⁴, de la corta carrera como director de David Seltzer (1940), que plantea la historia de la secretaria Linda Voss (Melanie Griffith) que primero llega a ser intérprete y luego espía a las órdenes del coronel Ed Leland (Michael Douglas).

En los primeros minutos de la película, se plantea una situación relacionada con la interpretación que sirve para caracterizar la honradez e integridad del personaje interpretado por Griffith y que será uno de los pilares del argumento de la película. En la oficina del Servicio Secreto estadounidense donde trabaja se toma declaración a refugiados alemanes que llegan a Estados Unidos antes de que este país entre en la guerra. Se trata así de evitar la llegada de espías nazis y de recabar valiosa información sobre la situación de Alemania ya que la guerra, aunque no declarada, se ve como inevitable e inminente. La secretaria Voss, berlinesa de origen, aprecia cómo el intérprete no respeta la información original de los declarantes y la tergiversa para que pierda exactitud, no por desconocimiento de la lengua, sino con una intención deliberada de manipulación. Voss denuncia este hecho al jefe Leland, que procede a darle a Voss el puesto del intérprete. A partir de ese momento, la información se torna más exacta y útil. Vistos sus conocimientos del alemán coloquial, puede pasar por una cocinera berlinesa, y su fidelidad, el jefe Leland decide convertirla en espía, desarrollándose, a partir de ese momento en el filme, una intriga de espionaje más o menos convencional.

El intérprete denunciado viola el mandato de respetar la integridad de la información por un interés partidista, es un agente nazi, y utiliza su puesto para sabotear el servicio de información estadounidense a través de su conocimiento lingüístico. Sin embargo, el personaje no está desarrollado en el filme al no ser esta su línea argumental principal, sino solo una pequeña subtrama que sirve para poner en contacto a los protagonistas principales.

Posteriormente, Voss ya no actuará más como intérprete ni evaluará la calidad de las interpretaciones sino que, gracias a su dominio de la lengua alemana,

¹³⁴ Susan Isaacs (7 de diciembre de 1943, Brooklyn, Nueva York). Novelista, articulista, crítica literaria y guionista norteamericana. Su primera novela, *Compromising Positions*, apareció en 1978 y pronto la adaptó para la gran pantalla, *Posiciones comprometidas*, (Frank Perry, 1985). En 1987, escribió el guion de la comedia *Hello Again (¿Estás muerta, cariño?*, Frank Perry, 1987). En 1988 publicó *Shinning through* llevada al cine pocos años después como *Resplandor en la oscuridad* (*Shinning through*, David Seltzer, 1992).

será introducida como cocinera en casa del General Franze-Otto Dietrich (Liam Neeson) y tratará de obtener la información que permita a los aliados neutralizar las nuevas armas, los cohetes V1 y V2, con los que los nazis pretenden cambiar el curso de la guerra.

El papel de la interpretación en la cinta no es continuó pero si lo suficientemente importante como para poder contar con un análisis complementario que nos llama la atención sobre detalles significativos que, a lo mejor, pueden pasarnos desapercibidos en la cinta:

El valor estratégico de los idiomas queda ilustrado en una escena de *Resplandor en la oscuridad* en la que aparece un centro de información (o sea, de espionaje) estadounidense, en el que se ve a cientos de mujeres, los hombres estaban en el frente y ese fue un motivo que contribuyó a la feminización de las profesiones lingüísticas, descifrando material alemán. Así empezaron durante la Primera Guerra Mundial no pocos de los que serían traductores e intérpretes de la Sociedad de Naciones y así sucedió durante la Segunda Guerra Mundial y su corolario de la guerra fría (BAIGORRI, 2006: 11).

No en un ambiente de espionaje, sino en el frente de guerra en Italia, podemos encontrar otro ejemplo de intérprete condicionado por las circunstancias. *El coronel Von Ryan*¹³⁵ (*Von Ryan's Express*, 1965) cuenta la historia del coronel de la aviación estadounidense Joshep L. Ryan (Frank Sinatra), derribado y conducido a un campo de prisioneros aliados, principalmente británicos y liderados por el Mayor Eric Fincham (Trevor Howard), bajo administración italiana. La tensión entre los británicos y el estadounidense acerca de los distintos modos de colaborar o resistirse al cautiverio pronto estallará, precisamente en el momento en que la capitulación de Italia, firmada el 3 de septiembre de 1943, se hace pública el 8 de septiembre, lo que produce un vacío de poder en el campo de prisioneros, antes de la llegada de las tropas alemanas de la *Wehrmacht*. Cuando los alemanes llegan, el trato va a ser despiadado, tanto para británicos y estadounidenses como para los propios italianos, antiguos aliados de los alemanes y ahora considerados como traidores.

¹³⁵ Ficha completa de la película en Anexo I, página 539.

Si bien el Comandante Battaglia (Adolfo Celi) responsable del campo, enseguida va a acomodarse a la nueva situación con su acostumbrada falta de escrúpulos, en este momento cobrará mayor importancia la figura del intérprete del ejército italiano, el Capitán Oriani (Sergio Fantoni). Hasta entonces solo se había limitado a interpretar al inglés las órdenes de Battaglia a los prisioneros con la corrección y asepsia típica de los ambientes militares. También actúa como intérprete en las negociaciones entre el Comandante Battaglia y el Coronel Ryan, a quien para entonces los británicos ya habrán apodado *Von Ryan* por sus pretensiones de un mayor entendimiento con los italianos y lo hará de una manera correcta, pero alejada de los cánones profesionales más estrictos, como, por ejemplo, al utilizar siempre la tercera persona. Lógicamente, se trata de un civil con conocimientos amplios del inglés incorporado al ejército, pero no de un intérprete profesional con una formación específica.

La ética del personaje parece insobornable y así se va manifestando en conversaciones privadas con Ryan y otros prisioneros en las que muestra su disgusto por el maltrato que reciben o por los turbios negocios que el comandante realiza desviando al mercado negro las raciones y la ropa destinada a los prisioneros. Su descontento y proximidad a los prisioneros aumentará todavía más con la llegada de los alemanes, a los que detesta y por los que será encarcelado, dándole el mismo trato que a los prisioneros aliados. Desde ese momento, pondrá sus conocimientos lingüísticos y prácticos al servicio de un plan de fuga absolutamente inverosímil pero que resulta creíble visto en la pantalla, utilizar un tren para, haciéndose pasar por un convoy alemán, burlar todos los controles y llegar hasta la frontera suiza.

En el transcurso de tan agitado periplo surgirá otra necesidad lingüística. Ni el capitán Oriani ni ninguno de los presentes sabe hablar alemán, excepto el capellán Constanzo (Edward Mullhare) que estudió teología en Alemania antes de la guerra y se hará pasar por el oficial alemán al mando del tren y se entenderá, no sin alguna dificultad, con los distintos controles, patrullas y situaciones de tensión que van surgiendo con el ejército alemán a lo largo de la ruta.

La película, pese a adolecer de la ya comentada falta de credibilidad de la situación planteada por el guion de Wendell Mayes y Joseph Landon, es una

superproducción que consigue atrapar al espectador, sobre todo por su frenético ritmo, lo que explica su buen funcionamiento en taquilla. Solo en España, donde se estrenó el 25 de octubre de 1965, recaudó 29.721.662 pesetas (178.630 euros).

En su momento, y también vista ahora, presenta bastantes similitudes con *El tren* (*The train*) estrenada en 1964 y que cuenta la historia de una operación de la resistencia francesa dirigida por el ferroviario Labiche (Burt Lancaster) para evitar que llegue a Alemania un tren cargado con las mejores obras de arte del expolio nazi en Francia. Aunque esta película es muy superior a *El coronel Von Ryan*, ambas están claramente emparentadas y la segunda parece casi una respuesta a la primera, por más que sus planteamientos sean distintos e incluso difieran en lo más esencial de su presentación. *El tren* fue rodada en un magnífico blanco y negro elegido cuando ya comenzaba a caer en desuso por su director John Frankenheimer (1930-1972). Ecos de *El tren* también son muy visibles en otra producción de la que hablaremos más adelante, *Monuments men* (*The Monuments Men*, George Clooney, 2014).

Sea como fuere, *El coronel Von Ryan* presenta muchos rasgos de estilo de su director, Mark Robson (1913-1978), un acreditado realizador que había trabajado siempre con corrección y éxito temas tan dispares como el corrupto mundo del boxeo en *El ídolo de barro* (*Champion*, 1949) y *Más dura será la caída* (*The Harder They Fall*, 1956), el pacifismo en tiempos de la Guerra de Corea en *Los puentes de Toko-Ri* (*The Bridges at Toko-Ri*, 1954), el puritanismo y la hipocresía en las relaciones de pareja en la, para el momento, muy escandalosa *Vidas borrascosas* (*Peyton Place*, 1957), la Guerra Civil China, en *El albergue de la sexta felicidad* (*The Inn of the Sixth Happiness*, 1958) y la intriga y el ambiente de espionaje de la Guerra Fría con toques Hitchcockianos en *El Premio* (*The Prize*, 1963),

En una de sus películas más conocidas, *Mando Perdido* (*Lost Command*, 1966), una interesante producción sobre los problemas de la descolonización de la Argelia francesa que analizaremos más adelante, encontraremos a un intérprete sometido a un juego de lealtades que le atormenta. Culminó su carrera con la famosa y muy taquillera *Terremoto* (*Earthquake*, 1974).

4.2.7. *Muerte en Roma* y un intérprete real: Eugen Dollmann

Precisamente en otra producción ambientada en la Italia ya ocupada por los alemanes, *Muerte en Roma*¹³⁶ (*Rappresaglia*, 1973) vamos a poder seguir la pista, no de un intérprete de ficción como la gran mayoría de los que hemos analizado, sino de un intérprete real muy comprometido con el nazismo y sus acciones.

Nos referimos a Eugen Dollmann, interpretado por el actor británico John Steiner (1941), que durante la década de los setenta se especializó en papeles relacionados con el nazismo debido a su porte nórdico: *Salón Kitty*, (Tinto Brass, 1976); *Las deportadas de las SS*, (*Le deportate della sezione speciale SS*, Rino Di Silvestro, 1976); *Von Buttiglione Sturmtruppenführer*, (Mino Guerrini, 1977). Salvo en el caso de la que nos ocupa, su primera incursión en este tipo de personajes, se trata de películas de ínfima calidad y, en muchos casos, muy cercanas al cine erótico tan de moda a mediados y finales de la década de los setenta.

El propio Dollmann nos describe en sus memorias un ambiente de sordidez parecido al de *Salon Kitty* en la visita de Reinhard Heydrich¹³⁷ a Roma y Nápoles en abril de 1938 como viaje preparatorio de la visita de Hitler en mayo:

Me preguntó entonces si conocía algo de la vida nocturna de Nápoles y le hablé de la “Casa de las Provincias”.

-¿Por qué casa de las Provincias?

La idea no dejaba de ser ingeniosa. A las muchachas no se las llamaba al salón convocándolas por su nombre de pila, más o menos falso. Si uno pedía “Perugia”, una hija de Umbría hacía su aparición en lo alto de la escalera; si se

¹³⁶ Ficha completa de la película en Anexo I, página 665.

¹³⁷ Reinhard Tristan Eugen Heydrich (Halle del Saale, 7 de marzo de 1904 - Praga, 4 de junio de 1942) fue el segundo en el mando de las SS. En 1936, fue nombrado jefe de la Gestapo. Además, desde el año 1939, dirigió la Oficina Central de Seguridad del Reich. Fue Protector de Bohemia y Moravia desde el 29 de septiembre de 1941 hasta su muerte el 4 de junio de 1942, ocasionada por la resistencia checa. Convocó y presidió la conferencia de Wannsee del 20 de enero de 1942 donde se planeó el exterminio de los judíos de Europa.

WIKIPEDIA, “Reinhard Heydrich”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Reinhard_Heydrich [Consulta: 29 de marzo de 2014].

llamaba a “Venecia”, acudía una joven oriunda de la reina del Adriático; al grito de “Sicilia” se presentaba alguna belleza insular de ojos y cabellos oscuros.

Heydrich juró y perjuró que no estaría en aquel local más de media hora. Enarboló una bolsita llena de monedas de oro de distintos países. Las muchachas fueron acudiendo. Cuando la reunión estaba más animada, Heydrich dio unas palmadas y arrojó al suelo las monedas de oro, dejándolas caer debajo de los divanes, butacas, mesas y consolas. Las muchachas, a gatas, se afanaban en pos del oro (Dollmann, 1969: 13).

El propio Dollmann no fue ajeno a la idea que Heydrich desarrolló tras aquella visita de establecer burdeles propios para las SS por motivos sanitarios y de seguridad, hecho histórico real que inspiraría el marco general de muchas de las películas antes mencionadas.

Muerte en Roma fue dirigida por el especialista en películas de acción George Pan Cosmatos (1941-2005) que también trataría el tema de la Segunda Guerra Mundial en *Evasión en Atenea* (*Escape to Athena*, 1979) una historia de acción un tanto disparatada sobre un campo de prisioneros aliados en Grecia que deberán neutralizar los nuevos cohetes balísticos alemanes V2 a la vez que buscan un antiguo tesoro artístico bizantino. *Muerte en Roma* es, probablemente, la mejor película de su filmografía, aunque las más taquilleras y conocidas son sus últimas realizaciones como *Rambo II Acorralado* (*Rambo: First Blood Part II*, 1985) y *Cobra. El brazo fuerte de la ley* (*Cobra*, 1986), pensadas para el lucimiento de la estrella de acción Sylvester Stallone.

Además de John Steiner, la cinta contó con un reparto muy atractivo con Richard Burton como el teniente coronel Herbert Kappler y Marcello Mastroiani como el padre Pietro Antonelli, personajes principales, así como Robert Harris como el padre Pancracio y Peter Vaughan como el general Albert Kesselring.

La película reconstruye un episodio histórico real ocurrido durante la ocupación alemana de Roma y conocido como la *Matanza de las Fosas Ardeatinas*. La masacre (DE LA QUADRA SALCEDO, 1989: 922-923) fue una represalia nazi, ordenada por Hitler en persona, a raíz de un ataque del grupo partisano GAP (*Gruppi d'Azione Patriottica*) el 23 de marzo de 1944 en Roma, en Via Rasella. El blanco fue

la 11ª compañía del 3º batallón del *Polizeiregiment Bozen*. Este batallón había sido conformado en octubre de 1943 con italianos germano hablantes de la provincia de Bolzano.

La bomba fue escondida en un carrito de basura y puesta en posición por un partisano disfrazado de barrendero, mientras que los otros actuaban como vigías. La explosión causó la muerte instantánea de veintiocho policías, tres más morirían en días posteriores y dos civiles italianos. Los partisanos lograron huir indemnes mezclándose entre los transeúntes.

Hitler se enteró del suceso y mandó ejecutar como represalia diez italianos por cada alemán muerto, aunque al final se redondeó la suma a trescientos treinta y cinco civiles. La matanza fue organizada y dirigida por Herbert Kappler, comandante de la Gestapo en Roma y responsable de la redada del gueto judío en 1943 y de las torturas contra los partisanos detenidos en la cárcel de Via Tasso, quien confeccionó una lista que se realizó con presos condenados a muerte en espera de ejecución, presos en espera de juicio pero cuya sentencia conllevaría la pena de muerte, setenta y cinco judíos detenidos en espera de ser deportados a campos de exterminio y personas acusadas de terrorismo pero liberadas por falta de pruebas.

El 24 de marzo los seleccionados fueron llevados a las Fosas Ardeatinas, unas minas abandonadas en las afueras de Roma, e introducidos en grupos de cinco, ejecutándolos con tiros en la nuca. Dinamiteros del ejército alemán sellaron a continuación las entradas a las minas. Después de la guerra, las fosas fueron abiertas y convertidas en un santuario para recordar los hechos.

Herbert Kappler (DE LA QUADRA SALCEDO, 1989: 926-927), en la película encarnado por Richard Burton, es, por lo tanto, un personaje real nacido el 23 de septiembre de 1907 en el seno de una familia de clase media de Stuttgart y que estudió ingeniería eléctrica. Se afilió al partido nazi el 1 de agosto de 1931 y, al mismo tiempo, se hizo miembro de las SA. Posteriormente fue aceptado por las SS el 8 de mayo de 1933. En 1935, fue llamado para servir en la *Wehrmacht*. En enero de 1936, fue promovido al rango de *SS-scharführer* y transferido a la oficina central de la Gestapo de Stuttgart. En 1937, fue enviado a la *Führerschule der*

Sicherheitspolizei (Escuela de Mando de la Policía Secreta) en Berlín en la que se graduó en el verano 1937 como *kriminalkommissar* (comisario).

En 1940 fue enviado a Polonia para participar en varias acciones de persecución de los judíos en los *Einsatzgruppen*, antes de hacer un viaje a la Bélgica ocupada donde actuó en operaciones de represión de la resistencia. A mediados de 1941, fue ascendido a comandante de las SS, y seleccionado como oficial de enlace en el gobierno de Benito Mussolini así como consejero de seguridad de la policía fascista. Su llegada a Italia fue el resultado de su experiencia en la policía secreta, así como de su fluidez en la lengua italiana.

La primera acción de Kappler como jefe de fuerzas de seguridad alemanas en Roma fue ayudar a planear el rescate de Benito Mussolini por las fuerzas especiales de las SS. Después se le confió la detención de judíos para transportarlos a Auschwitz. En su primera acción fueron deportados unos mil judíos italianos, más tarde diez mil más, los cuales terminaron en las cámaras de gas. A principios de 1944, ya era el más alto representante del *RSHA Reichssicherheitshauptamt* (Oficina Central de Seguridad de Reich) en Roma.

Cuando los ejércitos aliados invadieron Italia y comenzaron a marchar hacia Roma, Kappler se implicó en la caza de posibles agentes enemigos, así como en la captura de prisioneros de guerra aliados que habían huido de los campos de prisioneros tras la rendición italiana. En esta etapa, entró en conflicto directo con el Vaticano, del que sospechaba servía de refugio a fugitivos aliados y judíos, aunque el Papa Pío XII proclamase la neutralidad de la Santa Sede. Como veremos, un adversario particular de Kappler fue monseñor Hugh O'Flaherty, que ayudó a fugitivos judíos y presos aliados. Paradójicamente, después de la guerra Kappler y O'Flaherty mantuvieron cierto grado de amistad mientras Kappler estuvo en prisión.

Al final de la guerra, fue detenido por las tropas inglesas que lo transfirieron a las autoridades italianas en 1947. Fue juzgado por un tribunal militar y alegó en su defensa no haber hecho nada más que ejecutar órdenes superiores pero fue condenado a cadena perpetua y a 15 años adicionales por extorsionar y expoliar oro a judíos romanos.

En 1975 se le diagnosticó un cáncer y fue trasladado a un hospital militar en Roma. Las peticiones tanto de su esposa como del gobierno de Alemania Occidental para liberarlo fueron denegadas por las autoridades italianas. A causa del deterioro de su salud y de los conocimientos de enfermería de su esposa Anneliese, se le permitió a esta tener un acceso casi ilimitado a su marido durante su estancia en el hospital. En una visita en agosto de 1977, su esposa lo metió en una maleta grande, Kappler pesaba entonces aproximadamente cuarenta y siete kg. y ambos escaparon a Alemania Occidental. El Gobierno italiano exigió sin éxito que Kappler fuera devuelto a Italia pero las autoridades de Alemania Occidental rechazaron debido a su delicada salud. Murió el 9 de febrero de 1978, en su casa de Soltau a la edad de 70 años.

En *Muerte en Roma*, Kappler lleva gran parte del peso dramático de la cinta y se muestra como una persona culta y refinada pero incapaz de oponerse a la cadena de órdenes que le lleva a perpetrar la masacre. Su antagonista es el padre Pietro Antonelli, gran enamorado como Kappler del arte, pero dotado de una ética personal que le llevará a oponerse hasta sus últimas consecuencias a los fusilamientos.

Curiosamente, en la otra ocasión en que el Herbert Kappler ha sido llevado al cine, también es un sacerdote su antagonista, aunque no aparecerá en esta ocasión el intérprete Eugen Dollmann. En *Escarlata y negro (The Scarlet and the Black)* dirigida por Jerry London en 1983, Kappler, encarnado por Christopher Plummer, perseguirá una red de resistencia especializada en la protección de judíos y pilotos y soldados aliados. La red, con el apoyo más o menos explícito del Vaticano, era dirigida por el mencionado sacerdote de origen irlandés Hugh O'Flaherty, interpretado por Gregory Peck.

El oficial adjunto a Kappler en *Muerte en Roma*, es Dollmann, aunque no desarrollando su labor profesional de intérprete, la que más promocionó después de la guerra y describió en sus memorias tituladas *Intérprete de Hitler* (1969), sino que aparece como un consejero directo y ayudante del teniente coronel. Al ser Dollmann uno de los pocos intérpretes reales retratados por el cine, merece la pena que nos detengamos a comentar algunas circunstancias de su vida personal y profesional, así como sus opiniones sobre la interpretación o su relación con el luctuoso y cruel suceso que le llevó a aparecer en un película de ficción.

Eugen Dollmann (Ratisbona, 21 de agosto de 1900 - Múnich, 17 de mayo de 1985) fue un diplomático alemán, intérprete y miembro de las SS. Hijo de Paula Schummerer y Stefan Dollmann, finalizó sus estudios en 1926 en la Universidad Ludwig-Maximilians de Múnich con el grado de Doctor en Filosofía. Desde 1927 hasta 1930 estudió en Roma la historia y el archivo de la familia Farnesio, así como historia del arte italiano. Durante este período vivía en la Plaza de España y hacía de intérprete ocasional entre el alemán y el italiano para industriales y turistas alemanes de paso por Roma. Así conoció a Karl Wolff ¹³⁸, jefe del Estado Mayor de las SS, oficial de enlace de Hitler y colaborador muy cercano del jefe de las SS Heinrich Himmler¹³⁹, que lo nombraría general en 1942. Fue Wolff quien presentó a Dollmann a Himmler, iniciándose así una larga colaboración con el Partido Nazi. En 1934 se convirtió en el corresponsal principal en Italia del diario nazi *Münchner Neueste Nachrichten* y en 1935 en jefe de la oficina de prensa y propaganda del Partido Nazi en Italia (DOLLMANN, 1969: 7-14).

Durante la guerra sirvió como adjunto a Wolff cuando este asumió la jefatura de seguridad de la Italia ocupada y colaboró en labores de represión con el teniente coronel Herbert Kappler en Roma, actuaciones que mostrará la película que nos ocupa. La tarde del 20 de junio de 1944, día del atentado contra Hitler del coronel Von Stauffenberg¹⁴⁰, actuó, como veremos, como intérprete entre el *Führer* y Mussolini.

¹³⁸ Karl Friedrich Otto Wolff (13 de mayo 1900 - 17 de julio de 1984). Alto mandatario del partido nazi. Fue jefe del Estado Mayor del *Reichsführer* Heinrich Himmler y oficial de enlace de las SS ante Hitler. Desde 1943 y hasta el final de la guerra fue el comandante en jefe de las SS en Italia.

WIKIPEDIA, “Karl Wolff”

Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Wolff [Consulta: 28 de marzo de 2014].

¹³⁹ Heinrich Luitpold Himmler (Múnich, 7 de octubre de 1900 - Luneburgo, Baja Sajonia, 23 de mayo de 1945) fue el comandante en jefe de las SS y más tarde ministro del Interior. Gestionó la matanza metódica y sistemática de millones de judíos, polacos, gitanos, homosexuales, comunistas, testigos de Jehová y enfermos mentales, muchos de los cuales fueron usados en crueles experimentos médicos.

WIKIPEDIA, “Heinrich Himmler”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Himmler [Consulta: 28 de marzo de 2014].

¹⁴⁰ Claus Philipp Maria Justinian Schenk Graf von Stauffenberg (Jettingen, Baviera; 15 de noviembre de 1907 - Berlín, 21 de julio de 1944) Coronel del Estado Mayor de la *Wehrmacht* y Jefe del Ejército de Reserva de Berlín durante el Tercer Reich. Es conocido por planificar y ser la figura central en un atentado frustrado contra Hitler al que históricamente se le denomina “complot del 20 de julio” de 1944, el más importante de los intentos de magnicidio contra Hitler. Tras el fracaso del golpe fue

Tras la rendición del ejército alemán en Italia que ayudó a negociar como intérprete trató de escapar de sus responsabilidades de guerra, escondiéndose en un hospital psiquiátrico en Laveno-Mombello. En 1946 consiguió llegar a Suiza, ayudado por la CIA, tras una breve estancia en Roma. Tras su expulsión del país alpino en 1952, huyó a España, donde trabajó para el antiguo coronel de las SS Otto Skorzeny¹⁴¹, famoso por haber liberado a Mussolini de su cautiverio en el Grand Sasso el 12 de septiembre de 1943 y por sus labores de comandos en la batalla de las Ardenas en diciembre de 1944, en su negocio de importación y exportación de armas dirigido desde San Sebastián. Finalmente, regresó a Alemania después de la muerte de Skorzeny en 1975.

Además de aparecer en la cinta que nos ocupa, Dollmann y sus acciones en Roma inspiraron el personaje del capitán Bergmann, interpretado por Harry Feist, en

sentenciado y fusilado por alta traición por parte de uno de los propios involucrados, el general Fromm.

WIKIPEDIA, “Claus von Stauffenberg”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Claus_von_Stauffenberg [Consulta: 28 de marzo de 2014].

¹⁴¹ Otto Skorzeny (Viena, 12 de junio de 1908 - Madrid, 7 de julio de 1975). Ingeniero y coronel austriaco de las *Waffen-SS* fue especialista en operaciones especiales durante la Segunda Guerra Mundial.

Entre 1940 y 1941, participó en las campañas en Francia, Holanda, los Balcanes y Rusia. Al regresar a Alemania fue ascendido a *hauptsturmführer* (capitán) y nombrado Jefe de Comandos con la tarea de entrenar tropas especiales para labores de guerra de guerrillas, sabotajes, secuestros, etc.

El 25 de julio de 1943, Hitler le encargó la acción de rescate de Benito Mussolini, quien acababa de ser arrestado y trasladado al Gran Sasso, al Hotel Campo Imperatore, en el pico más alto de los Apeninos. Si bien, dada la topografía del terreno, la operación, llamada *Unternehmen Eiche* (*Operación Roble*), era complicada, el grupo de Skorzeny compuesto por paracaidistas alemanes logró llevar a cabo la misión con éxito, aterrizando en planeadores el 12 de septiembre de 1943 sin que se disparara un solo tiro.

El 30 de enero de 1945, Skorzeny fue enviado por Himmler al frente del río Oder para detener a los rusos. El 7 de marzo, Skorzeny recibió la orden de ir a Berlín para encomendarle otra misión. Allí se le comunicó que el primer puente sobre el río Rin había sido tomado por los Aliados cerca de Remagen. Hitler estaba furioso y se le ordenó que organizara un comando de hombres rana para volar el Puente de Ludendorff. La acción fue un fracaso y los hombres que no fueron apresados murieron congelados en las heladas aguas del Rin. Cuando su ciudad natal, Viena, estaba a punto de caer en manos de los soviéticos, Skorzeny partió hacia ella para conocer el destino de su familia. El 11 de abril abandonó Viena y, obedeciendo órdenes de Berlín, se dirigió al llamado Reducto Alpino, entre Austria y Alemania, donde debería organizar la defensa del último baluarte nazi. Allí descubrió que el Reducto Alpino nunca había sido construido por lo que el 8 de mayo de 1945 se entregó al ejército norteamericano.

WIKIPEDIA, “Otto Skorzeny”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Otto_Skorzeny [Consulta: 29 de marzo de 2014].

la película *Roma, ciudad abierta* (*Roma, citta àperta*) dirigida por Roberto Rossellini en 1945.

Durante su estancia en España, escribió sus ya mencionadas memorias y las publicó en 1969 en la Editorial Juventud con el título *Intérprete de Hitler* en las que, además de recoger un largo anecdotario sobre los personajes y mandatarios tanto alemanes como italianos que llegó a conocer durante la guerra y los años inmediatamente anteriores, repasa algunos episodios de especial interés para nosotros en tanto que particularmente relacionados con la interpretación, eso sí, siempre con una clara vocación de presentar su labor casi como de intermediación humanitaria y con una voluntad manifiesta de alejarse de los presupuestos ideológicos del nazismo y de las atrocidades cometidas.

Ello explica que no encontremos en el libro más que el siguiente escueto fragmento sobre la antes mencionada *Matanza de las Fosas Ardeatinas* que, más que arrepentimiento, es una justificación basada en el comunismo de las víctimas, un argumento más de la época de la Guerra Fría en que se publica el libro que una sólida defensa de la atrocidad cometida y de la que Dollmann trata en vano de distanciarse:

Cierto que hubo incidentes trágicos en la Via Rasella y en Fosse Ardeatini. Pero el traicionero fusilamiento de treinta y cuatro policías alemanes no fue obra de los romanos. Como reconocerá cualquier italiano de mente clara y libre de prejuicios, fue obra del ala comunista del movimiento de resistencia. Similarmente, el fusilamiento de rehenes en una proporción de diez a uno, una forma de represalia que no solo era excesiva sino políticamente inepta, no fue obra de Kesselring¹⁴² y de su Estado Mayor, sino el resultado de una orden directa del mismo Hitler. Ni Hitler, ni Jodl¹⁴³, ni Keitel¹⁴⁴ parecían darse cuenta de que el Cuartel General del Führer

¹⁴² Albert Kesselring (30 de noviembre de 1885 - 16 de julio de 1960) Durante la Segunda Guerra Mundial comandó las fuerzas aéreas en las campañas de Polonia y Francia, en la Batalla de Inglaterra y en la *Operación Barbarroja*. Como Comandante en Jefe de las fuerzas en el Sur de Europa, Kesselring se ganó el respeto de sus contrincantes en el bando aliado por sus logros militares. Después de la guerra, Kesselring fue juzgado por crímenes de guerra y condenado a muerte, pena posteriormente conmutada por otra de cadena perpetua de la que fue liberado en 1952.

WIKIPEDIA, “Albert Kesselring”
 Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Albert_Kesselring [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁴³ Alfred Jodl (Wurzburgo, 10 de mayo de 1890 - Núremberg, 16 de octubre de 1946) fue oficial de la *Wehrmacht* y ayudante personal de Wilhelm Keitel. Educado en la escuela de cadetes en Múnich, se graduó en 1910. Conoció a Adolf Hitler en 1923 y en 1935 fue nombrado jefe de Defensa Nacional de la *Wehrmacht*. Durante la Segunda Guerra Mundial fue el principal consejero estratégico de Hitler. A

había satisfecho así el secreto pero ardiente deseo de los comunistas romanos de sembrar una enemistad mortal entre la Ciudad Eterna y los alemanes. Pero los dictadores y sus consejeros probablemente son inmunes a tales consideraciones (DOLLMANN, 1969: 227).

Entraríamos, además, en un debate ético sobre la imparcialidad y pertinencia de las memorias de Dollmann, o sobre las de otros intérpretes relacionados con el Tercer Reich, como el comentado Paul Schmidt, sobre el que necesariamente habremos de volver más adelante, o, incluso, sobre si el hecho de que cualquier intérprete reproduzca en su memorias la información o las vivencias de su carrera no entraría en colisión con el código deontológico de la profesión. Baigorri plantea la discusión de una forma sugerente:

Christopher Thiéry, intérprete del Quai d'Orsay y profesor en la famosa ESIT de París, dedicó un artículo a exponer por qué los intérpretes no pueden escribir sus memorias, basándose esencialmente en el criterio del secreto y de la confidencialidad de su actuación profesional (Thiéry, 1985). Ese código es el que se sigue enseñando en las escuelas. Harris (1993: 115), menos preocupado por ese aspecto, ve en las memorias de los intérpretes diplomáticos una fuente excelente para conocer “las transacciones secretas de los diplomáticos y políticos a quienes sirvieron”. La iniciativa tomada en 1949 por Schmidt -quien dice que “una de las tareas esenciales de un intérprete es no soltar nunca la lengua”- fue seguida por otros intérpretes que han escrito sus memorias (por ejemplo, Berezhkov 1994), unas más centradas en los aspectos de la interpretación que otras, lo que parece demostrar que es más fuerte el deseo de hablar en primera persona que la supuesta obligación de callar que uno asume cuando realiza la tarea de interpretar. Esta cuestión de la intervención en primera persona merece una investigación aparte. Me limito aquí a

la muerte de firmó la capitulación incondicional de Alemania en Reims el 7 de mayo de 1945. Detenido por el Ejército británico fue recluido en el campo de prisioneros de guerra de Flensburg, condenado por el Tribunal de Núremberg y ejecutado en la horca el 16 de octubre de 1946.

WIKIPEDIA, “Alfred Jold”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Alfred_Jodl [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁴⁴ Wilhelm Bodewin Johann Gustav Keitel (Bad Gandersheim, 22 de septiembre de 1882 - Núremberg, 16 de octubre de 1946) fue un Mariscal de Campo alemán totalmente servil ante Hitler. Pese a que alegó que solo había cumplido órdenes, fue declarado culpable en Núremberg y ejecutado en la horca el 16 de octubre de 1946.

WIKIPEDIA, “Wilhelm Keitel”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Keitel [Consulta: 29 de marzo de 2014].

enunciar la pregunta de si es éticamente correcto relatar hechos de los que se fue testigo bajo secreto profesional. Sea cual sea la respuesta que nos demos a esta pregunta, que tal vez los autores de memorias también se formularon y se respondieron con un rotundo sí, porque de lo contrario no las habrían escrito, se nos suscitan otras más matizadas. ¿Es lo mismo revelar los contenidos de las conversaciones confidenciales después de que el principal ya no está? ¿Hay una escala en el secreto según quién sea el personaje principal? Y en este sentido, ¿es importante guardar el secreto cuando el relieve de los hechos relatados ya les ha dado publicidad con independencia de lo que se diga en las memorias? o, ¿acaso el respeto del secreto depende de la honorabilidad que tuviera el principal? En este sentido, uno de los posibles enfoques justificadores de la ruptura del silencio sería que, puesto que Stalin y Hitler fueron dos de los personajes más sanguinarios de la historia, revelar las conversaciones confidenciales interpretadas para ellos no constituiría una transgresión del código deontológico (BAIGORRI, 2007: 15).

Prescindiendo de cuestiones éticas y, con el afán justificador ya comentado, desde las primeras líneas de su *Intérprete*, Dollmann se define a sí mismo con bastante claridad y nos aporta, además de unas coordenadas morales, las coordenadas cronológicas en las que comienza el retrato, en una época de *Luna de Miel* en las relaciones entre el Tercer Reich y la Italia fascista de Mussolini:

El año 1938, en que por primera vez serví de intérprete a Heydrich, me dio a conocer toda una serie de diversas complicaciones que ilustran claramente el predominio de las tablas y la capacidad histriónica de los actores principales.

Para mencionar solo dos de los acontecimientos más importantes de los que, como intérprete, fui testigo presencial de primera mano: en mayo, Adolf Hitler efectuó una visita oficial a Italia acompañado por un séquito digno de los zares, visita devuelta por Mussolini en otoño del mismo año; y en septiembre de 1938, las figuras rectoras europeas en el arte del gobierno de los estados desempañaron sus papeles de gran gala en la Conferencia de Múnich (DOLLMANN, 1969: 15).

El papel de Dollmann queda ya claramente definido, intérprete de primer nivel entre las lenguas italiana y alemana, con acceso a las más altas autoridades de los respectivos regímenes fascistas, hacia los que muestra un cierto desapego, comprensible y claramente justificativo por escribir bastante después del fin de la guerra, y con unas primeras actuaciones ante Heydrich, uno de los mandatarios más

importantes y siniestros del nazismo y en la Conferencia de Múnich. Heydrich, además, se había desecho previamente de algunos de los intérpretes más acreditados del Ministerio de Asuntos Exteriores alemán como Hans Jacob y Georges Michaelis por su condición de judíos (BAIGORRI, 2005A: 62).

Los acuerdos alcanzados en la Conferencia de Múnich fueron aprobados y firmados durante la noche del 30 de septiembre de 1938 por los jefes de gobierno de Reino Unido, Francia, Italia y Alemania, con el objeto de solucionar la Crisis de los Sudetes. Por mediación del dictador italiano Benito Mussolini y a iniciativa de Hermann Göring¹⁴⁵. El primer ministro británico, Arthur Neville Chamberlain, y su homólogo francés, Édouard Daladier, aprobaron la incorporación de los Sudetes, pertenecientes a Checoslovaquia, a Alemania, debido a que la mayor parte de sus habitantes eran de habla alemana. Ningún representante de Checoslovaquia estuvo presente. El Reino Unido y Francia se mostraron complacientes con los deseos de la población alemana de los Sudetes y consideraban este acuerdo como una revisión parcial del Tratado de Versalles. Especialmente se pretendía evitar una nueva guerra, a pesar de poner en peligro la existencia de Checoslovaquia.

Los representantes de Checoslovaquia, a los que no se les permitió tomar parte en la conferencia, a la cabeza de los cuales se hallaba el entonces presidente checoslovaco Edvard Beneš¹⁴⁶, se sintieron traicionados. La anexión alemana supuso la ocupación de los Sudetes por parte de Alemania hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

¹⁴⁵ Hermann Wilhelm Göring (Rosenheim, 12 de enero de 1893 - Núremberg, 15 de octubre de 1946) fue un destacado político y militar alemán, miembro y figura prominente del Partido Nazi, lugarteniente de Hitler y comandante supremo de la *Luftwaffe*.

WIKIPEDIA, “Hermann Göring”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Hermann_G%C3%B6ring [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁴⁶ Edvard Beneš (Kožlany, 28 de mayo de 1884 - Sezimovo Ústí, 3 de septiembre de 1948) fue el segundo presidente checoslovaco entre los años 1935 y 1948, período interrumpido por la ocupación alemana entre 1938 y 1945, durante la que permaneció en el exilio.

WIKIPEDIA, “Edvard Benes”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Edvard_Benes [Consulta: 29 de marzo de 2014].

Pero, aparte de la mera descripción histórica, disponemos de una descripción de primera mano de la conferencia en palabras del ya conocido intérprete Paul Schmidt, testigo presencial y participante en el acontecimiento:

El transcurso de la Conferencia de Múnich, celebrada en el nuevo edificio construido por el Führer en la Koenigsplatz, ha sido descrito en su época con tantos detalles que no se necesita perder muchas palabras sobre este acontecimiento que, además, no marca el punto culminante de la crisis, sino su exteriorización. Poco después de mi llegada a Múnich fui con Hitler a Kufstein, donde subió al tren especial italiano y celebó una conferencia con Mussolini durante el viaje. La conversación confirmó plenamente mi opinión de que la paz estaba garantizada. Mussolini, con palabras análogas a las que empleara François Poncet¹⁴⁷, defendió con insistencia una solución amistosa.

Poco antes de las dos de la tarde me hallé sentado con los “cuatro grandes” de la época. Hitler, Chamberlain, Mussolini y Daladier, acompañados por Ribbentrop, Ciano¹⁴⁸, Wilson¹⁴⁹ y Alexis Léger¹⁵⁰, este último secretario de Estado

¹⁴⁷ Andre François Poncet, (13 de junio de 1887, Provins, Seine-et-Marne - 8 de enero de 1978). Político y diplomático francés. Embajador en Alemania entre 1931 y 1938.

WIKIPEDIA, “Andre Francois Poncet”

Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Fran%C3%A7ois-Poncet [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁴⁸ Gian Galeazzo Ciano (Livorno, 18 de marzo de 1903 - Verona, 11 de enero de 1944) fue un político italiano, conde de Cortellazzo y Buccari, yerno del dictador Benito Mussolini y ministro de Asuntos Exteriores del Reino de Italia de 1936 a 1943.

WIKIPEDIA, “Galeazzo Ciano”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Conde_Ciano [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁴⁹ Sir Horace John Wilson (1882 - 1972) fue ministro de Asuntos Exteriores británico durante el mandato de Chamberlain. Junto al primer ministro fue uno de los máximos inspiradores de la política de apaciguamiento de Hitler que culminó con la entrega de los Sudetes en la Conferencia de Múnich.

WIKIPEDIA, “Horace Wilson”

Disponible en [http://en.wikipedia.org/wiki/Horace_Wilson_\(civil_servant\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Horace_Wilson_(civil_servant)) [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁵⁰ Alexis Leger nació el 31 de mayo de 1887 en Pointe-à-Pitre, Guadalupe, colonia francesa situada en el Caribe. En 1914, inició su carrera como diplomático y sirvió en España, Alemania y el Reino Unido. En 1924, se le nombró director del gabinete diplomático de Aristide Briand, cargo que ocupó hasta 1932. Fue secretario general del Ministerio de Asuntos Exteriores hasta 1940, año de la ocupación de Francia por Alemania, cuando se le destituye de su puesto por ser un conocido antinazi.

Exiliado en Estados Unidos sobrevivió como asesor de la Biblioteca del Congreso, y publicó varios libros de poemas que le hicieron merecedor del Premio Nobel de Literatura en 1960. Murió el 20 de septiembre de 1975 en su casa de campo en Giens, Francia.

del Ministerio francés de Asuntos Exteriores. Estábamos ante una mesa redonda demasiado baja, en una estancia modernamente instalada en el nuevo edificio del Führer en al Koenigsplatz, en Múnich -hoy día de la Casa de los Americanos-.

Allí fue donde se inició la histórica Conferencia de Múnich. Su desarrollo fue mucho menos sensacional de lo que entonces se creía, ya que, como he dicho, la decisión en favor de la paz ya había sido adoptada con antelación.

Primeramente, cada uno de los cuatro participantes presentó en breves términos el punto de vista de su país en la cuestión de los Sudetes. Todos coincidían en oponerse a una solución violenta. También Hitler acentuó que él estaba completamente de acuerdo en llegar a una solución pacífica del problema. Reinaba una atmósfera de perfecta armonía entre todos, solo interrumpida una o dos veces por algunos ataques descompasados de Hitler contra la persona de Benes y Checoslovaquia, y algunas réplicas de Daladier.

Daladier era aún más conocido en los medios diplomáticos. De baja estatura y bastante grueso, permaneció casi todo el tiempo tranquilamente sentado en su butaca. Parecía no sentirse muy a gusto pensando que en aquella conferencia se obligaría a un aliado de Francia, Checoslovaquia, a ceder parte de su territorio, sin que el país en cuestión estuviese siquiera representado en la conferencia. Yo creía que Alexis Léger hablaba frecuente y vivamente con Daladier, al parecer para incitarle, en uno u otro punto, a oponerse; pero Daladier no reaccionó a tales insinuaciones, excepto en los casos que he señalado, en que se opuso con bastante violencia contra Hitler. Sin embargo, por extraño que parezca, tal actitud no llegó a disgustar al Führer. Daladier le era en cierto modo simpático y durante las pausas de las negociaciones cambió con él impresiones sobre su habitual tema del frente de la última guerra mundial.

-Con Daladier me puedo entender muy bien, pues también él ha sido un soldado del frente como nosotros, y por eso podemos hablar los dos razonablemente- dijo luego, en cierta ocasión, Hitler a Mussolini en mi presencia.

También con Chamberlain se produjo en Múnich otro pequeño choque. El *premier* inglés volvía siempre con insistencia a un problema que en cierto modo era

de índole muy secundaria. Se trataba de las transferencias de bienes relacionados con la cesión de territorio de Checoslovaquia a Alemania.

-¿Quién compensará al gobierno checo por los edificios e instalaciones del territorio de los Sudetes que también han de ser cedidos a Alemania?- preguntó Chamberlain varias veces. Se veía claramente que en este punto no se revelaba el político de altura y premier sino el antiguo ministro de Finanzas y funcionario administrativo. Hitler reaccionaba cada vez con mayor irritación.

-Esas instalaciones y edificios han sido pagados con los impuestos de los alemanes de los Sudetes –repitió una y otra vez con impaciencia creciente-; por lo tanto, no se puede plantear el problema de indemnización alguna.

Pero el riguroso sentido de la propiedad de Chamberlain no quedaba satisfecho, hasta que, finalmente, Hitler estalló:

-Mi tiempo es demasiado precioso para perderlo en tales pequeñeces –gritó a Chamberlain cuando este, colmando la medida, planteó la cuestión de si el ganado tendría que quedar todo en el territorio de los Sudetes o en parte podía ser transferido al resto de Checoslovaquia.

En aquellas discusiones entre Hitler, Chamberlain, y Daladier me vi frecuentemente interrumpido en mi labor de traductor, pues tenía que repetir todas las intervenciones en los otros idiomas oficiales de la conferencia que eran alemán, inglés y francés.

-Tengo que objetar algo inmediatamente a esta cuestión- me interrumpían Daladier, Chamberlain o Hitler. Yo siempre les rogaba que me dejaran acabar las traducciones, con el fin de que todos los participantes en la conferencia estuviesen también informados, ya que sabía por mi larga experiencia en las conferencias que la confusión se produce siempre por causa de las intervenciones intercaladas en una traducción, cuando una parte de los delegados no puede seguir el curso de las negociaciones. Algunos amigos míos que a través de una puerta vidriera presenciaron aquella reunión, me contaban durante el descanso que de lejos yo parecía un maestro que intentara dominar una clase revuelta cuando rogaba con toda mi calma a los que me interrumpían alterados que escuchasen mis traducciones hasta el fin. Posteriormente, sobre todo durante la crisis del año 1939, llamábamos a

aquellas conferencias, en nuestra jerga familiar, “clases”, palabra que poco a poco fue empleada también por mi “clientela”, sobre todo por Goering.

Hacia las tres de la tarde, las negociaciones fueron interrumpidas por un pequeño descanso para comer, después de haber sido presentada poco antes por Mussolini una breve proposición escrita con la solución del problema de los Sudetes. Estaba redactada en italiano, pero me dieron ya la traducción que yo conocía por haberla hecho en Berlín, del alemán al francés. Me la habían entregado aquella mañana crítica de la víspera el secretario de Estado Von Weizsäcker¹⁵¹, con la indicación de que la tradujera cuanto antes al francés para que pudiera ser transmitida a Mussolini por el embajador italiano, sin que Ribbentrop tuviese ocasión de oponerse. Aquí, en Múnich, volvió a mis manos aquel mismo texto presentado a la conferencia como proposición original de Mussolini, aunque en realidad había sido redactada por Goering, Von Neurath¹⁵² y Weizsäcker.

Tras la comida las negociaciones prosiguieron con bastante irregularidad. Ya no se limitaban al reducido grupo de los cuatro con sus ministros de Asuntos Exteriores o sus consejeros en política exterior, sino que, poco a poco, se presentaron también Goering, los embajadores François Poncet, Henderson¹⁵³, Attolico¹⁵⁴, el

¹⁵¹ Ernst Freiherr von Weizsäcker (25 de mayo de 1882 - 4 de Agosto de 1951). Político y diplomático alemán, sirvió como secretario de estado del Ministerio de Asuntos Exteriores de la Alemania nazi ente 1938 y 1943. Posteriormente, fue embajador ante la Santa Sede hasta 1945. Miembro de la rica familia Weizsäcker es el padre del primer presidente de la Alemania unificada Richard von Weizsäcker y del médico y filósofo Carl Friedrich von Weizsäcker.

WIKIPEDIA, “Ernst von Weizsäcker”

Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_von_Weiz%C3%A4cker [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁵² Konstantin von Neurath (2 de febrero de 1873 - 14 de agosto de 1956). Militar, diplomático alemán, ministro de Asuntos Exteriores de Alemania (1932-1938) y Protector de Bohemia y de Moravia (1939-1943).

WIKIPEDIA, “Konstantin von Neurath”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Konstantin_von_Neurath [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁵³ Sir Nevile Meyrick Henderson, (10 de junio de 1882 - 30 de diciembre de 1942) político y diplomático conservador británico. Embajador en Berlín entre mayo de 1937 y septiembre de 1939.

WIKIPEDIA, “Nevile Henderson”

Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Nevile_Henderson [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁵⁴ Conde Bernardo Attolico (Canneto de Bari, 17 de enero de 1880 - Roma, 10 de febrero de 1942). Diplomático italiano. Embajador en Berlín entre 1935 y 1940 en que fue trasladado hasta su muerte a la representación diplomática italiana ante la Santa Sede.

WIKIPEDIA, “Bernardo Attolico”

Disponible en http://it.wikipedia.org/wiki/Bernardo_Attolico [Consulta: 29 de marzo de 2014].

secretario de Estado Von Weizsäcker, los consejeros jurídicos, secretarios y ayudantes, todos los cuales formaban un curioso círculo de oyentes alrededor de los cuatro jefes de gobierno, sentados a la mesa redonda colocada en el centro de la estancia. La propuesta de pacto presentada por Mussolini fue, mientras tanto, traducida a los tres idiomas de las negociaciones, y así nació, con insignificantes cambios, el famoso Pacto de Múnich, firmado el 30 de septiembre entre las dos y las tres de la madrugada.

En el transcurso de la tarde y noche, la conferencia se había ido diluyendo cada vez más en una serie de conversaciones particulares, mientras que los expertos jurídicos, como suele suceder entre gente de leyes, se debatían en discusiones penosas, sobre la redacción definitiva. En estas pausas, Hitler conversó repetidas veces con Daladier. Habló también con Chamberlain; pero le trataba mucho más fríamente que al jefe de gobierno francés. Solo cuando Chamberlain sugirió que al día siguiente deseaba celebrar una entrevista privada con Hitler, este asintió satisfecho.

También vi a Mussolini y a Chamberlain discutir largo rato, y recordé los convenios italo-británicos y los esfuerzos de Chamberlain para atraerse a Italia.

Hacia las nueve de la noche, Hitler había invitado a todos los presentes a una cena que había sido preparada en la sala de banquetes de la casa del Führer. Chamberlain y Daladier se disculparon con el pretexto de que tendrían que telefonar a sus respectivos gobiernos. Evidentemente la causa era que no tenían humor para participar en un banquete de fiesta en aquella circunstancia. Es verdad que habían salvado la paz, más en compensación tenían que contar con una grave pérdida de su prestigio. Bajo la presión de Hitler habían obligado a un aliado de Francia a ceder parte de su territorio a Alemania. Como hoy sabemos, tanto Francia como Gran Bretaña habían presionado mucho a Checoslovaquia. Por lo tanto, se podía comprender muy bien que tanto Chamberlain como Daladier estuvieran aquel día bastante deprimidos.

Por eso nos sentamos a una mesa demasiado larga, presidida por Hitler y Mussolini, todos los acompañantes italianos y alemanes. En esta ocasión, Mussolini manifestó lo catastrófica que hubieran sido para Italia las consecuencias en la guerra de Abisinia si la Sociedad de Naciones hubiese extendido las sanciones al petróleo aunque solo hubiera sido por ocho días.

Con las dos breves pausas, la de mediodía y la de la tarde, en las cuales tuve que hacer de intérprete en la mesa, la Conferencia de Múnich duró para mí casi trece horas. Ininterrumpidamente tuve que repetir todo lo que se dijo en los tres idiomas. Literalmente, yo había hablado el doble que los cuatro políticos juntos (SCHMIDT, 2005: 472-475).

Dollmann no realiza en sus memorias una descripción tan pormenorizada de la conferencia, pero sí nos refiere algunas de las anécdotas lingüísticas surgidas al reproducir una conversación mantenida con un Mussolini crepuscular en el último encuentro de ambos, pocos días antes de la ejecución del dictador en Dongo en abril de 1945:

Había ocurrido un milagro, me decía, y el nombre del milagro era Múnich. Los ojos todavía impresionantes centelleaban con su viejo fuego, y la figura cansada y encogida, con la calva cabeza de un emperador romano, se enderezaba erguida rememorando aquel día. También yo lo recordaba. Efectivamente, Mussolini había sido el intérprete principal de la conferencia. Su laborioso inglés, su francés italianizado y su discutible alemán fueron los fogonazos lingüísticos de una reunión en la que ninguno de los otros tres participantes hablaban otra lengua que la suya propia. Por supuesto, El Duce podía solicitar los servicios del infatigable doctor Schmidt, del Ministerio del Exterior, pero esto no le impedía lucirse, mediar, mantener las temblorosas balanzas de Europa en equilibrio (DOLLMANN, 1969: 42).

Tras la conferencia de Múnich, la importancia estratégica de Italia crece y tanto Gran Bretaña como la Alemania nazi tratan de mantener, o incrementar en su caso, las relaciones con Mussolini, es el período que Dollmann llama *interludio con una cortesana* (DOLLMANN, 1969: 49) y en el transcurso del cual, hasta la entrada de Italia en la Guerra, el 10 de junio de 1940, Dollmann aprovechara al máximo las posibilidades que su puesto de intérprete le ofrece:

Era muy natural que me divirtiera bastante con esta situación caótica. Me recibían en todas partes. Es improbable que nadie confiase en mí enteramente, pero sospecho que una confianza total estaba tan lejos de ser una característica de la Italia de la preguerra como lo es de la Italia de hoy. Mis obligaciones como intérprete animaban a los italianos, tan amantes del misterio, a asociarme a secretos de los que

yo no sabía absolutamente nada. Fui fotografiado centenares de veces junto a los grandes de la tierra, y ¿a quiénes les gusta más que a los italianos que los fotografien? Me habían visto al lado de la embajadora Von Mackensen¹⁵⁵, y todo el mundo en Roma sabía la mucha independencia personal y pública que ella supo ganarse en el Tercer Reich. Yo cenaba con la aristocracia católica de la Embajada alemana en el Vaticano, y al mismo tiempo era utilizado como traductor por el anticristo nórdico. A los ojos de un verdadero italiano, ¿qué juego podía parecer más misterioso e intrigante que el mío? (DOLLMANN, 1969: 52).

Por la misma época, Dollmann llega incluso a cuestionarse la validez de su trabajo como intérprete y sus cualidades para el mismo, más allá de su capacidad para participar en el juego de las intrigas políticas. Todo ello lo aglutina Dollmann en una curiosa teoría sobre la labor del intérprete:

Reuniones, conferencias y giras turísticas se multiplicaban con alarmante profusión, y de la misma manera, desgraciadamente lo hacían las llamadas para requerir mis servicios como intérprete, aunque, como ya he contado sinceramente, ni el viaje de luna de miel de mayo de 1938 ni la Conferencia de Múnich en otoño del mismo año me proporcionaron ninguna oportunidad especial para brillar.

Mi creciente cualidad de indispensable para el éxito del idilio amoroso italo-germánico todavía me intriga. Debía de haber gran número de intérpretes expertos mucho más capacitados para proporcionar traducciones buenas, sólidas y fieles que yo, a quien generalmente se consideraba bastante contrario a la traducción literal. Quizá mi éxito fue debido a mi capacidad –y este era el punto de Adolfo Hitler- de “fotografiar” bien. Esto puede sonar un poco extraño, por lo que trataré de explicarme.

Un intérprete fotográfico no solo entrega las palabras, las frases y los discursos, sino que capta el tono de lo que se ha dicho y lo incorpora a su traducción. Sobre este principio, un intérprete que sea verdaderamente de primera fila tiene que participar o simular participación en todo lo que se desarrolla en su presencia, desde festivales interludios y formales intercambios de todos los matices hasta las llamadas

¹⁵⁵ Esposa de Hans Georg von Mackensen (1883 - 1947), diplomático alemán miembro de una familia de militares como su padre, el mariscal de campo de la Primera guerra Mundial August von Mackensen (1849-1945), o su hermano Eberhard von Mackensen (1889-1969), general durante la Segunda Guerra Mundial.

decisiones históricas tomadas con mortal seriedad. Es como una interpretación teatral, en la que todo depende del director.

Parece que yo estaba bien dotado para ese papel, porque pasé dos años, entre el otoño de 1938 y la entrada de Italia en la guerra en junio de 1940, yendo y viniendo de Roma a Berlín y viceversa (DOLLMANN, 1969: 56-57).

Pese a las dudas sobre su propia capacidad como intérprete, Dollmann participa en eventos de gran importancia y, aunque no llegue a interpretar, se convierte en testigo privilegiado e imprescindible de lo que ocurre. Como muestra podemos plantear dos situaciones distintas; una en la que el intérprete es requerido con gran urgencia, pero no como intérprete sino como persona con buenos contactos que puede actuar como enlace:

Estaba en el Palacio de la ópera una noche a primeros de mayo¹⁵⁶, lejos del guirigay de la guerra y de la política, escuchando cómo Orfeo expresaba su pena por Eurídice, cuando oí una conmoción que no formaba parte en modo alguno de la ópera de Monteverdi. Las puertas se abrieron con violencia y se cerraron no menos violentamente, provocando la indignación universal, y mi primer pensamiento fue que los aliados habían puesto en ejecución su desembarco, esperado hacia tanto tiempo, en las costas cerca de Roma. Luego unos pasos resonaron en mi palco, y fui aferrado por Bastianini¹⁵⁷, el sucesor de Ciano. Su voz vibraba de excitación, como la de Orfeo, reunido en el escenario con su amada esposa.

- ¡Por fin, está usted aquí! ¡Precisamente en el teatro! ¡No se le ocurre más que a usted Dollmann!

Lo invité a que se sentara y escuchase al menos cómo Orfeo terminaba su aria, pero mi sugerencia fue barrida de un manotazo. Bastianini apenas podía hablar de excitación.

¹⁵⁶ Mayo de 1943.

¹⁵⁷ Giuseppe Bastianini (8 Marzo 1899 - 17 Diciembre 1961) fue un político y diplomático italiano. Inicialmente militó en el ala más dura del fascismo, para luego pasar a posturas disidentes e incluso contrarias a Mussolini.

WIKIPEDIA, "Giuseppe Bastianini"
Disponibile en http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Bastianini [Consulta: 29 de marzo de 2014].

- ¡El Duce lleva esperándolo una hora! ¡Lo hemos estado buscando por todas partes! Tiene usted que venir inmediatamente.

Me levanté con un suspiro y acompañé a mis pálidos escoltas, cuyos rostros tenían una expresión de reproche, hasta el Palazzo Venezia.

No tenía la menor idea de por qué a Benito Mussolini se le habría ocurrido molestarme en mitad de la ópera. Él estaba sentado en su inmenso despacho y pude verle el blanco de los ojos mientras recorría el largo camino que separaba la puerta de su mesa. Pero nada sucedió. Como ocurría siempre que se hallaba sin un auditorio al que impresionar, sus maneras eran suaves y corteses. Me pidió que me sentara. Creo que secretamente le divertía el hecho de que un alemán pudiese estar en la ópera en aquel momento crítico, especialmente después de la conferencia que acababa de recibir sobre la Casa Real de Prusia en el castillo de Klessheim.

Luego habló brevemente, yendo enseguida al grano. Tenía que ponerme en contacto con el signore Himmler e informarlo inmediatamente de que él, el Duce, había decidido formar una guardia personal propia. El signore Himmler no debía perder tiempo alguno en el envío de oficiales e instructores, cañones, carros de combate y todo lo que se necesitase para la puesta en marcha de una división semejante. Luego preguntó cuánto tardaría. Yo no tenía la menor idea, y una vez más noté que se sentía divertido. Balbuceé algo acerca de “unas pocas semanas”, pero eso no le bastó. Me hizo ver que quería su guardia inmediatamente, hoy mejor que mañana (DOLLMANN, 1969: 109-110).

Y otra en la que el intérprete es testigo de una conferencia al más alto nivel y de graves implicaciones entre los dos dictadores y sus estados mayores políticos y militares el 19 de julio de 1943:

De regreso en la sala de conferencias, Hitler presentó un informe tediosamente detallado en todos los errores militares y pecados de omisión cometidos hasta entonces por su aliado italiano. En lugar de recibir ayuda, aviones, cañones antiaéreos, artillería pesada, carros de combate y morteros, el Duce tuvo que escuchar, durante horas sin fin, las alegaciones de que había sido constantemente engañado por sus propios generales en cuanto a la fuerza militar de Italia y al estado de preparación, y esto desde el principio mismo de la guerra. Fue mencionada la deprimente palabra “Grecia”, y por primera vez el cabo alemán le dijo al cabo

italiano en términos claros que su desdichada campaña tenía la culpa de las dificultades que habían surgido en Rusia. Los italianos se agrupaban en torno de su pálido, cansado y nervioso Napoleón con expresiones ominosas, y por un momento, tuve la sospecha de que todos nosotros, los dictadores y sus séquitos dejaríamos este “buen retiro” como cautivos del general Ambrosio¹⁵⁸, de helados modales, para alegría y delicia de Su Majestad¹⁵⁹ en Roma.

Aunque perdida ella misma, posiblemente fue Roma la que nos salvó. Adolfo Hitler acababa de llegar a una fase culminante en sus recriminaciones, cuando un elegante mensajero de Job, en la persona de un oficial de Aviación, violó el protocolo entrando excitadamente con una tira de papel en la mano. Informó, en un tono que hablaba de fuego, humo y destrucción, que la Ciudad Eterna acababa de sufrir su primera gran incursión aérea de la guerra. Mussolini se puso de pie de un brinco. Su amigo, acostumbrado desde hacía mucho tiempo a anuncios tan desagradables, permaneció tranquilamente sentado. Después de que los italianos hubieron conferenciado, el Duce se volvió hacia Hitler. Dándose cuenta de que tenía que hacer algo para calmar los deshechos nervios del Duce, el Führer masculló unas palabras sobre confianza incommovible en la victoria y sobre el envío de escuadrones aéreos y divisiones a Sicilia, pero sin entrar en muchos detalles. Esto puso fin a la conferencia (DOLLMANN, 1969: 113).

También el intérprete Dollmann va a tener acceso, no solo a la vida pública de importantes cargos políticos, sino también a la vida privada de los líderes para los que realiza su labor, yendo mucho más allá de la mera y aséptica labor interpretativa. A este respecto, es especialmente significativa una entrevista mantenida con la esposa del Duce, Rachele Mussolini¹⁶⁰, a finales de junio de 1943. Vemos claramente

¹⁵⁸ Vittorio Ambrosio (28 julio 1879 - 19 noviembre 1958) fue un general italiano famoso por su rápida victoria en la invasión de Yugoslavia de abril 1941. Ambrosio participó en la Primera y Segunda Guerra Mundial y fue negociador en el armisticio de Italia del 8 septiembre 1943.

WIKIPEDIA, “Vittorio Ambrosio”

Disponible en http://it.wikipedia.org/wiki/Vittorio_Ambrosio [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁵⁹ Víctor Manuel III de Saboya (Nápoles, Italia, 11 de noviembre de 1869 - Alejandría, Egipto, 28 de diciembre de 1947) fue Rey de Italia al suceder a su padre Humberto I, entre el 29 de julio de 1900 y el 9 de mayo de 1946, fecha en que abdicó en su hijo Humberto II.

WIKIPEDIA, “Víctor Manuel III de Italia”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADctor_Manuel_III_de_Italia [Consulta: 29 de marzo de 2014].

en las palabras de Dollmann una cierta simpatía por el personaje, así como un considerable desprecio por las circunstancias por las que atraviesa y las personas que la rodean. Dollmann, interesado por la situación, confiesa sentirse atrapado y “escuchar”, algo no muy frecuente en él, según su propia y sorprendente confesión, más tratándose de un intérprete:

Donna Rachele no tenía la menor pretensión de ser elegante. Su atuendo era el de una mujer provinciana de edad madura con su mejor vestido dominguero. Sin embargo, tenía mucho aplomo, y me lo demostró cuando graciosamente me dio la mano, agradeciéndome que hubiera ido a visitarla. Luego se sentó, pero solo durante los diez minutos prescritos. Hacía un calor sofocante en la hermosa sala, que estaba cubierta desde el suelo al techo con caras ediciones de los clásicos romanos encuadernadas en cuero. Como nosotros, donna Rachele estaba sudando. Las escasas huellas de maquillaje en sus mejillas se derritieron, y su pañuelo pronto demostró ser inadecuado para contener la ola. Buffarini-Guidi¹⁶¹ desapareció y volvió con uno de los refinados manojitos de encaje de su esposa, mucho más elegante que cualquier cosa que poseyera donna Rachele. La mujer de Mussolini rebuscó en su rajado y viejo bolso intentado encontrar algo, probablemente su polvera. Fracasó en la búsqueda, y suspiró. Su huesuda cara de campesina parecía ajada y cansada, pero sus agudos ojos nunca perdieron brillo. De improviso, se puso en pie y empezó a caminar rápidamente arriba y abajo. También nosotros nos levantamos, por supuesto. El gordito ex subsecretario se apoyó en una edición selecta de las cartas de Cicerón,

¹⁶⁰ Rachele Mussolini (11 de abril de 1890 - 30 de octubre de 1979) fue la esposa del dictador italiano Benito Mussolini. El 17 de diciembre de 1915, Rachele y Benito se casaron en una ceremonia civil en Treviglio (Lombardía). En 1925 renovaron sus votos en un servicio religioso, con Mussolini ya en el poder. Durante el régimen fascista de Mussolini, Rachele se retrató como la madre y ama de casa fascista ejemplar. Permaneció fiel a su marido hasta el fin. Pero el 28 de abril de 1945, la fecha en la que él murió, Rachele no estaba cuando fueron capturados y fusilados él y su amante Clara Petacci por los guerrilleros italianos. Rachele huyó de Italia después de la Segunda Guerra Mundial pero, en 1945, fue arrestada en Suiza por los partisanos italianos que la pusieron en libertad varios meses después.

WIKIPEDIA, “Rachele Mussolini”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Rachele_Mussolini [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁶¹ Guido Buffarini Guidi (Pisa, 4 junio 1895 - Milán, 10 julio 1945). Abogado y político italiano. Desde mayo de 1933 a febrero de 1943 ocupó el puesto de vicesecretario del Ministerio del Interior. Se opuso a la destitución de Mussolini por lo que fue encarcelado y posteriormente liberado por los alemanes. Continuó ligado al dictador italiano y fue ministro del Interior de la República Social Italiana.

Capturado por los partisanos el 26 de abril de 1945, fue sometido a un juicio sumario, condenado a muerte y fusilado en la ciudad deportiva de Milán el 10 de julio de 1945.

WIKIPEDIA, “Guido Buffarini Guidi”

Disponible en http://it.wikipedia.org/wiki/Guido_Buffarini_Guidi [Consulta: 29 de marzo de 2014].

con quien tenía tan fuerte parecido interno, mientras yo me encontré en pie bajo la *Eneida* de Virgilio, que me había aburrido desde la infancia.

Lo que siguió fue la filípica más inteligente y más apasionada que yo hubiese oído jamás. La cansada mujer de edad madura que estaba delante de mí fue transformándose, minuto a minuto, en una segunda Livia, una segunda Casandra. Con tonos de denuncia, presentó un cuadro completo y exacto de los desastres que amenazaban a Italia, al fascismo. A su esposo y a su familia. Yo escuchaba –cosa no característica en mí– con el aliento en suspenso.

La perorata duró casi una hora. Donna Rachele empezó arremetiendo contra los viejos secuaces de su marido que estaban, dijo ella, esperando solo una oportunidad para abandonar el barco que hacía agua. Describió el lujo que las rodeaba a ella y a otras esposas de la vieja guardia, y preguntó de dónde procedía eso. Censuró a los nuevos ministros y Buffarini-Guidi, que no había sido anteriormente uno de sus confidentes, asentía con inclinaciones de cabeza. Habló en particular de su profunda falta de fe en la corte real de Víctor Manuel III y se quejó de la incomprensible apatía de su marido que consideraba la traición por parte del rey como una cosa inconcebible (DOLLMANN, 1969: 116-117).

Con el empeoramiento de las condiciones bélicas en Italia, la vida dulce que el intérprete ha llevado se va complicando y se acerca ya al período en que Roma es un *pozo de serpientes* (DOLLMANN, 1969: 132) en el que se van a producir las matanzas reflejadas en *Muerte en Roma*. Así aparece citado por primera vez el personaje principal de la película, Herbert Kappler y otros importantes actores de la matanza como Kesselring.

Antes, hacia finales de julio, la suerte de la Ciudad Eterna y de ciertos sectores de su población habían pendido de un hilo. Hitler, Himmler y Kaltenbrunner¹⁶², sucesor de Heydrich en la Oficina Central de la Seguridad del Estado, habían dado instrucciones al SS-hauptsturmführer Otto Skorzeny, jefe del grupo VI S del Departamento Sexto de aquella institución, para que aterrizase en las

¹⁶² Ernst Kaltenbrunner (Ried im Innkreis, 4 de octubre de 1903 - Núremberg, 16 de octubre de 1946) fue un abogado austriaco y general de las SS durante la Segunda Guerra Mundial. Fue sucesor de Reinhard Heydrich como jefe de la Gestapo. Capturado por las tropas norteamericanas, fue procesado durante los Juicios de Núremberg bajo las acusaciones de crímenes de guerra y contra la humanidad. Fue encontrado culpable, condenado a muerte y colgado el 16 de octubre de 1946.

WIKIPEDIA, “Ernst Kaltenbrunner”
Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Ernst_Kaltenbrunner [Consulta: 29 de marzo de 2014].

cercanías de Roma con cuarenta o cincuenta hombres escogidos. Su misión era averiguar dónde habían metido al cautivo Mussolini, liberarlo si resultaba posible y procurar impedir la defección de Italia del Eje por cualesquiera medios. La primera parte de su tarea me era indiferente. En realidad, después de presenciar los funerales del fascismo en la noche del 25 de julio, consideraba con grandes recelos la perspectiva de una vuelta del león desdentado. Lo que no me resultaba indiferente era la segunda tarea, y decidí hacer todo lo que pudiera para salvar a Roma de mayores daños. A este fin adquirí un impensable aliado en alguien que hasta entonces había sido adversario mío, el SS-sturmbannführer Herbert Kappler, agregado alemán de policía en Roma. Él estaba tan totalmente convencido de la locura de esta parte de la misión de Skorzeny como yo mismo, y, así, nuestro incongruente pacto quedó sellado. También en esto cada partido trabajaba contra el otro. El rey y Badoglio¹⁶³; el Gran Estado Mayor General y aquellos militares y diplomáticos propensos a firmar un acuerdo con los aliados, Carmine Senise¹⁶⁴ y sus policías, Hitler y sus asociados en el Tercer Reich; Ribbentrop y el Ministerio del Exterior; el fedmariscal Kesselring, el embajador Von Mackensen; el agregado de policía, Kappler, y yo. Todos estábamos complicados, más o menos profundamente y más o menos abiertamente, en los tortuosos sucesos del verano de 1943 (DOLLMANN, 1969: 133-134).

¹⁶³ Pietro Badoglio (Grazzano Monferrato, 28 de septiembre de 1871 - Grazzano Badoglio, 1 de noviembre de 1956) fue un destacado político y militar italiano.

Se opuso a la firma del Pacto de Acero con la Alemania nazi, ya que consideraba improbable la posibilidad de salir victorioso en caso de guerra. Renunció a su cargo en diciembre de 1940 como resultado de las derrotas italianas en la invasión de Grecia. Fue nombrado presidente del gobierno por parte del rey Víctor Manuel III tras la destitución de Mussolini el 25 de julio de 1943. Sus primeras medidas fueron declarar la ley marcial, además de iniciar negociaciones directas y secretas con los Aliados que se llevaron a cabo en Lisboa con el fin de llegar a un armisticio.

El 8 de septiembre se dirigió por radio a la nación para dar a conocer el armisticio. Al anochecer, la familia real y parte del gobierno decidieron huir a Pescara por temor a la reacción alemana. En junio de 1944, tras la liberación de Roma, el Comité de Liberación Nacional solicitó la sustitución de Badoglio como presidente del gobierno por haber estado íntimamente ligado con el régimen fascista. Fue reemplazado al frente del gobierno por Ivanoe Bonomi, que ya había ocupado dicho cargo entre 1921 y 1922.

WIKIPEDIA, “Pietro Badoglio”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Pietro_badoglio [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁶⁴ Carmine Senise (Nápoles, 28 noviembre 1883 - Roma, 24 junio 1958) político y prefecto de policía italiano entre 1940 y 1943. Destituido por Mussolini en el 14 de abril de 1943, el Mariscal Badoglio lo restituyó en su puesto, que ocupó solamente por un breve período.

WIKIPEDIA, “Carmine Senise”

Disponible en http://it.wikipedia.org/wiki/Carmine_Senise [Consulta: 29 de marzo de 2014].

En el fragmento citado se presenta a Kappler como un enamorado y defensor de Roma, obviando su participación en hechos tan luctuosos como la matanza de las Fosas Ardeatinas. Curiosamente, la versión que de él nos da *Muerte en Roma* también es la un Kappler enamorado de la Ciudad Eterna, pero, más que de sus habitantes, del concepto de una Roma intemporal, depositaria de las bellezas históricas y las esencias del arte occidental. Kappler, por lo tanto, y así se recoge literalmente en la película, parece preocuparse más por la suerte de los restos etruscos que salen a la luz con los bombardeos aliados que de la suerte de los partisanos miembros del movimiento de resistencia que son torturados, maltratados y asesinados por las SS en las cárceles de Roma. También es muy reseñable la mención que Dollmann hace de Otto Skorzeny, al que volvemos cuando analicemos la película *La Batalla de las Ardenas (Battle of the bulge, 1965)* y con quien Dollmann colaboraría muy estrechamente, como ya hemos visto, durante su estancia en España.

Parece claro que Dollmann estaba más interesado en el juego político y en el trato con los personajes importantes del momento, por más que quiera hacer creer que su compromiso principal es la salvación de Roma. Pese a ello, también podemos encontrar alguna alabanza hacia la práctica de la interpretación, más allá de las relaciones públicas que genera o de los beneficiosos contactos que puede proporcionar, o, mejor dicho, hacia los conocimientos útiles que se pueden adquirir con su práctica:

Tassinari¹⁶⁵ era su asociado más capaz y hombre de carácter intachable, cualidades que son bastante raras en cualquier gobierno y casi únicas en una dictadura.

Yo tenía amistad de años con él y su familia gracias a mi trabajo como intérprete de su colega alemán Darré¹⁶⁶, ministro de agricultura de Hitler. Este

¹⁶⁵ Giuseppe Tassinari (Perugia, 16 de diciembre de 1891 - Desenzano del Garda, 21 de diciembre de 1944) fue un académico y político italiano. Tras participar en la Primera Guerra Mundial, fue profesor universitario de economía y política agrícola en Florencia y Bolonia. En 1927 obtuvo un escaño por el partido Nacional Fascista, que abandonó en 1934 para incorporarse al Ministerio de Agricultura del que fue titular entre 1939 y finales de 1941. Volvió a ocupar el mismo puesto en la República Social Italiana y continuaba ejerciéndolo cuando falleció durante un bombardeo aliado.

WIKIPEDIA, “Giuseppe Tassinari”

Disponible en http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Tassinari [Consulta: 29 de marzo de 2014].

capítulo en mi carrera de intérprete constituye uno de mis recuerdos más agradables de este período. Me llevaba desde los huertos y granjas de Italia y los problemas de la piscicultura de la Prusia Oriental y en la zona mediterránea, a las yeguas de raza de Trakehnen y Rominten y los rebaños de cabras de Salerno y Maccarese en la costa tirrena. Mis relaciones con Tassinari me ganaron también algunas experiencias culinarias memorables. Si yo no hubiese sido intérprete, ¿qué habría sabido de la producción de melocotones de la provincia de Verona, de los arcanos relacionados con los dorados Parmigiano y Reggiano, los más nobles de los quesos duros italianos, del vasto reino de los vinos, de los tesoros de los mares Adriático y Tirreno? Mi amigo Tassinari se cuidaba de que durante todo el año me viese surtido con productos selectos enviados desde su dominio ministerial (DOLLMANN, 1969: 134-135).

Pero, más allá de la adquisición de conocimientos, la interpretación para Dollmann no es un campo profesional en el que la lealtad pueda ser mantenida mucho tiempo, más bien permite una movilidad entre personas y organismos muy útil en los tiempos siempre difíciles de un conflicto bélico.

Decidí ligar mis futuras actividades como intérprete a la persona que parecía ofrecer el mejor sustitutivo de mis perdidos aliados de otros tiempos: Arturo Bochini¹⁶⁷, Guido Buffarini-Guidi y el embajador Von Mackensen, cuya suerte había quedado sellada en Tarvis. Esa persona era el feldmariscal Kesselring, comandante en jefe de la Wehrmacht, Mando del Sur. Mi conocimiento con él se limitaba a unas escasas funciones oficiales y recepciones en Embajadas, pero las breves charlas que habíamos sostenido me convencieron de que era el tipo de general político que representa una excepción en cualquier ejército del mundo. Aunque habíamos podido conversar con cierta extensión durante la conferencia de Treviso-Feltre, no

¹⁶⁶ Richard Oscar Walther Darré (Buenos Aires, 14 de julio de 1895 - Múnich, 5 de septiembre de 1953) Fue ministro de Agricultura y Abastecimientos del Reich entre 1933 y 1942.

WIKIPEDIA, “Walther Darré”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Walther_Darr%C3%A9 [Consulta: 29 de marzo de 2014].

¹⁶⁷ Arturo Bocchini (San Giorgio del Sannio, Italia, 12 de febrero de 1880 - Roma, Italia, 20 de noviembre de 1940) fue el jefe de la policía italiana desde 1927 a 1940. Bajo su mando, la policía tomó un estricto control sobre todos los aspectos de la vida de los italianos a través de la OVRA, la policía secreta, igualmente bajo su mando. El 20 de noviembre de 1940 fue envenenado por orden de Mussolini por su opinión contraria a la entrada de Italia en la guerra.

WIKIPEDIA, “Arturo Bocchini”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Arturo_Bocchini [Consulta: 30 de marzo de 2014].

sospechaba por aquel entonces que estaba destinado a convertirse en mi leal amigo y protector hasta su muerte en 1959 (DOLLMANN, 1969: 135).

La nueva lealtad de Dollmann hacia el mariscal Kesselring, le va a permitir entrar en contacto más directo con Kappler, produciéndose más tarde así la situación reflejada en la película cuando ambos trabajan juntos en Roma:

Kesselring se había establecido en Frascati cuando tuvo lugar la retirada veraniega de príncipes y cardenales romanos. Por lo que recuerdo, el 27 de julio fui invitado a cenar allí. Apenas acababa de llegar ante el feldmariscal cuando este me presentó, con aire de insólita gravedad, a un hombre corpulento envuelto en una chaqueta de piel, la cual parecía extrañamente inadecuada en una tarde tan calurosa de verano.

La cena transcurrió en un ambiente de desacostumbrada seriedad, y el feldmariscal y sus oficiales se retiraron inmediatamente después de la comida, dejándome solo con el agregado de policía, Kappler, y la corpulenta figura, que no era otro que Otto Skorzeny. Después de algunos preliminares, este nos intimó solemnemente a mí y a Kappler a que no informásemos a nadie sobre lo que iba a decirnos, ni siquiera a Mackensen. Skorzeny fue pronto al grano: había venido para localizar al Duce y ponerlo en libertad (DOLLMANN, 1969: 135-136).

Tras este primer contacto, en el que casualmente también participa, el mencionado Otto Skorzeny, Dollmann, intenta un mayor acercamiento, siguiendo su juego oportunista, para no perder el contacto con una persona de la autoridad de Kappler en aquel momento en Roma. Por primera vez obtenemos una descripción física y psicológica de Kappler, que, ciertamente, coinciden bastante con el papel desempeñado por Richard Burton en *Muerte en Roma* y, en menor medida, con el de Christopher Plummer en *Escarlata y Negro*:

Seguidamente, fui lo bastante intrépido para invitar a Kappler, el agregado de policía del Tercer Reich, hombre frío y de ojos azules, a una entrevista particular en casa de un tal coronel Helfferich, representante en Roma del almirante Canaris¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Wilhelm Franz Canaris (Aplerbeck, Dortmund; 1 de enero de 1887 - Flosemburgo, 9 de abril de 1945) fue un oficial de la Marina Imperial y la *Kriegsmarine* que participó en la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Llegó a ser almirante y jefe del servicio de espionaje alemán, la *Abwehr* y cabecilla en varias conspiraciones contra Hitler, principalmente en la *Operación Valquiria*, del 20 de julio de 1944, por la que fue condenado a morir en la horca.

Elegí aquel sitio, que Helfferich, puso inmediatamente a mi disposición, para no dar motivos a sospechas innecesarias a los alemanes o italianos. Le dije a Kappler que yo consideraba que los planes de su colega Skorzeny no solo eran impracticables, sino extremadamente arriesgados. Le dije también que los italianos y en particular el director general de la Policía, Carmine Senise, estaban bastante bien informados de lo que se preparaba contra sus actuales jefes y que habían tomado las contramedidas oportunas.

El SS-sturmbannführer, al igual que Skorzeny un favorito de su jefe, Kaltenbrunner, no era un hombre estúpido, sino un maestro frío y calculador en su profesión. Aunque era fiel a su juramento y nunca había desobedecido una orden directa, las ordenes en cuestión le habían sido entregadas a Skorzeny, y sin duda él consideraba toda la empresa como una intromisión altamente discutible e innecesaria en su propia esfera de mando. Me miraba con antipatía, de eso estoy seguro, pero creo que se daba cuenta de que mis actividades como intérprete y mi mariposeo social eran para él mucho menos peligrosas que el papel que Skorzeny había asumido en Roma siguiendo órdenes de arriba. En una palabra, rápida y explícitamente se declaró dispuesto a tomar un avión para ir a ver a Himmler y aconsejarlo contra el respaldo de los azarosos proyectos de Skorzeny. Nos estrechamos la mano, esta vez cordialmente, y se marchó (DOLLMANN, 1969:138).

El retrato de Kappler se ampliará, ciertamente con algunos matices, no mucho tiempo después, incluido en una comparación ente los modos sociales de la alta elite romana en los tiempos anteriores a la guerra, en los que la estrella de la alta sociedad era el conde Ciano, y el momento de la ocupación alemán de Roma, dominada por un personaje como Kappler mucho más cruel y menos sensible a la adulación que el yerno de Mussolini:

Kappler era de mente tan estrecha como su jefe supremo Himmler. Era incorruptible como Robespierre¹⁶⁹ y todo lo profesional que se podía ser: Nada se

WIKIPEDIA, “Wilhelm Canaris”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Canaris [Consulta: 30 de marzo de 2014].

¹⁶⁹ Maximilien François Marie Isidore de Robespierre (Arras, 6 de mayo de 1758 - París, 28 de julio de 1794) fue un abogado, escritor, orador y político francés y uno de los más prominentes líderes de la Revolución francesa, diputado y presidente por dos veces de la Convención Nacional. Fue el jefe de la facción más radical de los jacobinos y miembro del Comité de Salvación Pública, entidad que gobernó Francia durante el periodo revolucionario conocido como *El Terror*.

WIKIPEDIA, “Maximilien Robespierre”

escapaba de sus acerados ojos azules, y las señoras de Roma, después de haber hecho una tentativa inicial para engatusarlo con sus gracias aprendidas en la escuela de Ciano, habían abandonado desde hacía mucho tiempo la desesperanzadora lucha y, desengañadas, habían regresado a mí. Lo único malo que me pasaba era que no compartía el poder de Kappler. Él respetaba mis relaciones de trabajo con los Cuarteles Generales del Feldmariscal en las afueras de Roma, pero un hombre que no disponía de personal ejecutivo o de hombres armados a su mando nunca podría significar más para él, a pesar de todo el patronazgo de Kesselring, que un soldado de salón. Solo a título de esto se mostraba propicio a tolerarme. Sonreía ante mi paciente recepción de princesas y otras damas que acudían a mí con peticiones de que sus fincas fueran protegidas por decreto de Kesselring contra las depredaciones de hambrientos y sedientos soldados que acampaban en sus castillos y en sus propiedades campesinas; hacía la vista gorda respecto a los neumáticos, la gasolina y otras pequeñeces que las grandes damas de Italia consideraban todavía tan vitales para seguir viviendo y que yo “agenciaba” para ellas; nunca hizo nada para estorbar mis contactos con el Vaticano; y, finalmente, respetaba mi situación como oficial de enlace con el general Wolff, otro hombre al que indudablemente consideraba con secreto regocijo (DOLLMANN, 1969, 178-179).

El Ministro de Asuntos Exteriores Ciano, yerno de Mussolini y uno de los jerarcas fascistas más destacados desde comienzos de los años treinta, también tendrá una opinión muy clara sobre Dollmann. Curiosamente en sus extensos diarios, que corren parejos a las memorias de Dollmann hasta el fusilamiento de Ciano el 11 de enero de 1944, Dollmann solamente es nombrado una vez y aparece claramente definido como miembro de las SS, sin ninguna otra referencia a su actividad como intérprete o a sus gestiones diplomáticas o a su papel en los círculos políticos, militares o aristocráticos de la Roma del Fascismo:

19 de mayo de 1942:

El capitán Dollmann, el hombre de las SS en Roma, ha dicho a D’Ajeta que Himmler querría venir en octubre a Roma para hablar conmigo después de los resultados de la ofensiva, que seguramente serán brillantes, aunque no definitivos; por lo tanto, es necesario prepararse para un invierno material y psicológicamente

duro. Interesantes declaraciones, tanto más cuanto que Himmler es el único que verdaderamente pulsa la opinión alemana (CIANO, 2004: 640).

En la obra de Dollmann no encontramos referencias a su colaboración con otros intérpretes, italianos o alemanes, únicamente mencionará a uno contemporáneo muy significativo, el ya mencionado Paul Schmidt que acompañó a Hitler en la mayoría de sus encuentros internacionales desde su subida al poder en 1933:

La reunión conocida en la Historia con el nombre de “Conferencia de Tarvis” empezó entonces. Los diplomáticos se reunieron en cónclave en el tren especial alemán, con el doctor Schmidt, del Ministerio del Exterior, actuando como intérprete. Los militares, encabezados por Keitel y Ambrosio¹⁷⁰, para los cuales serví de intérprete, conferenciaron en el tren especial italiano. Parecía que era mi destino pasar más y más tiempo con los militares, y no lo lamentaba. Mientras no están realmente empeñados en un combate mortal, los generales son gentes a quienes resulta más agradable interpretar que a los políticos (DOLLMANN, 1969: 139).

Curiosamente, Paul Schmidt no menciona a Dollmann en todas sus memorias, quizá por un afán de aproximarse más a los intérpretes profesionales del Ministerio de Asuntos Exteriores y menos a los que vestían el uniformes nazi, aunque el mismo llevase el de coronel de las SS. Sin embargo, consultando las memorias de ambos intérpretes tenemos la oportunidad de comparar las versiones que dan de un mismo suceso, el atentado contra Hitler, urdido por el Coronel Klaus von Stauffenberg y la *Operación Valquiria*¹⁷¹. Ambos intérpretes no se citan entre sí pero parecen haber

¹⁷⁰ Vittorio Ambrosio (Turín, 28 de julio de 1879 - Alassio, 19 de noviembre de 1958). General italiano. Participó en la Guerra Ítalo-turca de 1913 y en la Primera Guerra Mundial. Durante la Segunda Guerra Mundial, fue Jefe del Estado Mayor del Ejército desde febrero a noviembre de 1943. Tuvo un papel muy destacado en la negociación del armisticio del 9 de septiembre de 1943. Tras abandonar el Estado Mayor, fue Inspector Jefe del ejército hasta su pase a la reserva en 1945.

WIKIPEDIA, “Vittorio Ambrosio”
 Disponible en http://it.wikipedia.org/wiki/Vittorio_Ambrosio [Consulta: 30 de marzo de 2014].

¹⁷¹ La *Operación Valquiria* y su más famoso protagonista, el Coronel del Estado Mayor Klaus von Stauffenberg, han tenido un importante protagonismo cinematográfico, al menos en 23 ocasiones, de las que podemos entresacar alguna de las más significativas, por su época, calidad o reparto:

Rommel, el Zorro del Desierto (*The Desert Fox: The Story of Rommel*, 1951) interpretado por Eduard Franz, primera vez que se llevó a la gran pantalla el complot contra Hitler, en este caso en una producción norteamericana dirigida por Henry Hataway.

contemplado exactamente la misma escena. Se podría pensar que Dollmann había leído las memorias de Schmidt, publicadas con anterioridad a las suyas y, con esa información, tratar de atribuirse así una mayor proximidad al hecho histórico, o que Schmidt omite a Dollmann deliberadamente por la explicación antes mencionada.

En cualquier caso no conviene olvidar que tanto Schmidt como Dollmann están tratando de justificar sus acciones *a posteriori* e intentando marcar distancias con el nazismo. Baigorri lo pone de manifiesto:

¿Habría escrito Schmidt estas memorias si no hubiera sido hecho prisionero por los aliados? ¿Las habría escrito igual si la guerra hubiera acabado de otra forma? Este factor de lavarse la conciencia enlaza con un tema de interés en la investigación en interpretación en nuestros días, a saber, la función que tiene la ideología en el ejercicio profesional del intérprete (BAIGORRI, 2007: 15).

Esta intencionalidad de Schmidt, visible en toda la obra por su crítica y sarcasmo contra el nazismo y sus jerarcas, se hace especialmente llamativa en algunos pasajes que tratan de temas especialmente sangrantes después de la guerra como la persecución a los judíos:

Sucedió el 20 de Julio (Es geschah am 20. Juli, 1955) dirigida por Georg Wilhelm Pabst e interpretado por Bernhard Wicki. Primera película alemana en tratar el acontecimiento histórico.

La noche de los generales (The night of the generals, 1967) de Anatole Litvak, interpretado por Gérard Buhr. El filme es una interesante superproducción europea que recrea una intriga policiaca de asesinatos en el seno del generalato alemán, con su punto culminante durante el atentado del 20 de julio que es fielmente reconstruido.

La batalla de Berlín (Osvobozhdenie, 1969) monumental producción rusa de 470 minutos de duración que reproduce con gran exactitud el declive del Tercer Reich entre la batalla de Kursk de 1943 y la conquista de Berlín en 1945. Fue dirigida por Yuri Ozerov y Julius Kun y el papel de von Stauffenberg lo interpretó Alfred Struwe.

Valkiria (Stauffenberg, 2004) Producción de gran calidad dirigida por Jo Baier para la televisión alemana con Sebastian Koch en el papel protagonista.

Valkiria (Valkyrie, 2008) dirigida por Bryan Singer. Probablemente la más conocida por ser la más reciente y por su reparto, en el que Tom Cruise interpreta a Klaus von Stauffenberg.

Hans Jacob era un escritor que ya había publicado algunas novelas con éxito y que, naturalmente, eran leídas con interés en la delegación. Desde los días de la Conferencia de la Haya pertenecía como intérprete francés a nuestro grupo. Hombre de suma agudeza, era un gran trabajador, y persona que sabía moverse con soltura en sociedad. Gracias a Dios, después de 1933 rechazó mi propuesta de gestionar su continuidad en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Por aquel entonces, aún me creía yo bastante fuerte para proteger a mis colegas judíos; después me alegré de que se hubiera marchado al extranjero, cuando tuve que reconocer que mi influencia no servía de nada contra la fobia antisemita de los nazis. Amargado, marchó a la emigración y yo, de vez en cuando, le hice alguna visita en París. Más tarde oía su voz en la emisora de Estrasburgo, y durante la guerra, para mi alivio, en las emisiones norteamericanas de Boston en lengua alemana. “De eso no me ha dicho nada ayer Jacob”, solía decir a veces en la conferencia de directores en la Wilhelmstrasse, cuando aludía a la actividad de mi antiguo colega, al otro lado del Atlántico; y con esta frase provocaba una fulminante sorpresa (SCHMIDT, 2005: 274).

Schmidt muestra su preocupación por la suerte de sus colegas judíos, en peligro desde que los nazis acuden a su primera reunión internacional y Heinrich ya desprecia a Jacob por su religión (SCHMIDT, 2005: 306), marcando así distancias con la persecución racial desatada en todo el Reich y de la que tampoco se salvaron los intérpretes. Baigorri nos proporciona, además, la forma, muy lingüística y traductora, en la que Schmidt avisó a Jacob para que abandonase Alemania:

Un colega [Pierre Lambert, intérprete de la UNESCO] me transmitió una anécdota sobre lo que hizo Paul Schmidt para salvar la vida a un colega intérprete judío, Hans Jacob. Schmidt le hizo por teléfono una aparente pregunta que en realidad era un aviso para que pudiera escapar, cosa que hizo. ¿Cómo traduciría Ud. “mañana a las 12 se cerrarán las fronteras para los judíos?” (BAIGORRI, 2005A: 62).

La preocupación por Jacob reaparece poco después en las memorias de Schmidt, cuando, el 22 de junio de 1940, Hitler firma el armisticio con la derrotada Francia:

No todo era generosidad en aquel armisticio; había también unas condiciones ominosas en el texto que hubimos de traducir aquella noche: “El gobierno francés se compromete a entregar al gobierno alemán a todos los alemanes que se hallen en Francia y que el gobierno alemán reclame”. Inmediatamente pensé en mi antiguo compañero Jacob, cuya voz yo había oído durante algún tiempo, después de haber emigrado a Francia, en la emisora de Estrasburgo. “¡Ojala se haya podido marchar a tiempo de Francia!” pensé. Afortunadamente se cumplieron mis esperanzas, pues más tarde una voz bien conocida por mí hablaba de nuevo en el programa de lengua alemana de la emisora de onda corta de Boston (SCHMIDT, 2005: 553).

Al mismo tiempo, se caracteriza a sí mismo en estos pasajes como un “resistente pasivo” que escucha en la radio los noticiarios aliados, desafiando así las más severas prohibiciones nazis que podían ser castigadas incluso con la muerte.

Hans Jacob fue un intérprete muy considerado en la Alemania y la Europa de los años veinte y treinta y tras escapar de la persecución nazi y colaborar con los aliados llegó a ser jefe de interpretación de la UNESCO en París, un destino benévolo para los enormes destrozos personales y humanos causados por el nazismo y la guerra.

Muy significativa es, sin embargo, la ausencia de alguna referencia a otro destino, mucho más aciago, en las memorias de Schmidt; el despido de Georges Michaelis, también judío, y a su posterior suicidio en 1935 (PYKA, 2005: 19). Con él había trabajado muchas veces, así es nombrado hasta veinticinco veces en el texto de sus memorias, y fue relevado de sus funciones y despedido el 1 de enero de 1934 de su puesto como intérprete y traductor del Ministerio de Asuntos Exteriores alemán por su religión judía en aplicación de las leyes raciales aprobadas por Hitler el 7 de abril de 1933 (BAIGORRI, 2005A: 60). De las penosas circunstancias que atravesó tras su despido y de su gran capacidad como intérprete da cuenta la recomendación que un funcionario de la Sociedad de Naciones, Mr. Pelt, hace para que se le contrate en el organismo internacional:

El 12 de marzo recibí la visita del Dr. Georges Michaelis, del que encontrarán adjunta, la tarjeta de visita y un currículum vitae detallado en francés y en inglés.

El Sr. Michaelis vino a preguntarme si hay posibilidades de empleo para él en la Secretaría, como permanente o como temporero.

Si me permito, con esta nota, señalar a su atención esta pregunta, es porque se trata de un caso totalmente excepcional, que podría interesar a nuestros servicios de intérpretes.

Conozco al Dr. Michaelis desde 1930, cuando me encargaba del enlace entre la Secretaría y el Banco Internacional de Pagos. El Sr. Michaelis fue, desde la creación del Banco, intérprete titulado del Consejo de Administración. Con este fin lo prestó el Ministerio de Finanzas en Berlín, del que era funcionario, al Banco Internacional de Pagos. Ahora que ya no es funcionario del Reich, al haber sido destituido por motivos racistas, el Banco sigue dándole empleo. Además, y como demuestra su “currículum vitae”, ha prestado servicios como intérprete en un gran número de conferencias internacionales.

El Dr. Michaelis es un auténtico genio lingüístico. Además está especialmente dotado para cumplir las funciones de intérprete. Posee un gran número de idiomas latinos, eslavos y germánicos, que habla y escribe con soltura. Así es como en el Consejo de Administración del Banco Internacional de Pagos, que utiliza cuatro idiomas oficiales: inglés, francés, alemán e italiano, lo he oído a menudo interpretar él solo en todos esos idiomas. Los miembros del Consejo, por otra parte, estuvieron de acuerdo en reconocer la facilidad tan extraordinaria con la que el Dr. Michaelis lograba interpretar discursos sobre los temas técnicos más difíciles, utilizando una terminología exacta y amplia.

Si hubiera posibilidades de que el Dr. Michaelis entrara en la Secretaría, se haría un favor a un hombre que tiene un valor real y que merece que se le ayude en las circunstancias tan extremadamente difíciles en las que se encuentra. Al mismo tiempo, se asegurarían los servicios de un intérprete de primerísima categoría que realmente puede ser de ayuda a nuestra Administración. (Oficio del Sr. Pelt a la Oficina de Personal, 14 marzo 1935, Personnel Office Michaelis, Archivo SDN, Ginebra *apud* BAIGORRI, 2005A: 62).

Triste destino el del intérprete Michaelis, como el de los conjurados del atentado contra Hitler del 20 de julio de 1944 donde habíamos dejado nuestro discurso principal. Dollmann nos describe así la escena:

Al poco tiempo estábamos frente a las ruinas de la llamada “Casa del Té”, donde se había celebrado la reunión de mediodía. Era una habitación que medía cinco metros de anchura por trece de longitud, y en su centro se alzaba una mesa-mapa lo bastante larga para que cinco personas pudieran acomodarse a cada lado. Todo aquel lugar era un cuadro de ruina y devastación.

Los dos dictadores se sentaron, uno en una caja tumbada y el otro en una destartada silla, pareciendo vagamente personajes de alguna tragedia shakesperiana. El hombre que acababa de escapar de la muerte se lanzó a un monólogo, mientras Mussolini giraba sus penetrantes ojos de un lado a otro como solo él sabía hacerlo. Se habló de la Providencia Divina. Se afirmó que la invulnerabilidad del Führer habría inspirado a Wagner a componer una nueva versión de Sigfrido, y, puesto que tan manifiestamente era un favorito de los dioses, la victoria conjunta estaba asegurada. El espantoso caos que nos rodeaba, el olor a muerte y destrucción y la vista del hombre que había escapado de aquello prácticamente sin daño ¿no era todo esto confirmación del milagro que habría de llegar? Siendo nativo y auténtico hijo del Sur, con una afición verdaderamente latina los signos y augurios, Benito Mussolini no necesitaba que lo convencieran de eso (DOLLMANN, 1969: 212-213).

Y Schmidt de la siguiente forma, con una mayor riqueza de detalles y de información:

En el breve trayecto -unos centenares de metros- que distaba la estación de los refugios y pabellones del cuartel general, Hitler refirió someramente a Mussolini lo sucedido. Su tono de voz llamaba la atención por la calma y casi monotonía con que hablaba, mientras que en la cara de Mussolini se pintaba claramente el terror que le producía el hecho de que en pleno cuartel general hubiera podido cometerse un atentado contra el dictador alemán.

Mussolini no se había repuesto aún del susto, y miraba a Hitler con ojos desorbitados, cuando los tres entramos en el pabellón donde la explosión se había producido, mientras él exponía la situación en el frente. La puerta que daba a la habitación donde estaban los mapas aparecía destrozada. La estancia misma presentaba el aspecto de una tremenda devastación como las que yo había visto frecuentemente en Berlín después de los ataques aéreos, cuando alguna bomba de gran calibre había estallado en una casa.

Mesas y sillas estaban por el suelo, hechas astillas. Las vigas se habían caído y las ventanas con sus marcos fueron lanzadas al exterior. La gran mesa del mapa, ante la cual yo había traducido tantas veces para Antonescu las “impresiones de la situación” no era más que un montón de tablas y tableros destrozados.

Aquí fue- dijo Hitler tranquilamente, mientras que a Mussolini casi se le salían los ojos de las órbitas; se había quedado lívido, ya que recibió la noticia del atentado completamente desprevenido al bajar del tren-. Aquí junto a esta mesa, estaba yo de pie -siguió explicando Hitler, indiferente y como absorto, de una manera bastante extraña-. Así me hallaba, con el brazo derecho apoyado en la mesa, mirando el mapa, cuando de pronto el tablero de la mesa fue lanzado contra mí y me empujó hacia arriba el brazo derecho. -Hizo una pausa-. Aquí a mis propios pies estalló la bomba.

Lleno de un terror incrédulo, Mussolini no hacía más que mover la cabeza. Después, Hitler le enseñó el uniforme que antes llevaba, completamente destrozado por la presión del aire; todavía pendía de una silla, también deshecha. Le señaló a Mussolini un punto de su nuca donde tenía el pelo chamuscado.

La impresión que les produjo a ambos aquella descripción y el peligro del que Hitler había logrado escapar, fue tan imponente, que permanecieron sin decir nada durante largo rato. Después, Hitler se sentó sobre un cajón vuelto boca abajo y yo tuve que ir en busca de una de las pocas sillas que quedaban intactas, para Mussolini. Así estuvieron ambos, frente a frente, entre aquellos escombros.

Cuando me represento toda la escena de nuevo –dijo Hitler con voz muy apagada- comprendo, por mi salvación milagrosa, que mi destino es que no me suceda nada, ya que esta no es la primera vez que he escapado a la muerte de manera tan providencial. Otros que estaban en la estancia han resultado gravemente heridos y uno incluso fue lanzado a través de la ventana por la presión del aire.

Evidentemente, tales palabras impresionaron hondamente a Mussolini, que, como buen meridional, era supersticioso. Luego se expresó Hitler con estas palabras, muy significativas:

Después de librarme hoy de este peligro de muerte tan inmediato, estoy más convencido que nunca que mi destino consiste en llevar a cabo felizmente nuestra gran causa común. -Mussolini asintió vivamente con la cabeza-. Después de lo

sucedido repitió, señalando con su mano los escombros-, estoy plenamente convencido de ello, lo mismo que usted. ¡Esta es una inequívoca señal del cielo!

Durante largo rato los dos dictadores, el uno sentado en una silla no muy segura, y el otro sobre el cajón volcado, permanecieron juntos, en medio de aquel revoltijo. Solo al cabo de un rato, Mussolini recobró su calma y pudo felicitar a su colega por su milagrosa salvación. Al fin se levantaron, dirigiéndose a uno de los refugios para cambiar impresiones. Aquella tarde Hitler no declamó, ni Mussolini aconsejó. La conversación de ambos, tranquila e insignificante, fue como una especie de despedida, y efectivamente, aquella fue la última vez que se encontraron.

Desde entonces, Hitler, creyó más que nunca en “su predestinación”. La seguridad en sí mismo crecía; su venganza adoptó formas inhumanas; su política condujo a contrastes verdaderamente grotescos entre su sorprendente obcecación y la realidad (SCHMIDT, 2005: 654-655).

Posteriormente, Dollmann, añade algún detalle más, que no aparece en la versión de Schmidt y en el que él mismo es, claramente, protagonista:

Con el certero instinto de su raza, el Duce se dio cuenta de que era él quien tenía que tomar la iniciativa y salvar la situación. Puso su mano sobre la de Hitler y le miró a los ojos con una sonrisa suave y alentadora, y Hitler, bruscamente, despertó de su ensoñación. Alguien abrió la puerta de fuera. La lluvia había cesado y Hitler me dijo que mandase a buscar el abrigo del Duce. Debí de poner cara de sorpresa, porque me explicó que a última hora de la tarde solía levantarse un fresco vientecillo del Este. El Duce estaba acostumbrado a un clima suave, y Hitler no quería que se resfriara. Envié a alguien a buscar el abrigo, pensando para mis adentros que un resfriado sería la menor de las preocupaciones de Mussolini... y de nosotros.

Di al Duce su sencillo capote del Ejército, de un verde grisáceo, y fui recompensado con un enarcamiento de cejas. Cuando le traduje las solícitas observaciones de su anfitrión, su orgullosa respuesta tenía el temple de los Césares.

-Caro Dollmann, un Duce in un momento come questo non prende un raffreddore.

Pero lo cierto es que se puso el capote (DOLLMANN, 1969: 215).

Como vemos, Dollmann se adjudica un papel protagonista en esa situación y en cualesquiera otras en las que toma parte:

Conforme al cariz que fueron tomando las cosas, casi se llegó al momento de la batalla. Ambrosio quería saber por qué una corriente incesante de refuerzos alemanes estaba deslizándose hacia el Sur de una parte a otra del Brénero, y su antagonista alemán le replicaba preguntando por qué los italianos no hacían más que retirar a sus hombres de Grecia y de los Balcanes. La mutua desconfianza fue creciendo y las voces cobraban mayor volumen. Antes de que transcurriese mucho tiempo, Keitel y Ambrosio estaban disparándose órdenes uno a otro en un imaginario terreno de parada y yo casi esperaba oír de un momento a otro estallar en el aire, como granadas, las palabras fatales: “Duce”, “traición”, y “lealtad al eje”. Sin embargo, con el caballeresco apoyo del general Von Rintelen¹⁷², un hombre dignísimo con el que yo siempre había estado en términos de estima y respeto mutuo, juiciosamente limé mis traducciones hasta llevar la discusión por aguas más tranquilas. A mediodía, los generales estaban debatiendo asuntos técnicos, y puede incluso que, como militares profesionales, creyeran temporalmente en la mutua lealtad que se suponía formar parte de su equipo para los tratos (DOLLMANN, 1969: 139-140).

Sea como fuere de importante el papel de Dollmann en los sucesos históricos de la Italia en guerra de septiembre de 1943, su experiencia previa como intérprete si le va a permitir disfrutar de alguna ventaja estratégica, como conocer de inmediato las voces que anuncian noticias de trascendencia histórica por la radio:

Luego, cuando ya me encontraba casi a punto de ir a la cena del feldmariscal, enchufé la radio y escuché:

El Gobierno italiano reconoce la imposibilidad de continuar la lucha desigual contra un enemigo superior y, con objeto de ahorrarle al pueblo mayores calamidades, ha pedido un armisticio. Esta petición ha sido atendida. En

¹⁷² Enno Emil Rintelen (Stettin, 6 de noviembre de 1891 - Heidelberg, 7 de agosto de 1971). General de infantería alemán. Su carrera militar se inicia en la Primera Guerra Mundial en el arma de caballería. Desde el 1 de octubre de 1936 es el agregado militar de la embajada alemana en Roma hasta su jubilación el 31 de diciembre de 1944. En 1951 publicó un libro de memorias titulado: *Mussolini como un aliado: Memorias del agregado militar alemán en Roma, 1936-1943*.

WIKIPEDIA, “Enno von Rintelen”

Disponible en http://de.wikipedia.org/wiki/Enno_von_Rintelen [Consulta: 30 de marzo de 2014].

consecuencia, toda acción hostil por fuerzas italianas contra fuerzas anglo-americanas ha de cesar en todas partes. Pero aquéllas reaccionarán contra cualesquiera ataques que procedan de otras fuentes.

La voz pertenecía al mariscal Badoglio; yo recordaba su inconfundible acento piamontés desde los tiempos en que solía traducir para él. Lamenté que la entrevista que había proyectado tener con él uno de aquellos días no pudiera ahora celebrarse. Sin duda esa entrevista le habría proporcionado la oportunidad de asegurarme, como había asegurado a otros, que “la guerra continúa” (DOLLMANN, 1969: 132-133).

Pero Dollmann también explica que estas voces ilustres no siempre pueden comprenderse bien y, en algunas ocasiones, definen perfectamente a sus propietarios:

Actué varias veces como intérprete de Víctor Manuel, aunque él sabía bastante bien el alemán. No resultaba cosa agradable. Probablemente a causa de su mala dentadura, Su Majestad apenas se dignaba abrir la boca y hablaba con extrema oscuridad. Estaba muy bien enterado de lo mucho que su imperial primo Guillermo II¹⁷³ lo había despreciado por su pequeña estatura y cómo Hitler lo despreciaba más aun considerándolo una cuña medieval en las actividades de su gran y buen amigo Benito Mussolini. Al fin y al cabo, no tenía razón alguna para amar a los alemanes (DOLLMANN, 1969: 158).

Pero, más allá de las anécdotas y opiniones sobre la interpretación que Dollmann recoge, este intérprete tan involucrado en el ambiente y con la ideología nazi, tratará siempre que pueda de dar una justificación de sus actuaciones y de resaltar el lado más positivo de las mismas, ya sea reproduciendo la opinión de otras personas de forma más o menos literal:

Kesselring estaba pensando probablemente en este episodio cuando sus memorias se refirió a mí en los siguientes términos:

¹⁷³ Guillermo II (Friedrich Wilhelm Viktor Albrecht von Hohenzollern) Berlín, 27 de enero de 1859 - Doorn (Holanda) 4 de junio de 1941. Fue el último emperador alemán y el último rey de Prusia. Gobernó entre 1888 y 1918.

WIKIPEDIA, “Guillermo II”
Disponble en http://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_II_de_Alemania [Consulta: 30 de marzo de 2014].

Si no hubiese sido por el standartenführer doctor Eugen Dollmann, que mantenía los más estrechos contactos con altos círculos italianos, gozaba de toda mi confianza y atrevidamente se aventuraba sin escoltas en zonas controladas por los partisanos, muchas de mis medidas de precaución habrían entrado en vigor demasiado tarde, si es que hubiesen podido entrar alguna vez (DOLLMANN, 1969: 229).

O recogiendo alguna fuente impresa que se acomode a sus intereses de defensa de las actuaciones llevadas a cabo:

Se ha escrito un libro sobre los pocos meses que precedieron inmediatamente a la rendición en Caserta, el 29 de abril de 1945, de los ejércitos alemanes de Italia; no es un libro imparcial, ni impecable, pero sí un libro escrito por un periodista italiano: Ferruccio Lanfranchi¹⁷⁴, *La resa degli Ottocentomila con le memorie autografe del Barone Luigi Parrilli* (Milán, 1948).

Los “ochocientos mil” eran los ejércitos de Kesselring, que todavía estaban luchando en el norte de Italia en febrero y marzo, y las pocas unidades italianas anejas a los mismos. La visita del barón Parrilli a Suiza, a finales de febrero de 1945, estaba relacionada primordialmente con dichos ejércitos con la directriz de Hitler de tierra quemada que debía llevarse a cabo si estas tropas se retiraban al norte del valle del Po.

En el libro antes mencionado, Lanfranchi describe mi participación en el asunto como sigue:

La rendición de Caserta fue instigada y arreglada por el general Wolff, pero fue Dollmann quien despejó el camino para la misma, y Dollmann era un diplomático, no un militar. Hablaba un buen italiano y conocía Roma, donde había vivido cierto número de años antes de la guerra. Culto, elegante y emprendedor, poseía todos los atributos necesarios para una carrera llena de éxitos en el mundo de la diplomacia.

Hasta aquí los corteses comentarios del signor Lanfranchi, a quien no conocí hasta después de la guerra en Suiza, donde me entrevistó en 1950. Describió la

¹⁷⁴ Ferruccio Lanfranchi (Milán, 1903 - *ibídem*, 1973) fue un periodista italiano y líder del movimiento antifascista durante la dictadura de Mussolini. Escribió en el *Corriere della Sera* y, posteriormente, en *Popolo e Libertà*. Después de la guerra fue uno de los fundadores del *Circolo de la Stampa* de Milán. (GIANNANTONI, 2007: 272).

aventura germano-suiza-norteamericana que me aguardaba en los siguientes términos:

Indudablemente, la cosa más hermosa que hizo Dollmann, no solo a favor de Italia, sino de Alemania y de la Humanidad, fue que actuó como uno de los instigadores y más destacados participantes en las negociaciones secretas con los norteamericanos, tendentes a asegurar la rendición de las tropas alemanas en Italia, la rendición de los ochocientos mil (DOLLMANN, 1969: 232-235).

La figura de Dollmann reúne, como vemos, características no especialmente positivas pero que le hacen atractivo para aparecer en una producción cinematográfica. No es de extrañar, por lo tanto, que su figura fuese utilizada en *Muerte en Roma* y que, incluso, pudiera dar para un desarrollo mayor en alguna otra producción cinematográfica.

No obstante y pese a todos los esfuerzos justificativos de Dollmann en los años de posguerra, de los que sus *Memorias* son el instrumento principal, en *Muerte en Roma* aparece caracterizado como un nazi convencido y oportunista que cree que “no es bueno que nuestros nombres aparezcan en la BBC”, comentario pronunciado en una cena con Kappler en la que se discute sobre la marcha adversa de la guerra o que cita al propio Hitler para decir: “Engordemos a los curas y conducirán a la multitud”, en referencia a la forma de neutralizar las actividades del padre Antonelli,

En suma, Dollmann en la cinta es un fiel colaborador de Kappler y su labor de intérprete no se menciona más que de pasada, quedando totalmente eclipsada por su pertenencia a las SS y sus actuaciones de colaboración con la represión en la Roma ocupada. Curiosamente, este personaje tan controvertido, es el único intérprete real que hemos podido localizar en una película de ficción que, por otra parte, utiliza bastantes personajes reales y los coloca en situaciones no exentas de un cierto matiz crítico que suelen servir para poner en evidencia la poca ética de los mismos. Así, el ministro Buffarini, desayuna cómodamente en la cama mientras se prepara la represalia, y el jefe de policía Carmine Senise están más preocupado por mantener su tren de vida y sus oscuros negocios que por la suerte de los habitantes de Roma.



Imagen I. El actor británico John Steiner (1941) interpreta el papel del intérprete Eugen Dollman en *Muerte en Roma*. Fue la primera vez de una larga serie de ocasiones en que encarnaría a oficiales nazis.



Imagen II: De izquierda a derecha: Hitler, Dollmann, conde Ciano y Ribbentrop en la Cancillería del Reich de Berlín después de concertarse el “pacto de acero” en mayo de 1939 (DOLLMANN, 1969: 97).



Imagen III: Hitler, Dollmann (en el centro) y el mariscal Italo Balbo en el *Obersalzberg* de Hitler en agosto de 1938 (DOLLMANN, 1969: 208).



Imagen IV. Ribbentrop, Dollmann y el general Ambrosio, jefe del Estado Mayor Italiano durante la visita de Mussolini al castillo de Klessheim en abril de 1943 (DOLLMANN, 1969: 225).

4.2.8. Otros intérpretes de la Segunda Guerra Mundial

Si la figura de Dollmann nos permite trazar un amplio panorama de la Italia fascista en sus años de esplendor y en su derrumbamiento, en esta última etapa encontraremos a otro personaje singular, en este caso del bando aliado, el general estadounidense George S. Patton, retratado por una gran producción cinematográfica, que recoge con exactitud los preparativos y el desembarco en 1943 de los aliados en Sicilia, hecho que motivó, en gran medida el colapso de la dictadura fascista de Mussolini que ya hemos comentado a través de los ojos del intérprete Dollmann.

La película *Patton*¹⁷⁵ (1970) fue dirigida por Franklin J. Schaffner (1920-1989), acreditado profesional que inició su carrera en el medio televisivo y, posteriormente, pasó a la gran pantalla incorporando un lenguaje y una forma de rodar más moderna y ágil, del mismo modo que hicieron otros contemporáneos suyos, también provenientes de la televisión y dotados de una marcada voluntad de renovación estilística como Delbert Mann, Sidney Lumet, sobre el que volveremos más adelante, el ya comentado John Frankenheimer, Robert Mulligan, Arthur Penn y George Roy Hill.

Aunque la filmografía de Schaffner para la gran pantalla no es muy numerosa, solo catorce títulos, su calidad e interés son muy elevados, habiendo dirigido películas tan estimables como *El mejor hombre* (*The best man*, 1964) una despiadada crítica de la corrupción y los métodos electorales de la política norteamericana o la ya citada *El señor de la guerra* (*The War Lord*, 1965), una interesante recreación de la Normandía medieval que sirve de telón de fondo a un conflicto religioso y personal.

Quizá la más conocida de sus obras actualmente sea la muy novedosa en su momento y de gran influencia posterior en el género de ciencia ficción, *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, 1968), a la que siguió la magnífica recreación del reinado del Zar Nicolás II y de la Revolución Rusa, contada a través de la relación amorosa y familiar del Zar y su esposa, *Nicolás y Alejandra* (*Nicholas and Alexandra*, 1971), rodada, como *Patton*, en España y la adaptación al cine de la

¹⁷⁵ Ficha completa de la película en Anexo I, página 667.

famosa novela de Henri Charrière que relata sus duras experiencias como preso en la Guayana francesa, *Papillon* (1973).

Además de en *Patton*, la Segunda Guerra Mundial tiene una amplia presencia en su cinematografía. En primer lugar con la adaptación del relato de Ernest Hemingway, *La isla del adios* (*Islands in the Stream*, 1977) sobre el paso de refugiados provenientes de Europa desde las islas del Caribe a Cuba y Estados Unidos, las demoledoras consecuencias del conflicto sobre la convivencia familiar y la imperiosa necesidad de tomar partido ante una situación de injusticia.

También con la adaptación de la novela de Ira Levin, *Los niños del Brasil*, (*The Boys from Brazil*, 1978), una curiosa intriga de espionaje sobre los experimentos con seres humanos realizados por los nazis en los campos de concentración y sus consecuencias, con el aliciente de ver a un inusual Gregory Peck interpretando al criminal de guerra nazi Dr. Josef Mengele.

Patton ofrece una aproximación a la figura real, de gran importancia en la Segunda Guerra Mundial, del general George Smith Patton, Jr. (San Gabriel, California, 11 de noviembre de 1885 - Heidelberg, Alemania, 21 de diciembre de 1945). En sus treinta y seis años de carrera, que seguiremos al hilo de las documentada biografía de Charles Whiting (WHITING, 1979) y Ladislav Farago (FARAGO, 2005) publicada por primera vez en 1964, fue de los primeros en abogar por el uso de carros blindados, mandando importantes unidades acorazadas en el norte de África, en la invasión de Sicilia y en el resto de operaciones europeas. Pese a que muchos han visto a Patton como a un guerrero feroz, lo que le ganó el sobrenombre de general “sangre y agallas”, la imagen que ha prevalecido es la de un brillante líder militar salpicado por insubordinaciones y periodos de inestabilidad emocional (WHITING, 1979: 8).

Patton nació en San Gabriel, California, en el seno de una acaudalada familia, lo que le convertía en uno de los militares más ricos de Estados Unidos, circunstancia mencionada más de una vez en la película. Pronto se mostró apasionado por la literatura clásica y la historia militar, elemento también recurrente en la película. Poco después de su graduación en academia militar de West Point, contrajo

matrimonio con su amiga de la infancia Beatrice Ayer, hija de un próspero industrial textil (WHITING, 1979: 32).

Al entrar los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial ascendió a capitán y se le asignó el mando de una unidad del recién creado *Tank Corps* estadounidense con el que participó en la batalla de Cambrai, la primera batalla en la que los tanques fueron usados de forma significativa. Por sus éxitos, Patton fue ascendido dos veces hasta el rango de teniente coronel y a coronel cuando finalizaron las hostilidades (FARAGO, 2005: 3-85).

A principios de los años veinte, solicitó al Congreso fondos para crear una nueva fuerza blindada, pero no tuvo éxito. A finales de los años 30, se le asignó el mando de Fort Myer, en Virginia (FARAGO, 2005: 104-135). Poco después de los ataques de la *blitzkrieg* alemana en Europa, pudo convencer finalmente al Congreso de la necesidad de crear divisiones blindadas. Tras su aprobación, fue ascendido a general de brigada y puesto al mando de la brigada blindada que pronto creció hasta convertirse en la II División blindada y Patton fue ascendido a general de división (FARAGO, 2005: 135-169). En 1942, mandó el I Cuerpo Blindado del ejército estadounidense que desembarcó en la costa de Marruecos durante la *Operación Torch*. Tras la derrota del ejército estadounidense a manos del *Afrika Korps* alemán en la batalla del paso de Kasserine en 1943 fue puesto al mando del II Cuerpo del Ejército estadounidense, momento en el que comienza la película de Schaffner.

En marzo, su contraofensiva empujó a los alemanes hacia el este mientras el VIII Ejército británico, mandado por Bernard Montgomery¹⁷⁶, los empujaba hacia el oeste desde Egipto, expulsándolos con éxito del norte de África (FARAGO, 2005:

¹⁷⁶ Bernard Law Montgomery (Londres, 17 de noviembre de 1887 - Alton, Hampshire, 24 de marzo de 1976) fue un militar británico. Tras estallar la Segunda Guerra Mundial fue destinado a Francia donde combatió hasta la retirada de Dunkerque. En 1942 obtuvo el mando del VIII Ejército británico en el norte de África. Se enfrentó al general Erwin Rommel en las batallas de El Alamein. En 1943 desembarcó en Sicilia y en Italia y mantuvo una enconada competición durante la liberación de Italia con el general estadounidense George S. Patton. Dirigió el ala británica durante la *Operación Overlord* en Normandía y fue ascendido a mariscal durante la campaña de liberación de Francia.

WIKIPEDIA, “Bernard Law Montgomery”
Disponibile en http://es.wikipedia.org/wiki/Bernard_Law_Montgomery [Consulta: 8 de julio de 2014].

185-234). Patton nunca congenió con Montgomery y se estableció entre ellos una dura rivalidad por la fama (FARAGO, 2005: 263-282) muy visible en la película.

Como resultado de sus éxitos en el norte de África, Patton recibió el mando del VII Ejército estadounidense que estaba preparándose para la invasión de Sicilia. Su labor era la de liberar la parte occidental de la isla mientras el VIII Ejército británico del general Montgomery debía liberar la oriental. Decidido a impedir que su rival se llevara la gloria, avanzó rápidamente sobre el oeste siciliano, liberando Palermo para posteriormente llegar hasta Messina, siempre por delante de Montgomery.

Su carrera militar estuvo a punto de acabar en agosto de 1943 ya que abofeteó a unos soldados que padecían fatiga de combate y cuando el hecho se hizo público, muchas voces pidieron su dimisión o expulsión del ejército. Fue relevado del mando justo antes de comenzar sus operaciones en Italia (FARAGO, 2005: 318). Sin embargo, su prolongada estancia en Sicilia fue interpretada por los alemanes como un indicio de una inmediata invasión del sur de Francia, y posteriormente, su visita a El Cairo se interpretó como indicio de una futura invasión a través de los Balcanes. El temor al general Patton ayudó a mantener ocupadas a muchas tropas alemanas, y sería un factor muy importante en los siguientes meses, al ser usado como señuelo por los Aliados (FARAGO, 2005: 380).

Un mes después de la invasión de Normandía, fue puesto al mando del Tercer Ejército de Estados Unidos, situado al oeste de las fuerzas aliadas de tierra desembarcadas. Se desplazó al sur y al este, ayudando a atrapar a cientos de miles de soldados alemanes en la bolsa de Chambois. Patton usó tácticas propias de la *blitzkrieg* contra los mismos alemanes, cubriendo novecientos kilómetros en solo dos semanas.

A finales de 1944, el ejército alemán inició una ofensiva desesperada a través de Bélgica, Luxemburgo y el noreste de Francia. La ofensiva de las Ardenas, de la que hablaremos posteriormente por un asunto lingüístico relacionado con la interpretación, fue la última gran ofensiva del ejército alemán en la Segunda Guerra Mundial. El 16 de diciembre de 1944, la *Wehrmacht* lanzó a veintinueve divisiones

(en total unos 250.000 hombres) hacia un punto débil en las líneas aliadas durante uno de los peores inviernos en Europa en muchos años.

Sin consultar antes con Eisenhower y el Alto Mando Aliado, dirigió repentinamente al Tercer Ejército hacia el norte desocupando el frente para aliviar a los estadounidenses atrapados en Bastogne (FARAGO, 2005: 693). Cabe destacar la condecoración que Patton impuso al coronel James O'Neill, reverendo de la unidad, por escribir una oración en la que pedía a Dios al menos veinticuatro horas de condiciones atmosféricas propicias para el desarrollo de las operaciones aéreas de apoyo, anécdota fielmente reproducida en la película.

En febrero, las tropas alemanas estaban nuevamente en retirada y Patton se desplazó hasta la cuenca del Sarre en Alemania. Planeaba tomar Praga, pero el mando aliado decidió detener el avance estadounidense. Sin embargo, sus tropas liberaron Pilsen el 6 de mayo de 1945 y la mayor parte del oeste de Bohemia, en la que fue una de sus últimas acciones bélicas (FARAGO, 2005: 745).

Durante una de las celebraciones de la victoria con la oficialidad rusa, Patton hizo un encendido discurso de carácter anticomunista, que, como veremos, puso en apuros a los intérpretes y molestó mucho a los rusos, lo que motivó que fuese relevado del escenario político (FARAGO, 2005: 768).

Tras la victoria en Europa, se sintió decepcionado ante la negativa del ejército de darle otro mando de combate en el Pacífico. Descontento con su papel como gobernador militar de Baviera y deprimido por su convicción de que nunca volvería a participar en una guerra, su comportamiento se volvió cada vez más errático, como cuando, hablando a un grupo de reporteros, comparó a los nazis con los perdedores de las elecciones estadounidenses. Patton fue relevado del mando del III Ejército y transferido al XV Ejército, una unidad de oficina que preparaba una historia de la guerra, mando que asumió en octubre de 1945. El 9 de diciembre de 1945 sufrió gravísimas lesiones en un accidente de coche y falleció el 21 de diciembre de 1945, siendo enterrado con honores en el cementerio de guerra estadounidense de Hamm, en Luxemburgo (FARAGO, 2005: 823).

Parece factible que en una película tan amplia y cuidada la interpretación de lenguas tuviese un papel. Así es, concretamente podemos citar dos situaciones en la que la interpretación desempeña un papel importante.

Al comienzo de la segunda mitad de la película, encontramos a un general Patton molesto y abatido que acaba de ser despojado del mando por el citado incidente de abofetear a dos soldados en Sicilia y es enviado a Ajaccio, Córcega, en visita de buena voluntad para con las tropas de la Francia Libre allí acantonadas y, de paso, para sembrar dudas en el Estado Mayor alemán acerca de cuáles han de ser los próximos pasos aliados y, si entre estos, se encontrará una posible invasión anfibia del sur de Francia con Córcega como base.

El general pronuncia una breve alocución a los mandos militares y autoridades civiles francesas, rodada, por cierto, en la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez, en la que ofrece sus votos por una pronta victoria sobre el nazismo y una estrecha colaboración con el ejército de la Francia Libre. El discurso de Patton se realiza en francés como forma de aproximación y complicidad hacia los anfitriones, al mismo tiempo el asistente personal del general, el capitán Chester B. Hansen (Stephen Young) realiza una traducción consecutiva a los corresponsales de guerra estadounidenses que han acudido a la recepción, más interesados por la polémica que aún pervive del incidente de Sicilia que por la cordialidad de las relaciones con los aliados franceses.

Lo más llamativo de la interpretación del capitán Chester es que la realiza en primera persona, ajustándose perfectamente al uso profesional, que resume, sin perder ninguno de las informaciones y referencias históricas principales, tan del gusto de Patton y, más importante, que suaviza el tono y el lenguaje del general, haciéndolo más acorde con las instrucciones superiores que no desean ningún tipo de polémica tras los sucesos de Sicilia y dándole un cierto barniz de lo que hoy llamaríamos “corrección política”, del todo ausente en esta y en todas las intervenciones del general (cambiar “boches” por “alemanes”, “destruir” por “derrotar”...). El capitán Chester no es un profesional de la interpretación pero sí queda retratado como una persona culta que maneja bien el francés y sobre todo es muy consciente de los dotes diplomáticos necesarios en la dirección de un ejército y

en las relaciones con la prensa, máxime como en este caso, en el que se ha desatado una campaña de desprestigio, que la película no trata de prejuzgar sino que lo deja a criterio del espectador, contra la persona a la que se está interpretando.

En el doblaje español de la película se ha mantenido la alocución en francés y la traducción se realiza hacia el español, pero manteniendo los mismos parámetros y la misma intencionalidad que en la versión original.

Aunque con otro nombre, el ficticio capitán Chester B. Hansen podría casi estar basado en un personaje real, Vernon Walters¹⁷⁷, con el que guarda muchas similitudes y que inició su carrera como intérprete precisamente en este momento de la guerra y que, posteriormente, fue un destacado profesional de la interpretación en la época de la Guerra Fría y terminó desempeñando labores diplomáticas y ocupó el cargo de director de la CIA, En el norte de África se encargó de interrogar a los primeros prisioneros alemanes (BAIGORRI, 2014) y actuó como enlace entre Patton y el mariscal británico Montgomery (WALTERS, 1978) tratando de intermediar en sus siempre complicadas relaciones. Walters también actuó como intérprete en entrevistas de gran relevancia como entre el mariscal soviético Zukov¹⁷⁸ y

¹⁷⁷ Vernon A. Walters (Nueva York, 3 de enero de 1917 - 10 de febrero de 2002) fue un oficial del Ejército de los Estados Unidos y diplomático.

Desde los seis años vivió en el Reino Unido y Francia. A los 16 años regresó a los Estados Unidos y, pese a no haber asistido nunca a una universidad, hablaba con fluidez en francés, italiano, español y portugués. También dominaba el alemán. Se unió al Ejército en 1941 y sirvió en África e Italia. Posteriormente, sirvió como ayudante e intérprete de varios presidentes. Estaba al lado del presidente Harry S. Truman como intérprete en las reuniones en las que se usaba el español y el portugués con los aliados de Iberoamérica. En Europa, en la década de 1950, colaboró como intérprete del presidente Dwight Eisenhower y otros altos funcionarios de EEUU.

En la década de 1960, Walters sirvió como agregado militar de EEUU. en Francia, Italia y Brasil. Entre 1989 y 1991 fue embajador de EEUU ante la ONU y durante la reunificación alemana fue embajador en Alemania Occidental. También fue embajador itinerante en misiones diplomáticas que incluyó conversaciones con Cuba y Siria. Mientras era agregado militar en París desde 1967 a 1972, jugó un importante papel en las conversaciones de paz secretas con Vietnam del Norte. El presidente Nixon lo nombró Vicedirector de la CIA en 1972.

WIKIPEDIA, “Vernon Walters”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Vernon_Walters [Consulta: 8 de julio de 2014].

¹⁷⁸ Gueorgui Konstantínovich Zhúkov (1 de diciembre de 1896 - 18 de junio de 1974), político, militar y mariscal de la Unión Soviética, considerado uno de los comandantes más destacados de la Segunda Guerra Mundial. Conocido por vencer a los japoneses en 1939 durante la Batalla de Jaljin Gol y durante la Segunda Guerra Mundial por sus triunfos contra los alemanes en las batallas de Moscú, Stalingrado, Leningrado, Kursk, en la *Operación Bagration* y en la toma de Berlín.

Montgomery en 1945 o en la entrevista de 1959 entre el presidente Eisenhower¹⁷⁹ y el general Franco (BAIGORRI, 2014).

Más significativa si cabe es la segunda aparición de la interpretación en la cinta. En la parte final de la misma, una vez concluido el enfrentamiento bélico con los alemanes, la cinta nos presenta al general más ocupado en temas políticos que bélicos y, más concretamente, en su relación con los rusos. Patton se opuso firmemente ante Eisenhower a que fueran los soviéticos los que entraran finalmente en Berlín y a que ocuparan parte de Austria y Checoslovaquia. Sus declaraciones al respecto tampoco gustaron nada a los soviéticos y el general se convirtió en un motivo de fricción e incomodidad entre estadounidenses y soviéticos.

Esa incomodidad es palpable en la escena a la que nos referimos. En el curso de un banquete entre estadounidenses y soviéticos, con las dos delegaciones sentadas en mesas separadas, presididas por un enorme retrato de Stalin y contemplando una exhibición de bailes tradicionales rusos, Patton y los estadounidenses se muestran rígidos e incómodos, frente a la jovialidad de los rusos. El caviar que ofrecen los soviéticos es rechazado por todos los oficiales estadounidenses, excepto uno que, inmediatamente, recibe una fulminante mirada del general. La incomodidad llega a su punto más alto cuando uno de los bailarines sube a la mesa de los estadounidenses a concluir su número. Ningún norteamericano aplaude hasta que Patton no comienza a hacerlo. Tras la tibia ovación, el general soviético se levanta y, acompañado por el que va a ser su intérprete, el único civil de la sala ataviado con un funcional y muy soviético traje negro, le propone brindar por la derrota alemana. Patton contesta que no brindará con él ni con ningún ruso “hijo de perra”. El intérprete, atónito, manifiesta al estadounidense que no puede decirle eso al general soviético. Patton le insiste en que lo transmita “palabra por palabra”. Finalmente, el intérprete así lo hace

WIKIPEDIA, “Gueorgui Zhúkov”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Gueorgui_Zh%C3%BAkov [Consulta: 8 de julio de 2014].

¹⁷⁹ Dwight David "Ike" Eisenhower (Denison, 14 de octubre de 1890 - Washington D.C., 28 de marzo de 1969) fue un militar y político estadounidense, más tarde trigésimo cuarto presidente del país.

En el curso de la Segunda Guerra Mundial, fue el comandante supremo de las tropas de los Aliados en el frente occidental y organizador del desembarco de Normandía en 1944, así como del desembarco en el norte de África en 1942.

WIKIPEDIA, “Dwight D. Eisenhower”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Dwight_D._Eisenhower [Consulta: 8 de julio de 2014].

y el general ruso, pasada la sorpresa inicial, ríe y manifiesta su opinión, también a través del intérprete, él piensa que también Patton es un “hijo de perra”. Finalmente el brindis se produce entre grandes aplausos de los asistentes, que no se han percatado de la tensa situación que se acaba de producir.

El intérprete ruso no parece un intérprete profesional sino más bien, por su atuendo y maneras, un alto funcionario o, incluso, un comisario político. Traduce en tercera persona (“el general dice que...”) y su azoramiento es máximo cuando se produce la airada respuesta de Patton, tensión muy bien transmitida por el actor que suda por momentos. No obstante, el intérprete cumple con su misión de comunicar y no adulterar el mensaje y dejar que sea el general ruso el que responda a la provocación de Patton, en este caso, será la ingeniosa respuesta de este la que produzca una distensión de la situación.

Esta escena había merecido la atención de Baigorri al relacionarla con las condiciones de trabajo de los intérpretes y utilizarla como ejemplo gráfico y muy didáctico para los estudiantes de interpretación:

A partir de un análisis somero de diferentes situaciones en las que aparece el intérprete, podemos señalar algunos aspectos que permiten reflexionar sobre la profesión y sobre las condiciones de trabajo. Hay momentos en los que el intérprete se ve ante la tesitura de traducir expresiones malsonantes u ofensivas y opta por la solución de edulcorar el contenido o simplemente de cambiarlo, para tratar de evitar la tensión. La función de mediador cultural aquí aparece en relieve, ya que hay expresiones que, aun siendo de todos modos groseras, dichas en determinados idiomas tienen una mayor aceptabilidad social que dichas en otros. Estos ejemplos pueden servir para reflexionar con los alumnos respecto a la conveniencia de transmitir con fidelidad exacta determinadas expresiones. Por cierto, en la película *Patton* (F. J. Schaffner, 1970), el protagonista se reúne, tras la victoria, con sus homólogos soviéticos y el general más caracterizado de entre ellos le propone un brindis, como es costumbre rusa. Patton le dice al intérprete “Sírvese decir al general que no brindaré con un hijo de perra”, a lo que replica el intérprete asustado “No puedo decirle eso al general”. Al insistir Patton, el intérprete accede a decirlo y la respuesta del general soviético (“Dígale que él es otro hijo de perra”) es precisamente lo que permite que el ambiente se relaje (BAIGORRI, 2006: 12).

En un momento histórico más o menos contemporáneo a *Patton*, en la Italia del fascismo y la ocupación alemana, encontramos el caso de otro intérprete, el protagonista de *La vida es bella*¹⁸⁰ (*La vita è bella*, 1997), que no respeta la información que maneja ni se atiene a código ético alguno por un interés personal de evidente corte humanitario. Esta producción italiana, dirigida y protagonizada por el cómico Roberto Benigni (1952), alcanzó numerosos premios, entre ellos el Oscar a la mejor película extranjera, y obtuvo el apoyo unánime de la crítica y el público. Dentro de las nueve películas dirigidas por su autor fue la primera con gran repercusión a nivel internacional, lo que le permitió realizar la interesante *El tigre y la nieve* (*La tigre e la neve*, 2005), con una importante carga crítica contra la guerra de Irak de 2003 y sus devastadoras consecuencias.

En *La vida es bella*, Guido es un judío en la Italia de los años treinta que consigue todo lo que se propone a través del humor y la bondad, incluso casarse con Dora (Nicoletta Braschi). Años después, el sombrío panorama político ha empeorado todavía más con la ocupación alemana y la deportación y exterminio sistemático de los judíos. Guido, Dora y su hijo Giosué (Giorgio Cantarini) son enviados a un campo de concentración. Allí, Guido logrará transformar la horrorosa rutina diaria en un juego ante los ojos de su hijo al cambiar todas y cada una de las palabras de los oficiales alemanes para los que hace de intérprete y convertir la estancia en el campo en una competición, en la que, si se resiste y acatan las órdenes, obtendrá un enorme blindado como premio, un juguete que Giosué siempre había deseado. Finalmente, y tras la muerte de su padre, Giosué podrá tener su premio, su blindado, con el primer tanque Sherman norteamericano que llega para liberar el campo de concentración y en el que viajará para reencontrarse con su madre.

Prescindiendo de su argumento, el filme posee una gran humanidad y muchas cualidades artísticas:

La película de Benigni es un cruce donde la comedia y el romanticismo topan con la dura realidad de la perversión humana. El amor pasa por encima de la hipocresía y los amantes encuentran la felicidad. Pero más tarde el argumento da un

¹⁸⁰ Ficha completa de la película en Anexo I, página 631.

giro inesperado, como el que dieron las vidas de más de 8.000 judíos italianos que creían que podían vivir seguros en la Italia mussoliniana (BREU, 2012: 51).

La película, inverosímil, pero muy bien contada y conmovedora, plantea reflexiones interesantes sobre la maldad, la inocencia y el poder del control de la información. En lo que a la figura del intérprete se refiere, una vez más no se respeta el código ético de fidelidad y respeto hacia la información del discurso original, pero, en esta ocasión, por un interés humanitario. Los otros receptores de la información original de los guardias alemanes, aunque no hayan entendido el discurso original, han comprendido que la interpretación no se corresponde con la información original pero están dispuestos a seguir el juego por los mismos motivos altruistas que el intérprete. Los oradores originales tampoco están especialmente interesados en comprobar la fidelidad de la interpretación ya que su poca o mucha adecuación tendrá escasa relevancia en el inexorable y cruel destino que van a imponer a sus víctimas.

En este caso, la manipulación de la interpretación es un elemento necesario e imprescindible para el desarrollo y el desenlace de la película. En este sentido, cumple un papel muy importante dentro de la construcción fílmica de la cinta. El intérprete Guido nos podría servir, además, como ejemplo del poder de los intérpretes en el ejercicio de su labor. Así lo señala Baigorri:

Pero el poder del intérprete queda ejemplificado en su forma más absoluta, aunque también más esperpéntica y tierna en la escena de *La vida es bella* en la que el protagonista Guido (el propio Benigni) sale como voluntario para interpretar del alemán al italiano las normas del campo de concentración al que acaba de llegar con su hijo. En su interpretación Guido reproduce el tono y los gestos -es decir, el lenguaje no verbal- del soldado alemán que vocifera las condiciones, pero trastoca por completo el contenido del mensaje, para que su hijo -que es al que va dirigida su actuación- siga creyendo que está participando en un concurso cuyo premio es un carro de combate. El soldado alemán -caricatura de un personaje malvado y maquinal- no sabe si lo que está interpretando Guido es exacto, lo que le otorga al intérprete un poder lingüístico absoluto. Ciertamente, ese poder lingüístico nada tiene que ver con otros poderes, puesto que es ostensible la precariedad física del intérprete ante el poder de vida o muerte que su principal ostenta respecto a él,

visible hasta en la imagen enclenque de Guido frente al fornido soldado nazi. No cabe tomarse a ligera esa fragilidad del intérprete ante su principal, ya que no son infrecuentes en la historia los casos de intérpretes que actuaron en situación de total sometimiento, y aun de esclavitud, y que sucumbieron a manos de sus dueños o de otros por el mero hecho de estar asociados a ellos.

Evidentemente en el caso que nos ocupa, para que el truco de Guido tenga éxito es preciso contar con la complicidad de sus compañeros de barracón, es decir, de los destinatarios o clientes del discurso, lo que solo es comprensible en una situación de ficción como esta. No obstante, sin llevar las cosas al extremo esperpéntico de esta película cabe apuntar que en muchas situaciones históricas, incluso en algunas bien documentadas, la comunicación a través de intérpretes distaría mucho de ser completa, no tanto por fidelidad del intérprete -que también- sino sobre todo por falta de preparación para un oficio que requiere el dominio de una destrezas lingüísticas y culturales difícilmente atribuibles a muchos que, sin embargo, realizaron esa función antes de que existiera una tipificación clara de la profesión (BAIGORRI, 2006: 11).

La actuación de Guido nos permite realizarnos una pregunta más amplia: ¿Cómo se solucionaron los problemas de comunicación en los campos de concentración? ¿Fue necesaria la labor de los intérpretes? ¿Fueron intérpretes profesionales, militares, miembros de las SS o los propios internos los que se ocuparon de esa tarea? ¿Qué implicaciones éticas supondría llevarla a cabo? El reciente y muy clarificador artículo de Michaela Wolf se formula las mismas preguntas y trata de darles respuestas a través de la recolección de diversos testimonios de supervivientes:

In the Nazi concentration camps the prisoners were frequently of 30 to 40 different nationalities, and German and Polish Jews were in the majority. With German as the only official language in the lager, communication was vital for the prisoners' survival. In the last few decades, there has been extensive research on the language inmates used (referred to as "lagerszpracha," "lagerjargon," or "Krematorium-Esperanto"); investigation, however, of the mediating role of interpreters between SS guards and prisoners, on the one hand, and among inmates, on the other, has been nearly inexistent. The different kinds of interpreting activities shaped the everyday life in concentration camps considerably. In what way has

interpreting contributed to the survival of the deported? Did interpreting have an impact on the hierarchical order imposed on the prisoners? What metaphors can best describe the interpreting activity in order to convey the extreme terror the lager prisoners experienced? (WOLF, 2013: 2).

La conclusión a la que llega Wolf no es muy diferente de la Guido, la interpretación puede ser una arma de poder en circunstancias penosas en las que la comunicación es un indudable instrumento de control de la población y, a través de ella, se puede obtener un trato privilegiado, aunque solo sea durante un tiempo breve y con un destino tan trágico como el del intérprete Guido en el horizonte.

Otro caso muy interesante desarrollado en un campo de prisioneros y ciertamente exótico, al menos por tratarse de una cinematografía mucho menos conocida, es la de *Campo de Thiaroye*¹⁸¹ (*Camp de Thiaroye*, 1989) realizada por el cineasta senegalés, formado en la Escuela de Moscú, Ousmane Sembene (1923-2007) El director, primer realizador del cine africano, incorporó parte de su experiencia personal para el argumento de esta película ambientada a finales de 1944 cuando un grupo de soldados africanos que han combatido con el ejército de la Francia Libre regresa a un campo de desmovilización en Senegal, a la espera de ser repatriados a sus respectivos lugares de origen.

La película se articula en torno a dos personajes, el sargento Diatta, que representa a los senegaleses que han adoptado las costumbres europeas, amante de la música clásica y de la literatura francesa, casado con una francesa y padre de una hija, pero consciente de su herencia africana y de que los abusos coloniales no van a terminar pese a haber combatido por Francia desde el comienzo de la guerra y haber estado prisionero en el campo de concentración de Buchenwald. Por otra parte está el capitán francés Raymond, convencido de que el inminente final de la guerra traerá una nueva etapa de mayor respeto hacia los senegaleses, que tan fielmente han combatido por Francia. Esta postura pronto le valdrá acusaciones de comunismo y el aislamiento de sus compañeros de armas. La realidad pronto se impondrá y todos los soldados senegaleses serán masacrados como represalia por haberse rebelado contra

¹⁸¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 520.

la superioridad francesa que trata de recortarles su paga, ofreciéndoles peores condiciones de retiro que a sus homólogos franceses.

La película está basada en hechos reales y se rodó en *wolof* y francés. Causó gran impresión en su pase en el festival de Venecia y obtuvo el Premio Especial del Jurado, el premio otorgado por UNICEF y el Premio Cine y Juventud. La ambientación de la película es muy realista y otro de los subtemas que se plantean en el filme es las relaciones, no siempre cordiales, entre los militares franceses, con un cierto complejo de inferioridad tras la derrota de 1940 y los estadounidenses que les suministran armamento y vehículos y los ven como un ejército anticuado e inoperante. En una de las visitas estadounidenses al campo de desmovilización, un oficial reprocha a los franceses ser un país y un ejército obsoleto y racista. Los oficiales franceses se ven en la necesidad de recurrir, al no saber inglés, a uno de los soldados senegaleses para que actúe como intérprete de lo que dicen el estadounidense. No deja de ser especialmente significativo que el único soldado con conocimientos lingüísticos suficientes sea uno de los senegaleses, despreciados por Francia, lo que, en realidad, viene a confirmar de forma práctica los argumentos del oficial estadounidense.

El intérprete senegalés no es en absoluto fiel al mensaje del estadounidense y prefiere transformarlo en cuestiones intrascendentes, a fin de evitar la agria discusión que produciría la reacción de los oficiales franceses ante las tesis estadounidenses. La violación del código ético está justificada aquí por un interés diplomático y “pacificador”. Por lo demás, el soldado senegalés actúa con gran profesionalidad, con la soltura de alguien muy acostumbrado a moverse en un entorno multilingüe. La utilización del intérprete en esta escena se explica por la facilidad con la que permite caracterizar el nivel cultural y las posturas políticas e ideológicas de los soldados senegaleses y de los oficiales franceses y estadounidenses. La escena resulta muy práctica para mostrar de manera gráfica y sin subrayados la forma de pensar y actuar de cada uno de estos grupos.

El racismo imperante en el ejército francés se puede inscribir dentro de un contexto más amplio, como es el del racismo en las fuerzas de combate durante la Segunda Guerra Mundial. Poco se puede añadir sobre el tema si hablamos de las

potencias del Eje, pero también existen testimonios significativos, además del ya comentado, de un racismo más o menos explícito en el bando aliado, en concreto en el ejército estadounidense. La novela *El Intérprete* (*The Interpreter*) de la lingüista, traductora y profesora Alice Kaplan desarrolla este tema, precisamente a través de los ojos de una persona real, el escritor comprometido políticamente Louis Guilloux¹⁸² (KAPLAN, 2005: 8) que actuará como intérprete inglés-francés en los juicios militares a los soldados estadounidenses condenados por violaciones o delitos contra la población civil francesa en Bretaña durante el verano de 1944.

El racismo parece evidente y esa es la tesis desarrollada en la novela basada en hechos, casos e informes reales y en el contundente dato objetivo de que, aunque los soldados afroamericanos solo suponían el 8% de las tropas estadounidenses desplegadas en Europa, de setenta sentencias de muerte dictada entre 1943 y 1946, cincuenta y cinco recayeron sobre ese colectivo y muchos de los reos fueron ahorcados en público, mucho tiempo después de que esa práctica hubiese sido prohibida en los Estados Unidos (KAPLAN, 2005).

Inmediatamente después de la conclusión de la Segunda Guerra Mundial se desarrolla *Cadenas de Libertad*¹⁸³ (*Before winter comes*, 1969) en la que la actuación de un intérprete es el eje vertebrador de la película. El prolífico realizador británico J. Lee Thompson (1914-2002) especializado en películas bélicas de acción o espionaje, algunas muy notorias como *La India en llamas* (*North West Frontier*, 1959), *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, 1961), *Los reyes del sol* (*Kings of the Sun*, 1963), *La sombra del zar amarillo* (*The Chairman*, 1969) o *Embajador en Oriente Medio* (*The Ambassador*, 1984) se adentra en esta ocasión en una comedia

¹⁸² Louis Guilloux (Saint-Brieuc, 15 de enero de 1899 - 14 de octubre de 1980) fue un escritor francés. Como el propio Guilloux ha relatado en *La Casa del Pueblo* (*La Maison du Peuple*, 1927), su padre era zapatero y activo militante socialismo. En el instituto fue alumno del filósofo Georges Palante, en el que se inspiraría para crear el personaje de Cripure, héroe patético de la novela *Sangre negra* (*Sang Noir*, 1935) que suele ser considerada su obra maestra.

Fue secretario del Primer Congreso Mundial de Escritores Antifascistas, celebrado en París en 1935 y responsable del Socorro Rojo Internacional que se ocupaba de ayudar a los refugiados de la Alemania hitleriana y a los republicanos españoles. En 1949 recibió el premio Renaudot por *Le Jeu de Patience* y, en 1967, por el conjunto de su obra, el Gran Premio Nacional de las Letras Francesas.

WIKIPEDIA, “Louis Guilloux”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Louis_Guilloux [Consulta: 28 de julio de 2014].

¹⁸³ Ficha completa de la película en Anexo I, página 518.

de trasfondo bélico en el origen mismo de la Guerra Fría, un tiempo de tensión internacional en el que los intérpretes van a participar en la misma génesis del nuevo sistema de relaciones internacionales articulado en torno a las dos superpotencias (BAIGORRI, 2014: 163-172).

El mayor Burnside del ejército británico (David Niven) es apartado del mando de su unidad por su manifiesta incapacidad táctica para el combate y enviado a un trabajo de carácter administrativo en la parte occidental de Austria controlada por los Aliados. A su puesto de mando llegan sin cesar refugiados de distintos orígenes a quienes él y sus ayudantes, el Teniente Pilkington (John Hurt) y el Brigadier Bewley (Anthony Quayle) deberán permitir el acceso a la zona aliada o devolver a la parte oriental de Austria, controlada por los rusos durante un periodo transitorio en el que, en aplicación de lo acordado en las conferencias de Yalta y Potsdam, conferencias por cierto en las que los intérpretes tuvieron un papel muy destacado y visible (ALONSO, 2014: 181-190), se trataría de devolver a la población desplazada a sus lugares de origen.

Lógicamente, uno de los elementos principales para determinar el origen de una persona, incluso el caso de una avalancha de refugiados, es su lengua. Los oficiales ingleses no conocen más lengua que la propia y afrontan esta tarea con desgana, muy perceptible en el mayor Burnside, por lo que deberán confiar casi ciegamente en la ayuda de un intérprete externo, en este caso, uno de los propios refugiados, que afirma: “hablar inglés, ruso, servocroata, chino...” y sobre el que gravita la mayor parte de la comicidad de la película.

El papel del intérprete, de nombre Janovic y encarnado por el actor israelí Topol que pronto alcanzaría la fama mundial por su papel de Tevye en *El violinista en el tejado* (*Fiddler on the Roof*, 1971), va a mostrar claramente desde el primer momento que no es un intérprete profesional, ni dotado de una formación y una experiencia previas. Sí parece dominar los rudimentos básicos de varias lenguas centroeuropeas, pero donde no llegan sus conocimientos lingüísticos van a llegar su osadía y su capacidad de supervivencia, que tan bien le han servido para sobrevivir al conflicto y su innata habilidad para manipular, en esta ocasión, con un objetivo triple, seguir sobreviviendo y pasar definitivamente a la zona aliada, obtener cuantos

beneficios personales sea posible y ayudar a pasar, prescindiendo de normas y tratados, a cuantos refugiados pueda a la zona occidental.

En todas sus intervenciones va a interpretar en tercera persona y, en los preceptivos interrogatorios a los refugiados para establecer su origen y circunstancias, va a tergiversar toda la información, siempre con el objetivo de ayudar a los refugiados a eludir el control de los británicos. En cierta manera, el intérprete realiza una interpretación social un tanto *sui generis* y, en cualquier caso, muy alejada de cualquier canon profesional al uso.

Además de interpretar para los refugiados, también va a servir de mediador lingüístico entre el mayor Burnside y el capitán Kamenev (Ori Levy) del ejército soviético, cada vez más molesto por los continuos retrasos y los pocos refugiados que son seleccionados para volver a su zona de control. En las entrevistas entre ambos militares, el ruso define perfectamente la forma de interpretar de Janovic, cuando dice al británico: “O su intérprete es muy malo o muy astuto. No traduce, suaviza”. Kamenev aplica aquí una estrategia corriente en las relaciones internacionales como es exigir a un intérprete que traduzca nuestras palabras a un idioma que conocemos para ganar tiempo, reflexionar sobre nuestras respuestas o analizar las reacciones de nuestro interlocutor. Una vez descubierto que el oficial ruso conoce el inglés, los dos militares prescindirán del intérprete y hablarán directamente, lo que, sin ninguna duda, llevara a un mejor entendimiento lingüístico, pero no facilitará la tarea de ninguno de los dos, constantemente torpedeada por el intérprete Janovic.

La cinta, aun planteada como una comedia, no ahorra ninguna crítica, tanto al totalitarismo de los rusos, no olvidemos que se estrena en plena Guerra Fría, como a la incapacidad de los británicos para controlar la situación. También presenta las distintas posturas éticas que se pueden adoptar ante una situación humanitaria complicada. Por ello, vista hoy, resulta de interés y no ha perdido su gracia y frescura originales.

El marco histórico de la Segunda Guerra Mundial también nos permite reflexionar sobre las cualidades y las vivencias personales que llevan a un individuo

a ser un buen profesional de la interpretación, en una práctica y unas circunstancias más reales que las del cómico intérprete Janovic que acabamos de referir. Un elemento interesante para dicha reflexión es la producción *Europa, Europa*¹⁸⁴ (1990) de la realizadora polaca Agnieszka Holland (1948).

Aunque adquirió su formación cinematográfica en Checoslovaquia, en 1981 emigró a Francia, lo que le permitió iniciar una carrera internacional de prestigio plagada de distinciones y que, en sus primeros años, no evitó los temas polémicos relacionados con su país, como el Holocausto judío, en la cinta que nos ocupa, o la represión de los obreros católicos durante las huelgas de 1984 en su anterior producción, *Conspiración para matar a un cura (To Kill a Priest, 1988)*. Con posterioridad, ha dirigido otras cintas muy cuidadas y preciosistas como *Vidas al límite (Total Eclipse, 1995)* sobre las tomentosas relaciones entre los poetas Rimbaud y Verlaine, *Washington Square, (1997)* sobre la novela de Henry James, o *Copying Beethoven (2006)* sobre los últimos años del compositor. En los últimos años se ha dedicado a la producción televisiva dirigiendo episodios de algunas de las series más exitosas de crítica y público como *The Wire* o *Caso abierto (Cold case)*.

La producción está basada en la experiencia personal de Solomon Perel, que aparece al principio de la película en Israel para dar comienzo a la dramatización de sus recuerdos, recogida en el libro *Hitlerjunge Salomon (Joven hitleriano Salomón)*. La trayectoria vital de Salomón Perel¹⁸⁵ comenzó el 20 de abril de 1925 en Baja Sajonia, Alemania. Los Perel eran una familia judía que fue perseguida cuando los nazis llegaron al poder, por lo que el padre de Salomón decidió emigrar con su familia a Polonia. En septiembre de 1939, cuando Alemania invade Polonia, Salomón y su hermano Isaac intentaron escapar a la parte ocupada por el ejército soviético. Lo consiguieron, pero Salomón acabó en un orfanato en Goradnia, separado de su hermano.

¹⁸⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 571.

¹⁸⁵ Notas biográficas elaboradas a partir de la película y de: WIKIPEDIA, “Solomon Perel” Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Solomon_Perel [Consulta: 28 de julio de 2014].

Cuando las tropas alemanas invadieron la Unión Soviética, Salomón convenció a los soldados de que él era un *Volksdeutscher*, un alemán criado fuera de Alemania, gracias a su alemán, lengua que conocía a la perfección. Salomón también conocía muy bien el ruso, gracias a lo cual pudo trabajar de intérprete para la *Wehrmacht*. Su ayuda fue clave en la captura de oficiales rusos, ganándose el respeto de la unidad que lo había recogido. Como judío circuncidado, Perel siempre se vio en peligro de ser descubierto, intentando evadirse de la unidad militar donde se encontraba sin éxito.

Debido a su edad y a su eficaz labor como intérprete fue enviado a una escuela de las Juventudes Hitlerianas en Braunschweig donde continuó ocultando su verdadera identidad bajo el nombre de Josef Perjell. Allí comenzó a sentirse atraído por una alemana llamada Leni, que era una ferviente partidaria del nacionalsocialismo y admiradora del *Führer*, a la que nunca le revelaría sus orígenes por temor de ser denunciado ante las autoridades alemanas.

A finales del conflicto bélico, Salomón fue capturado por una unidad militar estadounidense. Al ser tan joven no fue tratado como un prisionero de guerra. Se le permitió viajar y reencontrarse con su hermano. Salomón se enteró entonces de que su padre había muerto de hambre en el gueto de Lodz, su madre había sido gaseada y su hermana ejecutada.

En 1948, Perel se estableció en el recién creado estado de Israel, donde se unió al ejército, combatiendo en la Guerra Árabe-israelí de 1948. Abandonó las armas para convertirse en comerciante y, posteriormente, poner por escrito sus recuerdos en una obra que alcanzó gran repercusión, aumentada posteriormente por la adaptación cinematográfica que nos ocupa.

El intérprete Perel (el actor berlinés Marco Hofschneider) convierte su dominio lingüístico en un arma de supervivencia frente a las adversidades que le toca vivir. Su facilidad para hacerse pasar por alemán, polaco o ruso se debe a sus amplios conocimientos de las lenguas y las culturas en las que ha ido viviendo durante su infancia y adolescencia, tan condicionada por el devenir histórico. Por lo demás, su perfil, a falta de unos estudios superiores reglados pero con una gran inteligencia

intuitiva, no dista mucho del de los intérpretes que, en poco tiempo, van a actuar en los Juicios de Núremberg.

Roditi nos recuerda varias de las características de la trayectoria vital de los mismos plagadas de experiencias quizá no tan extremas pero parecidas a las de Perel:

Había una corriente constante de lingüistas neófitos contratados principalmente en París y Ginebra, donde aún había numerosos refugiados bilingües de distintos orígenes sin empleo. El equipo de intérpretes del coronel Dostert pronto adquirió la fama de estar compuesto por príncipes rusos o por judíos, en ambos casos refugiados (RODITI, 1982: 48).

Baigorri analiza, asimismo, las capacidades de este tipo de intérpretes, en casi todo coincidentes con las Perel y su dedicación posterior al campo de la interpretación:

En suma los intérpretes de Núremberg cumplían el requisito de conocer muy bien los idiomas, que muchos habían aprendido por circunstancias ajenas a su voluntad, como consecuencia de las nutridas corrientes migratorias a las que los obligaron los acontecimientos de la primera mitad de este siglo. No cabe duda de que el hecho de que muchos de ellos fueran bilingües o trilingües naturales constituyó una premisa esencial para su selección, entre otras razones porque no había otros criterios y porque prevalecía -como hasta cierto punto sigue prevaleciendo hoy- la idea errónea de que cualquiera que conociera como bilingüe dos idiomas valía para interpretar entre ellos. Ya se ha visto, como prueba que corrobora lo equivocado de dicha concepción, que fue muy pequeño el porcentaje de los que pasaron la prueba en relación con el número total de candidatos. Por otro lado, en descargo de los que no pasaron, habría que decir que probablemente muchos habrían podido ser intérpretes si hubieran recibido la formación adecuada. Igualmente, cabe decir que un gran número de los intérpretes que trabajaron en Núremberg, es decir, de los que sí pasaron el listón, no acabó ejerciendo esa profesión después de los juicios, lo que demostraría que la traducción y la interpretación no serían para ellos objeto de un interés especial y que su etapa en Núremberg no fue más que un paréntesis en sus vidas. Algunos otros de los que sí siguieron en la interpretación lo hicieron seguramente porque se presentó la ocasión y aprovecharon las circunstancias, no porque tuvieran realmente vocación lingüística. Solo un grupo pequeño de los que se

formaron allí constituiría un núcleo de intérpretes con vocación y talento profesionales (BAIGORRI, 2000: 287).

Ese es, más o menos, el caso de Perel, que tiene “madera” para ser un intérprete profesional, al poseer conocimiento lingüístico, capacidad comunicativa y aplomo, pero no va a desarrollar una carrera profesional, como hemos visto en su biografía. Por lo demás, libro y película nos permiten una interesante reflexión sobre este período histórico, la capacidad humana de adaptación y supervivencia, la similitud entre los totalitarismos y su capacidad de alienación y destrucción de la personalidad.

Pero, además, es necesario tener en cuenta el ambiente en el que la interpretación se produce y la interacción que se establece con sus usuarios. En este caso se trata de una situación muy particular pero de la que se pueden extraer conclusiones universales:

Los militares alemanes en la película utilizan un razonamiento que sigue compartiendo hoy la gente en general: sabe idiomas, luego puede traducir. La primera parte del argumento es, diríamos, absoluta. “Sabe idiomas” significa que los sabe bien; es común oír a personas no exentas de instrucción calificar de *perfecto* el conocimiento que alguien tiene de una lengua extranjera, *aunque* ellos no la conozcan, o más bien *porque* ellos no la conocen, como suceda aquí con el soldado alemán juzgando el ruso. Tampoco se pone en duda la competencia traductora que se sigue automáticamente de ese bilingüismo o multilingüismo, sin pararse a pensar en que esas suposiciones equivalen a decir que por tener dedos se es pianista o que por ser alto se es jugador de baloncesto (BAIGORRI, 2006: 9-10).

Una conflagración de la amplitud y la trascendencia histórica de la Segunda Guerra Mundial permite analizar muy diferentes cuestiones en relación con la interpretación. Uno de los episodios que pudo tener mayor relevancia a este respecto en el desarrollo del conflicto es el que se recoge en *Windtalkers*¹⁸⁶ (*Windtalkers*, 2002) dirigida por el realizador de origen chino John Woo (1946).

¹⁸⁶ Ficha completa de la película en Anexo I, página 702.

Aunque nacido en China, Woo comenzó su carrera cinematográfica en Taiwán y pronto se convirtió en un afamado realizador de filmes de acción, generalmente bastante sangrientos y de buen resultado en taquilla y en el mercado del video y, posteriormente, del DVD, como *El asesino (Dip huet seung hung, 1989)* o *Una bala en la cabeza (Dip huet gaai tau, 1990)*, que le permitirían dar el salto a la industria estadounidense a partir de *Blanco Humano (Hard Target, 1993)* y realizar algunos títulos muy bien recibidos en la taquilla pero siempre controvertidos para la crítica por su extrema violencia y su guion poco consistente. Algunos ejemplos serían: *Broken Arrow. Alarma Nuclear (Broken Arrow, 1996)*, *Cara a cara (Face/Off, 1997)*, *Paycheck (1993)*. En los últimos años parece haber dado un giro a su estilo del que el máximo exponente sería *Acantilado Rojo (Chi bi, 2008)*, una cuidada producción histórica, no exenta de acción sobre la conflictiva situación en la época de las guerras de los tres reyes en China (220-280).

El tema de la seguridad de las comunicaciones en tiempo de guerra ha sido siempre una de las preocupaciones principales de gobiernos y estrategias. Si nos referimos solamente a la Segunda Guerra Mundial, podremos encontrar varias películas al respecto, en las que, casi siempre, el tema elegido es el de la máquina de cifrado Enigma, encriptadora oficial del ejército alemán desde 1930, perfeccionada en 1936 y que no fue descifrada por los británicos hasta 1941, lo que les proporcionó una superioridad considerable en el diseño de operaciones y en el conocimiento de los pasos del enemigo.

La cinta *Enigma* dirigida por Michael Apted en 2001 y basada en la conocida novela de Robert Harris¹⁸⁷ resume todo este proceso de descifrado y espionaje de forma bastante amena y más o menos fiel a la realidad aunque presenta una omisión muy significativa. El personaje principal que descifra la máquina Enigma recibe el nombre de Thomas Jericho (Dougray Scott) cuando el verdadero descifrador fue

¹⁸⁷ Robert Dennis Harris (Nottingham, 7 de marzo de 1957) es un escritor británico. Antiguo reportero y periodista de la BBC, está especializado en thrillers históricos que han sido traducidos a una treintena de idiomas.

WIKIPEDIA, "Robert Harris"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Harris [Consulta: 11 de julio de 2014].

el matemático británico Alan Turing¹⁸⁸, cuya esencial contribución ha vuelto a ponerse de relevancia gracias a una nueva producción cinematográfica titulada *Descifrando Enigma (The Imitation Game)*, Morten Tyldum, 2014) y que se inscribe dentro de la rehabilitación de tan importante científico que terminó sus días suicidándose después de haber sido procesado y condenado a castración química por mantener relaciones homosexuales (COPELAND, 2013: 6) y que se ha plasmado en la publicación de varias biografías.

Los estadounidenses, conscientes de la posibilidad de romper un código tan elaborado y perfecto como el alemán o de que ellos mismos habían sido capaces de interceptar y descifrar las comunicaciones japonesas, decidieron tratar de establecer una forma de comunicación, que por extraña y original, no pudiera ser descifrada por los japoneses. Como muestra *Windtalkers*, se recurrió a emplear como operadores de radio, mejor dicho como *locutores de claves* que es el término exacto para definir a aquellas personas que se comunican utilizando lenguajes codificados, a indios navajos debido a la imposibilidad de que los japoneses pudieran descifrar ese código.

El denominado *Código Navajo* fue, por lo tanto, un sistema de codificación o cifrado estadounidense empleado en el frente del Pacífico. Este sistema estaba basado en el idioma navajo y en una fonética originaria americana, que era prácticamente imposible de aprender sin haber estado familiarizado previamente con ella y que solo los navajos podían descodificar. Además de los navajos, otros locutores de claves nativos americanos pertenecían a pueblos como el Cherokee, el Choctaw o el Comanche. Incluso se produjo el sorprendente y singular caso de que

¹⁸⁸ Alan Mathison Turing (Paddington, Londres, 23 de junio de 1912 - Wilmslow, Cheshire, 7 de junio de 1954) fue un matemático, lógico, científico de la computación, criptógrafo y filósofo británico. Es considerado uno de los padres de la ciencia de la informática moderna.

Durante la Segunda Guerra Mundial, trabajó en descifrar los códigos nazis, particularmente los de la máquina Enigma y durante un tiempo fue el director de la sección Naval Enigma del Bletchley Park. Tras la guerra, diseñó uno de los primeros computadores electrónicos programables digitales en el Laboratorio Nacional de Física del Reino Unido y poco tiempo después construyó otra de las primeras máquinas en la Universidad de Manchester.

WIKIPEDIA, “Alan Turing”
Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Alan_Turing [Consulta: 11 de julio de 2014].

algunos locutores de claves vascos¹⁸⁹ también sirvieron en el ejército americano en áreas donde no era esperado que nadie comprendiese su idioma¹⁹⁰. También hubo de

¹⁸⁹ Al respecto de esta curiosa referencia, hemos encontrado el artículo de Beatriz Labrador en el diario *Público* del 17 de julio de 2008:

En la Segunda Guerra Mundial, el Pacífico se convirtió en un cruento escenario donde norteamericanos y japoneses midieron sus fuerzas. Una amplia zona de operaciones en la que interceptar los mensajes del enemigo podía determinar el futuro de la contienda. Así, ambos bandos habilitaron complejos sistemas de encriptamiento para preservar informaciones fundamentales.

Pero fueron los americanos quienes encontraron el método más seguro y, a la vez, más sencillo: utilizar lenguas minoritarias desconocidas para el adversario nipón. Contaban con varios ases en la manga: el navajo, el iroqués, el comanche y, aunque pueda parecer extraño, el euskera.

La idea de la utilización militar del vascuence partió de un capitán de transmisiones de la Marina norteamericana hijo de emigrantes vascos, Frank D. Carranza, quien se dio cuenta de que entre los soldados del centro de entrenamiento de transmisiones de San Francisco había unos 60 marines de origen vasco que hablaban el euskera con fluidez. Carranza propuso entrenarlos para que pudiesen servir para locutar mensajes. El sistema presentaba indudables ventajas. La primera y más evidente, la rapidez en la transmisión. Bastaba con colocar a ambos lados del hilo de comunicación a dos vascoparlantes. La segunda y más importante, la certeza de que los japoneses no descifrarían los mensajes. Hasta el momento se habían utilizado, tanto en un bando como en otro, sistemas automáticos de cifrado rotatorio que mediante complejos algoritmos matemáticos encriptaban los radiocomunicados. Se trataba de máquinas supuestamente infalibles como la americana SIGABA, la británica Typex o Enigma, la versión alemana.

Las matemáticas contaban con una clara desventaja para este uso: su universalidad. Con el suficiente tiempo, los criptógrafos podían desentrañar el sistema de cifrado y dar al garete con la supuesta inviolabilidad del mensaje. De hecho, eso pasó con Enigma y se cree que fue una de las primeras causas que aceleró la derrota alemana en la II Guerra Mundial.

Frente al uso de sistemas automáticos –demasiado largo y complejo–, los encriptadores humanos simplificaban las cosas. El euskera era perfecto en este sentido. Se trataba de una lengua minoritaria, no indoeuropea, sobre la que existía muy poca literatura y con escasísimas posibilidades de poder ser entendida por los japoneses.

Las pruebas para el uso militar del vascuence comenzaron a principios de 1942. En pocos meses, los *code-talkers* estuvieron formados y listos para pasar a la acción. Entre ellos, los 60 marines de origen vasco. Su hora llegó en verano, poco antes de que EEUU ordenase la invasión de la isla de Guadalcanal.

En medio del Pacífico, las frases *Egon arretaz agunari* (Atentos al día X) y *Segarra erragiza zazpi* (La operación manzana comenzará a las siete) fijaron la fecha y hora del desembarco que debía sorprender a los japoneses. Fue el 7 de agosto y desde ese día el euskera se convirtió en una pieza clave de las comunicaciones aliadas.

Junto al navajo, el cherokee, el comanche y el meskwaki serían empleados por el «US Army»

Los transmisores indios siguieron en activo tras la Segunda Guerra Mundial, siendo empleados por el Ejército en Corea y Vietnam.

¹⁹⁰ Una información en parte contradictoria con la anterior ha sido publicada recientemente por Alberto Ignacio Arilla en el diario *ABC* del 18 de diciembre de 2014 y nos plantea la también sugerente posibilidad de que vascos residentes en Japón o en zonas ocupadas como Filipinas y conocedores del euskera hubieran podido ser utilizados por los japoneses para interpretar las comunicaciones militares en vasco, lo que provocó que los estadounidenses descartaran finalmente la utilización de esa lengua:

producirse otro tipo de adaptación, ya que la lengua de los navajos no disponía de palabras para designar elementos bélicos modernos tales como bombarderos, portaviones o lanzallamas, así que hubo que enseñar a los locutores una serie de equivalencias entre esas realidades modernas y otras palabras ya existentes en su idioma, el ejemplo que se utiliza en la película es muy gráfico, utilizar la palabra *tortuga* para designar a un tanque.

La película arranca en septiembre 1943, cuando los estadounidenses llevan más de año y medio en guerra y todos sus anteriores códigos de interpretación se han mostrado vulnerables. Los personajes principales van a ser dos soldados navajos Ben Yazhee (Adrian Beach) y Caballo Blanco (Roger Willie), que nos muestran el proceso de comunicación en el que participan los locutores de claves, el entrenamiento al que se les somete por medio de *listenings*, para desarrollar su capacidad interpretativa del inglés al navajo y viceversa, practicando así una suerte de interpretación simultánea sin cabina.

Una vez entrenados, los navajos se incorporaran a las operaciones bélicas, teniendo un papel muy destacado en el desembarco y batalla de la isla Saipán en el verano de 1944, donde se desarrolla el clímax de la película. Al tratarse de elementos de muy alto valor estratégico, los navajos gozan de una protección especial a cargo del sargento Joe Enders (Nicolas Cage) y del sargento Pete “Ox” Anderson (Christian Slater) que se convierten en sus sombras y que, llegado el caso, deberán ejecutar una orden que los navajos desconocen y es la de eliminarlos antes de que puedan caer en manos japonesas. Esta situación va a obligar al sargento Joe a matar a *Caballo Blanco* antes de morir el mismo, pero el intérprete Yahzee va a salir con vida de la batalla.

El filme plantea una amplia variedad de temas, como la importancia estratégica de una lengua, el valor de un intérprete en un contexto determinado, las

(...) Además de a los hablantes de las lenguas de los nativos americanos, se pensó en utilizar a los inmigrantes vascos en Nevada para igual misión, utilizando el euskera, llegándose incluso a efectuar algunas transmisiones de prueba. Finalmente se optó por prescindir de los pastores vascos debido a que en Japón había varias decenas de jesuitas vascos que dominaban el idioma y en Filipinas, jugadores de pelota y varios falangistas que también dominaban el euskera.

diferentes formas y estrategias para aprender una lengua, la lealtad personal, la crueldad de una guerra, el racismo tan enquistado en el ejército estadounidense del momento...

Finalmente, la película nos recuerda cómo, gracias a la labor de miles de navajos e, incluso, gracias al sacrificio de sus vidas, el código no fue nunca descifrado y pudo ser utilizada como forma segura de comunicación hasta el fin de la guerra en el Pacífico en agosto de 1945.

El 15 de junio de 2014, la prensa recogía el fallecimiento de Chester Nez, el último superviviente de los “windtalkers” originales, aportándonos alguna información adicional complementaria a lo ya expuesto sobre la labor de los navajos y su importante papel en las comunicaciones de las operaciones del Pacífico:

(...) Un hombre que ha sido un orgullo para su pueblo, como lo fueron todos y cada uno de esos 29 navajos de la primera promoción de codificadores (luego vinieron unos 400, de los que viven una treintena) protagonistas de una de las aventuras más curiosas de la guerra. Su peripecia fue plasmada en el cine de Hollywood por la popular película de John Woo *Windtalkers* (2002) en la que Nicholas Cage interpretaba a un marine con la misión de evitar por todos los medios, incluida la eliminación, que su camarada navajo radiofonista cayera en manos de los japoneses. La existencia de personal y órdenes encaminados a liquidar a los codificadores navajos en un aprieto parece ser un mito.

El ejército estadounidense echó mano de los navajos con el fin de elaborar un código de comunicaciones militares que el enemigo no pudiera romper. Y lo consiguió: los japoneses nunca descifraron la clave, que no solamente aprovechaba la natural dificultad de la lengua navajo, cuya sintaxis y características tonales son casi imposibles para los no navajos, sino que daba otra vuelta de tuerca criptográfica utilizando palabras tradicionales para describir términos militares inexistentes en el idioma original. “Avión torpedero”, por ejemplo, era *tass-chizzle*, “golondrina” (ANTÓN, 2014: 47).

Se incluyen además, algunas valoraciones del propio Chester Nez sobre su papel y experiencia personal:

“Nunca consiguieron romper nuestro código”, decía y añadía con una curiosa propensión al drama en una persona tan lacónica: “Si nos hubiesen atrapado, los japoneses nos habrían torturado y cortado la lengua (lo último que probablemente hubieran hecho). Nez recordaba la paradoja de que EE UU se sirvió de su idioma cuando muchos navajos como él habían sufrido los intentos gubernamentales para erradicarla. Explicaba que en el colegio les frotaban la boca con jabón cuando hablaban en navajo.

A Chester Nez lo reclutó en un instituto de Flagstaff (Arizona) el veterano de la I Guerra Mundial Philip Johnston, que fue el que tuvo la idea de desarrollar el código navajo en 1941. El destino de los voluntarios era secreto hasta para sus familias, como contó Nez en sus memorias (2011)¹⁹¹ Recordó que los marines los trataban bien y hasta los admiraban como guerreros, aunque en realidad solo murió uno en combate (ANTÓN, 2014: 47).

Podemos encontrar otra referencia a la presencia de soldados navajos, en esta ocasión sin ninguna función como intérpretes, en otra película ambientada en las operaciones militares del frente del Pacífico, en este caso en la frontera entre China y Birmania en *Cuando hierve la sangre* (*Never So Few*, 1959) dirigida por John Sturges y con un reparto encabezado por Frank Sinatra, Gina Lollobrigida, Peter Lawford, Steve McQueen, Paul Henreid y Charles Bronson en el papel del gruñón sargento navajo John Danforth.

También en la guerra en el Pacífico encontramos un episodio en el que la interpretación de lenguas tiene una importancia capital. En concreto hablamos de la hazaña del soldado estadounidense Guy Gabaldón¹⁹², que pese a su origen mexicano, consiguió la rendición y el salvamento de cientos de militares japoneses y civiles en las batallas de Saipán y Tinián en 1944 utilizando sus dotes de persuasión lingüística

¹⁹¹ El libro, presentado en 2011, lleva por título: *Code Talker: The First and Only Memoir by One of the Original Navajo Code Talkers of WWII* y fue escrito con la colaboración de la investigadora y periodista Judith Avila.

¹⁹² Guy Louis Gabaldón (22 marzo de 1926 - 31 agosto de 2006) fue un marine de Estados Unidos que, a los 18 años, capturó o consiguió que se rindieran soldados y civiles japoneses en las batallas de las islas de Saipán y Tinián en 1944. En 1990, publicó un libro de memorias que recogía su hazaña titulado *Saipan: Suicide Island*.

en japonés, en una situación parecida a la del *Sargento York* de la Primera Guerra Mundial pero sin ayuda lingüística externa.

Como muchos intérpretes, su dominio de las lenguas se explica por sus propias peripecias vitales, en este caso, al haber sido criado por una familia de nacionalidad estadounidense pero de ascendencia japonesa. Aunque fue condecorado por su actuación, no fue hasta la década de los cincuenta cuando su acción logró el reconocimiento merecido y se hizo popular entre el gran público (GABALDÓN, 1997: 9). Gabaldón participó en varios programas de televisión y su hazaña cobró tanta notoriedad que dio pie poco después a una película titulada *Del infierno a la eternidad*¹⁹³ (*From Hell to Eternity*, Phil Karlson, 1960). Aunque la cinta presenta una clara intencionalidad belicista y propagandística, Karlson (1908-1985) consiguen dotarla de un buen ritmo algo que, por lo demás, consigue en muchas de sus producciones, ya sean *westerns* como *El salario de la violencia* (*Gunman's Walk*, 1958), historias románticas de ambiente exótico como *Safari en Malasia* (*Rampage*, 1963) o historias bélicas como la que nos ocupa o *Nido de avispas* (*Hornets' Nest*, 1970) sobre un comando de demoliciones en la Italia ocupada por los alemanes.

Aunque la parte en principio más interesante para nosotros de *Del infierno a la eternidad* podría ser la final, con la labor de intérprete de Gabaldón (encarnado por el galán Jeffrey Hunter que en nada se parece al Gabaldón real) en el frente de combate, que resulta un tanto apresurada y poco creíble, más interesante es, sin duda, la primera parte de la cinta, en que se nos cuenta como, a finales de los años treinta, es adoptado por una familia japonesa y entra en contacto con sus costumbres y lengua. La cinta, aunque obtuvo un buen rendimiento en taquilla en su momento y se proyecta con cierta frecuencia en los canales estadounidenses, apenas es conocida en España, pese a que sí llegó a estrenarse.

Otra situación lingüísticamente reseñable, aunque quizá no tan llamativa como la anterior, y emparentada con la interpretación en otro teatro de operaciones de la Segunda Guerra Mundial, como es el frente del norte de África, y en un

¹⁹³ Ficha completa de la película en Anexo I, página 531.

momento anterior de la guerra, 1942, es la que se plantea en *Tobruk*¹⁹⁴ (*Tobruk*, 1967) dirigida por Arthur Hiller (1923), realizador proveniente de la televisión, que dirigió su primer largo en 1963, la comedia *Camas separadas* (*The Wheeler Dealers*), para especializarse después en cine musical como *El hombre de la Mancha* (*Man of La Mancha*, 1972) o en comedias muy conocidas y exitosas en taquilla como *El expreso de Chicago* (*Silver Streak*, 1976) o *No me chilles que no te veo* (*See No Evil, Hear No Evil*, 1989). *Tobruk*, una película de buen rendimiento en taquilla pero no muy bien tratada por la crítica ha sido su única incursión en el género bélico.

El filme se desarrolla en septiembre de 1942, un momento en el que parece que el *Africa Korps* alemán está a punto de llegar a El Cairo y cerrar así la vital línea de comunicación del Canal de Suez que abastece Gran Bretaña desde la India, el alto mando británico diseña entonces una acción militar de sabotaje no exenta de complicaciones, volar las reservas de combustible de los alemanes situadas en la ciudad libia de Tobruk. Solamente se podrá hacer mediante una operación de comandos cruzando más de setecientos kilómetros del desierto del Sahara y atravesando las líneas alemanas.

La acción se pone en manos de un profesional de operaciones especiales, el mayor canadiense Donald Craig (Rock Hudson), que, tras ser liberado de un barco prisión en la Argelia controlada por la Francia de Vichy, comandará una unidad uniformada y equipada como una unidad alemana y que, lógicamente, deberá manejar perfectamente el alemán. Los elegidos son los hombres del capitán Bergman (George Peppard), judíos alemanes que, habiendo escapado de la persecución nazi, luchan para los ingleses, para disgusto y desconfianza del máximo responsable de la operación, el coronel Harker (Nigel Green) en quien se entremezclan los sentimientos antialemanes y los antisemitas.

Pese a que la historia contada en la película no cuenta con ninguna base histórica, por más que una historia muy similar, con voladura de los depósitos de gasolina incluida, fuese llevada al cine pocos años después, en 1971, por Henry Hathaway con el título *Comando en el desierto* (*Raid on Rommel*) con Richard

¹⁹⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 689.

Burton como estrella protagonista, sí es cierto que hubo tropas judías combatiendo en el ejército británico, primero dispersos y luego agrupados en la Legión Judía creada el 3 de julio de 1944 (BLUM, 2002: 13) y mandada por oficiales judíos y no judíos a cargo de más de cinco mil voluntarios. La Brigada Judía combatió contra los alemanes en Italia desde marzo de 1945 hasta el final de la guerra (BLUM, 2002: 116).

Los soldados judíos que aparecen en *Tobruk* son alemanes que van a convertir su dominio de la lengua en una pieza clave para poder desplazar a toda la columna británica, formada mayoritariamente por ingleses que ni hablan ni entienden el alemán y poder llevar a cabo así la acción de sabotaje prevista. Los soldados judíos del capitán Bergman realizan, por lo tanto, una doble labor lingüística, comunicarse con las fuerzas alemanas en controles o encuentros fortuitos e interpretar lo que les cuentan las columnas alemanas a sus camaradas y mandos británicos. Se trata de intérpretes no profesionales que actúan *ad hoc* debido a las circunstancias pero que desempeñan su papel con eficacia en un ambiente de gran tensión debido a las terribles consecuencias que se producirían si son descubiertos. La película no desarrolla como elemento dramático ningún conflicto de lealtades, ya que los soldados judíos, pese a no renunciar a su condición de alemanes, no sienten, lógicamente, ninguna identificación con el régimen nazi.

Finalmente, es necesario dejar constancia de otra operación bélica ocurrida durante la Segunda Guerra Mundial relacionada con el uso equívoco de los idiomas y con la interpretación y que aparece reflejada en la película *La batalla de las Ardenas*, al producirse durante el trascurso de dicho episodio bélico, al que ya hemos hecho alusión al hablar de *Patton*.

El filme *La batalla de las Ardenas*¹⁹⁵ (*Battle of the Bulge*, 1965) fue dirigido por el británico Ken Annakin (1914 - 2009), que ya tenía experiencia en películas bélicas, ya que se ocupó del rodaje de los exteriores ingleses de *El día más largo* (*The Longest Day*, 1962), la exitosa cinta que recrea con gran abundancia de medios el desembarco de Normandía del 6 de junio de 1944 y que fue un clamoroso éxito en

¹⁹⁵ Ficha completa de la película en Anexo I, página 596.

taquilla y marcó la pauta para las películas bélicas hasta finales de los años setenta. Además, Annakin también se especializó en comedias de época muy bien realizadas que fueron del agrado del público, tales como *Aquellos chalados en sus locos cacharros* (*Those Magnificent Men in Their Flying Machines or How I Flew from London to Paris in 25 hours 11 minutes*, 1965) o su secuela automovilística *El rally de Montecarlo y toda su zarabanda de antaño* (*Monte Carlo or Bust!*, 1969). En los setenta su carrera perdió empuje pero aún produjo obras interesantes como *Emboscada en Extremo Oriente* (*Paper tiger*, 1975) sobre la realidad y las apariencias durante el secuestro del hijo de un diplomático con David Niven y Toshirô Mifune como actores principales o la monumental y crepuscular biografía de *Gengis Khan* (1992).

Rodrigo de la Quadra Salcedo contextualiza y presenta un análisis crítico de la cinta:

Considerada por la crítica especializada como la “peor” película de guerra de las que siguieron a *El día más largo*, *La batalla de las Ardenas* es uno de los contadísimos filmes norteamericanos cuyo argumento es una operación militar de las fuerzas alemanas del Tercer Reich.

Rodada casi íntegramente en España cubre los aspectos más conocidos de la famosa batalla: la confusión provocada por la intervención de los comandos de Skorzeny; el mítico “¡Nuts!”, respuesta del general norteamericano al mando de Bastogne; la matanza de Malmedy y la negativa influencia que el mal tiempo tuvo sobre el dispositivo defensivo aliado, rodada gracias al paisaje nevado de la sierra madrileña.

Ken Annakin trató de revalorizar la película con la participación de conocidos actores como Henry Fonda, que interpreta a un inspector de policía militar que presiente la cercanía del ataque alemán. Robert Shaw encarna a un veterano y malhumorado comandante de panzers, encantado con sus nuevos carros “Königstiger”, pero desilusionado con los bisoños soldados que los tripulan. Telly Savalas da vida a un norteamericano que emplea su carro Sherman para hacer negocios en el mercado negro.

En cuanto a la ambientación, lo cierto es que deja mucho que desear. Son demasiado evidentes los carros AMX-30 en el papel de los pesados tanques PZ VI alemanes, para colmo pintados con los colores del “Afrika Korps” (DE LA QUADRA SALCEDO, 1989: 1248).

De todos estos hechos históricos el que a nosotros más nos interesa es la actuación de los comandos de Otto Skorzeny, personaje ya citado cuando hablamos de su relación con Eugen Dollmann y de la *Operación Roble* para la liberación de Mussolini preso en el Gran Sasso, encuadrados en la conocida como *Unternehmen Greif* (*Operación Grifo*), una acción de bandera falsa alemana en el curso de la Batalla de las Ardenas.

El 22 de octubre de 1944 Hitler convocó en su Cuartel General a Otto Skorzeny para informarle de la preparación de una ofensiva que llevaría a cabo en las Ardenas, una zona boscosa que comprende Bélgica y Luxemburgo y cuyo objetivo final era la captura del puerto de Amberes, lo que retrasaría notablemente la ofensiva en el frente occidental, dando tiempo a los alemanes para estabilizar el frente oriental, así como para intentar lograr la paz con las potencias occidentales.

El *Führer* había decidido que Skorzeny y sus unidades pasarían las líneas enemigas disfrazados de militares estadounidenses y sembrarían la confusión entre las tropas aliadas, justo horas antes de iniciarse la ofensiva en las Ardenas. La unidad contaría en principio con ochenta soldados que hablaban inglés con soltura, así como dieciséis todoterrenos estadounidenses y sesenta carros armados camuflados como tanques Sherman. Skorzeny disponía también de unos tres mil quinientos hombres que pasarían detrás de los soldados camuflados. Después de internar a sus soldados durante varias semanas en campos aislados del exterior para enseñarles costumbres estadounidenses, Skorzeny se sintió listo para llevar a cabo la misión.

En la mañana del 16 de diciembre de 1944, dos mil cañones alemanes dispararon sobre el frente de las Ardenas y se inició la ofensiva. Las tropas alemanas se abalanzaron sobre los sorprendidos estadounidenses pero, a pesar de cumplir sus objetivos iniciales, las bajas fueron elevadas y el avance inicial se detuvo.

Mientras tanto, varios todoterrenos "estadounidenses" penetraron las filas aliadas. Lograron desviar importantes unidades de su destino y, por un momento, la confusión fue total. Pronto los aliados se percataron de que las rutas de sus unidades habían sido alteradas por "oficiales" que estaban en los cruces de las carreteras en todoterrenos americanos y que sin duda eran infiltrados alemanes, por lo que tomaron medidas.

Los alemanes disfrazados acabaron siendo descubiertos y arrestados. Debido a que utilizaban el uniforme enemigo se les acusó de espionaje y fueron fusilados inmediatamente, muriendo al menos unos veinte. No obstante, antes de ser ejecutados, los soldados germanos habían declarado, basándose en rumores, que el objetivo de la operación era el asalto del Cuartel General de Eisenhower en Versalles y su asesinato. Esto produjo pánico entre los Aliados y desató una ola de medidas paranoicas que dificultaron las operaciones militares, tales como mantener a Eisenhower encerrado durante dos semanas.

En el curso de los preparativos de la acción, Skorzeny se había dado cuenta de que la misión estaba condenada al fracaso pero, ante la insistencia de Hitler, decidió no cancelarla. Mientras se desplazaba por el frente fue alcanzado por metralla que le hirió gravemente en la cabeza y fue evacuado a Berlín. No solo Skorzeny acabó teniendo una visión negativa de la misión sino que los historiadores han puesto muy en cuestión la efectividad de la misma, más allá de su impacto momentáneo y de la importancia que le dieron en su momento los medios de comunicación, más por contravenir los tratados internacionales y normas de guerra que por su influencia en el episodio bélico (DE LA QUADRA SALCEDO, 1989: 1239-1240).

La película, en su afán de recrear cuantos más elementos mejor, al menos de los más conocidos del público en general con algún interés en el tema, lógicamente más próximo para el espectador norteamericano medio de 1965 que para el actual nos presenta la actuación de los comandos casi desde el principio de la cinta.

Cuando el Coronel Hessler es llamado al Cuartel General para recibir las instrucciones que su nuevo grupo de *Panzer* deberá cumplir durante la ofensiva, ya

ve en uno de los pasillos del bunker subterráneo a un grupo de soldados, demasiado numeroso según hemos visto, vestidos con impecables y completos equipos estadounidenses, excesivamente perfectos, como sabemos. Pasada la sorpresa inicial, el “speaker” del grupo le demuestra su perfecto dominio del inglés ya que pasa del alemán al inglés demostrando un perfecto bilingüismo, fruto de su educación en Estados Unidos antes de la guerra. Esta le permite, además, estar familiarizado con aspectos de la cultura norteamericana, poco conocidos por los europeos en general, como la liga de béisbol. En realidad, en esta escena no se hace más que una demostración práctica del acertado convencimiento de que un buen intérprete, en un sentido más amplio cualquier mediador lingüístico, necesita conocer no solo la lengua, sino toda la vivencia cultural y que encierra.

El “speaker” (Ty Hardin) individualizado en esta escena, volverá a aparecer cuando el comando entre en acción, cambiando los carteles de indicación de las carreteras u orientando de forma equívoca a las columnas en retirada. Cuando transmite órdenes o informaciones a sus compañeros lo hace también en inglés para no ser oído. Solo en ciertos momentos recurre al alemán. Su actuación, por lo tanto, está muy cerca de la de un intérprete, más cuando habla con los estadounidenses y después orienta a sus compañeros sobre lo que está ocurriendo. Su labor se ve condicionada por su ideología, puesto que una de las pruebas del entrenamiento recibido es poder insultar a Hitler con soltura en inglés, algo muy difícil de hacer tras once años de terror, dominio y adoctrinamiento nazi. De hecho, los insultos al *Führer* llegan a ser tan convincentes que llegan a incomodar al propio Hessler, nazi convencido que, sin aclararlo, parece también poseer conocimientos de inglés.

El esquema lingüístico utilizado funciona mejor en la versión original que en la doblada al español. La producción visionada en versión original diferencia a cada uno de los bandos contendientes por su lengua, recurso muy común en las películas bélicas de la época, proveniente de *El día más largo* y que también aparecía en *La Batalla de Inglaterra*. Los aliados hablan en inglés, los alemanes en alemán y se les subtítula. En el caso de actores angloparlantes, como el propio coronel Hessler, el británico Robert Shaw, se recurrió al doblaje para germanizarlo por completo. El “speaker” y el resto del comando hablan en alemán habitualmente y en inglés cuando están llevando a cabo sus labores de sabotaje.

La idea alemana de la *Operación Grifo* había sido empleada con anterioridad por los Aliados, dando un cierto aunque desdibujado trasfondo histórico real a la ya comentada *Tobruk* y a *Comando en el desierto*. De La Quadra Salcedo nos lo recuerda:

Sin embargo, no fue esta la primea ocasión en la guerra que se emplearon uniformes enemigos en combate. En septiembre de 1942, una unidad del “Long Range Desert Group” británico actuó en el frente de Tobruk con uniforme del “Africa Korps” y, posteriormente, en el año 44, los “Rangers” norteamericanos realizaron un “raid” sobre los puentes de Aix-la-Chapelle y Sarrelouis, en Francia, también con ropa enemiga (DE LA QUADRA SALCEDO, 1989: 1248).

Coincidiendo con este episodio bélico y durante un período inmediatamente anterior y posterior, los Aliados destinaron medios y personal a la defensa del patrimonio artístico europeo expoliado por los nazis y amenazado por las operaciones bélicas. Este es el contexto general en el que se desarrolla *Monuments Men*¹⁹⁶ (*The Monuments Men*, 2014) dirigida por George Clooney (1961) y basada en el libro de Robert M. Edsel¹⁹⁷.

Aunque George Clooney es más conocido como actor ha dirigido otras cuatro películas: *Confesiones de una mente peligrosa* (*Confessions of a Dangerous Mind*, 2002), sobre el *showman* Chuck Barris y sus relaciones con la CIA, *Buenas noches, y buena suerte* (*Good Night, and Good Luck*, 2006) sobre la oposición a la caza de brujas de elementos presuntamente comunistas en Estados Unidos a finales de la década de 1940, *Ella es el partido* (*Leatherheads*, 2008) sobre las relaciones entre el fútbol americano y la prensa en la década de 1920 y *Los idus de marzo* (*The Ides of*

¹⁹⁶ Ficha completa de la película en Anexo I, página 661.

¹⁹⁷ Robert Morse Edsel (28 de diciembre de 1956, Oak Park, Illinois). Hombre de negocios y escritor norteamericano. Fundó la empresa Gemini Exploration dedicada al gas y al petróleo, que después vendió para fijar su residencia en Florencia, donde se formó como especialista en arte.

En 2004 abrió una oficina de investigación en Dallas y en 2007 creó la fundación Monuments Men con la que ha intentado sensibilizar a la opinión pública sobre la conveniencia de proteger el legado artístico de cada país durante los conflictos siguiendo el ejemplo de las personas e instituciones que durante la Segunda Guerra Mundial consagraron sus vidas y esfuerzos a proteger y preservar obras de arte. Es autor de tres títulos que reflejan su pasión por la historia y el arte: *Rescuing Da Vinci* (2006), *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History* (2009) y *Saving Italy: The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazis* (2013).

March, 2011) sobre los entresijos de las campañas electorales norteamericanas y la corrupción política.

La cinta, bastante respetuosa con la estructura original del libro de Edsel aunque cambia los nombres de los personajes reales, nos sitúa en 1943 cuando los Aliados están ganando terreno, tomando la iniciativa en las operaciones bélicas y haciendo retroceder a las fuerzas del Eje. Sin embargo, el profesor de arte Frank Stokes (George Clooney) persuade al presidente Roosevelt¹⁹⁸ de que la victoria tendrá poco significado si los tesoros artísticos de la civilización occidental se pierden en la lucha, ya sea como daño en combate o por saqueo. Para reducir al mínimo esa amenaza, Stokes recaba la autorización del presidente para crear una unidad del ejército apodada los "Monuments Men" que comprende siete directores de museos, conservadores e historiadores del arte para evitar la destrucción artística y dedicarse a la búsqueda del arte robado por los nazis para devolverlo a sus legítimos propietarios.

Al mismo tiempo, en la Francia ocupada, Claire Simon (Cate Blanchett), una conservadora de museo de París, se ve obligada a permitir que oficiales nazis como Viktor Stahl (Justus von Dohnányi) supervisen el robo de arte para el futuro Museo Adolf Hitler en Linz o para pasar a formar parte de la colección personal de los altos mandos nazis, como la de Hermann Göring en su finca de Karinhall. Mientras que ella casi es detenida por la pertenencia de su hermano a la resistencia, Stahl traslada toda la colección de arte robada con destino a un lugar desconocido de Alemania. Situación idéntica a la que se nos planteaba en la ya mencionada película *El tren* (*The Train*, 1964) de John Frankenheimer, a la que esta película rinde un evidente homenaje. No es de extrañar, puesto que el filme de Frankenheimer utilizó como fuente de inspiración el libro de la Claire Simon original, llamada Rose Vallard¹⁹⁹, *Le*

¹⁹⁸ Franklin Delano Roosevelt (Hyde Park, Nueva York, 30 de enero de 1882 - Warm Springs, Georgia, 12 de abril de 1945) fue un político, diplomático y abogado estadounidense, que alcanzó a ejercer como el trigésimo segundo presidente de los Estados Unidos y ha sido el único en ganar cuatro elecciones presidenciales en esa nación: la 1.^a en 1932, la 2.^a en 1936, la 3.^a en 1940 y la 4.^a en 1944.

WIKIPEDIA, "Franklin D. Roosevelt"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Franklin_D._Roosevelt [Consulta: 11 de julio de 2014].

¹⁹⁹ Rose Valland (1902, Saint Étienne de Saints Geoirs - Paris, 1980). Trabajaba como voluntaria no remunerada en el museo del Jeu de Paume adyacente al Louvre, cuando empezó la ocupación alemana. Mujer sencilla pero decidida se congració con los nazis en el Jeu de Paume y, sin que estos

front de l'art (1961). El personaje real aparece en la cinta de 1964 bajo el nombre de *mademoiselle Villard* y es encarnado por la actriz francesa Suzanne Flon.

En cuanto la unidad de Stokes está operativa, desembarca en Francia poco después del Día D y encuentra que su trabajo se ve frustrado por la resistencia de las propias unidades militares estadounidenses que no desean cambiar ningún plan táctico para evitar la destrucción de edificios emblemáticos o de obras de arte significativas.

El restaurador Granger (Matt Damon) es enviado a París donde entra en contacto con Simon que, en principio, no cooperará con los estadounidenses a los que atribuye intenciones similares a las alemanas con respecto a las obras de arte. Mientras tanto, la unidad se divide en secciones con diferentes objetivos y diversos grados de éxito. Donald Jeffries (Hugh Bonneville) del ejército británico intenta organizar la seguridad de las valiosas obras de arte de Brujas y es abatido tratando de evitar que el coronel nazi Wegner (Holger Handtke) robe la estatua de la Virgen con el Niño de Miguel Ángel.

Por su parte, Richard Campbell (Bill Murray) y Preston Savitz (Bob Balaban) intentan localizar los paneles del saqueado retablo de Jan Van Eyck de la Catedral de san Bavón de Gante. Al hacerlo, encuentran y arrestan a Viktor Stahl, que trata de hacerse pasar por un agricultor sin vinculación alguna con el nazismo, pero tiene una casa llena de originales robados de la Colección Rothschild²⁰⁰. Al mismo tiempo, el escultor Walter Garfield (John Goodman) y el profesor de dibujo Jean Claude Clermont (Jean Dujardin) se ven atrapados en un fuego cruzado de una escaramuza entre patrullas y Clermont resulta herido de muerte.

lo supieran, espía sus actividades durante los cuatro años que duró la ocupación. Tras la liberación de París, la envergadura y la importancia de sus informaciones, custodiadas con tesón fueron fundamentales de cara al descubrimiento de obras de arte sustraídas en Francia (EDSEL, 2012: 24).

²⁰⁰ La familia Rothschild es una dinastía europea de origen alemán y religión judía, algunos de cuyos integrantes fundaron bancos e instituciones financieras a finales del siglo XVIII y que acabó convirtiéndose, a partir del siglo XIX, en uno de los más influyentes linajes de banqueros y financieros de Europa. Las grandes colecciones artísticas de la rama francesa, la que aparece en el filme, y austriaca de la familia sufrieron grandes expolios artísticos por parte de los nazis.

Mientras tanto, Simon reconsidera su postura cuando Granger le muestra la *Orden Nerón*²⁰¹ firmada por Hitler para destruir todas las posesiones alemanas si el propio *Führer* muere o Alemania es completamente derrotada y, cuando ve a Granger devolviendo una pintura robada a una familia judía asesinada en los campos de concentración a su legítimo lugar en un piso vacío en un gesto simbólico, cambia de actitud y le proporciona un libro de registro en el que lleva una contabilidad detallada de las obras que han sido expoliadas, las fechas de salida y posibles destinos en Alemania.

A pesar de que el equipo sabe que las obras de arte están siendo almacenadas en diversas minas y castillos, también se entera de que ahora tiene que competir contra la Unión Soviética, que tiene unidades especializadas en la incautación de obras artísticas para ser enviadas a la Unión Soviética en concepto de reparaciones de guerra. Mientras tanto, el coronel Wegner está eliminando sistemáticamente las

²⁰¹ La *Orden Nerón* fue firmada por Adolf Hitler el 19 de marzo de 1945. El nombre popular que se le adjudicó más tarde tuvo como origen la comparación con el emperador romano Nerón y el gran incendio de Roma del año 64. Dice literalmente:

El Führer
Cuartel del Führer
19 de marzo de 1945

La lucha por la existencia de nuestro pueblo obliga, también dentro del territorio del Reich, a emplear cualquier medio que pueda debilitar la combatividad del enemigo e impedir que consiga su penetración. Deben aprovecharse todas las posibilidades para dañar al máximo, directa o indirectamente, la potencia de ataque del enemigo. Es una equivocación creer que las instalaciones (de transporte, de comunicaciones, industriales o de abastecimiento) no destruidas o solo temporalmente paralizadas podrán ser utilizadas en nuestro beneficio una vez que se hayan reconquistado los territorios perdidos. En su retirada, el enemigo, solo dejará una tierra quemada y no tendrá ninguna consideración hacia la población de dichos territorios.

Por consiguiente, ordeno:

1. Serán destruidas todas las instalaciones militares, de transporte, de comunicaciones, industriales y de abastecimiento, así como los valores muebles que haya dentro del territorio del Reich y que el enemigo pueda utilizar inmediatamente o a corto plazo para proseguir el combate.
2. Serán responsables de poner en práctica estas medidas de destrucción las jefaturas militares cuando se trate de objetivos de índole militar, incluidas las instalaciones de transporte y de comunicaciones, y los jefes regionales y comisarios de defensa del Reich cuando se trate de industrias e instalaciones de abastecimiento y cualesquiera otros bienes muebles. Las tropas prestarán a los jefes regionales y comisarios de defensa del Reich la ayuda necesaria para llevar a cabo sus cometidos.

Esta orden será puesta con la mayor rapidez posible en conocimiento de todos los mandos de tropa e invalida todas las instrucciones que se opongan a ella.

ADOLF HITLER

(EDSEL, 2012: 302-303)

colecciones cumpliendo la enloquecida orden de Hitler. Finalmente, el equipo encuentra una mina con miles de piezas de arte, así como otros macabros hallazgos como barriles llenos de dientes de oro de las víctimas de los campos de exterminio. Además, también descubren, escondidas en la mina, las reservas de oro del Banco Nacional Alemán, lo que supone la bancarrota final del régimen nazi.

Por último, el equipo encuentra en Austria, en la zona de ocupación que va a pasar a manos de los soviéticos, más o menos donde unos meses después llegarán el Major Burnside y el intérprete Janovisv de *Cadenas de libertad*, una mina, al parecer cegada, aunque solo en sus entradas. Allí encontrarán gran parte de las obras que faltaban, incluido el retablo de Gante y la virgen de Miguel Ángel por la que Jeffries dio su vida y que deberán evacuar a contrarreloj para evitar que caigan en manos de los soviéticos.

Por último, Stokes informa al nuevo presidente norteamericano Truman²⁰² que el equipo ha recuperado grandes cantidades de obras de arte y otros artículos de gran importancia cultural. Como él pide quedarse en Europa para supervisar la búsqueda, restauración y devolución de las piezas a sus propietarios, Truman le pregunta a Stokes si sus esfuerzos valieron la vida de los hombres que había perdido. Stokes responde afirmativamente y que todos los esfuerzos, pasados, presentes y futuros merecerán la pena.

La cinta concluye décadas más tarde, en 1977, cuando un Stokes ya anciano (Nick Clooney) lleva a su nieto a ver la escultura de la Virgen de Miguel Ángel de Brujas, en medio una multitud de gente que aprecia las grandes obras de la creatividad humana que sus hombres pudieron salvar de la guerra.

La interpretación en la película tiene un papel significativo, centrado en el personaje de Sam Epstein (el británico Dimitri Leonidas). Su aparición en el filme es

²⁰² Harry S. Truman (Lamar, Estados Unidos, 8 de mayo de 1884 - Kansas City, Estados Unidos, 26 de diciembre de 1972) fue el trigésimo tercer presidente de los Estados Unidos desde 1945 hasta 1953. Como tercer vicepresidente de la administración de Franklin D. Roosevelt y el trigésimo cuarto vicepresidente de los Estados Unidos, llegó a la presidencia el 12 de abril de 1945, tras el fallecimiento de Roosevelt.

WIKIPEDIA, “Harry S. Truman”
 Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Harry_S._Truman [Consulta: 11 de julio de 2014].

temprana, cuando Stokes y Granger desembarcan en Gran Bretaña, el soldado Epstein les es asignado como asistente y chofer por su buen conocimiento del alemán. Pronto sabremos que es originario del norte de Alemania y que huyó a Estados Unidos con su familia en los primeros tiempos del nazismo. Los años del final de su adolescencia y su joven vida adulta, por lo tanto, han transcurrido en Estados Unidos, por lo que se comporta y piensa como un estadounidense, pero conoce también la lengua y la forma de actuar de los alemanes. Su experiencia vital nos trasmite las penurias que muchos judíos pasaron en Alemania en la época del Tercer Reich, como la de no poder visitar los museos públicos. El abuelo de Sam siempre le hablaba de un autorretrato de Rembrandt guardado en el museo local de Karlsruhe que su nieto nunca podría contemplar. Finalmente, como guiño de la película y, quizá como recompensa por la rectitud del personaje, Stokes le enseñará el autorretrato a Epstein cuando lleguen a las minas repletas de tesoros.

El conocimiento del alemán de Epstein es muy valioso para el equipo. Nada más desembarcar en Normandía, consiguen detener un convoy de camiones alemanes que transporta obras de arte. El oficial al mando de la columna, ateniéndose a lo dispuesto en la convención de Ginebra, no desea prestar ninguna información adicional a su nombre y graduación. Stokes, lejos de enfadarse, deja a los prisioneros alemanes que descansen vigilados por Epstein. Cuando vuelve, Epstein, que se ha dedicado a escucharlos hablar en alemán, está en disposición de proporcionarle toda la información que necesita sobre el destino de las obras de arte, así como de poner de manifiesto que el oficial al mando no es más que un soldado, que ha tenido que ceder su uniforme al auténtico oficial, deseoso de esconder su rango y sus responsabilidades.

En realidad, en la escena, el intérprete Epstein no ejerce como tal, sino que más bien utiliza sus conocimientos lingüísticos para efectuar labores de espionaje. Si Epstein fuera un profesional y no un intérprete *ad hoc* podría considerarse que comete una transgresión del código ético de la profesión, pero el espectador no la percibe en ningún caso como tal ya que se realiza con el loable objetivo de salvar las obras de arte de la destrucción.

Durante el resto del filme, nos familiarizaremos con el personaje de Epstein y sus vivencias ya que tiene una importante presencia en la cinta, aunque no volverá a realizar una intervención lingüística tan brillante como la mencionada. En el resto de ocasiones, se limitará a hacer uso de sus conocimientos para labores más sencillas como interpretar mapas, encontrar lugares u obtener información sencilla pero útil para las operaciones, siempre con un alto grado de competencia profesional, muy unido a Stokes y totalmente identificado con el objetivo de salvaguarda artística asignado a la unidad.

El personaje de Epstein conserva, esencialmente, todas las características del personaje real en el que se basa, el soldado Harry Ettlinger que Edsel nos presenta en el libro y que sirve de hilo conductor a la narración. Así conocemos su infancia en Alemania:

En 1933, con siete años, a Harry se le prohibió la entrada en la asociación deportiva local. En el verano de 1935, su tía abandonó Karlsruhe para instalarse en Suiza. Cuando Harry empezó quinto curso pocos meses después, de cuarenta y cinco alumnos, en su clase solo había otro que fuera judío. Su padre era un veterano condecorado de la Primera Guerra Mundial y había sido herido de metralla en las afueras de la ciudad francesa de Metz, razón por la que Harry quedó tempranamente excluido de las leyes de Núremberg de 1935, en aplicación de las cuales los judíos habían de ser desprovistos de la nacionalidad alemana y, por ende, de la mayor parte de sus derechos. Obligado a sentarse en la última fila, las notas de Harry bajaron de forma notable. Y no por ostracismo o intimidaciones -que las hubo, si bien Harry nunca recibió palizas ni abusos físicos por parte de sus compañeros de clase-, sino por los prejuicios de sus profesores (EDSEL, 2012: 29).

Y también la partida de la familia en circunstancias bastante dramáticas, a Estados Unidos, justo antes de la radicalización de la persecución a los judíos en Alemania:

El 9 de octubre de 1938 desembarcaron en el puerto de Nueva York. Justo un mes después, el 9 de noviembre, los nazis aprovecharon el asesinato de un diplomático para precipitar la cruzada contra los judíos alemanes. Durante la *Kristallnacht*, la noche de los cristales rotos, se destruyeron más de siete mil

negocios judíos y doscientas sinagogas. Los varones judíos de Karlsruhe, entre ellos el abuelo Oppenheimer, fueron capturados e ingresados en el cercano campo de internamiento de Dachau. La magnífica sinagoga centenaria de Kronenstrasse, donde solo unas semanas antes Heinz Ludwig Chaim Ettlinger había celebrado el Bar Mitzvá, fue quemada hasta los cimientos. Harry Ettlinger fue el último muchacho que celebró la ceremonia del Bar Mitzvá en la vieja sinagoga de Karlsruhe (EDSEL, 2012: 33-34).

Posteriormente, su situación como soldado del ejército estadounidense en 1943, época que recoge el filme:

Soldado Harry Ettlinger, 7º Ejército estadounidense. Edad: 18 años. Lugar de nacimiento: Karlsruhe, Alemania (emigrado a Newark, Nueva Jersey). Judío alemán, Ettlinger escapó con su familia a la persecución nazi en 1939. Llamado a filas tras finalizar estudios secundarios en Newark en 1944, el soldado Ettlinger pasó buena parte de su servicio encallado en la burocracia castrense hasta encontrar destino por fin en mayo de 1945 (EDSEL, 2012: 21).

También, ampliando el ámbito cronológico de película, podemos saber algo más sobre su vida posterior al conflicto, recogiendo un episodio que ya conocemos:

A diferencia de la mayoría de sus compañeros, Harry Ettlinger no hizo carrera en el campo del arte tras la guerra. Se licenció en agosto de 1946 y, al volver a Nueva Jersey, empezó estudios universitarios con una beca del ejército. Obtuvo un título en ingeniería mecánica y trabajó como supervisor en la fábrica de motores de máquinas de coser Singer. A mediados de 1950 se pasó a la industria de defensa, trabajó en indicadores de vuelo, sistemas portátiles de radar, sonares, y terminó su carrera como subdirector del programa de desarrollo y producción de sistemas de guía de misiles Trident para submarinos (EDSEL, 2012: 499).

El único recuerdo visible de los años de la guerra de Harry es una pequeña fotografía colocada sobre una mesa de apoyo. Tomada en Heilbronn a principios de 1946, en ella se ve al oficial de monumentos Dale Ford y al (recién ascendido) sargento Harry Ettlinger observando el autorretrato de Rembrandt. El cuadro está de pie sobre una vagoneta de la mina con las paredes de piedra y los raíles perfectamente visibles. En 1946, el ejército utilizó la fotografía con fines

promocionales y repartió reproducciones por todo el mundo. El pie de foto dice tan solo “Soldados estadounidenses con un Rembrandt”. Por lo visto, a nadie le interesó que el cuadro fuera el Rembrandt del museo de Karlsruhe, ni que el soldado de diecinueve años que aparece a su lado fuera un judío alemán que se había criado a tres calles de dicho museo y que, por puro azar, descendió doscientos diez metros hasta el fondo de una mina para contemplar, por primera vez, aquel cuadro que siempre había oído hablar pero que jamás se le había permitido admirar (EDSEL, 2012: 501).

No obstante, la vida de Ettlinger, pudo haber sido bien distinta y más relacionada con sus buenas habilidades como intérprete, antes de entrar en la unidad de monumentos, situación que en el libro y en la realidad se produce en un momento muy posterior al que recoge la película, mayo de 1945 frente a junio de 1944. En realidad, Ettlinger se incorporó al ejército norteamericano en Givet, Bélgica en enero de 1945 (EDSEL, 2012, 260) pero tuvo que esperar bastante tiempo para poder entrar en acción, y pudo hacerlo, gracias a su conocimiento del alemán:

-Me han dicho que hablas alemán- dijo alguien de forma inesperada, interrumpiendo sus recuerdos. Harry levantó la vista para comprobar si el soldado se dirigía a él.

-Sí señor –respondió el soldado Harry Ettlinger, que había estado a punto de saludar antes de reparar en que su interlocutor era de su mismo rango.

-He estado haciendo de traductor durante los últimos días –dijo el hombre-. Es un trabajo interesante, pero no es lo mío. Quiero entrar en inteligencia militar. Cuatro soldados norteamericanos violaron a una muchacha alemana y quiero investigarlo. ¿Te interesa?

-¿La violación?

-No, el trabajo de traductor.

- Sí señor- respondió Harry otra vez, sin pararse a pensar en el trabajo.

El soldado lo mandó a un despacho al otro lado del patio de desfiles de la *Kaserne*, en lo que resultó ser el cuartel del 7º Ejército estadounidense. El despacho era un pequeño cuarto del segundo piso, lleno de mesas y papeles. En las mesas había dos hombres trabajando; en medio había otro dando órdenes.

-¿Es usted el nuevo traductor?-le espetó el hombre.

-Sí señor. Soldado Harry Ettlinger, señor.

-Ettlinger suena alemán.

-Soy americano, señor. Judío alemán de nacimiento. De Karlsruhe.

- ¿Lo han asignado a alguna unidad, Ettlinger?

-No que yo sepa, señor.

El hombre le tendió una pila de papeles

-Léase estos documentos y díganos qué pone. A grandes rasgos, y atento con los detalles: nombres, localizaciones, obras de arte.

-¿Obras de arte?

Antes de que Harry pudiera articular la pregunta, el hombre ya se había dado la vuelta y se había marchado. “A eso lo llamo ser expeditivo”, pensó Harry. Sabía que si hacía un buen trabajo con los documentos, el hombre lo asignaría a su división, fuera cual fuera, y visto lo visto, no se le ocurría un lugar mejor. Solo más tarde descubría que, antes del cambio de unidad, lo habían asignado al cuerpo de traductores de los Juicios de Núremberg. Por lo visto, esa era la razón por la que había pasado cuatro meses esperando (EDSEL, 2012: 427-428).

Ni el personaje real ni el imaginario llegaron a trabajar en los Juicios de Núremberg quizás Ettlinger-Epstein hubiera podido ser un buen profesional de simultánea en los juicios, desde luego presentaba bastantes de las características comunes al resto de intérpretes que sí lo fueron.

El personaje cinematográfico del intérprete Epstein recoge en la cinta varias características del intérprete real Ettlinger. Por ejemplo, su habilidad para jugar con los dados y ganar y perder mucho dinero con ellos:

Entretanto, en el centro de reemplazo de Lieja, el soldado Harry Ettlinger jugaba con los dados. Llevaba un mes resistiéndose, pero no había nada más que hacer. Durante la primera semana, se jugó los sesenta dólares mensuales de la paga y ganó mil quinientos. Al día siguiente lo perdió todo (EDSEL, 2012: 323).

Otras situaciones que la cinta atribuye al intérprete, en la realidad las realizan otros personajes, como el conseguir un vehículo alemán para la desmotorizada unidad de monumentos ya operativa en el norte Francia, que en realidad lleva a cabo el jefe de la unidad, teniente George Stout²⁰³, el Frank Stokes interpretado por

²⁰³ Teniente George Stout, 1º y 12º Ejércitos norteamericanos. Winterstet, Iowa, 1897. Figura destacada en el, por entonces, desconocido mundo de la conservación artística, Stout, fue uno de los

George Clooney en el filme. Curiosamente, la escena comentada anteriormente de mayor presencia lingüística, que ayuda a deshacer una ocultación de identidad, no aparece en el libro, pero ayuda a definir al personaje en la película.

Rorimer²⁰⁴ (el subteniente James J. Rorimer llamado James Granger e interpretado por Matt Damon en la cinta) estaba a punto de sacar a colación el tema de la disponibilidad permanente de medios de transporte –o de la falta de los mismos- cuando vio acercarse a un destartado Volkswagen alemán. Al volante, con un pie clavado en el acelerador, iba un estadounidense en uniforme de oficial: casco metálico, camisa de lana marrón oliva y botas de campaña protegidas por chanclos. Pese al calor, llevaba una guerrera para protegerse de la lluvia, que empezaba siempre sin avisar. Como el coche no tenía parabrisas, el oficial llevaba puestos unos anteojos parecidos a los de los pilotos de la Primera Guerra Mundial. En el casco lucía una banda azul y en la guerrera las iniciales “USN”, signo inequívoco de que pertenecía a la Marina. Fue gracias a ese detalle que Rorimer reconoció a su colega George Stout (EDSEL, 2012, 120).

Por el contrario, el libro sí nos proporciona alguna situación en la que es muy patente la presencia de la interpretación, como los interrogatorios a los miembros del círculo íntimo de Hitler en busca de los depósitos de las obras artísticas.

primeros estadounidenses en comprender la amenaza que los nazis representaban para el patrimonio cultural europeo y presionó a la comunidad museística y al ejército para que crearan un cuerpo profesional destinado a la conservación de obras. Como oficial de campo, fue el especialista de referencia para el resto de integrantes de la MFAA del norte de Europa, además de amigo y modelo de conducta indispensable (EDSEL, 2012: 23).

Abandonó Europa en julio de 1945 para ocuparse de la preservación del patrimonio en el área del Pacífico y permaneció en Japón hasta mediados de 1946. Posteriormente, fue director del Museo de Arte de Worcester y del Museo Isabella Stewart Gardner de Boston hasta su jubilación en 1970. Falleció en Menlo Park, California, en 1978 (EDSEL, 2012: 494-495).

²⁰⁴ Subteniente James J. Rorimer, zona de comunicaciones y 7º Ejército estadounidense. Cleveland, Ohio, 1905. Fue nombrado conservador del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York siendo aún muy joven. Especializado en arte medieval, desempeñó un papel clave en la reunión de las colecciones medievales del Met, los Claustros, con la ayuda del mecenas John D. Rockefeller Jr. Destinado en París, su férrea determinación, su voluntad de oposición al sistema y su amor por Francia le valieron el aprecio de Rose Valland. Su relación tendría una importancia crucial en la carrera por los tesoros ocultos de los nazis. Casado con una colega del museo, Katherine, su hija Anne nació encontrándose de servicio; no pudo verla durante más de dos años (EDSEL, 2012: 23).

Regresó a Estados Unidos a principios de 1946 y publicó sus memorias de guerra *Survival* (*Supervivencia*) en 1950. En 1955 asumió la dirección del Museo Metropolitano de Arte y falleció en 1966 (EDSEL 2012, 490-492).

Entretanto, James Rorimer estuvo cambiando de destino constantemente. Con él, en calidad de traductor, iba Harry Ettlinger, el soldado estadounidense de origen judeolemán que se había personado en su despacho un día antes de la capitulación de Alemania. De un día para otro, Harry salió de la rutina y el aburrimiento y se vio inmerso en un torbellino de actividad.

A mediados de mayo, Rorimer, se lo llevó a una cárcel de Múnich para interrogar durante cuatro horas a un ciudadano alemán. Rorimer llevaba días preparando el terreno: había intentado ganarse la complicidad del interrogado a base de cigarrillos y supuestas deferencias. Finalmente, el nazi había bajado la guardia, y Rorimer necesitaba a Harry para recabar información detallada acerca de su colección artística. El hombre en cuestión era Heinrich Hoffmann²⁰⁵, amigo íntimo de Adolf Hitler y su fotógrafo personal. ¿Cómo debió de sentirse un judío alemán perseguido al verse delante de alguien que había compartido mesa con el Führer de forma asidua y que durante más de veinte años había sido su seguidor y confidente? Hoffmann, como es natural, alegó que era inocente. Dijo que había sacado fotografías propagandísticas de Hitler oólo porque cobraba derechos cada vez que se imprimían, incluso cuando aparecían en los sellos alemanes. También dijo que había comprado obras de arte de dudosa procedencia de manos de “reputados” marchantes con el único objetivo de sacar reproducciones fotográficas. Tal vez se hubiera enriquecido con el nazismo, pero nunca había sido un... partidario convencido, tan solo alguien que había aprovechado una oportunidad económica. ¿Acaso no era esa la filosofía norteamericana? (EDSEL, 2012: 462-463).

Ciertamente, las sensaciones del intérprete debieron de ser muy intensas en esas experiencias. Lo serían en los interrogatorios y Edsel se lo pregunta de forma abierta en una situación que planteada poco después:

²⁰⁵ Heinrich Hoffmann (Fürth, 12 de septiembre de 1885 - Múnich, 11 de diciembre de 1957) fue un fotógrafo profesional alemán. Se unió al NSDAP en 1920 y fue escogido por Adolf Hitler como su fotógrafo personal desde 1923 hasta 1944. Sus fotos (alrededor de 500.000) y retratos fueron usados con fines oficiales, propagandísticos y como testimonio del régimen nazi.

Hoffmann presentó a Hitler a Eva Braun (1912-1945), su asistente y vendedora en el estudio fotográfico en octubre de 1929, a partir de 1931 se convertiría en la amante de Hitler, y, posteriormente, en su esposa, el 29 de abril de 1945. Al finalizar la guerra, Hoffmann fue enjuiciado y sentenciado a 10 años, luego reducidos a cuatro. Fue liberado en 1950 y se estableció de nuevo en Múnich.

WIKIPEDIA, “Heinrich Hoffmann”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Hoffmann_%28fot%C3%B3grafo%29 [Consulta: 8 de agosto de 2014].

Harry acompañó a Rorimer a Berchtesgaden. Mientras Rorimer se ocupaba de las obras de arte del pueblo -el *Reichsmarschall* no era el único jerarca alemán que había escondido su botín cerca del antiguo baluarte nazi-, Harry subió al Berghof, el chalé que Hitler tenía en lo alto de la montaña. Se quedó solo en el salón del Führer y miró por la enorme ventana (sin cristal desde hacía tiempo) desde la que tantas veces Adolf Hitler había contemplado su imperio. ¿Qué debía de sentir un judío alemán cuyos amigos y parientes habían fallecido en el Holocausto al encontrarse entre los conquistadores en el salón del dictador sometido? Una sensación agradable. Las tropas habían limpiado ya la casa, pero aun así Harry logró hacerse con unas cuantas charreteras y unas hojas de papel con el membrete de un importante general de las SS. Lanzó una mirada sobre Alemania, libre por fin, y a su cabeza acudieron cuatro palabras: “Qué sensación tan agradable” (EDSEL, 2012: 463).

La labor del intérprete no solo se refiere a lo puramente lingüístico, sino que también va a acarrear tareas más penosas al menos físicamente. La labor del intérprete en el ámbito militar, excede siempre lo puramente comunicativo:

La de Harry, en cambio, era transportarlas a la superficie. Cada mañana, después de dejar atrás el refugio inutilizado y la planta embotelladora de Coca-Colas, le entregaban una lista de objetos con su localización. A continuación, bajaba en penumbra doscientos diez metros por el pozo acompañado por dos mineros alemanes (...). En el interior de dichas cámaras había más de cuarenta mil cajones de los que Harry debía recuperar varias docenas de piezas cada día. Era una tarea de enormes proporciones (EDSEL, 2012: 466).

Cerrando ya el apartado dedicado a la Segunda Guerra Mundial, resulta significativo señalar finalmente que en muchas películas ambientadas en el conflicto, incluso en algunas de gran calidad, la figura del intérprete que sería necesaria e imprescindible ha sido obviada, probablemente en aras de una mayor concisión narrativa. Tomaremos como muestra una producción muy conocida de un director, Stanley Kramer, que, como veremos, había utilizado ampliamente la interpretación simultánea como recurso cinematográfico en otra película anterior ¿*Vencedores o vencidos?* (*Judgement at Nuremberg*, 1961), por lo que podemos suponerlo familiarizado con la disciplina. Sin embargo en *El Secreto de Santa Vittoria*, (*The*

Secret of Santa Vittoria, 1969) una comedia de trasfondo bélico, la trama exige la presencia de uno o varios intérpretes que nunca llegan a aparecer en la película.

La cinta es una superproducción para la Columbia ambientada en la Segunda Guerra Mundial en Anticoli Corrado, en la región del Lazio, en Italia. En septiembre de 1943, tras la caída de Mussolini y el fascismo, los habitantes de Santa Vittoria eligen como nuevo alcalde a un reconocido borracho y fracasado, Italo Bombolini (Anthony Quinn), en discusión permanente con su esposa Rosa (Anna Magnani). Los deseos de paz y reconstrucción de los habitantes de Santa Vittoria pronto se ven frustrados por la llegada de un destacamento alemán al mando del capitán Von Prum (Hardy Krüger), que pretende llevarse todo el vino que el pueblo produce y que tradicionalmente vende a la casa Cinzano. El vino actúa en el filme como elemento aglutinante y de comunión de todos los habitantes del pueblo, de unión de los cultivadores con la tierra y con los antepasados y también funciona como símbolo de la resistencia ante la opresión y la tiranía. Las escenas de las cadenas humanas que ocultan el vino son un ejemplo de emotividad, así como de buena planificación de rodaje.

En la cinta hay largas escenas de diálogo entre alemanes e italianos, sobre todo entre el alcalde y el capitán y los restantes oficiales alemanes. La disparidad de lengua, cultura y la propia situación comunicativa parecen pedir un intérprete, quizás alguno de los alemanes o la condesa Caterina (Virna Lisi) que se ha refugiado en su vieja casa solariega huyendo de la caída del fascismo pero que, antes de la guerra, fue una mujer de mundo cultivada y viajera. Nunca aparece ningún intérprete, circunstancia común, como hemos comentado, a otras muchas películas que obvian tan importante detalle, al menos para nosotros.

4.2.9. La Guerra Fría

El conflicto que entre 1939 y 1945 asoló Europa y el mundo entero causó un cambio total en la geopolítica y el reparto de fuerzas en el planeta. Tras el fin de las hostilidades, se produjo una adscripción progresiva de numerosos países bajo dos

esferas de influencia enfrentadas, un bloque bajo la dirección de Estados Unidos y otro controlado por la Unión Soviética.

El nuevo escenario de conflicto latente y de permanente amenaza de guerra tendría su reflejo en el cine de muy diversas formas. El cine estadounidense empleó muchos de los viejos clichés de las películas de *alemanes* ahora adjudicados a los *rusos* pero pronto el tema trascendió la pura propaganda y se comenzó a ver, también, desde una óptica de comedia.

Tampoco los intérpretes, como en épocas anteriores, van a escapar a este ambiente de tensión y conflicto solapado (BAIGORRI: 2014) que va a afectar a su actuación y a la valoración de la misma por parte de sus receptores.

Cuando el intérprete soviético Oleg Troyanovsky²⁰⁶ interpretaba a Molotov²⁰⁷ o a Jrushev²⁰⁸ su interpretación era de alta fidelidad (hi-fi) como “un camaleón que responde a la estimulación del amo” (Ekvall, 1960: 77, 97), con lo cual parecería actuar para la ideología de sus principales. Lo cierto es que George Sherry²⁰⁹, anticomunista en su fuero interno, también era considerado por la opinión

²⁰⁶ Oleg Alexandrovich Troyanovsky (24 Noviembre 1919 - 21 Diciembre 2003) fue embajador de la Unión Soviética en Japón y China y representante de la URSS ante las Naciones Unidas entre 1977 y 1986. Hijo de diplomático recibió formación en idiomas en la Universidad de Moscú y, tras su paso por el ejército rojo, sirvió como intérprete y consejero de asuntos exteriores para Stalin y Jrushev.

²⁰⁷ Viacheslav Mijáilovich Mólotov (9 de marzo de 1890 - 8 de noviembre de 1986) fue un político y diplomático soviético, figura destacada en el gobierno soviético durante la década de 1920, cuando ascendió al poder como protegido de Stalin, hasta 1957, cuando fue despedido del Politburó por Nikita Jrushchov. Fue presidente del Consejo de Comisarios del Pueblo desde 1930 hasta 1941 y Ministro de Asuntos Exteriores entre 1939 y 1949 y desde 1953 a 1957.

WIKIPEDIA, “Viacheslav Mólotov”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Viacheslav_M%C3%B3lotov [Consulta: 8 de agosto de 2014].

²⁰⁸ Nikita Serguéyevich Jrushchov (Kalínovka, 15 de abril de 1894 - Moscú, 11 de septiembre de 1971) fue el máximo dirigente de la Unión Soviética como primer secretario del Partido Comunista d entre 1953 y 1964 y, como presidente del Consejo de Ministros de 1958 a 1964. Jrushchov fue responsable de la desestalinización parcial de la Unión Soviética, respaldó el programa espacial y varias reformas relativamente liberales en materia de política interna. Sus colegas del partido lo retiraron del poder en 1964, reemplazándolo por Leonid Brézhnev como primer secretario y Alekséi Kosygin como presidente del Consejo de Ministros.

WIKIPEDIA, “Nikita Jrushchov”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Nikita_Jrushchov [Consulta: 8 de agosto de 2014].

²⁰⁹ George Leon Sherry (5 de enero de 1924 - 26 de diciembre de 2011). De origen polaco emigró a los Estados Unidos en 1939. Hablaba ruso, inglés, francés y rumano. Aunque desempeño varios

pública estadounidense como agente soviético por transmitir en inglés con igual vehemencia las invectivas lanzadas por Vishinsky²¹⁰ en ruso en los debates del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas (Baigorri 2004: 70). También él estaría representando su papel de la forma más fiel y neutral posible. ¿Tendría que haber censurado -aunque fuera solo en el tono- lo que decía el orador soviético? Probablemente no, si quería mantenerse entre o más allá de la ideología, de cualquier ideología. Estos son ejemplos históricos, pero se podrían multiplicar con muchos casos de reciente actualidad (BAIGORRI, 2007:16).

En uno de los escenarios de más tensión de la Guerra Fría, Cuba, se ambienta la parte que a nosotros más nos interesa de la saga de *El padrino*, ***El padrino Parte II***²¹¹ (*The Godfather: Part II*, 1974). La cinta continúa el gran éxito de *El padrino* (*The Godfather*, 1972) y aún tendría una tercera parte unos años después, *El padrino*.

puestos de importancia en las Naciones Unidas es recordado por su trabajo como intérprete de ruso en los primeros años de la organización.

Su necrológica publicada por el *New York Times* el 27 de diciembre de 2011 lo recuerda y recoge varias anécdotas:

In the years just after the founding of the United Nations in 1945, when speeches from the lectern of the General Assembly and the Security Council were widely broadcast beyond the earphones of the diplomats on the floor, Mr. Sherry became known as the English-speaking voice of Andrei Y. Vishinsky, the Soviet delegate.

“Deputy Foreign Minister Andrei Y. Vishinsky spoke yesterday in tones that were in quick succession impassioned, angry, sarcastic, sardonic, pleading and furious,” The New York Times reported on Sept. 19, 1947. “And the English translation came through the walkie-talkie sets in the General Assembly in tones that were just as impassioned, angry, sarcastic, sardonic, pleading and furious”.

It was Mr. Sherry who matched that 92-minute speech, a good deal of it delivered extemporaneously. (He would later translate speeches by Soviet officials like Anastas I. Mikoyan and Andrei A. Gromyko.)

A 1962 article about Mr. Sherry in The New Yorker touched on his time translating Mr. Vishinsky in the late 1940s: “Although Sherry spoke with an almost aggressively American accent, the audience so easily identified the voice with the Russian fulminations that the secretary general himself” -Trygve Lie at the time - “started receiving letters that urged him to fire the Communist twin.”

Disponible en: http://www.nytimes.com/2011/10/27/us/George-Sherry-Voice-at-United-Nations-Dies-at-87.html?_r=0 [Consulta: 8 de agosto de 2014].

²¹⁰ Andréi Yanuárievich Vyshinski (10 de diciembre de 1883 - 2 de noviembre de 1954). Fue un jurista y diplomático soviético. Desempeñó el puesto de ministro de Asuntos Exteriores de la URSS entre 1949 y 1953.

WIKIPEDIA, “Andréi Vyshinski”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9i_Vyshinski [Consulta: 8 de agosto de 2014].

²¹¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 557.

Parte III (The Godfather. Part III, 1990). Todas las películas están basadas en la famosa novela del mismo título publicada por Mario Puzo²¹² en 1969 y dirigidas por Francis Ford Coppola (1939).

Coppola ha sido, a lo largo de toda su carrera, y más en los años en que dirigió las dos primeras partes de esta saga, un renovador del lenguaje cinematográfico norteamericano. Esta fue una producción de gran impacto, que siguiendo la estela de la primera parte, obtuvo unas críticas excelentes, continuó un estilo que marcó escuela y recibió una respuesta del público apabullante. Con un presupuesto inicial de trece millones de dólares, al finalizar su exhibición comercial solo en Estados Unidos ya había recaudado más de cincuenta y siete millones. Todavía hoy, ambos filmes, permanecen como una referencia cultural significativa, incluso para los no aficionados al cine. Además, la cinta obtuvo seis premios Oscar: Mejor Película, Mejor Actor Secundario, Robert de Niro, Mejor Director, Mejor Guión, Mejor Dirección Artística y Mejor Banda Sonora, batiendo la marca de tres Oscar de la primera parte.

En los años siguientes, la carrera de Coppola proseguiría con títulos tan importantes como *Apocalypse Now* (1979), *Rebeldes (Rebels, 1984)*, *Cotton Club* (1988), *Tucker, un hombre y su sueño (Tucker, A man and his dream, 1992)*, *Drácula de Bram Stoker (Dracula, 1992)*, *El hombre sin edad (Youth Without Youth, 2007)* o *Tetro* (2009).

²¹² Mario Gianluigi Puzo (Manhattan, Nueva York, 15 de octubre de 1920 - Bay Shore, Nueva York, 2 de julio de 1999). Nació en 1920 en Nueva York, en el seno de una familia de inmigrantes italianos. Estudió Ciencias Sociales en la Universidad de Columbia. Sus dos primeras obras, *La arena sucia (The Dark Arena, 1955)* y *La Mamma (The fortunate Pilgrim, 1965)* tuvieron una gran acogida. Su consagración definitiva llegó con la publicación de *El padrino*, con la que además consiguió dos premios Óscar por su trabajo de co-guionista de las partes primera y segunda de la película (por su trabajo en el guion de la tercera fue nuevamente nominado, pero no logró el galardón). A esta novela le siguieron *Los tontos mueren (Fools die, 1978)*, *El siciliano (The sicilian, 1984)*, *La cuarta K (The fourth K, 1991)*, *El último Don (The last Don, 1996)*, *Omertà (1999)* y *Los Borgia (The family, 2001)*

Como guionista, destacan, aparte de la mencionada saga: *Terremoto (Earthquake, 1974)*, *Superman (Superman, 1978)*, *Superman II (Superman II, 1980)*, *Cotton Club (The Cotton Club, 1984)* y *El siciliano (The sicilian, 1987)*.

WIKIPEDIA, "Mario Puzo"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Mario_Puzo [Consulta: 16 de julio de 2014].

La segunda parte de *El padrino* completa la información de la familia Corleone que habíamos obtenido en la primera parte, prosiguiendo la acción donde concluyó la primera película. Michael Corleone como padrino de la familia trata ahora de marcar distancias de los negocios claramente ilegales para dedicarse a actividades socialmente más presentables como el juego o la especulación inmobiliaria. La narración también viaja hacia atrás en el tiempo y nos cuenta los inicios de la familia Corleone en Sicilia y la emigración de Vito Corleone, el personaje que de anciano interpretó Marlon Brando en la primera película, a los Estados Unidos, así como los inicios de su negocio criminal.

El afán de Michael por limpiar y ampliar sus negocios lo llevan a invertir en la Cuba anterior a la revolución de 1958 junto a un grupo de inversores encabezados por el intrigante Hyman Roth (Lee Strasberg). Michael Corleone se da cuenta desde su llegada a Cuba de la situación explosiva en que se encuentra la isla, lo que le hace reticente a invertir grandes cantidades como propone Hyman Roth. Para disipar cualquier tipo de duda, los inversores estadounidenses son recibidos por el dictador Fulgencio Batista²¹³, que había dado un golpe de estado en 1952 y llevaba, al menos desde 1956, en guerra abierta contra los insurgentes.

En el palacio presidencial, Batista (Tito Alba) tranquiliza a los inversores y alardea del teléfono de oro que, como regalo de Navidad, le ha ofrecido una compañía telefónica norteamericana. Lógicamente, Batista se expresa en castellano y el anónimo intérprete (Johnny Naranjo) va trasladando al inglés en modo consecutivo para que los invitados puedan comprender las seguridades frente a la inestabilidad

²¹³ Fulgencio Batista nació en Veguita (Cuba) en el año 1901. De orígenes muy humildes, se unió al ejército en 1921 y, a partir de 1923, entró en la guardia rural, dentro de la cual alcanzaría el grado de sargento-taquígrafo del Estado Mayor del Ejército. A la caída del general Gerardo Machado en 1933, fue nombrado coronel del ejército. De 1934 a 1940 dirigió con mano dura la represión contra los movimientos comunistas y socialistas de las centrales azucareras.

Batista se presentó como candidato a la presidencia 1940 y resultó elegido. Durante su primer mandato cooperó durante la Segunda Guerra Mundial con los aliados y declaró la guerra a las potencias del Eje. En 1944 se convocaron nuevas elecciones y fue reelegido presidente Ramón Grau San Martín. El 10 de marzo de 1952, a escasos cuatro meses de las elecciones presidenciales, dio un golpe de estado e instauró una dictadura que duraría hasta el 1 de enero de 1959 en que huyó del país con una fortuna de 100.000.000 dólares, exiliándose primero en la República Dominicana, luego en la isla de Madeira (Portugal) y por último en España hasta su muerte en 1973.

WIKIPEDIA, "Fulgencio Batista"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Fulgencio_Batista [Consulta: 25 de julio de 2014].

que ofrece el presidente. Además de un efecto de verosimilitud, la labor del interprete, profesional, trajeado y que siempre habla en primera persona, tiene un efecto narrativo, ya que va presentando a todos los asistentes a la audiencia del presidente, muchos de los cuales van a tener parte activa en los sucesos que después ocurrirán en la cinta. Michael Corleone es presentado, lo que el espectador percibe como un eufemismo dentro de un ambiente de corrupción generalizada, como “nuestro socio en las actividades de ocio y entretenimiento”. El intérprete repasa con exactitud toda la lista de inversores, con nombres y cargos en empresas de tecnología, armamento, fruta, caña de azúcar y negocios bancarios.

La escena tiene el mismo sentido en la versión doblada al castellano que en la original en inglés, aunque resulta un tanto incongruente. En el doblaje se ha mantenido en inglés la voz del portavoz norteamericano de los inversores que los va presentando y se ha dejado en castellano la voz del intérprete. El espectador de la versión española se encuentra, por lo tanto, en la misma situación que Batista; depende, a menos que sepa inglés, totalmente del intérprete para conocer a sus interlocutores.

Pronto las garantías de seguridad de Batista otorgadas en esta recepción quedan en papel mojado pues las tropas revolucionarias entrarán en La Habana la madrugada del 1 de enero de 1959, dando por terminada así la dictadura de Batista y la elegante fiesta de fin de año de la que el dictador huye con destino a Santo Domingo. Sus invitados pronto deberán hacer lo mismo, como Michael, por barco hasta la cercana Miami. Tanto en la escena de la entrevista con intérprete como en la del baile, un prodigio de planificación de rodaje, se trata de ofrecer la máxima exactitud histórica, algo entendible, puesto que los acontecimientos de Cuba estaban todavía relativamente recientes cuando se estrena la cinta y tuvieron, y tienen, una influencia decisiva en la política exterior estadounidense.

A lo largo de la década de los sesenta se produce una cierta coexistencia pacífica entre los bloques y, en esos años, una nueva generación de realizadores, muchos provenientes de la televisión, comienzan su carrera como directores cinematográficos y plantean una renovación del lenguaje y de los elementos

expresivos, pero también abordan nuevas temáticas y retoman viejos argumentos con un enfoque más crítico.

Una producción enclavada en estos nuevos presupuestos estéticos y temáticos y que trata otro aspecto importante de la endiablada lógica de la Guerra Fría como es el peligro nuclear, es *Punto Límite*²¹⁴ (*Fail-Safe*, 1964) dirigida por Sydney Lumet (1924-2011). La película está basada en la novela del mismo título de Eugene Burdick²¹⁵, siendo la segunda adaptación al cine de una de sus obras. El año anterior se había estrenado *Su excelencia el embajador* (*The Ugly American*, George Englund, 1963) basada en la novela publicada en 1958 y que, a través de la legación diplomática estadounidense en Sarkan, un país imaginario en el sudeste de Asia, ponía en cuestión toda la política de Estados Unidos en la zona, anunciando unas consecuencias que pronto se plasmarían en la guerra de Vietnam.

La cinta cuenta con escalofriante realismo como un fallo eléctrico lleva a los bombarderos estratégicos de Estados Unidos a lanzar bombas atómicas sobre la Unión Soviética. El presidente norteamericano (Henry Fonda) tratará de evitar la represalia soviética mediante conversaciones telefónicas con el premier soviético. Las escenas de estas conversaciones mediante el famoso teléfono rojo, creado dos años antes tras la Crisis de los Misiles de Cuba en 1962, son de una verosimilitud asombrosa. Lógicamente el teléfono cuenta con unos auriculares para que Buck (Larry Hagman), el intérprete de ruso habitual del presidente, pueda trabajar. Se supone que al otro lado del hilo, en la Unión Soviética, se está procediendo del mismo modo.

La figura del presidente es bastante verosímil y representa, en modos y actitudes al político estadounidense medio de la época. Curiosamente, Fonda acababa de interpretar a un candidato a la presidencia de Estados Unidos en su anterior película, *El mejor hombre* (*The Best Man*, Franklin J. Schaffner, 1964) y a un secretario de Defensa a punto de ser nombrado en *Tempestad sobre Washington*

²¹⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 675.

²¹⁵ Eugene Leonard Burdick (12 de diciembre de 1918 - 26 de julio de 1965). Político, científico, novelista y profesor de ciencias políticas en la Universidad de California.

(*Advise and Consent*, Otto Preminger, 1962) con lo que parecía una elección acertada para el papel. Sus modos y aplomo en la película pueden recordar a Lyndon B. Johnson²¹⁶, el presidente norteamericano en el momento del estreno de la cinta, especialmente si lo comparamos con una descripción del presidente real que nos proporciona el intérprete de alemán de la Casa Blanca, Harry Obst²¹⁷, en la que plantea una situación imaginaria, por cierto, muy del cine de ciencia ficción de los años sesenta:

I had seen Johnson often on television and had noticed that the role of president fit him naturally. He had always wanted to be top dog in any environment

²¹⁶ Lyndon Baines Johnson (Stonewall, Texas, 27 de agosto de 1908 - Johnson City, Texas, 22 de enero de 1973), apodado «LBJ», fue el trigésimo sexto presidente de los Estados Unidos.

Procedente de una familia modesta, había iniciado su carrera política en 1937, al ser elegido para la Cámara de Representantes por Texas; luego fue senador (1949) y jefe del grupo demócrata del Senado (1953). Kennedy le incorporó a su candidatura presidencial de modo que, tras la victoria electoral de 1960, se convirtió en vicepresidente en 1961. Johnson asumió el cargo de presidente después del asesinato de John F. Kennedy el 22 de noviembre de 1963. Aprobó la Ley de Derechos Civiles de 1964 que prohibía la discriminación racial en establecimientos públicos y en cualquier negocio o institución que recibiera fondos federales.

Fue elegido para un nuevo período presidencial el 3 de noviembre de 1964. Alentado por su gran victoria electoral, Johnson envió al Congreso muchos programas sociales que fueron aprobados: ayuda federal para la educación, las artes y las humanidades, seguro de salud para los ancianos (*Medicare*) y para los pobres (*Medicaid*), viviendas de bajo coste y renovación urbana. La Ley de Derecho al Voto de 1965 que finalmente permitió a los afroamericanos estadounidenses acudir a las urnas. Con todos estos programas, el objetivo de Johnson era construir una gran sociedad (*The Great Society*) donde la igualdad de oportunidades y una alta calidad de vida fueran el patrimonio de todos.

WIKIPEDIA, “Lyndon B. Johnson”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Lyndon_B._Johnson [Consulta: 25 de julio de 2014].

²¹⁷ Obst nació en Königsberg, la capital de Prusia Oriental, en 1932. A los diecisiete años escapó de la Alemania Democrática y en 1956, tras licenciarse en la Universidad de Maguncia, se trasladó a Múnich esperando encontrar trabajo como traductor literario. No tuvo demasiado éxito y acabó vendiendo maquinaria de oficina. Un día se encontraba almorzando en un restaurante cuando entraron tres estadounidenses y se sentaron en una mesa cercana. Los extranjeros no conseguían entender el menú. Obst les ofreció su ayuda y acabó sentándose a su mesa. Resultaron ser tres empleados del consulado americano que estaban buscando refugiados como él, ya que el 31 de diciembre de ese año finalizaba el plazo que establecía la ley de asistencia a los refugiados (*Refugee Relief Act*) para llevar a Estados Unidos a todos aquellos refugiados que hubieran perdido su hogar a causa de acciones de guerra. Se trasladó a Estados Unidos en 1957 y recibió la ciudadanía norteamericana en 1963.

Trabajó como intérprete diplomático para el Departamento de Estado, en Washington, llegando a interpretar para siete presidentes norteamericanos: Johnson, Nixon, Ford, Carter, y Reagan, Bush padre y Clinton. De 1984 a 1997 dirigió la Oficina de Servicios Lingüísticos del Departamento de Estado (*Office of Language Services*) y de 1997 a 2004 fue Director y profesor de la Escuela Inlingua de Interpretación en Arlington (Washington). Desde su jubilación compagina su labor como intérprete con la de conferenciante, escritor y profesor, tanto en Europa como en China y Estados Unidos (OBST, 2010: 263).

anyhow. As a result, he felt completely at home in that role, similar to Eisenhower and even Bill Clinton²¹⁸, despite the latter's informal way of being natural. Diametrical opposites would be Nixon²¹⁹ and George W. Bush (for whom I have never interpreted). They always seemed to try hard to look presidential and walk upright and somewhat stiffly, jutting out their chins, emanating an air of artificiality. With LBJ, I always felt that if he had been in a crowd of a hundred Washington politicians when a spaceship from another planet landed unexpectedly in the nation's capital, the captain of that ship would have made a beeline for him, not needing to say to anybody, "Take me to your leader!" (OBST, 2010: 7).

El presidente Johnson, más allá de parecidos físicos o comportamientos personales, mostraba el mismo respeto por la labor de los intérpretes que el personaje encarnado por Henry Fonda:

President Johnson had a soft spot in his heart for interpreters because he understood how difficult high level interpreting often is and how much knowledge good interpreters possess and must keep storing in their heads in order to remain at the top of their profession. He would not hesitate to ask interpreters for advice, especially on the character and modus operandi of foreign leaders. Few presidents ever did that. LBJ realized that veteran interpreters, having worked for previous administrations, had repeatedly sat in on confidential meetings with durable politicians like De Gaulle, Andrei Gromyko²²⁰, Marshal Tito²²¹, and others. They had

²¹⁸ William Jefferson Clinton (19 de agosto de 1946, Hope, Arkansas) más conocido como Bill Clinton, fue el 42º presidente de los Estados Unidos en los periodos de 1993-1997 y 1997-2001,

WIKIPEDIA, "Bill Clinton"

Disponibile en http://es.wikipedia.org/wiki/Bill_Clinton [Consulta: 25 de julio de 2014].

²¹⁹ Richard Milhous Nixon (Yorba Linda, 9 de enero de 1913 - Nueva York, 22 de abril de 1994), conocido como Richard Nixon, fue el trigésimo séptimo presidente de los Estados Unidos. Ha sido el único hasta la fecha en dimitir del cargo debido al escándalo *Watergate* de espionaje al partido demócrata.

WIKIPEDIA, "Richard Nixon"

Disponibile en http://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Nixon [Consulta: 25 de julio de 2014].

²²⁰ Andréi Andréyevich Gromyko (Gómel, 18 de julio de 1909 - Moscú, 2 de julio de 1989) fue un economista, diplomático, político y canciller soviético. Desempeñó los más altos cargos de su país, ministro de Asuntos Exteriores durante más de veinticinco años (1957-1985), y presidente del Presidium del Soviet Supremo de la URSS en las postrimerías del régimen comunista.

WIKIPEDIA, "Andréi Gromyko"

Disponibile en http://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9i_Gromyko [Consulta: 25 de julio de 2014].

gained certain knowledge and experience that few of his regular advisers could command. He also has great respect for people who could effortlessly handle two or more languages. He knew from his own efforts of trying to understand and speak Spanish what an enormous effort is needed to reach native fluency in another language, something he never fully accomplished (OBST, 2010: 22).

Las conversaciones con el intérprete se repiten en cuatro ocasiones, en distintas conversaciones con el premier ruso. El intérprete es claramente parcial, es un estadounidense del lado de los estadounidenses que intenta dar a su presidente no solo la información lingüística más exacta posible sino incluso, y para tener más elementos de juicio, la no lingüística, comentando el efecto que en el premier soviético producen las palabras del presidente a través de su tono de voz, pausas, entonación...

El código ético propio del intérprete se conculca en el sentido de que toma claramente partido por una de las partes, pero lo más destacado de las escenas es que, casi por vez primera, se resalta la profesionalidad del intérprete, su importancia y lo difícil que es realizar una interpretación telefónica sin ver al orador, más aún en un contexto de tensión extrema como el que plantea la película, con semejante nivel de responsabilidad. La profesionalidad del intérprete es alabada hasta por el propio presidente que queda impresionado por su aplomo y falta de nervios. Incluso trata de indagar algún detalle más concreto sobre por qué decidió dedicarse a esa profesión. El intérprete, modesto, solo afirma que ha tenido facilidad para las lenguas desde muy joven, quitándole así importancia a su labor y cayendo en el tópico de que el intérprete nace.

Desgraciadamente, no podemos comprobar la fidelidad del intérprete hacia los parlamentos originales, ya que nunca escuchamos el ruso en la película. En cualquier caso, el trabajo del actor Larry Hagan (1931-2012), muy conocido años

²²¹ Josip Broz, "Tito" (Kumrovec, Imperio austrohúngaro, actual Croacia, 7 de mayo de 1892 - Liubliana, Yugoslavia, actual Eslovenia, 4 de mayo de 1980), conocido por su título militar, Mariscal Tito, fue un político y militar croata, jefe de Estado de Yugoslavia desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte.

WIKIPEDIA, "Josip Broz Tito"
Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Josip_Broz_Tito [Consulta: 25 de julio de 2014].

después por interpretar al malvado J.R. en la popular serie *Dallas* (1978), es digno de mención. La película presenta, además, de forma muy realista el equipo del que dispone el intérprete, anunciando así lo que años después se conocería como interpretación mediática o interpretación para y a través de medios de comunicación a distancia, tales como el teléfono, la radio, la televisión y, últimamente, la videoconferencia (LEÓN, 2002: 227).

El filme establece una relación directa con otro del ya mencionado director Stanley Kubrick titulado *¿Teléfono rojo?, Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964)*. Estrenado con solo unos meses de antelación a la película de Sydney Lumet, el argumento es muy similar. Una serie de equívocos y unos militares belicistas provocan que los bombarderos estadounidenses se encaminen a arrasar la Unión Soviética. Sin embargo, el tratamiento dado aquí al problema es de comedia, de ironizar sobre la Guerra Fría y la amenaza atómica. La exageración y la broma sustituyen al realismo de la película anterior, aunque con la misma intención, la crítica y la reflexión sobre la situación política internacional del momento.

No es de extrañar, por lo tanto, que aquí la figura del intérprete no aparezca representada por innecesaria. El presidente norteamericano Merkin Muffley, encarnado por Peter Sellers que, con su habitual capacidad camaleónica, interpreta tres papeles diferentes en la película, habla directamente con su homólogo soviético, al que coloquialmente llama *Dimitri*. El premier soviético, algo bastante inverosímil, mantiene la conversación en inglés. Queda claro que, en este caso, importa más el efecto hilarante del tono de la conversación que el realismo de lo que se reproduce.

El impacto de la película de Lumet fue muy importante en su momento y su crítica al belicismo es tan actual que ha permitido que se realizara un remake para la televisión titulado *Fail Safe. Sin retorno*²²² (*Fail Safe, 2000*) dirigido por el británico Stephen Frears.

²²² Ficha completa de la película en Anexo I, página 573.

Frears es un cineasta cuidadoso que ha planteado temas muy dispares en sus producciones, con una cierta inclinación por las producciones de época. Tras su larga experiencia como realizador para la BBC, pasó a la gran pantalla y algunas de sus obras más conocidas son *Mi hermosa lavandería* (*My Beautiful Launderette*, 1985), sobre la inmigración y la homosexualidad, *Las amistades peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, 1988), adaptación de la novela de Choderlos de Laclos sobre pasiones y engaños dieciochescos y ganadora de tres premios Oscar, *Mrs. Henderson presenta* (*Mrs Henderson Presents*, 2005), sobre los espectáculos de variedades en el Londres previo a la Segunda Guerra Mundial, la muy conocida y premiada *La reina* (*The Queen*, 2006) sobre Isabel II y la muerte de Lady Diana, *Chéri* (2009) historia de la Belle Époque basada en la obra de Colette y *Philomena* (2013) acerca de la búsqueda de los hijos de madres solteras dados en adopción por las Hijas de la Magdalena en Irlanda.

La cinta es muy similar a la película original, aunque desaparecen los sueños apocalípticos y surrealistas que abrían y cerraban la cinta original. Se mantienen los personajes y la ambientación de los años sesenta pero, pese a todo, el filme resulta menos verosímil. Quizás el blanco y negro de la producción original ayudaba a crear una atmosfera más adecuada al tema. En esta ocasión, el papel del presidente lo interpreta Richard Dreyfuss y el del intérprete Buck, Noah Wyle. El uso de la interpretación en la producción respeta todos los parámetros que hemos comentado para la producción original.

Sin duda, como ya anunciábamos, uno de los conflictos de mayor duración y uno de los enfrentamientos indirectos de mayor calado entre las dos superpotencias de la Guerra Fría es la Guerra de Vietnam. Aunque, en origen, el conflicto se plantea como un problema de descolonización de la Indochina francesa, pronto se va a convertir en un conflicto de amplias ramificaciones regionales e internacionales que va a involucrar a toda la maquinaria de guerra estadounidense y, a la postre, se va a convertir en el primer enfrentamiento bélico exterior que pierden los Estados Unidos.

El amplio territorio francés de Indochina, ocupado y colonizado ya desde el tercio final del siglo XIX, tiene un despertar progresivo de sentimientos nacionalistas favorables a la independencia ya desde la década de 1920. Cuando los ejércitos del

Tercer Reich ocupan la metrópoli en 1940, los japoneses se hacen con el control de Indochina, casi con la única oposición de las guerrillas independentistas de inclinación comunista cada vez más acusada, ayudadas y armadas desde China. Cuando la Segunda Guerra Mundial finaliza en 1945, a la Cuarta República Francesa le va a resultar muy difícil volver a restaurar el dominio colonial sobre el territorio. Las tensiones independentistas irán en aumento hasta desembocar en una guerra abierta que concluirá con la derrota francesa en el asedio de Dien Bien Phu en 1954, que dio paso a la independencia de la Indochina Francesa, dividida ahora en Camboya, Laos y Vietnam, dividido a su vez en dos entidades políticas, Vietnam del Norte, bajo régimen comunista y Vietnam del Sur, bajo una dictadura militar apoyada por Estados Unidos.

Si bien ya los franceses habían recibido importante apoyo financiero y asesoramiento militar de los Estados Unidos, la intervención militar estadounidense a gran escala no se va a producir hasta 1965, en un momento en el que los intentos de unificación del país desde el norte van a ser cada vez más evidentes, financiando y armando al movimiento *Vietcong* de oposición al gobierno de Vietnam del Sur. Tras ocho años de destructiva y desmoralizadora guerra de guerrillas, los estadounidenses firman un acuerdo de paz por el que se retiraran del territorio a cambio de mantener la independencia de Vietnam del Sur, situación que se mantendrá únicamente hasta 1975 cuando Vietnam del Norte toma definitivamente el control de todo el territorio. Como epílogo al conflicto, en los años siguientes las simpatías comunistas continuaran extendiéndose y se producirán las invasiones de Laos y Camboya, prolongándose las situaciones de guerra y tensión hasta bien entrados los años ochenta.

En *La Patrulla*²²³ (*Go Tell the Spartans*, 1978) nos encontramos, pese a los ecos de la Grecia clásica de su título original, con una descripción de la situación de 1965, inmediatamente anterior a la inmersión total de Estados Unidos en el conflicto. El mayor Asa Barker (Burt Lancaster) dirige una unidad de asesores militares estadounidenses con la misión de formar y entrenar a las tropas del gobierno de Vietnam del Sur y combatir, aunque de forma no demasiado explícita, el movimiento

²²³ Ficha completa de la película en Anexo I, página 621.

Vietcong en una zona muy conflictiva ya desde la época de la dominación francesa, donde el movimiento independentista fue reprimido con extrema crueldad, lo que hace que los civiles sean muy recelosos de cualquier presencia militar.

Su director, Ted Post (1918-2013), realizó una larga filmografía de ochenta y seis títulos, mayoritariamente para televisión pero con algunas incursiones en la gran pantalla que alcanzaron cierta notoriedad. Por citar algunas, los westerns *La ley del revólver*, (*Gunsmoke*, 1955) y *Cometieron dos errores*, (*Hang'em high*, 1968), películas de acción como *Harry, el fuerte* (*Magnum force*, 1973) o de ciencia ficción, *Regreso al Planeta de los Simios* (*Beneath the Planet of the Apes*, 1970).

La singularidad de esta cinta reside en el período del conflicto en el que se desarrolla, previo a la gran intervención estadounidense, mientras que la mayoría de películas sobre Vietnam lo van a hacer en los años de mayor actividad bélica inmediatamente posteriores, *Apocalypse Now*, (Francis Ford Coppola, 1979) o *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987) por citar dos de las más conocidas y, en lo que concierne a nuestro análisis, en la presencia de un intérprete atrapado entre dos lealtades. Al ser la misión norteamericana la de formar en técnicas modernas de combate al ejército de Vietnam del Sur, se hace imprescindible la presencia de un intérprete vietnamita-inglés, (el actor Phong Diep) que hace algo más que transmitir órdenes y permitir una comunicación fluida entre estadounidenses y vietnamitas.

La cinta lo retrata como un personaje cruel, que se involucra en el combate y no tiene reparos en matar, es más un profesional del ejército que uno de la intermediación lingüística y parece desenvolverse mejor en el ámbito de las armas que en la de las lenguas. Además, y ello podría explicar su carácter violento, es odiado por sus compatriotas por colaborar con las fuerzas militares estadounidenses y antes, presumiblemente, con las francesas. Poco más sabemos sobre el personaje, como, por ejemplo, cómo o dónde aprendió las lenguas con las que trabaja aunque las escenas de comunicación en las que la interpretación tiene un valor importante sirven más para caracterizar al personaje y sus conflictos que para hacer avanzar la acción de la película. Como contrapunto del intérprete, tendríamos al jefe de la unidad, el mayor Asa, muy escéptico acerca de la utilidad de su misión y asqueado

ya por los conflictos y la violencia, como parece lógico en un militar con una carrera ya larga a sus espaldas.

Otra producción, de mayor envergadura e interés, pero que presenta algunos puntos de contacto con la que acabamos de comentar es *Mando perdido (Los centuriones)*²²⁴ (*Lost Command*, 1966) dirigida por Mark Robson, del que ya trazamos su perfil cinematográfico cuando hablamos de *El coronel Von Ryan*, y basada en las obras del escritor francés Jean Lartéguy²²⁵, con arreglos de guion de Nelson Gidding.

El filme, prácticamente rodado en España en su totalidad, con exteriores en Almería (desierto argelino), Manzanares el Real, Madrid (montañas de Argelia y Vietnam) y Málaga (Argel), presenta un reparto con algunas de las estrellas más conocidas del momento Anthony Quinn (teniente coronel Pierre Raspeguy), Alain Delon (capitán Phillipe Esclavier) o George Segal (teniente Mahidi).

La película cuenta la historia del regimiento del teniente coronel Raspeguy comenzando en la retirada francesa de Vietnam tras la derrota de Dien Bien Phu en 1954. Raspeguy y sus hombres son trasladados a la, en principio, más cómoda posición de Argelia, donde no tardaran en plantearse también los mismos problemas independentistas que en Vietnam y pronto se desencadenara una guerra implacable, que la película describe con una crudeza inusual para la época de su producción.

²²⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 656.

²²⁵ Jean Lartéguy, seudónimo de Jean Pierre Lucien Osty, fue un escritor y periodista francés que nació en Maisons-Alfort, Val de Marne el 5 de septiembre de 1920 y murió en París el 23 de febrero de 2011.

Licenciado en Historia por la Universidad de Toulouse, trabajó como secretario del historiador José Calmette. Voluntario en octubre de 1939 para luchar en la Segunda Guerra Mundial, huyó de Francia en marzo de 1942 y fue detenido en España donde se le recluyó en un campo de internamiento, allí se unió a las fuerzas de la Francia Libre. Continuó como oficial en activo durante siete años hasta pasar a la reserva con un brillante historial. Posteriormente fue corresponsal de guerra en Palestina, Corea, Indochina, Argelia, América Latina etc. Su obra literaria de ficción se centra en la época de la descolonización con grandes éxitos como *Los Centuriones* y sus continuaciones *Los Pretorianos* y *Los Mercenarios*.

WIKIPEDIA, “Jean Lartéguy”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Jean_Lart%C3%A9guy [Consulta: 17 de julio de 2014].

La población argelina apoya al Frente de Liberación Nacional, que desea la independencia y combate contra el ejército francés, ayudado por los regimientos *harki* formados por argelinos y por la numerosa población nacida en Argelia de ascendencia francesa, los *pieds noirs*, más de un millón de personas, que desean mantener el régimen colonial, y que también crearán pronto un movimiento violento, la *Organisation de l'Armée Secrète* (Organización del Ejército Secreto u OAS), una organización armada clandestina dedicada a la guerra sucia contra el FLN, primero, y, posteriormente, contra el propio gobierno francés por su intención de llegar a un acuerdo con los argelinos y descolonizar el territorio.

Nos encontramos ante un conflicto de doble vertiente, un choque entre un ejército profesional y un movimiento armado bien entrenado y entre dos poblaciones enfrentadas en una guerra civil paralela a la guerra de descolonización²²⁶. Finalmente, el 19 de marzo de 1962, ambas partes firmarán los acuerdos de Évian que establecen un alto el fuego y la posterior independencia de Argelia.

Los personajes de la película representan cada uno un origen social y una postura personal diferente frente al conflicto. El teniente coronel Raspeguy es un hombre de origen rural y humilde al que la milicia le ha servido de forma de ascenso social e incluso para consolidar un romance con un miembro de la nobleza como es la condesa Natalie de Clairefons (Michèle Morgan). Su comportamiento va a ser, por lo tanto, de estricta obediencia a las órdenes sin plantearse la pertinencia o no de las mismas teniendo en mente el ascenso a general, que al final conseguirá, pero salvaguardando la seguridad de sus hombres.

El capitán Esclavier es el militar de academia con un punto intelectual, que es capaz de profundizar más en la situación y ponerse en el lugar de los argelinos. Sus dudas se acrecentarán, además, por el romance que empieza a mantener con la

²²⁶ Este período histórico y el inmediatamente anterior, desde comienzos de los años treinta y centrándose en los encuentros y desencuentros culturales y políticos entre franceses y argelinos ha sido magistralmente retratado en una producción argelina: *Lo que el día debe a la noche* (*Ce que le jour doit à la nuit*, 2012) del director argelino Alexandre Arcady (1948) que, aunque no tiene relación con la interpretación, es un visionado complementario muy recomendable.

Asimismo, otra película clásica, *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, 1966), del realizador italiano Gillo Pontecorvo (1919-2006) nos proporciona una visión muy real del conflicto, en esta ocasión centrándose en las luchas urbanas en Argel y sus implicaciones éticas y políticas.

argelina Aicha (Claudia Cardinale) que, a la postre, resulta ser una infiltrada del FLN para obtener información sobre los movimientos e instrucciones de la unidad. El desapego de Esclavier por el ejército y su rechazo de la violencia le llevarán, finalmente, a abandonar la carrera militar antes que a renunciar a sus convicciones.

El triángulo de militares se cierra con el teniente Mahidi, un argelino que, en la parte de la cinta que se desarrolla en Vietnam, está perfectamente integrado en el ejército y en la cultura francesa pero que, tras volver a Argelia, se va progresivamente cuestionando la legitimidad del colonialismo francés y se va acercando cada vez más a las posiciones del FLN. Es, sin duda, el personaje más complejo y, por ende, el más interesante, ya que, por una parte, presenta una evolución ideológica y personal no condicionada por un romance, como en Esclavier, o por el deseo de ascenso social, como en Raspeguy, sino, simplemente, por el análisis del momento histórico que le toca vivir a él y a su pueblo. Por otra parte, es el personaje que a nosotros más nos interesa puesto que, por su condición de argelino, es el intérprete del regimiento, la pieza central e imprescindible para poner en contacto a los franceses y a sus colonizados. Él va a transmitir las represalias que el regimiento toma en las zonas rurales que apoyan al FLN, algo que empezará a despertar su conciencia de argelino, va a asistir a torturas e interrogatorios para obtener información, va a ser el oficial de enlace encargado de las relaciones con los *harki* y, finalmente, se va a pasar a las filas del FLN, informando de los movimientos de sus compañeros y facilitando la organización de una emboscada en la que varios de sus compañeros franceses van a ser asesinados y descuartizados, lo que, después, le va a producir amargos remordimientos.

Mahidi, que se muestra marcial y seguro en las interpretaciones que realiza entre el árabe y el francés, resulta tan atractivo como intérprete y como personaje, porque, como apuntábamos al comienzo de nuestra exposición, trasgrede el código ético de confidencialidad de la profesión, y utiliza la información a la que tiene acceso no tanto para su propio beneficio, sino para favorecer una causa en la que comienza a creer. Lógicamente, y como es habitual en el cine de la época, y en una película que, aunque mantiene un punto de vista bastante ecuánime, es más bien pro francesa, su acción no quedará sin castigo y el personaje morirá. En realidad, su doble juego hace que sea sospechoso tanto para los franceses como para los argelinos

independentistas que acabarán asesinandolo. Es un intérprete atrapado en tierra de nadie, en la incertidumbre de sus propias convicciones.

Además de Vietnam o Argelia, otro de los escenarios de mayor inestabilidad y choque entre las esferas de influencia de los bloques fue Sudamérica, sobre todo a partir de la Revolución Cubana de 1959 y a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta. En la cinta *Bananas*²²⁷, dirigida por Woody Allen (1935) en 1971 encontramos una inteligente sátira sobre las revoluciones comunistas en las conocidas como *repúblicas bananeras*, esos pequeños estados centroamericanos, dictatoriales y generalmente dirigidos por los intereses de las grandes compañías estadounidenses y en los que en esta época aparecen guerrillas y movimientos revolucionarios inspirados por los acontecimientos de Cuba y financiados desde Moscú.

Dentro de la larga lista de más de cincuenta largometrajes de su filmografía, *Bananas* es la segunda película de Woody Allen tras *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969) y se enmarca dentro de la primera parte de su filmografía más condicionada por lo satírico, lo burlesco y lo crítico, de las que forman parte películas como: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*, 1972), *El dormilón* (*Sleeper*, 1973) o *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, 1975).

En ese momento se produce un giro en su carrera, sin abandonar un cierto tono satírico las películas se van a centrar más en los sentimientos y la complejidad de las relaciones interpersonales a partir de *Annie Hall* (1977) y con diversas variantes hasta sus últimas películas *Midnight in Paris* (2013), *Blue Jasmine* (2013) y *Magia a la luz de la luna* (*Magic in the Moonlight*, 2014) siempre muy bien recibidas por la crítica y por el público europeo.

El tímido y desastroso estudiante Fielding Mielish (Woody Allen) vive un romance con Nancy (Louise Lasser) una activista política partidaria de la revolución

²²⁷ Ficha completa de la película en Anexo I, página 516.

en Latinoamérica, que finalmente lo abandona para consagrarse completamente a la causa revolucionaria en la pequeña e imaginaria República de san Marcos. Fielding decide seguirla y, tras una serie de disparatados equívocos, se convertirá en uno de los líderes revolucionarios más importantes.

En calidad de representante del nuevo régimen político de san Marcos viajará a Nueva York para negociar con el gobierno estadounidense las nuevas relaciones bilaterales, lo que dará lugar a nuevos equívocos y a una despiadada crítica de la política exterior norteamericana del momento, incluyendo incluso la parodia de personajes reales, como el director del FBI John Edgar Hoover²²⁸, interpretado por la actriz Dorthi Fox, satirizando así la equívoca orientación sexual del personaje, tema, por cierto, tratado también, pero esta vez en serio por Clint Eastwood en su biografía del personaje interpretado por Leonardo Di Caprio (*J. Edgard*, 2011).

Probablemente una de las escenas más hilarantes del filme se produce cuando la delegación de san Marcos llega a Nueva York y el Departamento de Estado pone a disposición de los revolucionarios un intérprete (Eulogio Peraza) para que les facilite la comunicación con los diplomáticos estadounidenses y con la prensa. Como los revolucionarios son, en su mayoría al igual que Fielding, estadounidenses y conocen el inglés, la labor del intérprete se hace totalmente innecesaria, pero, este, servicial y en ningún caso dispuesto a perder su empleo y su papel protagonista, se dedicará a repetir exactamente en inglés, o en español en la versión doblada, lo que han dicho los oradores originales, dando a entender de forma velada la inutilidad de la interpretación en muchos encuentros internacionales en los que las partes conocen las lenguas y la utilización de intérpretes puede obedecer más a una estrategia dilatoria para calcular mejor reacciones y respuestas que a otra cosa. Sea como fuere, esta

²²⁸ John Edgar Hoover (1 de enero de 1895 - 2 de mayo de 1972) fue el primer director de la Oficina Federal de Investigación (FBI) desde su creación, el 10 de mayo de 1924, hasta su muerte. Hoover sobrevivió a la gestión de ocho presidentes, que no pudieron destituirlo por el coste político que les implicaba, convirtiéndose así en uno de los hombres más poderosos de los Estados Unidos durante más tiempo.

En su vida privada, que es la que Allen parodia en *Bananas*, Hoover siempre fue soltero y, por lo menos desde la década de 1940, circularon rumores de que era homosexual encubierto. Oliver Stone en su filme *Nixon* (1995) lo muestra besándose con un joven camarero. También se ha sugerido que su larga asociación con Clyde Tolson, director asociado del FBI, se debía a que este fue su pareja. Clyde Tolson heredó las propiedades de Hoover y aceptó la bandera norteamericana del ataúd de Hoover durante sus exequias. Tolson falleció en 1975 y fue enterrado cerca de la tumba de Hoover. Eastwood en su película da esta relación por confirmada y la hace explícita en varias escenas.

película explota otro de los posibles potenciales de la interpretación en el cine, su uso cómico o hilarante, mucho menos frecuente que otros de los analizados como la ambientación o la verosimilitud histórica

4.2.10. El Mundo Actual y sus conflictos

Con la caída del muro de Berlín en 1989 y la desaparición del bloque comunista en el breve plazo hasta la desintegración de la Unión Soviética en 1991 y el consiguiente fin de la Guerra Fría, pareció desaparecer también la dinámica de enfrentamiento continuo entre potencias e ideologías que había caracterizado todo el siglo XX.

Pero esta aparente nueva paz, aunque salpicada por conflictos como la Guerra del Golfo entre Estados Unidos e Irak por el dominio de Kuwait (1991) y otros tantos problemas regionales, quedó en entredicho tras los ataques terroristas en que los radicales islámicos de Al Qaeda derribaron las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Se abrió así una nueva dinámica de conflicto, no de un enemigo tangible y concreto, personalizado en una nación o en un grupo de naciones como hasta aquel momento, sino de uno más difuminado, global y difícil de localizar.

La interpretación de lenguas en estos años, ya desde la aparición de la interpretación simultánea a finales de los años veinte y su mayor difusión internacional tras los Juicios de Núremberg, ha sido cada vez un elemento más cotidiano, por lo que el tradicional papel que el cine asignaba a los intérpretes como elemento de ambientación más o menos exótica quizá no tiene en el cine actual la importancia que tenía en el cine clásico.

Lógicamente, los filmes de los últimos años van a reflejar también la labor y problemática del intérprete más moderno, el intérprete de cabina, el intérprete de simultánea, aunque este será nuestro punto de análisis en el siguiente capítulo.

Pero el mundo actual no solamente es un mundo en conflicto sino también un mundo de intercambio y movilidad de mercancías, ideas y personas, coadyuvado por el uso de Internet y la cada vez mayor interdependencia económica y social, pero también política y cultural entre los países. Nos encontramos por lo tanto ante un mundo en rápido proceso de cambio y de choque cultural.

Esta nueva situación será, como cualquier cambio social e histórico producido a lo largo de su existencia, recogido por el cine, que también utilizará la interpretación y sus profesionales y usuarios como elementos significativos de esta nueva situación. Como ratificación de esta afirmación repasaremos a continuación una serie de títulos necesariamente recientes y bastante significativos.

El primero es la producción española *Guerreros*²²⁹ (2002), dirigida por Daniel Calparsoro (1968), tras el éxito de *Asfalto* (2000), se trata de una de las películas más conocidas de su corta y espaciada filmografía de la que el thriller *Combustión* (2013) es, por el momento, el último ejemplo.

La cinta presenta la historia de un grupo de soldados españoles desplegados en Kosovo, justo después del fin de las hostilidades de la segunda guerra con una misión de pacificación y reconstrucción de una estación eléctrica. El término genérico de *Guerra de Kosovo* suele emplearse para describir dos conflictos que tuvieron lugar, de manera consecutiva e incluso con un cierto solapamiento:

- 1996-99: Conflicto de guerrillas entre los independistas albaneses y las fuerzas de seguridad serbias y yugoslavas, donde los albaneses se autodenominaban movimiento separatista, mientras que las fuerzas serbias los llamaban terroristas.
- 1999: Guerra entre Serbia y las fuerzas de la OTAN entre el 24 de marzo y el 10 de junio de 1999, período durante el cual las fuerzas de la OTAN realizaron bombardeos continuos contra objetivos serbios. Los combatientes albaneses continuaron atacando a las fuerzas serbias y a los civiles serbios de Kosovo, mientras que las fuerzas serbias atacaron a los rebeldes y a los civiles albaneses, produciendo una depuración étnica que culminó con

²²⁹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 581.

desplazamientos masivos de la población hacia campos de refugiados en países vecinos.

La situación inmediatamente posterior al fin de las operaciones militares en junio de 1999, con toda la tensión y el odio acumulado, es la que recoge la película. La unidad del teniente Alonso (Eduardo Noriega) formada por el sargento Rubio (Rubén Ochandiano), el cabo Ballesteros (Jordi Vilches) y los soldados, Vidal (Eloy Azorín), Balbuena (Carla Pérez), Lucas (Roger Casamajor) y Gómez (Iñaki Font) deberán hacer frente a la desconfianza, cuando no a la manifiesta hostilidad de la población civil y tratar de llevar a cabo su misión, sin provocar ningún conflicto que sirva de detonante a la explosiva situación. Finalmente, no serán los españoles sino una unidad francesa comandada por el Teniente Blanchard (Stefan Elbaum) la que desencadena una cadena de incidentes que volverá explosiva la situación.

Los españoles son ayudados en su labor por una intérprete, Mónica, encarnada por Sandra Wahlbeck, una actriz frecuente en la televisión y el cine de esos años que podía aportar al personaje una perfecta dicción en español y una presencia física exótica que hiciera creíble su pertenencia a la etnia albano-kosovar. No consta en la película que Mónica hubiese cursado estudios de interpretación reglados, pero podemos intuir que aprendió el español durante su estancia en España como refugiada, probablemente durante la primera guerra de Kosovo. Es una profesional no encuadrada dentro del ejército español, no lleva uniforme, pero sí lleva una ropa de trabajo, una especie de uniforme similar al de Naciones Unidas, pero con una bandera española cosida en la manga.

Mientras que los conflictos entre los militares y la población civil parecen previsibles desde el comienzo de la cinta, el personaje de Mónica aporta algo más, es una mujer en el punto de mira, odiada por sus nacionales por trabajar para fuerzas extranjeras y que no acaba de obtener una confianza total por parte de sus compañeros de armas, que la ven como a una posible espía o, cuando la tensión de los acontecimientos empieza a florecer, no le van a perdonar las acciones de sus “paisanos”. Pese a que ella conoce muy bien la cultura española y se siente española, vemos en la cinta que el régimen administrativo y jurídico del ejército no la protege, porque no es militar ni está trabajando en territorio español, y, por lo tanto, tendrá

que afrontar un destino muy incierto cuando la misión termine. Algo, como veremos más adelante, muy común a los intérpretes que trabajan para ejércitos extranjeros en lugares en conflicto, incluidos los que lo han hecho para el ejército español en lugares como Afganistán.

La intérprete trabaja con el albanés, el español y el inglés y se muestra segura y profesional en sus actuaciones. Por el contrario, carece de preparación militar, por lo que, no se desenvolverá adecuadamente cuando comiencen los tiroteos. De hecho, su destino, que se apunta trágico casi desde el inicio de la película, culminará con su muerte cuando, tras pisar una mina, es asfixiada por uno de los soldados, para acabar así con su sufrimiento. La historia de Mónica es triste pero bastante verosímil e ilustrativa de las difíciles condiciones de trabajo de un intérprete bélico y de las funestas consecuencias que puede producirle el ejercicio de su labor. Todo ello, en una cinta ciertamente singular e interesante y bastante inédita en el cine español que, únicamente en la adaptación de la novela de Arturo Pérez Reverte, *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1997), había mostrado la guerra de Bosnia, desde los ojos de un grupo de corresponsales de guerra.

*En tierra hostil*²³⁰, (*The Hurt Locker*, 2008) es, probablemente, una de las películas más realistas y descarnadas sobre la guerra realizadas en los últimos años, en este caso sobre el conflicto de Irak desencadenado con la invasión estadounidense de 2003. Su directora, Kathryn Bigelow (1951) consiguió una gran repercusión y polémica con la cinta, además de seis premios Oscar y una recaudación en taquilla que superó ampliamente los quince millones de dólares de presupuesto de la cinta, rodada en Jordania.

La realizadora californiana casi se ha especializado últimamente en temas bélicos en su espaciada cinematografía. Su anterior película, una gran superproducción de casi cien millones de dólares de presupuesto, *K-19: The Widowmaker* (2002) trataba sobre un incidente nuclear a bordo del primer submarino soviético con ese tipo de propulsión en 1961, aunque la película fue inevitablemente condicionada en su crítica y recepción, como si en realidad estuviese hablando de la

²³⁰ Ficha completa de la película en Anexo I, página 562.

realidad del momento de su estreno y no de la década de los sesenta, por el accidente y hundimiento del submarino ruso *Kursk* el 12 de agosto de 2000. Su siguiente filme, *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, 2012), reconstruye otro hecho histórico, en este caso, la operación primero de inteligencia y luego de comandos que llevó a la localización y muerte del líder de Al Qaeda, Osama Bin Laden, el 6 de mayo de 2011.

Aunque la guerra de Irak ha sido abordada de múltiples formas, la mayoría con fondo crítico y antibelicista en la pantalla, (*Redacted*, Brian de Palma, 2007, *Buried*, Rodrigo Cortes, 2010...), en esta ocasión nos adentramos en el conflicto de una forma diferente. En vez de ver operaciones bélicas a gran escala, nos centramos en la labor de un equipo de artificieros que desactivan los explosivos que los movimientos insurgentes colocan contra las tropas estadounidenses y contra la población civil que no participa de su etnia, credo o milita en otros movimientos. El jefe de la unidad, el sargento Thompsom (Guy Pearce, prácticamente el único actor conocido del reparto, salvo una breve aparición de Ralph Fiennes como *Team Leader*, es un hombre apreciado por sus hombres, metódico y seguro de sí mismo y de su trabajo pero que muere en el curso de una de las desactivaciones. Su sucesor, el sargento William James (Jeremy Renner), deberá hacerse cargo de una unidad desmoralizada y en un entorno cada vez más hostil y complejo en el que la desesperación y el cansancio de sus hombres se hará cada vez más patente.

Uno de los apoyos de la unidad para poder desenvolverse en una situación tan compleja es el intérprete entre el árabe y el inglés (el actor de origen palestino Michael Desante) que presta servicio en la unidad. Normalmente, cuando actúa, el intérprete se aleja de la situación y permanece en contacto con su unidad mediante un *walkie talkie*. Aunque lleva uniforme como los soldados estadounidenses, se cubre la cara con un pasamontañas, lo que nos da idea de que su trabajo no es bien visto por sus compatriotas, que más bien lo consideran un colaboracionista con las fuerzas extranjeras.

La situación de este intérprete es comparable a la problemática que, por ejemplo, han experimentado los intérpretes que han trabajado en Afganistán para las tropas españolas desplegadas allí bajo mando de la OTAN y que, no queriendo ni

pudiendo permanecer con garantías de seguridad en su país, finalmente han recibido asilo en España.

Además en su labor puramente lingüística, el intérprete opina sobre lo que ve utilizando el conocimiento que posee sobre sus paisanos y la situación. Cuando uno de los soldados encañona a un iraquí, el intérprete le repite insistentemente: “No es una mala persona”.

La situación de este intérprete trabajando en una guerra actual nos permite reflexionar sobre la compleja realidad de los profesionales lingüísticos sometidos a esta situación, como también hace González Aida:

De hecho, muchos mueren en zonas en conflicto y guerra mientras realizan su trabajo y estas muertes rara vez son noticia. El número de intérpretes que ha muerto en Irak desde 2003 supera las 300 personas y más 1.200 han resultado heridos o han visto como atacaban a sus familias. Conocemos los riesgos que asumen los reporteros de guerra pero casi nadie se acuerda de los intérpretes que trabajan en esas áreas (GONZÁLEZ, AIDA, 2013).

Además, el peligro que asumen tiene una justificación práctica perfectamente entendible y más allá de cuestiones morales e ideológicas:

En situaciones de conflicto y guerra es muy fácil caer víctimas de contradicciones morales. El espinoso debate en torno a sus posibles soluciones pasa por priorizar la opción moral superior, es decir: salvar la vida, por ejemplo, al precio de la ilegalidad o incluso de la injusticia (GONZÁLEZ, AIDA, 2013).

Y que, además, debe de ser tomada en cuenta para hacer una valoración objetiva de la labor que realizan como intérpretes:

Military interpreters were called to work at times of war in a great variety of situations which ranged from intelligence and counter intelligence activities (carried out from relatively comfortable military intelligence centers, sometimes located at the home front) to combat areas. (..) The variable of the added stress of risking their

lives should always be taken into account when considering their performance (BAIGORRI, 2011: 5).

De hecho, la interpretación se puede convertir en un elemento esencial para ganar o perder una guerra como la de Irak por no contar con planteamientos organizativos previos adecuados que permitan obtener la necesaria mediación intercultural de los intérpretes nativos que, además, son vistos por sus compatriotas como unos traidores (GUIDÈRE, 2008: 12). Este, al menos, es la sugerente y documentada tesis del especialista en Oriente Medio, catedrático de la Escuela Especial Militar de Saint-Cyr y profesor de la Universidad de Ginebra Mathieu Guidère. Además, la interpretación es, al mismo tiempo, una poderosa arma de cooperación internacional para la ayuda humanitaria, como propone el Departamento de Interpretación de la Universidad de Ginebra.

El mismo contexto, pero con una carga aún más crítica contra la intervención norteamericana en Irak que la anterior película mencionada, nos vamos a encontrar en *Green zone: Distrito protegido*²³¹ (*Green Zone*, 2010) del británico Paul Greengrass (1955), realizador que comenzó su carrera en la televisión y, posteriormente, se especializó en el cine de acción, comenzando por el ciclo de películas del agente Jason Bourne, protagonizadas, como *Green Zone*, por Matt Damon: *El mito de Bourne (The Bourne Supremacy*, 2004), *El ultimátum de Bourne (The Bourne Ultimatum*, 2007) u otras producciones en una línea similar, acción con trasfondo de eventos reales, como *United 93* (2006) sobre los atentados del 11 de septiembre de 2001 o *Capitán Philips, (Captain Phillips*, 2013) sobre la piratería que desde Somalia entorpece el tráfico marítimo por el océano Índico.

La premisa de la que parte la película, inspirada parcialmente en la novela de Rajiv Chandrasekaran²³², es en un momento en que las operaciones militares de 2003

²³¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 578.

²³² Rajiv Chandrasekaran es un periodista norteamericano nacido en la India. Licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad de Stanford, ha trabajado en el *Washington Post* desde 1994, sirviendo como corresponsal en Bagdad, El Cairo y el sudeste de Asia, así como cubriendo la guerra de Irak de 2003 y la de Afganistán entre 2009 y 2011. Desde 2004, ha impartido clases, en la Johns Hopkins University School of Advanced International Studies y en el Woodrow Wilson International Center for Scholars.

casi han concluido y los estadounidenses controlan prácticamente la totalidad de Irak e inician la búsqueda de las supuestas armas de destrucción masiva, nucleares o biológicas que han servido de argumento para que los Estados Unidos hayan desencadenado la guerra superando las reticencias de la comunidad internacional.

En un periplo por los palacios de Sadam Hussein y las bases militares iraquíes, rodado en España, en exteriores como la Academia General del Aire de San Javier o los Reales Alcázares de Murcia o por las aldeas y el destruido Bagdad (Marruecos), la unidad mandada por el alférez Roy Miller (Matt Damon) deberá buscar pruebas de la existencia de esas armas o encontrarlas. Su periplo nos permitirá contemplar toda una radiografía de la situación del Irak del momento con fuerzas de ocupación corruptas, traidores al régimen de Sadam que desean conservar su poder, luchas entre distintas facciones políticas y religiosas, para llegar al final a una conclusión más moral que práctica, la inexistencia de las armas, la inutilidad de la guerra y como la guerra hace aflorar las mejores y peores cualidades de los individuos.

La película está rodada de una forma muy verosímil y en ello influyen la utilización de soldados reales, veteranos de Irak y Afganistán, entre los que Matt Damon es la única cara conocida. En ese afán de verosimilitud se hace necesaria la presencia de un intérprete, de más de uno en este caso.

El primero, con una discreta presencia en la película, es un miembro del ejército norteamericano con conocimientos adquiridos de árabe, instrumento útil para sus compañeros pero que se ve desbordado en más de una ocasión al no comprender los distintos dialectos o incluso los registros más marginales o coloquiales que se alejan de la lengua estándar que él ha aprendido, afectando así a su utilidad como intérprete.

Más interesante es el segundo intérprete, del que, al contrario que el anterior sí conocemos su nombre, Freddy, interpretado por el actor Ziad Adwan. Se trata de

En 2006 publicó *Imperial Life in the Emerald City: Inside Iraq's Green Zone* que ganó el premio Samuel Johnson de 2007 y fue finalista en 2006 en los National Book Awards, en la categoría de no-ficción y es la base argumental de esta película.

un civil que, más que obligado a interpretar por las circunstancias, parece creer que la nueva situación traerá nuevas oportunidades y una mejora de la situación de su país. Aunque no lleva uniforme está perfectamente integrado en la unidad estadounidense, a la que siempre sigue en su vehículo civil particular al que ha pintado las letras U.S. en las puertas delanteras para poder sortear más fácilmente los controles estadounidenses y acceder a sus bases y a la *green zone*, la zona verde o área del centro de Bagdad en la que se encuentran las embajadas, los centros oficiales y militares y la población iraquí protegida, en un amplio perímetro de seguridad defendido por el ejército norteamericano, donde despierta desconfianza y recibe el apelativo de “moro”. Freddy es un buen conocedor de la cultura árabe y de la occidental, una persona de la plena confianza de Miller, al que, además de interpretar, aconseja sobre las personas que van encontrando, algunos altos mandos del ejército de Sadam responsables de crímenes horribles, que Freddy pone de manifiesto ante Miller.

El personaje de Miller irá creciendo en intensidad dramática a lo largo de la cinta y, más que por tratarse de los problemas de un iraquí trabajando para los estadounidenses, como en la anterior película comentada, su dramatismo reside en la cada vez mayor toma de partido ante los acontecimientos que le va a llevar, finalmente, a asesinar a Al Rawi (Igal Naor), uno de los generales fieles a Sadam, en venganza por lo que este le ha hecho al pueblo iraquí durante décadas. Miller en el fondo admira a Freddy, por lo que tratará de ocultar su acción y le ofrecerá la posibilidad de escapar. La transgresión del código ético de la interpretación llega a su punto máximo, Freddy usa la labor como intérprete para acercarse a una persona para asesinarla, pero la dinámica de la película hace que el espectador se ponga de parte del intérprete, conociendo previamente los crímenes y las siniestras intenciones futuras de Al Rawi.

Todavía tenemos en la película un intérprete más, un civil iraquí que, en el cuartel general norteamericano asiste a interrogatorios, alguna vez violentos, a través de una pantalla, para no ser reconocido. Este sería, propiamente, el caso tan peligroso del intérprete que efectúa su labor entre dos fuegos que hemos comentado anteriormente. Como cualquier intérprete, deberá enfrentarse a problemas derivados de la situación comunicativa en la que trabaja. Así lo señala, por ejemplo, Dustin

Langan, intérprete de árabe para el ejército norteamericano durante la invasión de Irak, hablando de los aspectos culturales que debe tener presente un intérprete:

Cuando los soldados americanos querían romper el hielo y contaban que tenían un perro en casa, que era muy gracioso, y hablaban durante tres minutos de su perro, yo no podía traducir eso a los iraquíes porque en la cultura árabe los perros no tienen la misma consideración que en las culturas occidentales y tenía que buscar alguna otra forma de romper el hielo, a veces contaba chistes, a veces incluso empleaba humor negro... la situación era tan horrible que incluso el humor negro estaba aceptado (*apud* BELTRÁN, G. 2013: 75).

Y, también, a otros problemas derivados del contexto social, político y militar en el que se mueve CERRATO (2013: 46-47) en su análisis de esta película recoge dos reflexiones muy pertinentes, una general, sobre los intérpretes que trabajan en cualquier teatro bélico de operaciones:

Translators operating in the socially and politically disruptive conditions of war are offered no safeguards, no escape from the personal, professional and physical risks involved in ethical judgement. Although a translator's ethical position is normally contingent upon the influence of more socially or interactionally powerful players, in contexts such as war zones this influence may be weakened by the prevailing social or political conditions (...). Translators operating in limit situations have found themselves having to negotiate the ethical for themselves; they have had to define or redefine themselves in the face of violence, torture and human suffering. The question of ethics under these conditions reaches beyond the issues of linguistic accuracy and neutrality that are considered central to most professional codes of ethics (INGHILLERI, 2009).

Y otra acerca de los intérpretes que han trabajado concretamente en Irak para la CPA, el Gobierno o autoridad provisional iraquí establecido por la coalición internacional:

Americans began to question the allegiances of their Iraqi interpreters and secretaries. One internal assessment estimated that as many as 60 percent of the Iraqis working for the CPA were compromised. The problem was that the Americans

did not know which ones were. The Americans believed that Iraqis assumed to be loyal to the CPA had their lives or their families threatened by the insurgents, who wanted to know where Americans went when they left the Green Zone. The Iraqis had no confidence that the CPA would protect them if they reported threats. More often than not, CPA security believed, the Iraqis gave the insurgents the information they sought. Force Protection began posting signs around the place warning people not to leave sensitive materials in places where Iraqis might see it. Rather than becoming more involved in CPA operations, Iraqis were pushed to the margins (CHANDRASEKARAN, 2006: 206).

Pero, como comentábamos al comienzo de este epígrafe, no todo en el mundo actual es conflicto armado, sino que también nos encontramos ante una situación de choque comercial y cultural pacífico y de intercambio en un mundo cada vez más complejo interdependiente e interrelacionado. Todas esas características podemos sondearlas en las producciones que repasaremos a continuación.

En *Lost in Translation*²³³ (2003) encontramos toda la desorientación y los problemas y angustias que puede causar la estancia en un país extranjero muy alejado culturalmente del nuestro, cómo la interpretación puede ayudarnos o perdernos más de lo que ya estamos y cómo en cualquier situación surgen oportunidades personales interesantes.

La película fue realizada por Sofía Coppola, hija del acreditado director y guionista Francis Ford Coppola y fue su segundo largometraje tras la interesante reflexión sobre el sexo, la intolerancia religiosa y sus consecuencias desarrollada en *Las vírgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*, 1999). Con una buena recepción del público y la crítica, la cinta recibió el premio Oscar al Mejor Guion y fue nominada a Mejor Película, Mejor Dirección y Mejor Actor Protagonista. Aunque en los últimos tiempos no ha realizado ninguna película especialmente significativa, sí podemos mencionar *María Antonieta* (*Marie Antoinette*, 2006) una atrevida revisión de la figura de la reina de Francia, esposa de Luis XVI, más llamativa por su colorista y puesta en escena casi *pop* que por su contenido y que recibió críticas encontradas y creó una cierta polémica entre los espectadores.

²³³ Ficha completa de la película en Anexo I, página 652.

Lost in translation es una película de difícil clasificación, parece a veces un drama y a veces una comedia. Bob Harris (Bill Murray) es una estrella de cine estadounidense en horas bajas que acude a Japón para presentar una campaña publicitaria de una marca japonesa de whisky. Completo desconocedor de la lengua y la cultura japonesas, se sentirá perdido ante la nueva situación, acrecentada por sus propios problemas personales. En una situación similar se encuentra otra estadounidense, Charlotte (Scarlett Johansson), que vive en el mismo hotel que Bob y se encuentra en Japón, en gran medida, para huir de un matrimonio al borde del naufragio. Ambos personajes trabarán una gran amistad, que les alejará, siquiera momentáneamente, de sus respectivos problemas y les abrirá nuevas y renovadas perspectivas vitales. Para poder entender algo de lo que ocurre a su alrededor ambos personajes dependen de sus intérpretes cuya presencia deparará algunas de las mejores escenas de la película.

Podemos distinguir dos intérpretes en la cinta. La primera es la intérprete de Bob Harris, la Sra. Kawasaki (Akiko Takeshita). Desde el primer momento está a su disposición, se ocupa de recibirlo y de acompañarlo todos los días. Ya la primera escena que comparten nos da a entender el gran desconocimiento que Harris tiene de la cultura japonesa:

Ms. Kawasaki: Welcome to Tokyo.

Bob: Thank you very much.

Ms. Kawasaki: My name is Kawasaki. Nice to meet you.

Bob: I've heard of you. Thank you.

El nombre de Kawasaki le resulta familiar a Harris por la marca de motocicletas japonesa y cree que su intérprete es alguien famoso. La intérprete Kawasaki aparece caracterizada en el filme como una intérprete acompañante profesional, vestida con un impecable traje chaqueta y siempre acompañada por un pequeño cuaderno de notas que apenas utiliza pero que, junto a su indumentaria, la caracteriza como una intérprete profesional de formación académica. Además de las labores de traducción propiamente, que, extrañamente, unas veces realiza en primera y otras en tercera persona, realiza las de acompañamiento y guía propias de un intérprete de enlace y se muestra eficaz y puntual, en contraste con el anárquico Harris.

Kawasaki es siempre un personaje resolutivo y práctico. Esto se ve claramente en la escena en la que Harris posa para el anuncio central de la campaña de promoción del whisky. Mientras que el enloquecido y excéntrico fotógrafo (Tetsuro Naka) da largas y complejas explicaciones a Harris, la intérprete lo reduce a unas instrucciones cortas y claras, lo que parece no afectar al fotógrafo pero sí desconcierta a Harris. En suma, la intérprete Kawasaki tiene en la película un papel simbólico de orden y frialdad, frente al carácter temperamental de Harris.

La segunda intérprete que aparece en la cinta es una intérprete de consecutiva en un ambiente de trabajo audiovisual. Harris acude para ser entrevistado en uno de los programas estelares de un canal de televisión japonesa, en una escena que muestra a las claras la enorme diferencia existente entre ambas culturas. El presentador del programa (Takashi Fujii) intenta establecer un ambiente cordial y realiza varias bromas connotadas por la actualidad y la cultura japonesa que Harris, aun con la ayuda de la intérprete, no consigue entender, aumentando y transmitiendo su sensación de extrañeza. La intérprete (Kei Takyo) también habla indistintamente, igual que su homóloga, en primera y tercera persona, lo que crea una cierta extrañeza en quien esté habituado a utilizar servicios de interpretación y su labor se ve interrumpida y cortada en varias ocasiones por el presentador que, para tratar de acercarse al invitado a su programa, habla en un inglés deficiente, lo que todavía dificulta más la comunicación.

La escena, además de mostrar lo complicado que es adaptarse a una cultura extraña, sobre todo en una de las cosas que le es más propia como puede ser el humor, nos muestra las dificultades de la traducción audiovisual, que más adelante trataremos con mayor profundidad, como puede ser la interacción con el medio y el público, el estrés añadido por la enorme cantidad de público potencial receptor de la interpretación, etc.

Otro personaje fuera de su ambiente habitual es el protagonista de la cinta estadounidense *Todo está iluminado*²³⁴ (*Everything is Illuminated*, 2005) dirigida por el actor californiano Liev Schreiber (1967) en su, por el momento, única

²³⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 691.

incursión tras las cámaras. La película cuenta la historia de Jonathan Safran Foer (Elijah Wood) un judío norteamericano que viaja a Ucrania con la intención de hallar a la mujer de una antigua fotografía a la que su abuelo murió abrazado y que, al parecer, le ayudó a escapar durante las matanzas que los nazis perpetraron sobre la población judía del territorio durante de la invasión de la Unión Soviética durante la Segunda Guerra Mundial.

El personaje de Jonathan Safran Foer es real y mantiene su nombre y la película se basa en una experiencia auténtica de su autor recogida en el libro del mismo título publicado en 2002. El Jonathan Safran Foer auténtico (Washington DF, 1977) es un escritor estadounidense de origen judío que con su obra *Todo está iluminado* (*Everything is Illuminated*) escaló hasta los puestos más altos de las listas de ventas internacionales y cosechó varios premios literarios, como el *National Jewish Book Award* y el *Guardian First Book Award*. El libro construye un relato desde diferentes perspectivas en el que pasado y presente enlazan, dando lugar a un mito, o a una verdad, fascinante. En la película, Foer colabora como extra, interpretando a un soplador de hojas en el cementerio de la primera escena de la cinta.

La película *Todo está iluminado* es bastante fiel a la novela en que se basa y plantea, de forma desenfadada y con una adecuada mezcla entre la comedia y el drama, temas tan profundos como la búsqueda de los orígenes, la responsabilidad por los actos cometidos o la imposibilidad de justificar el odio o el racismo. El propio director trazaba un certero retrato de sus intenciones al presentar la película en su primer pase en el Festival de Cine de Venecia el 5 de septiembre de 2005²³⁵:

I started to read about Ukraine and the book came out after my grandfather's death, and I started to really wonder about what that immigrant experience was like, especially since the majority of people in this country come from immigrant backgrounds. It was something I thought was interesting to write about, and

²³⁵ Declaraciones reproducidas en:

IMBD, "Liev Schreiber"

Disponble en http://www.imdb.com/name/nm0000630/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
[Consulta: 29 de julio de 2014].

something I was curious about personally and also artistically-it seemed like an interesting theme. I think that after Sept. 11, there were all these questions for me about compassion and patriotism. I became really curious about that stuff. Why doesn't that exist in this country any more as it maybe existed after World War II? There was a kind of ideology and morality that was perhaps ignorant and innocent, but certainly inspirational to me, and I wonder what happened to that during the Sept. 11 attacks, when I just felt a lot of confusion and sadness. And all of that made sense to me, but there was this hit of patriotism and idealism that came out of that. It was so wonderful and it was so brief. It also ended up manifesting in anger and a declaration of war. So I started to become curious about what it meant to be American, because as I had gone over to Europe, I'd acted over in Europe, I did a couple of films in Prague, I started to wonder about people's impressions of Americans, and what that meant, and who we were. There was this real misconception that we were these gun-toting cowboy clichés, when in fact we were much closer to them than they knew. And that was there in Jonathan's book for me. The clash between the American kid and the Ukrainian kid embodied that we are not as far away from each other as we think we are. Our pasts are deeply interconnected. And I think there's great compassion and humor in this.

El personaje, de ascendencia judía askenazi, como el propio director lo es por parte de madre, no conoce el ucraniano ni la zona por la que ha de moverse, por lo que recurre los servicios de una empresa especializada en viajes para judíos que buscan sus raíces. Los responsables de tan exótico negocio son Alex, el actor y cantante ucraniano Eugene Hutz, y su abuelo (Boris Leskin), quien, por cierto, odia a los judíos.

Mientras que el abuelo es solo una figura de acompañamiento que participa en la acción más con sus sarcasmos y continuas protestas que de otro modo, Alex, oficia como intérprete. Es un intérprete funcional pero poco operativo: Pierde información, la adapta según su criterio, tiene que preguntar continuamente a sus interlocutores, llega a corregir e incluso a increpar a su cliente... No estamos ante un intérprete profesional, sino ante alguien con unos conocimientos limitados de una lengua a los que trata de sacarles el mayor partido posible para hacer funcionar un negocio como medio de vida.

Serban lo describe y caracteriza perfectamente no como profesional, sino como “intérprete bien intencionado”:

Alexander “Alex” Perchov in *Everything Is Illuminated* (2005) does not really speak the same English as his American Jewish client who has travelled to Ukraine, the home country of his ancestors, to unravel the past. Not only is he far from linguistically fluent, but he also lacks sensitivity to cultural and religious difference, and piles up blunder after blunder. This incompetent but cheerful and wellmeaning interpreter is assisted by his ostentatiously anti-Semitic grandfather, who claims he is blind although he is perfectly able to drive the taxi, and the grandfather’s inseparable “deranged” dog. (SERBAN, 2012: 49).

Cerrato también pormenoriza y analiza de forma crítica la actuación del personaje como intérprete:

Álex, el intérprete, va a recibir a su cliente a la estación con una pancarta en la que aparece su nombre, pero mal escrito (Jonfen S. Fur en lugar de Jonathan S. Foer). El cliente al verlo le pregunta si es su “intérprete” en la versión española o su “traductor” en la original. Asimismo, resulta curioso que en este primer encuentro ninguna de las dos partes se trate de usted, sino que se tuteen. En una situación real, sería muy poco probable que el intérprete tuteara a su cliente y menos en una primera toma de contacto.

La formación del intérprete no queda clara en absoluto, pero sabemos que hace las veces de intérprete y guía turístico, por lo que podemos deducir que interpreta porque sabe idiomas, no porque realmente se haya formado -o esté cualificado- para ejercer como tal. Álex siempre le pregunta a su cliente el significado de las palabras que no entiende (“aparcacoches”, “propina”, etc.) y, en ocasiones, este se ve obligado a reformular las frases para que el anterior las entienda. Por otro lado, no siempre traduce todo lo que se dice y es el cliente el que se lo pregunta en varios momentos de la película. Por ejemplo, en una escena Álex y su abuelo mencionan la palabra *shtetl* mientras están hablando en su idioma, pero Álex no traduce nada a su cliente y este le espeta “no soy imbécil, ¿vale? Entiendo esa palabra”. En otra ocasión, el intérprete le pide al cliente que permanezca callado mientras formula una serie de preguntas a unos obreros mientras trata de dar con las

raíces del primero. Sin embargo, el cliente interviene en la conversación y Álex, el intérprete, le recrimina que haya desoído sus órdenes (CERRATO, 2013: 34-35).

Pese a que Alex no sea un intérprete perfecto, ni profesional, ni en muchas ocasiones paciente, es, sin duda, uno de los elementos narrativos que hace funcionar la película.

El conflicto entre culturas se puede también circunscribir al conflicto entre distintas formas de entender el negocio empresarial en un mundo tan interrelacionado y tan competitivo en lo laboral y en lo económico como el actual. Este es el contexto en que se desarrolla la película danesa *El jefe de todo esto*²³⁶ (*Direktøren for det hele*, 2006) dirigida por el realizador Lars von Trier (1956).

Aunque esta producción no es de las más valoradas ni de las más rompedoras de su autor es un ejercicio interesante de suplantación de la realidad y de crítica de las relaciones personales y laborales. Lars von Trier ha sido escritor, productor y realizador y ha ocupado un lugar importante en la cinematografía europea desde que estreno *El elemento del crimen* (*Forbrydelsens element*, 1984), una cinta sobre la investigación de una serie de asesinatos en una Europa del futuro distópica e inhabitable. Posteriormente, se convirtió en uno de las cabezas más visibles del Movimiento Dogma 95 junto a Thomas Vinterberg.

Ambos crearon el decálogo²³⁷ para hacer un cine basado en la actuación y el tema excluyendo el uso de efectos especiales elaborados o tecnología. La propuesta

²³⁶ Ficha completa de la película en Anexo I, página 554.

²³⁷ Las normas del decálogo, también coloquialmente conocidas como el "voto de castidad", son las siguientes:

1. Los rodajes tienen que llevarse a cabo en localizaciones reales. No se puede decorar ni crear un "set". Si un artículo u objeto es necesario para el desarrollo de la historia, se debe buscar una localización donde estén los objetos necesarios.
2. El sonido no puede ser mezclado separadamente de las imágenes o viceversa. La música no debe ser usada, a menos que esta sea grabada en el mismo lugar donde la escena está siendo rodada.

despertó gran interés entre los cineastas noveles al defender que se puede realizar una película de calidad sin depender de grandes presupuestos. Los directores solo tendrían que utilizar las subvenciones de los gobiernos europeos y la financiación de los canales de televisión. Dogma era, por lo tanto, el intento más audaz de reinventar el cine desde las propuestas de Jean-Luc Godard y la Nouvelle Vague francesa a comienzos de la década de 1960.

Tan amplio catálogo de restricciones y condicionantes, por más que en principio buscase facilitar la producción cinematográfica, acabó produciendo el efecto contrario y pocas son las películas que, incluso dentro de la filmografía de sus creadores, pueden considerarse puramente Dogma, no más de unas cuarenta en total, la gran mayoría prácticamente desconocidas. No es de extrañar, por lo tanto que, hacia 2005, el decálogo comenzase a dejar de ser obedecido, el movimiento entrase en declive y sus autores se acomodasen a otro tipos de reglas, no tan estrictas en lo formal, pero si muy condicionadas por las “leyes de mercado” como puede ser el gusto del público por el cine de género o la importancia de la insoslayable recaudación en taquilla.

La cinta que nos ocupa, sería la primera de su autor que rompería con el movimiento ya que claramente es una película de género, una comedia con toques

-
3. Se rodará cámara en mano. Cualquier movimiento o inmovilidad debido a la mano está permitido. La película no debe tener lugar donde esté la cámara, el rodaje debe tener lugar donde la película tiene lugar.
 4. La película tiene que ser en color. La luz especial o artificial no está permitida. Si la luz no alcanza para rodar una determinada escena, esta debe ser eliminada o, en rigor, se le puede enchufar un foco simple a la cámara.
 5. Se prohíben los efectos ópticos y los filtros.
 6. La película no puede tener una acción o desarrollo superficial. No pueden mostrarse armas ni pueden ocurrir crímenes en la historia.
 7. Se prohíbe la alienación temporal o espacial para corroborar que la película tiene lugar aquí y ahora.
 8. No se aceptan películas de género.
 9. El formato de la película debe ser el académico de 35mm (1:1.85).
 10. El director no debe aparecer en los títulos de crédito.

agridulces, y en sus fotogramas hay trucajes técnicos, ediciones y elaboración de interiores, por más que conserve ese aspecto general frío de las producciones Dogma. La película, como todas las de Von Trier, tuvo una buena acogida crítica y estuvo nominada a la Concha de Plata del Festival de Cine de San Sebastián de 2006. En los años siguientes llegarían otras películas formalmente más atrevidas que esta como *Anticristo* (*Antichrist*, 2008), *Melancolía* (*Melancholia*, 2011) o las sexualmente explícitas *Nymphomaniac: Vol. I y II* (2013).

El filme desarrolla la historia del empresario Ravn (Peter Gantzler) que fundó en Dinamarca una empresa que se ha convertido en un próspero negocio y que tiene opción de vender a otro empresario islandés. El problema de Ravn es que cree que no tiene un carácter lo suficientemente fuerte como para tomar las decisiones difíciles que a veces hay que adoptar en la gestión de una empresa, por ello se inventó un director, un “jefe” ficticio que daba las órdenes, especialmente las más problemáticas como los despidos o las reducciones de salarios. A la hora de vender la empresa, los islandeses exigen la presencia del jefe, que no existe. A Ravn no le quedará otra opción que contratar a un actor en decadencia un tanto lunático llamado Kristoffer (Jens Albinus) para que interprete ese papel. Pero el actor pronto asumirá el papel como real y empezará a actuar por su cuenta complicando sobremanera la aparentemente fácil negociación con los islandeses.

La negociación precisará de la asistencia de un intérprete que salve la barrera lingüística existente entre las dos partes. La presencia del intérprete no aportará nada nuevo a la película pero el análisis del personaje nos permite sondear su competencia interpretativa y su capacidad de adaptación a las circunstancias.

Así lo hace Cerrato analizando pormenorizadamente la actuación del intérprete, del que no llegamos a saber su nombre:

El intérprete acompaña al empresario islandés durante las negociaciones con los daneses y trabaja en susurrada y bilateral. Uno de los puntos más interesantes de esta película en lo que respecta a la actuación del intérprete es que este no matiza ni suaviza las palabras de su cliente islandés y no duda en emplear palabras malsonantes; “¿por qué coño tienen que charlar tanto los daneses? No me extraña

que en este puto país todo lo intelectual se quedara estancado hace 200 años”; “¡Ni hablar, malditos daneses! No os desharéis de mí tan fácilmente. Esto es una gilipollez de cabo a rabo, estúpidos”; “Estimado Sr. Director, gracias por sus palabras y que Dios permita que sean las últimas. Gracias por un sentimentalismo tan nauseabundo que, por suerte, ningún ser vivo, danés o no, puede tomárselo en serio”. Sin embargo, y a pesar de que su cliente se exalta en numerosas ocasiones, el intérprete jamás reproduce su agitación y habla de forma monótona, sin apenas modular la voz. Al comienzo de las negociaciones, el actor fracasado habla extremadamente despacio y deja un gran espacio entre las palabras, lo que hace que el intérprete pierda el hilo. Este no duda en reconocerlo, le pide que lo repita más rápido y le da las gracias. Parece que el intérprete es un buen profesional, pues en lugar de aventurarse a traducir sin estar completamente seguro, decide preguntar para asegurarse del mensaje. No obstante, también es cierto que podría haber empleado un cuaderno para tomar notas y quizá no se hubiera perdido.

Además, es interesante subrayar una escena en la que el intérprete interviene con voz propia para corregir al director danés, pues este afirma que Dinamarca e Islandia estuvieron 400 años bajo la Corona Islandesa, cuando fue Islandia la que estuvo dominada por Dinamarca (...). Hacia el final de las negociaciones, los daneses le entregan un contrato al comprador islandés y el intérprete lo lee para sí mismo, pero no hace traducción a vista ni se lo resume a su cliente. En situación real, sería impensable que un profesional aislase del triángulo de la comunicación a alguna de las partes. Seguidamente, los daneses discrepan sobre las cláusulas del contrato y el intérprete le traduce la conversación completa a su cliente. Mientras lo hace, vemos que domina la terminología jurídica, por lo que podemos inferir que se ha documentado previamente.

En una ocasión, el director danés se queja del murmullo del intérprete mientras hace su trabajo y le pregunta acalorado si no podría haber silencio en la sala. El intérprete no se inmuta y continúa con su cometido, pero el danés le chista. Parece que esta película resulta muy útil también para reflejar hasta qué punto llega el grado de desconocimiento de la figura del intérprete por parte de los usuarios. En esta escena a la que nos referimos, el director danés percibe al intérprete como una interferencia, como un ruido que le desconcentra pero no se plantea cómo podría lograrse la comunicación si este profesional no estuviera presente.

Por todo lo anterior, parece que la prestación de este intérprete profesional es adecuada desde el punto de vista deontológico. Su prestación en la película goza de precisión, rigor y fidelidad si exceptuamos algunos de los puntos “menos profesionales” que hemos destacado más arriba (CERRATO, 2013: 36-38).

Vemos, por lo tanto, como en este nivel de negociación empresarial la película cumple con la expectativa de lo que sería normalmente esperable. Un intérprete profesional con dominio total de la modalidad bilateral y las técnicas de traducción a vista y un comportamiento adecuado a la situación. Excepto este último parámetro, en el que la actuación del intérprete podría ser discutible, el intérprete cumple con su labor, si bien no aporta más que un realismo mayor a unas premisas de guion un tanto inverosímiles y que se van haciendo más disparatadas según avanza la cinta.

4.2.11. La vida futura y la ciencia ficción

Como sabemos, ya desde Méliès (*Viaje a la Luna*, 1902 y *El viaje imposible*, 1904) y los comienzos del cine, el espacio y el futuro, casi siempre amenazador y tecnológico, han ejercido una gran atracción sobre los espectadores y realizadores de cine. En la década de los veinte se estrenan obras muy brillantes como *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) y también en los años treinta, como la que da título a este apartado, la excelente producción británica *La vida futura*, (*Things to come*, 1936) de William Cameron Menzies (1896–1957) que reconstruye diversas etapas del hipotético futuro de la humanidad, desde la barbarie hasta el triunfo de la razón, basándose en la novela de H. G. Wells que también realizó el guion de la película,

Pero es quizás a partir de los años cincuenta, con la aparición de la energía nuclear al final de la Segunda Guerra Mundial y su uso como arma disuasoria durante la Guerra Fría amenazando la propia existencia de la humanidad, la proliferación de los satélites desde finales de la década y la llegada a la luna en 1969, cuando la ciencia ficción va a experimentar en el cine un gran auge que va llevar a un aumento del número de producciones, a la consolidación de toda una serie B del

género y a que las producciones gocen de un favor cada vez mayor por parte de los espectadores.

Así, durante estos años encontraremos películas que tiene un gran impacto entre el público y la crítica y nos hablan de mundos alejados en el espacio pero que, en el fondo, tienen que ver mucho con nuestro propio planeta. Filmes como *2001, Una Odisea en el Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) o *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, 1968) cuyas secuelas y precuelas llegan hasta hoy mismo, *El amanecer del planeta de los simios* (*Dawn of the Planet of the Apes*, 2014) de Matt Reeves.

Todas ellas parten de unos elementos comunes ya codificados en gran parte por la literatura desde H. G. Wells hasta Isaac Asimov, y que tratan de crear situaciones y mundos nuevos a partir del conocimiento racional del lector o del espectador de tal forma que se cree un efecto de extrañeza, pero limitado y ubicable dentro del mundo racional del receptor del producto de ciencia ficción. Así lo señalan Sánchez y Gallego:

La ciencia ficción es un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional (SÁNCHEZ Y GALLEGO, 2003: 12).

Quizás el punto máximo del esplendor del género y de su más íntima conexión con el público lo encontremos en el ciclo de películas conocido con el nombre del filme que lo inicia, *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*). Planteado como una larga serie de nueve películas, el rodaje comenzó por las tres intermedias, prosiguió, con las tres iniciales y concluirá con las tres finales. Es decir, si las organizamos por el orden cronológico del desarrollo de la historia, la lista quedaría como sigue:

Películas realizadas:

Star Wars: Episodio I - La amenaza fantasma (1999) dirigida por George Lucas (1944).

(*Star Wars: Episode I - The Phantom Menace*).

Star Wars: Episodio II - El ataque de los clones (2002) dirigida por George Lucas.

(*Star Wars: Episode II - Attack of the Clones*).

Star Wars: Episodio III - La venganza de los Sith (2005) dirigida por George Lucas.

(*Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith*).

La guerra de las galaxias (1977) dirigida por George Lucas.

(*Star Wars*).

El imperio contraataca (1980) dirigida por Irvin Kershner (1923–2010).

(*Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*).

El retorno del Jedi (1983) dirigida por Richard Marquand (1938–1987).

(*Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*).

Películas en proyecto:

Star Wars: Episode VII. The Force Awakens (prevista 2015) dirigida por J.J. Abrams (1966).

Star Wars: Episode VIII (prevista 2017) dirigida por Rian Johnson (1973).

Star Wars: Episode IX (prevista 2019) dirigida por Rian Johnson.

Se trata, por lo tanto, de un proyecto cinematográfico muy ambicioso cuya producción se habrá alargado durante más de cuatro décadas cuando concluya. En cualquier caso, y en lo que a nosotros más nos interesa, las seis películas estrenadas hasta el momento desarrollan temas que tanto valen para la historia de la humanidad como para su futuro: La lucha del bien contra el mal, la ambición por el poder que destruye todo tipo de vínculos familiares y lealtades amistosas en un contexto

histórico de cambio, que se puede emparentar claramente con precedentes históricos como la transición de la República romana al Imperio en las tres primeras cintas o la lucha del Imperio británico y su caballería, encarnada por los caballeros Jedi, contra el totalitarismo nazi, encarnado por el Emperador, Darth Vader y sus soldados de uniformes blancos (JUARISTI, 1995: 25).

Es difícil valorar el impacto que las tres primeras películas y, sobre todo, la primera produjeron en el público. Parece claro que revolucionaron el cine de su época, establecieron una serie de hábitos muy claros entre el público y establecieron una influencia muy perdurable. Cousins trata de analizar estos aspectos:

La película empieza como un cuento de hadas: “Hace mucho tiempo, en una lejana galaxia...”. La banda sonora, tremendamente impactante y grandiosa se grabó en el relativamente novedoso formato de Dolby stereo. Pocas eran las salas de cine en condiciones de reproducir todos los matices de este sistema, pero las que sí pudieron hacerlo tuvieron tal éxito con la proyección de la película que la mayor parte de las restantes no tardaron en adaptarlo. Tras los créditos, aparecen unas naves espaciales grandes como una ciudad flotante, en realidad maquetas filmadas con unas cámaras con control remoto llamadas DykstraFlexes, en homenaje a John Dykstra, el especialista en efectos especiales que las diseñó para la ocasión. Ya se habían utilizado unas muy parecidas en la televisión, pero apenas en la gran pantalla. En lugar de recurrir al *traveling* manual, se desplazaban mediante un programa informático y los movimientos resultantes se podían reproducir con tal exactitud que se podían superponer en una misma imagen tomas diferentes de maquetas moviéndose en diferentes direcciones. Las escenas de combates que aparecen cuando la película está más avanzada dejaron bien patente el enorme potencial que poseía esta técnica. La mayoría de los 400 efectos especiales de producción corrieron a cargo de una empresa subcontratada, Industrial Light and Magic, que en los años siguientes, debido al gran éxito cosechado, se convertiría en la gran factoría de efectos especiales del cine estadounidense.

Tras la escena inicial aparece Luke, un aparente huérfano que vive en una granja con sus tíos y que sueña con ir en busca de aventuras, Lucas, que había tardado más de dos años en escribir el guion, concibió a Luke como un personaje literario e incluso mítico, como el caballero que acaba salvando al universo. En concreto, debe ayudar a una princesa que ha programado un pequeño robot (el

célebre R2D2) para que transmita los siniestros planes de la Estrella de la Muerte, una inmensa nave espacial residencia de un malvado emperador que se ha adueñado de su planeta. Más tarde, Lucas reconocería que a la hora de escribir esta parte del guion tuvo muy presente el vergonzoso escándalo protagonizado por el presidente estadounidense Richard Nixon. R2D2 va en busca del más grande de entre los caballeros, aquel cuya sabiduría ha de permitirle derrocar a la fuerza del mal que amenaza al universo. Luke sigue al robot y conoce a un caballero que le enseña una serie de técnicas mentales y físicas con el fin de derrotar al mal.

Se trata de un escenario absurdo. No obstante, en todo momento, se hace patente el enorme poder de seducción que ejerce. El tema de los caballeros y la autodisciplina procede de las películas de samuráis del famoso realizador japonés Akira Kurosawa, en concreto del filme *Kakushi Toride No San-Akunin, La fortaleza escondida* (Japón, 1958), en la que aparecen una princesa, un caballero y la pareja Tahei y Matashichi, los robots R2D2 y C3PO de Lucas. Los “malos” de la película aparecen de una forma que recuerda sobremanera a *Triumph des Willens, El triunfo de la voluntad* (1935), de la directora alemana Leni Riefensthal. La estructura narrativa, con una sucesión de derrotas y victorias, se basa a su vez en las series de aventuras de las décadas anteriores.

Ciertamente, no eran unos puntos de partida que permitieran ni tan siquiera vislumbrar que se convertiría en la película más exitosa del cine comercial estadounidense de todos los tiempos, pero George Lucas se valió de ellos para enriquecer lo que, de hecho, podría considerarse como una fábula para niños. Rodada con una intensa luz plana y con fundidos horizontales entre escena y escena, la película posee la claridad moral de los westerns de serie B de los años treinta, con buenos y malos, una acción trepidante y toques de romanticismo y humor.

La guerra de las galaxias, en la que no se aborda el tema sexual ni la violencia explícita, es la historia de un joven que se convierte en héroe y cumple con su destino, despertando al misterio de la vida y salvando al universo de la destrucción. Es un chico con todo un mundo interior que, finalmente, consigue a la chica. Ahora bien, al ver la película uno se da cuenta de que está ante algo diferente. Tienen un tono más grandilocuente, como si deseara llenar toda la sala con su fuerza, y desde luego un dinamismo desconocido hasta la fecha. Con ella Lucas no pretendía “abrir las formas” del género de ciencia ficción, tal como había hecho *2001: Una odisea del espacio* (1968). Fueron a verla el doble de espectadores que en el caso de

Tiburón y llevó al cine a más jóvenes y familias que ninguna otra película hasta ese momento. Por si fuera poco, Lucas dobló sus ingresos sacando al mercado réplicas de los protagonistas y las naves espaciales destinadas al público infantil. Desde Mickey Mouse no se había desplegado un *merchandising* con semejante éxito. Además, coincidió con otra invención que llevaría el cine todavía más cerca de la vida diaria de la gente: un pequeño aparato rectangular con un *videocassete* dentro (COUSINS, 2005: 382-385).

Sea como fuere, las tres primeras, y, previsiblemente, las tres que están por venir, contienen una figura de intérprete que nos interesa y que iremos analizando cinta por cinta dentro del contexto lingüístico común a todas las producciones en el que aparecen dos *linguas francas*: huttés y galáctico básico. Si bien la saga no sigue una lógica consistente respecto a las barreras idiomáticas, parece que se respeta que cada especie diferenciada que aparece sea fiel a su propio idioma.

El huttés es la lengua materna de la especie Hutt, repartida por toda la galaxia y siempre relacionada con el crimen, el contrabando y la actividad delictiva. Otras especies eligen este idioma por su ininteligibilidad y por la protección que ofrece al no ser comprensible para las tropas del imperio. En realidad estaríamos hablando de un lenguaje de germanías galáctica transformada en *lingua franca* de comunicación por la generalización de su uso. El huttés está creado a partir de la lengua quechua (KATHERINE, 2010: 1) y contiene muchas palabras distorsionadas del inglés.

El galáctico básico en la saga se considera otra forma válida de comunicación intercultural y se reconoce también como *lingua franca*. El espectador entiende este idioma sin necesidad de subtítulos puesto que coincide con el inglés. Katherine nos recuerda que no debemos identificarlo simple y llanamente con el inglés, puesto que para un espectador español, el castellano utilizado en el doblaje sería su galáctico básico:

Though it isn't mentioned in the movies, the real lingua franca of the "Star Wars" universe is Galactic Basic. While a viewer might assume Basic is the same as English, it's safer to assume that Basic is simply heard in the vernacular of the audience, in the same way that *Lord of the Rings* is translated into the vernacular of

the reader/viewer from Westron, the lingua franca of Middle-earth (KATHERINE, 2010: 1).

Otras lenguas que aparecen en la saga, como el ewokés, fue desarrollado por el técnico de sonido Ben Burtt a partir de unas cintas con fragmentos del idioma nepalí, tibetano y el calmuco de los pueblos mogoles:

Ben Burtt was inspired by a BBC documentary that featured the Tibetan, Nepali and Kalmyk languages. He taped portions of the interview and also spoke to native speakers of the languages, then worked with voice actors to develop Ewokese based on words and phrases from the languages (KATHERINE, 2010: 1).

También encontramos otro ejemplo de esta creación de lenguas en el geonosiano del Episodio II. Se caracteriza por tener sonidos de “clic” muy similares a los que se utilizan en varias lenguas de Sudáfrica.

While the Geonosians are minor characters, their few lines of dialogue are memorable for their use of click consonants, like those used in Xhosa, Zulu and other languages of South Africa (KATHERINE, 2010: 1).

Asimismo descubrimos, también palabras del idioma haya de Tanzania en el *Episodio V: El imperio contraataca* y otras en finés en el *Episodio I: La amenaza fantasma* (IBARGUREN, 2013: 15).

Finalmente, en toda la saga, y muy especialmente en las tres películas intermedias, se distinguen dos tipos de acento cuando se utiliza el inglés, el británico y el estadounidense. Por lo general, los oficiales del imperio tienen acentos británicos, en contraposición al acento estadounidense que utilizan los miembros de la Alianza Rebelde, excepto los caballeros Jedi que también presentan ese acento británico, quizás empleado para mostrar el origen común de ambas facciones entre la antigua elite de la República. Este efecto se consigue con el eficaz recurso de utilizar actores británicos para estos papeles: los Jedi Alec Guinness (Ben 'Obi-Wan' Kenobi anciano) y Ewan McGregor (Ben 'Obi-Wan' Kenobi joven) o los generales del Imperio como Moff Tarkin (Peter Cushing).

There are various examples of accents in the “Star Wars” films. In the original “Star Wars” trilogy, Imperial officers often had British accents, while members of the Rebel Alliance had American accents. However, the accents may have been used to denote class, instead of allegiance, high-ranking officers on both sides often spoke with British accents, while stormtroopers and Rebel soldiers almost always had American accents (KATHERINE, 2010: 1).

Con *La guerra de las galaxias*²³⁸ (*Star Wars*, 1977) dirigida por George Lucas (1944) se inicia la saga. Aunque la labor de Lucas ha sido más extensa en el campo de la escritura de guiones (noventa y un títulos) y de productor (sesenta y seis), su filmografía ha sido corta, solo seis títulos, los cuatro de la saga que comentamos y dos más, la interesante *THX 1138* (1971) una distopía ambientada en siglo XXV y *American Graffiti* (1973) una mirada nostálgica y generacional hacia la entonces no muy lejana década de los sesenta.

El filme nos sitúa en un tiempo pasado (“En un galaxia lejana, hace muchos, muchos, años...”) en un tiempo conflictivo. El tradicional orden de la galaxia, de coexistencia pacífica entre los planetas y sus habitantes controlado por un senado interplanetario, quizás una buena propuesta de orden mundial durante el repunte de la Guerra Fría de finales de los años setenta durante el que se estrenó la película, defendido por los caballeros de la Orden Jedi ha sido sustituido por un siniestro y totalitario régimen de terror dominado por el Emperador y su mano derecha Darth Vader (el actor David Prowse doblado por James Earl Jones) que tratan de controlar totalmente la galaxia. Solo la princesa Leia Organa (Carrie Fisher) que porta la antigua legitimidad institucional y dos caballeros Jedi, el veterano Ben Obi-Wan Kenobi (Alec Guinness) y el joven Luke Skywalker (Mark Hamill), que no sabe de su ascendencia de caballero y que irá desarrollando progresivamente sus poderes, se opondrán al nuevo orden, ayudados por el contrabandista y mercenario Han Solo (Harrison Ford) y dos anticuados robots, el intrépido y pequeño R2-D2 (Kenny Baker) y el androide de comunicación y protocolo C-3PO, Anthony Daniels, que también lo interpretará en los próximos episodios de la saga.

²³⁸ Ficha completa de la película en Anexo I, página 608.

La película, configurada como una cinta de aventuras, con un cierto regusto en su estructura y trama a cine clásico, algo muy propio de George Lucas que, no lo olvidemos, iba a ser en poco tiempo, el guionista de la serie de películas del aventurero Indiana Jones, tiene importantes toques de humor, que, de vez en cuando, ponen el contrapunto a las escenas serias, a las de lucha y a los momentos dramáticos. Estos efectos de humor residen, en gran medida, en las relaciones entre los robots y de estos con el resto de personajes. Mientras que R2-D2 es un robot valiente y aventurero programado para cuestiones técnicas tales como el mantenimiento y reparación de naves y otros equipos, C-3PO es un androide de comunicación con un aspecto más similar a un ser humano y, quizá como marca de inteligencia, es mucho más miedoso y tiene el instinto de supervivencia mucho más agudizado.

En realidad, la comicidad de C-3PO reside en que es un “intelectual” fuera de ambiente, un robot programado para misiones de protocolo e interpretación. El mismo nos informa de que es capaz de comunicarse en más de seis millones de formas de comunicación, quizás una amplificación de las aproximadamente seis mil lenguas existentes en la tierra. Diseñado para ambientes palaciegos y de alta negociación, que se ve envuelto en una serie de trepidantes aventuras que no van a ser de su agrado y de las que va a quejarse continuamente.

En *La Guerra de las Galaxias*, que culmina con una derrota parcial de las fuerzas del Imperio, al perder la Estrella de la Muerte, la nave insignia de la flota estelar, tenemos simplemente la presentación de los personajes, potenciando su lado cómico. En la segunda, *El imperio contrataca*²³⁹, la más oscura de las tres, nos centraremos más en aspectos interiores de los personajes, como la historia de amor entre Han Solo y la princesa Leia o el crecimiento interior de Luke, con la ayuda del maestro Yoda, (voz de Frank Oz en la versión original) para convertirse en un auténtico caballero Jedi. Los robots mantendrán su contrapunto cómico y C-3PO tendrá un papel más activo como intérprete.

²³⁹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 546.

Ibarguren (2013) transcribe varias escenas significativas. Tres lo son, a nuestro juicio, especialmente. En la primera C-3PO se define a sí mismo como intérprete en una conversación con Lando Calrissian (Billy Dee Williams) administrador de la Ciudad de las Nubes y uno de los líderes en la lucha contra el imperio:

C-3PO

R2, you can tell the computer to override the security systems. R2, hurry!

LANDO CALRISSIAN

Attention. This is Lando Calrissian. Attention. The Empire has taken control of the city. I advise everyone to leave before more imperial troops arrive.

(R2D2 sufre una descarga eléctrica).

LANDO CALRISSIAN

This way.

C-3PO

(Dirigiéndose a R2D2) Well, don't blame me. I'm an interpreter. I'm not supposed to know a power socket from a computer terminal.

(IBARGUREN, 2013: 19-20)

En una situación complicada en la que los protagonistas tienen que huir de la Ciudad de las Nubes, a punto de ser ocupada por el Imperio, C-3PO aconseja a R2D2 que utilice sus habilidades para desbloquear las puertas y así escapar, pero R2D2 acaba sufriendo una descarga eléctrica. C-3PO se da cuenta de su error, pero lejos de disculparse exclama que “tan solo es un intérprete” y no tiene por qué saber de electrónica. Aunque la situación no produce ninguna consecuencia grave, sí podríamos encontrar ante una negligencia del intérprete. Ibarguren lo advierte:

Un intérprete que se ofreciera como experto mediador debería conocer hasta el último detalle de ambas partes para así obtener el resultado de mayor calidad. El intérprete debe proveerse de la documentación necesaria para realizar un trabajo óptimo. Debido a que es una máquina, la labor documental de C-3PO en la ficción solo depende del volcado de diferentes archivos de memoria, no del estudio previo. Con esto en mente, diremos que en esta primera escena C-3PO actúa de forma negligente al haber provocado que su amigo R2D2 sufriese una descarga. Afortunadamente no hay consecuencias graves, pero si R2D2 hubiera sido

programado para interpretar es muy posible que este sí se hubiera preocupado de avisar a los presentes de que existía un riesgo de descarga eléctrica. Creemos que si R2D2 trabajara en equipo con C-3PO compartirían sus conocimientos sobre máquinas para que el mensaje llegase perfecto desde el lenguaje circuito al lenguaje humano, trabajo de C-3PO. Habrían podido evitar el accidente (IBARGUREN, 2013: 21).

La siguiente escena en la que la interpretación de lenguas tiene protagonismo se sitúa durante la huida posterior a la caída de la Ciudad de las Nubes, los robots llegan a la ciudad minera de Bespin, donde intentarán obtener la protección del siniestro monstruo Jabba el Hutt, pasando antes por el control de su mano derecha, Bib Fortuna. Usaremos de nuevo la transcripción de Ibarguren:

C-3PO

Just you deliver Master-Luke's message and get us out of here. Oh my!

SOLDADOS

Grr! (La puerta se cierra).

C-3PO

(Asustado) Oh no.

BIB FORTUNA

(Lengua huttés). Day wonna wonga?

C-3PO

(Sobresaltado) Oh, my!

Dee wonna wygo (hace reverencia).

R2D2

[Beep].

C-3PO

We bring a message to your master Jabba the Hutt.

BIB FORTUNA

Day Jabba Wonga?

R2D2

[Beep Beep].

C-3PO

And a gift.

R2D2

[Beep].

C-3PO

Gift? What gift?

R2D2

[Beep Whistle].

BIB FORTUNA

Ne Jabba no barta. Eezai ohkto. (Toca a R2D2).

R2D2

[Whistle Whistle].

BIB FORTUNA

Izzi kata o mohkti?

R2D2

[Negando] [Beep Beep].

BIB FORTUNA

Ne charda so dehdi.

R2D2

[Negando] [Whistle Beep].

C-3PO

He says that our instructions are to give it only to Jabba himself.

(BIB FORTUNA se muestra confuso y mira al guardia).

C-3PO

I'm terribly sorry. I'm afraid he's ever so stubborn about these sort of things.

BIB FORTUNA

Noht cha! (Señalando el camino).

C-3PO

R2, I have a bad feeling about this

(IBARGUREN, 2013: 26-27).

El diálogo que se establece entre distintas lenguas e incluso entre distintos códigos de comunicación es posible gracias a la labor de C-3PO como intérprete y androide multilingüe. Ibarguren nos lo recuerda:

C-3PO y R2D2 han conseguido entrar en el cuartel general de Jabba el Hutt, son recibidos por dos guardias y una criatura de aspecto infernal que les formula una pregunta en huttés, el Twi'lek Bib Fortuna. C-3PO se ve intimidado y contesta en el mismo idioma para terminar haciendo una reverencia. A continuación C-3PO cambia a galáctico básico y comunica a Bib Fortuna que traen un mensaje para Jabba el

Hutt, además de un regalo. El Twi'lek sigue hablando en huttés y les invita a entregarle tal mensaje, pero las imágenes nos hacen pensar que R2D2 desea entregarlo personalmente.

En este momento interviene R2D2 en binario, una lengua característica de los droides astromecánicos a base de beeps y silbidos. Puesto que su intervención no está subtitulada, solo la entendemos gracias a la interpretación de C-3PO desde binario a galáctico básico como conocemos que R2D2 solicita entregar el mensaje a Jabba el Hutt en persona para sorpresa de Bib Fortuna y los guardias. Por último C-3PO pide disculpas por la osadía de R2D2 y acceden a llevarlos ante Jabba el Hutt. Recapitulando:

- C-3PO: habla y entiende galáctico básico, binario y huttés.
- R2D2: entiende a todos los presentes pero solo habla binario.
- Bib Fortuna: su lengua materna es el Ryl, pero en esta escena se comunica en huttés.

C-3PO le habla inicialmente en huttés y seguidamente en galáctico básico. No entiende el lenguaje binario de R2D2 (IBARGUREN, 2013: 26-27).

La lógica lingüística en esta escena funciona con verosimilitud pero no es lo habitual en la saga, en la que, casi continuamente se presentan errores e inexactitudes que ponen continuamente en duda la consistencia lingüística del universo de ficción creado por George Lucas:

Vemos que a R2D2 solo lo entiende C-3PO, que reproduce en galáctico básico los silbidos a Luke Skywalker. Considerando estos silbidos como un lenguaje no articulado, existe un tipo de interpretación hacia una lengua meta estructurada a partir de otros signo: desde aquellos de la naturaleza como aparecen en *Dersú Uzalá* (1975) de Akira Kurosawa hasta los sonidos del tam-tam en África o el silbo gomero en Canarias. Por el contrario, más adelante, al embarcarse en la nave espacial que destruirá la Estrella de la Muerte, Luke Skywalker hasta se permite el lujo de bromear con el droide R2D2. Hay una inconsistencia generalizada, en este universo creado por George Lucas se puede hablar galáctico básico a quienes hablen binario y entenderse recíprocamente, pero el Twi'lek que habla huttés no comprenderá binario. Algo similar ocurre con Han Solo; al principio es el único que entiende al Wookiee Chewbacca y al avanzar la película los personajes comprenden ocasionalmente sus

gruñidos. La lógica lingüística de la saga se muestra así delirante (IBARGUREN, 2013: 27).

La siguiente escena nos permite, más allá de lo puramente lingüístico, reflexionar sobre las no siempre adecuadas condiciones de trabajo que soportan los intérpretes de ciencia ficción pero también los reales:

EV-9D9

Ah, good, new acquisitions. You are a protocol droid, are you not?

C-3PO

I am C-3PO, human/cyborg...

EV-9D9

(Interrumpe) Yes or no will do.

EV-9D9

Oh. Well, yes.

EV-9D9

How many languages do you speak?

C-3PO

I am fluent in over six millions forms of communication and can...

EV-9D9

(Interrumpe) Splendid. We have been without an interpreter since our master got angry with our last protocol droid and disintegrated him.

C-3PO

Disintegrated?

EV-9D9

Guard, this protocol droid might be useful. Fit him with a restraining bolt and take him back up to His Excellency's main audience chamber.

C-3PO

R2, don't leave me!

R2D2

[Bleep Bleep].

(IBARGUREN, 2013: 28)

Este diálogo entre robots nos muestra la crueldad y el destino incierto con el que Jabba el Hutt trata a sus andróides de protocolo encargados de labores de interpretación, en la pantalla incluso llegamos a ver los restos desguazados del

anterior intérprete desintegrado por la ira de Jabba. En este contexto, C3-PO deberá poner toda su atención, no en cumplir los preceptos de un código ético o en conseguir una interpretación fluida, elegante y comunicativa sino en tratar de asegurar su propia supervivencia:

Podemos considerarlo como un intérprete *ad hoc* que trabajaría a cambio de salvar su vida, con unas consecuencias fatales para la calidad del trabajo interpretativo como la omisión o ampliación de ciertas partes (VÁZQUEZ Y JAVIER, citado por REQUENA, 2010: 15).

En realidad, por más que estemos ante una película de aventuras, se reproduce en la misma una situación de guerra abierta entre facciones, no muy distinta a lo que vemos en África o hemos comentado para Oriente Medio, escenarios en los que los intérpretes, como hemos visto, no suelen salir muy bien parados.

En el siguiente capítulo de la saga, *El retorno del Jedi*²⁴⁰, sí vemos a C-3PO cumplir su papel de androide intérprete de un modo más efectivo, tanto al servicio de su nuevo y siniestro amo Jabba el Hutt como con las tribus Ewok de la luna de Endor en la que los rebeldes se han refugiado. C-3PO, como intérprete, va a mostrar un dominio absoluto de las lenguas, los acentos y las entonaciones y va a ejercitar de forma brillante la competencia interpretativa que se le suponía desde su aparición en la primera película. Lo va a hacer con aplomo, seguridad y en parlamentos cortos en modalidad consecutiva. La amplia memoria del androide no va hacer necesaria ninguna toma de notas y, aunque es imposible evaluar la calidad de sus interpretaciones hacia lenguas inexistentes como la de los Ewok, cuando traduce hacia el inglés, o hacia el español en la versión doblada, recurre, en algún caso, a la tercera persona. En todas las ocasiones, “como experto en lenguas y protocolo” que es, se va a mostrar muy respetuoso y servicial con sus amos, la princesa Leia y Luke, pero también con el resto de compañeros de expedición y lucha.

La película se inicia con C3-PO mostrando sus aptitudes como intérprete, y los condicionantes de una tensa situación comunicativa en la escena de toda la saga en la que la interpretación tiene un papel más importante:

²⁴⁰ Ficha completa de la película en Anexo I, página 560.

JABBA EL HUTT

At last we have the mighty Chewbacca.

(Continúa hablando, desaparecen los subtítulos, interviene C-3PO).

C-3PO

Yes, I am here, Your Worshipfulness. Yes?

JABBA EL HUTT

(Lengua huttés sin subtítulos).

C-3PO

The illustrious Jabba bids you welcome and will gladly pay you the reward of 25,000.

CAZARRECOMPENSAS

I want 50,000. No less.

C-3PO

“50,000. No less.”

(**JABBA EL HUTT** reacciona enfadándose y golpeando a C-3PO. Pronuncia unas palabras sin subtítulos).

C-3PO

What did I say?

JABBA EL HUTT

(Lengua huttés sin subtítulos. Por el tono parece enfadado).

C-3PO

(Dubitativo) The mighty Jabba asks why he must pay 50,000.

CAZARRECOMPENSAS

(Lengua ubés sin subtítulos).

C-3PO

(Aterrorizado) Because he's holding a thermal detonator!

(Los asistentes a la reunión se agitan. **JABBA** ríe).

JABBA EL HUTT

This bounty hunter is my kind of scum, fearless and inventive. (Continúa hablando, desaparecen los subtítulos).

C-3PO

Jabba offers the sum of 35, and I do suggest you to take it.

CAZARRECOMPENSAS

(Lengua ubés sin subtítulos).

C-3PO

He agrees!

(IBARGUREN, 2013: 30-32)

La problemática de la interpretación en la escena parte de condicionantes lingüísticos, de relación personal entre las partes y del conocimiento previo que, tanto el espectador como el propio C3-PO ya tienen sobre el trato que Jabba el Hutt da a los intérpretes androides. La conjunción de todos esos condicionantes determina el desarrollo y la conclusión de la situación comunicativa:

Suponemos que Jabba el Hutt no espera un trabajo imparcial por parte del intérprete, sino que pretende que el mediador se ponga de su lado. Quizá Jabba el Hutt encuentre un sentimiento placentero (y a la vez macabro) al obligarlo a trabajar contra sus amigos porque conoce la relación personal entre Chewbacca y el intérprete C-3PO. Esta situación conduce irremediabilmente a un posicionamiento del droide a favor del temeroso Jabba el Hutt, pudiéndose apreciar en su lenguaje. C-3PO se dirige a Jabba el Hutt manteniendo un respeto tan excesivo que no caeríamos en un error si lo calificásemos de sumisión: *Your Worshipfulness, The Mighty Jabba*, etc, tal y como haría un funcionario servil con un dictador. (...)

El cazarrecompensas solicita a Jabba el Hutt una recompensa de “50.000” a cambio de Chewbacca. C-3PO reproduce el mensaje y provoca el enfurecimiento de Jabba el Hutt, que encolerizado por la cifra exigida, golpea al intérprete y lo derriba. A partir de este momento la veracidad de la interpretación queda seria y visiblemente afectada. C-3PO apenas traduce un par de frases de todas las palabras (que a juzgar por el tono suponemos son negativas) de Jabba el Hutt hacia el cazarrecompensas. Confundido, C-3PO se ve obligado a extremar la precaución y a omitir partes del mensaje, faltando consecuentemente a la ética profesional.

Finalmente Jabba el Hutt se dirige a la sala en su idioma nativo huttés y se subtitula solo parte de su intervención. En ella, el cazarrecompensas es elogiado por Jabba el Hutt por haber demostrado ser capaz de detonar un explosivo. C-3PO no traduce este mensaje a galáctico básico, pero añade que Jabba el Hutt ha sugerido la suma de “35” y aporta un elemento a mayores fuera de la intervención original: recomienda al cazarrecompensas que acepte la cifra de Jabba el Hutt. Con esta manipulación del discurso C-3PO pretende dos cosas: primero, evitar que Jabba el Hutt se enfade y segundo, concluir lo antes posible la reunión. El cazarrecompensas contesta en ubés (una vez más no se subtitula) y C-3PO concluye con un exaltado *he agrees!* del que inferimos sin duda alguna su alegría por el cierre de la negociación.

Tenemos así a un líder poderoso y cruel con autoridad suficiente para decidir el destino de todos los presentes: Jabba el Hutt. Enfrente, un amigo de C-3PO hecho prisionero: Chewbacca. Y en medio de ellos el propio intérprete, que sabe de antemano que su predecesor fue ejecutado por no satisfacer los deseos del líder. Un entorno poco idóneo para trabajar. Mediante una interpretación consecutiva, Jabba el Hutt se hace entender a través de un C-3PO aterrorizado, coaccionado y golpeado (IBARGUREN, 2013: 30-32).

La parcialidad hacia una de las partes es uno de los peligros en los que puede deslizarse un intérprete, aunque sea con una intención loable y humanitaria como veremos. Finalmente, y pese a las buenas intenciones del intérprete, Jabba el Hutt ha conseguido hacer prisioneros a todos los protagonistas y los condena a ser arrojados al pozo de Carkoon, donde serán devorados por el monstruo Sarlaac, que los digerirá durante mil años.

JABBA EL HUTT

(Lengua huttés sin subtítulos, intervención muy breve).

C-3PO

(Preocupado) Oh dear. His High Exaltedness the great Jabba the Hutt has decreed that you are to be terminated immediately.

HAN SOLO

Good, I hate long waits.

C-3PO

You will therefore be taken to the Dune Sea and cast into the Pit of Carkoon, the nesting place of the all-powerful Sarlaac.

HAN SOLO

Doesn't sound so bad.

C-3PO

In his belly you will find a new definition of pain and suffering as you are slowly digested over a thousand years.

HAN SOLO

On second thought, let's pass on that, huh?

(IBARGUREN, 2013: 35-36)

La parcialidad es este fragmento se puede encontrar en el alargamiento excesivo de la interpretación de las palabras de Jabba el Hutt. Probamente, C-3PO

intenta ganar tiempo y explicitar a sus amigos, utilizando sus amplios conocimientos de androide de protocolo, los sufrimientos que les aguardan como forma de hacerles ver la imperiosa necesidad de escapar y, tal vez, ganar un poco de tiempo para que Hans Solo, el más resolutivo de todos los personajes pueda intentar hacer algo que los saque de tan apurada situación.

Sin embargo, C3-PO es un intérprete provisto de un amplio sentido de la ética, como veremos en la siguiente escena, última, por el momento, en la que la interpretación tiene un papel destacable en la saga. Los fugitivos han conseguido huir de Jabba el Hutt pero son perseguidos por sus secuaces, además de por las fuerzas del imperio. Para salvarse se refugiarán en la remota luna de Endor, habitada por los Ewoks unos enanos peludos que utilizan una lengua muy peculiar, de la que ya hablamos, y que solo C-3PO comprende.

Se escucha Ewokese sin subtítular. C-3PO comienza a hablar con ellos.

C-3PO

(Habla Ewokese, sin subtítulos).

LUKE SKYWALKER

Do you understand anything they're saying?

C-3PO

Oh, yes, Master Luke. Remember that I am fluent in over six million forms of com...

HAN SOLO

(Enfadado) What are you telling them?

C-3

Hello, I think. I could be mistaken. They're using a very primitive dialect, but I do believe they think I am some sort of god.

R2D2

Beep-beep.

CHEWBACCA

Haaaaar!

HAN SOLO

(Con sarcasmo) Why don't you use your divine influence and get us out of this?

C-3PO I beg you pardon, general Solo, but that just wouldn't be proper.

HAN SOLO

(Molesto) Proper?

C-3PO

It's against my programming to impersonate a deity.

HAN SOLO

(Se levanta para agredirlo) Why you...

Los EWOK protegen a C-3PO y apuntan con lanzas a HAN SOLO.

HAN SOLO

My mistake. He's and old friend of mine.

(IBARGUREN, 2013: 38-39)

Nada más aterrizar en Endor, C3-PO es considerado un Dios por los Ewoks y Hans Solo le sugiere que se aproveche de su status divino para salir de esa situación de peligro. El androide responde que hacerlo no sería adecuado, sin duda en un sentido ético, y que su programa, su ética personal, no le permite hacerlo. La actitud de Hans Solo recuerda, quizás, a la de los conquistadores de América que utilizaron la enorme diferencia cultural para facilitar la conquista. Cortés también fue tomado por un Dios por los aztecas y los intérpretes de la conquista, como Doña Marina, comprometieron también su ética en un juego de lealtades en conflicto.

Con el androide de protocolo C3-PO, es la primera vez que nos encontramos con un intérprete mecánico o provisto de inteligencia artificial en el cine. Si mucho se ha hablado de la *traducción automática*, no tanto de la *interpretación automática*, probablemente, si dejamos una disciplina tan humana en manos de las máquinas, podamos conseguir algún momento tan hilarante como los que C-3PO protagoniza en las tres películas.

Siguiendo en parte el esquema de ciencia ficción para un público muy amplio establecido por la saga de *La Guerra de las Galaxias*, encontramos una producción más reciente que tuvo gran impacto entre la crítica y el público. Se trata de *Avatar*²⁴¹ (2009) de James Cameron (1954). El realizador, de origen canadiense, es un acreditado experto en la realización de películas complejas y de gran presupuesto, casi desde el principio de su carrera con *Terminator (The Terminator, 1984)* y *Terminator 2: El juicio final (Terminator 2: Judgment Day)*, pero, sin duda, su

²⁴¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 507.

película más significativa es *Titanic* (1997) que marcó un hito tanto por la complejidad de la producción como por la recaudación en taquilla.

Su siguiente obra debía estar, por lo tanto, a la altura de las expectativas creadas. No es de extrañar, entonces, que Cameron tardase tanto tiempo en levantar un nuevo proyecto que pudiera superar al anterior. Si en *Titanic* se recurrió todavía, siguiendo la tradición del cine de catástrofes tan popular en los años setenta, a decorados y a construir un barco de tamaño real en unos gigantescos tanques de agua en California, la apuesta para *Avatar* fue sustancialmente distinta, diseño por ordenador de las mayoría de personajes y lanzamiento de una película larga, 162 minutos, en proyección 3D para popularizar y consolidar ese sistema a través de una obra de gran impacto. No es de extrañar, por lo tanto, que la expectación en el momento de su estreno en España, el 18 de diciembre de 2009, fuese máxima y diera lugar a opiniones encontradas, favorables la mayoría, aunque muchas críticas con lo simple o, mejor dicho, convencional del argumento.

El crítico Jordi Costa repasaba así aciertos y errores de la cinta, con un veredicto final claramente favorable:

Habrà quien afirme que James Cameron ha hecho evolucionar, de golpe, el lenguaje del cine espectáculo 100 años... para que haga justicia a una estética de tebeo francés de hace 30 años. Antes de contrarrestar tal descalificación con un exceso de entusiasmo, convendría discernir cuánto porcentaje de verdad encierra ese jarro de agua fría que muchos esperaban lanzar sobre la ambición visionaria del cineasta: la excepcionalidad de *Avatar* no está, en efecto, ni en su agresividad conceptual –en otras palabras: esto no es *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968)–; ni en las superficies de su diseño (aquí, la sombra de *Valerian*, el agente espacio-temporal de Mézières y Christin, sigue siendo alargada). Pero solo una ceguera numantina podría negar su relevancia fundacional al abrir un nuevo capítulo de inagotables posibilidades en la total (con)fusión de la imagen fotográfica y la imagen de síntesis. En cierto sentido, exigir que *Avatar* acompañara su excelencia técnica con un discurso innovador y rupturista sería algo parecido a esperar que ese tren que llegaba a la estación de Ciotat hubiese venido cargado con las primeras bobinas (venidas del futuro) de la aún nonata *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941).

En su crítica a la novela *Anatema*, de Neal Stephenson, Rodrigo Fresán recordaba unas palabras de Philip K. Dick que vienen especialmente al caso del último Cameron: "Conseguir un planeta que no existe. Ese es el primer paso". Y, en efecto, esa es la primera piedra de la revolución anunciada por *Avatar*, y lo que marca una estimulante línea de continuidad entre esa Luna con el ojo herido por el cañonazo de Méliès y esta Pandora frondosa, fosforescente con las tonalidades de una visión de psilocibina, en la que la cámara de Cameron y la platea entera pueden abismarse para experimentar todas las declinaciones del asombro. El perfeccionismo de Cameron al dotar de realidad y verosimilitud al planeta Pandora parece atender tanto a lo máximo (esas montañas suspendidas en el aire) como a lo mínimo (la luminiscencia de los líquenes al tacto) y convierte la génesis de este planeta imaginario en el más rotundo activo de *Avatar*.

La película es puro Cameron en su fusión de fetichismo tecnológico y mística New Age –los componentes esenciales de *Abyss* (1989), sin ir más lejos, pero sus toques de genio trascienden tanto su estética como su contenido y están en la virtuosa aplicación del motion-capture y en su capacidad de simular una experiencia de inmersión hiperrealista en la materia esquiva de los sueños (COSTA, 2010: 12).

Hoy, vista con algo más de perspectiva, podemos afirmar que la película supuso un éxito de taquilla, setecientos sesenta millones de dólares solo en Estados Unidos, que cubrieron de sobra los doscientos treinta y siete del presupuesto y tres premios Oscar, todos en categorías técnicas y, además, el filme abrió la puerta a la generalización del cine en 3-D, que, si bien ha aumentado su cuota de pantalla, no ha llegado a imponerse como la forma estándar de cine en sala comercial y ha quedado circunscrito, al menos por el momento, a ser una doble versión de algunas películas o a aportar algo más de espectacularidad, no tanto al cine convencional, sino más bien a las películas de dibujos animados.

Hasta el momento, *Avatar*, ha sido la última película estrenada por su director que actualmente está trabajando en la preproducción de la segunda, tercera y cuarta parte de la cinta que se estrenarán, en principio, en 2017, 2018 y 2019, respectivamente.

Avatar nos presenta una historia ambientada en el futuro, en el año 2154, en un escenario nuevo para el cine, la luna Pandora, un satélite del planeta Polifemo, ubicado en el sistema estelar Alfa Centauro, a 4,4 años luz de la Tierra. Pandora es un lugar de interés para el ser humano por su abundancia en unobtainium, un mineral superconductor. Una gran empresa con su propio ejército privado, probablemente un reflejo crítico de las agencias de seguridad privada como Blackwater que tuvieron un papel muy polémico en la guerra de Irak por sus actuaciones muchas veces de violencia desproporcionadas y fuera del control normal de la cadena de mandos de un ejército, se dispone a tomar el control total de Pandora para iniciar una explotación minera a gran escala. Lo único que se lo impide es la resistencia de los na'vi, la población autóctona de Pandora.

Los na'vi son una especie de aspecto humanoide fuerte y con rasgos ligeramente felinos. De grandes ojos amarillos, tienen una altura media de unos tres metros. Su cuerpo es delgado, tienen cola y su piel es de color azul, con vetas más oscuras, y salpicada por unos puntos bioluminiscentes que semejan pinturas tribales. Sus huesos están compuestos por calcio y fibra de carbono, lo que los hace más fuertes y resistentes. Además, presentan una larga trenza característica que se puede confundir con cabello, aunque es en realidad una conexión neuronal compuesta por multitud de filamentos y ramificaciones nerviosas de gran sensibilidad. Es un sistema único de conexión física (nerviosa y sensitiva), parecida a las sinapsis del cerebro que puede entrar en conexión con otros na'vi o con algunos elementos naturales como el árbol madre o con otros animales, en una concepción claramente panteísta de sus relaciones con la naturaleza.

Jake Sully (Sam Worthington), un antiguo soldado, ahora parapléjico, viaja a Pandora en el puesto de su hermano, recientemente asesinado, para entrar a formar parte del ejército privado de la compañía minera al mando del siniestro Coronel Miles Quaritch (Stephen Lang). A cambio de sus servicios, la compañía consigue devolverle la movilidad creándole un cuerpo alternativo, un avatar, conseguido mezclando su ADN humano con ADN na'vi. Así conoce Jake a la doctora Grace (Sigourney Weaver) dedicada al cuidado médico de los humanos en Pandora y a la investigación sobre los na'vi. Ella inculcará progresivamente en el rudo soldado el amor por la naturaleza y la creciente admiración por el estilo de vida de los na'vi,

respetuoso e integrado en la naturaleza y a punto de desaparecer por los destructivos planes de explotación minera de los humanos.

Las dudas de Jake se acrecentarán cuando entre en contacto con los na'vi a través de su avatar, que más que para que recuperase su movilidad, ha sido diseñado para efectuar una misión de investigación y espionaje de los na'vi, y se enamora de Neytiri (Zoë Saldana) hija del jefe na'vi que le servirá de introductora de su cultura y, como no, de intérprete.

Más allá del mensaje ético y ecologista que transmite la cinta, nos centraremos en la labor de Neytiri como intérprete. No se trata de una intérprete profesional sino de una intérprete *ad hoc* sometida a la presión de dos culturas, la suya de origen y la de los humanos de Jake que, presumiblemente, vienen a destruir su planeta y su modo de vida tradicional. Neytiri actúa como intérprete, por lo tanto, en una situación similar a los intérpretes coloniales. Su labor no será puramente imparcial sino encaminada a defender a Jake de las sospechas de los na'vi o, incluso, de su ira cuando comienza la destrucción del planeta por parte de la empresa minera. El modo de proceder de la intérprete será en consecutiva corta, sin toma de notas y no se tratará de una interpretación reglada, sino puramente comunicativa y respetuosa con el protocolo tradicional y la organización tribal de los na'vi, que Neytiri conoce perfectamente pues forma parte, como Doña Marina o Pocahontas, de la elite tribal dirigente. Payàs y Alonso ya señalaban las dificultades de sustentar esta situación:

Como conocedores de varias culturas, tuvieron un margen de actuación seguramente envidiable en comparación con la población de uno y otro bando. También, justo es decirlo, estuvieron en la mira de ambos. Y fueron instrumentos, a sabiendas o no, de intereses individuales y colectivos (PAYÀS Y ALONSO, 2009: 42).

Finalmente, la labor de Neytiri se convertirá casi en un ejemplo de interpretación social puesto que conseguirá integrar a Jake totalmente en la cultura na'vi hasta el punto de que renunciará a su compromiso laboral y, con la ayuda de la

doctora Grace, tratará de defender a los na'vi y su armónico y utópico estilo de vida por todos los medios, incluida la lucha armada.

Cerrato, analiza en detalle las escenas principales en las que Neytiri interpreta, así como otras menores, en las que se produce alguna incongruencia comunicativa:

Neytiri aparece por primera vez cuando capturan al protagonista, lo llevan ante el jefe de la tribu para que decida qué va a hacer con él. Este último interviene en su idioma, el na'vi, que a su vez aparece subtulado mientras Neytiri interpreta lo que dice. Gracias al subtulado, podemos comparar ambas versiones y darnos cuenta de que la intérprete resume varias ideas de forma general y en una sola frase: el jefe de la tribu afirma que “los caminantes de sueños” tienen prohibido ir allí y que su “hedor alienígena” le “repugna”, pero ella lo condensa en “mi padre está decidiendo si te mata”. Después aparece la jefa espiritual de la tribu, que dice que va a examinar al alienígena y, una vez más, la intérprete lo resume en “Esta es madre. Ella es shajik, la que interpreta la voluntad de Eywa”, y hace caso omiso a la pregunta del protagonista sobre quién es Eywa. Después de examinarlo, la jefa espiritual le habla en inglés, por lo que ya no se requiere la presencia de la intérprete. Después de la intervención del protagonista, algunos de los presentes hacen comentarios en su idioma sin que nadie los traduzca aunque sí aparecen subtulados para el espectador. Al final de la escena, la jefa espiritual anuncia el veredicto final y lo hace en inglés, por lo que esta vez tampoco es necesaria la intérprete. En una situación real con intérpretes no profesionales, se suelen alternar las omisiones y las simplificaciones, como sucede en este caso. La primera estrategia, la omisión, puede darse por el mero desconocimiento de una palabra o porque el intérprete decide si es relevante o no para el acto comunicativo y, en caso de no serlo, opta por obviarlo. La segunda, la simplificación, es similar a la omisión, pues enuncia el mensaje pero de una forma muy simple. En este caso, la intérprete seguramente recurra a estas dos estrategias de forma intencionada, pues está claramente posicionada a favor de su pueblo y desprecia al humano, lo que supone un condicionante negativo para el resultado de la interpretación.

Esta intérprete aparece más tarde en dos ocasiones cuando Jake se siente identificado con los indígenas y los apoya. Primero, cuando el protagonista se dirige al pueblo en na'vi pero no está muy seguro con el idioma y le pide a ella que

continúe; segundo, cuando interpreta una arenga militar del protagonista para que otro pueblo les ayude en la lucha contra los invasores. Ambas son escenas muy breves, por lo que apenas es posible hacer ningún comentario.

Más adelante, durante otra proclama, aparece un nuevo intérprete circunstancial: el próximo líder de la tribu, Eytukan. El protagonista le pide permiso para hablar ante el pueblo y le dice “sería un honor que me tradujeras”. Eytukan, por su parte, asiente con la cabeza y comienza con su cometido, empleando un tono similar al original y propio del intercambio comunicativo en el que se encuentran. A diferencia de la primera escena en la que Neytiri destilaba desgana, Eytukan se afana por interpretar bien las palabras de Jake. Esto se debe a que, de algún modo, le va la vida en ello porque Jake trata de concienciar a la tribu de que hay que luchar contra los humanos para que el planeta que habita pueda perdurar. En una situación real, no resultaría extraño que un intérprete no profesional se moviera por intereses individuales o colectivos, lo que guarda un cierto parecido con los “lenguas” que mediaban entre los portugueses y españoles y los pueblos del Nuevo Mundo en la época de los descubrimientos (CERRATO: 2013, 40-41).

Parece claro que el universo de ficción creado por James Cameron en *Avatar* tiene todavía por delante un largo recorrido y es presumible que en la inevitable lucha que se va plantear entre la destrucción humana y el respeto a la naturaleza de los na’vi, la interpretación de lenguas tendrá todavía mucho que comunicar.

4.3. EL INTÉRPRETE DE SIMULTÁNEA

Dentro de las modalidades de interpretación, la simultánea es la de más reciente aparición. Con una etapa inicial en la Sociedad de Naciones y en la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en los años veinte y treinta y un imparable proceso de consolidación y difusión desde la conclusión de los Juicios de Núremberg en 1946, se ha convertido en un signo de comunicación entre los pueblos, de modernidad y de cosmopolitismo. El cine, que llega a su etapa sonora en el mismo momento de la aparición de la interpretación simultánea a finales de los años veinte, no ha permanecido ajeno a esta nueva técnica y la novedad que supuso, sobre todo en los años inmediatamente posteriores a su gran difusión internacional.

La interpretación simultánea se sirve del progreso técnico en un momento en el que el cine también lo hace para alcanzar su periodo más narrativo y clasicista:

En el terreno del cine hollywoodiense, el inicio de la década de los 50 presenta espectaculares avances tecnológicos que afectan a tres de los elementos más importantes de la estética cinematográfica: el tratamiento del color, el formato de la pantalla y la calidad del sonido. Por un lado, el color, -con el perfeccionamiento del Technicolor y la aparición del Eastmancolor y derivados- se generaliza hasta el punto de llegar a utilizarse en la mitad de la producción global de 1955. Por otro lado, la aparición de formatos como el CinemaScope, el Todd-AO o la Vista Visión amplía considerablemente las posibilidades y la superficie de la imagen, hasta entonces restringidas a la estrechez de la pantalla cuadrada. Y, por último, el tímido despertar del sonido estereofónico acaba confirmando la condición audiovisual del cine convirtiéndolo en un espectáculo/arte, según los gustos, ya “indudablemente” total (LOSILLA, 1996: 207).

No es de extrañar, por lo tanto, que tras la Segunda Guerra Mundial, en consonancia con el nuevo papel de superpotencia de Estados Unidos, la estadounidense sea, todavía más que en el período de entreguerras, la cinematografía de referencia en todo el mundo.

El acontecimiento histórico que difundió la interpretación simultánea en todo el mundo aparece recogido en un filme dirigido por Stanley Kramer (1913-2001) y

titulado *¿Vencedores o vencidos?*²⁴² (*Judgement at Nuremberg, 1961*). Su director, como comentábamos en el capítulo anterior, era un profesional muy acostumbrado a las grandes producciones y los repartos deslumbrantes. Curiosamente, al final de su carrera valoraría sus obras de forma crítica afirmando:

Retrospectivamente pienso que la mayor parte de mis películas eran demasiado ambiciosas para que fueran verdadero arte (...). El sueño que cada una de ellas me inspiraba era fantástico, pero la realidad era desgraciadamente muy inferior al sueño (TAVERNIER y COURSON, 1997: 666).

En este caso, Kramer nos presenta una recreación de los juicios que en la ciudad alemana de Núremberg se llevaron a cabo para delimitar las responsabilidades penales de distintos cargos civiles y militares del régimen nazi.

El primer y más conocido juicio fue el que entre noviembre de 1945 y octubre de 1946 procesó a las más altas jerarquías supervivientes del nazismo: Goering, Keitel, Jodl, Von Ribbentrop... A este siguieron otros que encausaron a grandes personalidades del régimen nazi, ya sea en el ámbito político, militar, financiero o industrial conocidos en inglés como los *subsequent proceedings* (BAIGORRI, 2006: 14).

En concreto, se trata de la siguiente serie de juicios, que se prolongan hasta 1949 (DE LA QUADRA SALCEDO, 1989:1522-1531):

1. El juicio de los doctores celebrado contra veinticuatro médicos acusados de conspiración, crímenes de guerra y crímenes de lesa humanidad, incluyendo casos de esterilización forzosa, el asesinato de trescientos mil pacientes, especialmente en hospitales psiquiátricos, colaboración o participación directa en el confinamiento, tortura y exterminio de miles de personas en los campos de concentración así como la realización de investigaciones médicas letales contra prisioneros de guerra, civiles y pacientes en hospitales y otras instituciones médicas.

²⁴² Ficha completa de la película en Anexo I, página 698.

2. El juicio contra Erhard Milch²⁴³, mariscal de campo alemán, acusado de graves crímenes de lesa humanidad cometidos en campos de concentración.
3. El juicio de los jueces contra 16 abogados y jueces que establecieron el aparato jurídico nacionalsocialista. Fueron acusados y encontrados culpables de conspiración criminal, crímenes de guerra y crímenes de lesa humanidad entre los que destaca la aplicación de las leyes de higiene racial y las leyes y decretos contra la población judía, por ejemplo someter por orden judicial a los enfermos a esterilización médica o condenar a prisión y a pena de muerte a judíos que mantuvieran relaciones sexuales con alemanes y condenar mediante orden judicial a miles de personas a confinamiento en los campos de concentración.
4. El juicio de Pohl contra la oficina *Endlösung*, organismo encargado de la administración de los campos de concentración y exterminio. Su jefe era Oswald Pohl²⁴⁴.
5. El juicio de Flick contra el industrial alemán Friedrich Flick²⁴⁵ por la utilización de trabajo esclavo y crímenes de lesa humanidad.

²⁴³ Erhard Milch (Wilhelmshaven, 30 de marzo de 1892 - Düsseldorf, 25 de enero de 1972) fue un oficial de la *Luftwaffe* que alcanzó el grado de mariscal de campo. Juzgado como criminal de guerra fue declarado culpable y condenado a cadena perpetua, aunque fue liberado en junio de 1954. David Irving publicó en 1973 su biografía bajo el título *The Rise and Fall of the Luftwaffe: The Life of Field Marshall Erhard Milch* (MITCHAM, 2007: 1-23).

²⁴⁴ Oswald Pohl (Duisburgo, Renania, 30 de junio de 1892 - 7 de junio de 1951) fue un militar alemán y líder nazi, miembro destacado de la SS. Se encargó de dirigir la recuperación de los bienes con valor económico confiscados a los judíos asesinados en los campos de concentración. Esta oficina controló unas treinta fábricas a cargo de las SS. Fue condenado a muerte por un Tribunal Militar norteamericano el 3 de noviembre de 1947 y ejecutado el 7 de junio de 1951 en la prisión de Landsberg.

WIKIPEDIA, "Oswald Pohl"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Oswald_Pohl [Consulta: 11 de agosto de 2014].

²⁴⁵ Friedrich Flick (10 de julio de 1883 - 20 de julio de 1972) fue un industrial alemán del carbón y el acero de la cuenca del Ruhr. Estableció un conglomerado industrial durante la República de Weimar, se hizo miembro del partido nazi y fue uno de los principales productores de armas para. En 1947 fue condenado a siete años de cárcel por emplear en sus fábricas mano de obra forzada, haber participado en el saqueo de territorios ocupados y por sus relaciones con las temidas SS. Fue puesto en libertad tres años después por el Alto Comisionado de los Estados Unidos para Alemania, John J. McCloy.

6. El juicio a la IG Farben, empresa química alemana que al igual que Flick y Krupp se aprovechó del trabajo esclavo proveniente de los campos de exterminio o de los países ocupados.
7. El juicio de los rehenes en el que se persiguió la responsabilidad del alto mando alemán por las masacres y graves violaciones de los derechos humanos durante la campaña de los Balcanes.
8. El juicio RUSHA instruido contra los promotores de la idea de pureza racial y del programa *Lebensborn*²⁴⁶.
9. El juicio a los *Einsatzgruppen*, contra las brigadas de la muerte de las SS que practicaban el exterminio de los judíos.
10. El juicio de Krupp contra los dirigentes del famoso grupo industrial por su participación en la preparación de la guerra y la utilización de trabajo esclavo durante el conflicto.
11. El juicio de los ministerios contra los dirigentes del Estado nazi por su participación en atrocidades cometidas tanto dentro de Alemania como en los territorios ocupados.
12. El juicio del Alto Mando instruido contra los generales del Ejército, Armada y Fuerza Aérea alemana por la comisión de atrocidades durante la guerra.

El tercero de esta serie de juicios, el de los jueces, es el que recrea la película con bastante fidelidad y planteando el dilema moral de la idoneidad de las condenas a los acusados, en vista de la imperiosa necesidad política de contar con la ayuda y la

WIKIPEDIA, “Friedrich Flick”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Flick [Consulta: 11 de agosto de 2014].

²⁴⁶ Lebensborn (“fuente de vida”) fue una organización creada en la Alemania nazi por el líder de la SS Heinrich Himmler. Su objetivo era expandir la raza aria para lo que proveía de hogares de maternidad y asistencia financiera a las esposas de los miembros de las SS y a madres solteras. Asimismo, administraba orfanatos y programas para dar en adopción a los niños. Inicialmente creada en Alemania en 1935, la organización *Lebensborn* se expandió a los países ocupados en el norte y oeste de Europa durante la Segunda Guerra Mundial (CLAY y LEAPMAN, 1995: 6-17).

simpatía alemana para la, al parecer en aquel momento, inminente guerra contra los rusos, pues no olvidemos que la película está ambientada en 1948, justo en el momento del inicio del bloqueo ruso a Berlín. El planteamiento inicial de la película no podría ser, por lo tanto, más atractivo:

Posteriormente, en 1948, subsiguieron otros juicios, en cierto modo secundarios, contra médicos, industriales, funcionarios, juristas, etc. Especial relieve ostenta el que sentó en el banquillo de los acusados a cuatro jueces del extinguido régimen a quienes se les atribuían resoluciones harto degradantes y humillantes cuando no signadas de impiedad y desalmamiento. Juzgar a la justicia constituye el más impresionante cuadro que puede ofrecerse a nuestros ojos. Cuatro ilustres juristas que, obedientes a los dictados nazis, acordaron múltiples esterilizaciones, internamientos en campos de concentración sin más horizonte que la tortura y el exterminio. El pueblo judío, víctima por antonomasia, sojuzgado, perseguido y aniquilado impiamente bajo el sistema hitleriano. Los acusados aparecen como unos seres fantasmales, impávidos, como prendidos en el recuerdo y ausentes del entorno. Un plantel de vidas quebradas, agostadas, sumidas en un hondón de frustración y angustia (SOTO NIETO y FERNÁNDEZ, 2004: 371).

Lógicamente, otro de los conflictos que no tarda en plantearse en la película es el de la idoneidad de que los jueces sean juzgados por otros jueces y cómo hubieran actuado los jueces aliados bajo las mismas circunstancias y presiones que los alemanes. Estos dilemas se concretan sobre todo en la persona del juez Dan Haywood (Spencer Tracy), arropado por un reparto de grandes estrellas de Hollywood del momento: Burt Lancaster (acusado Dr. Ernst Janning), Richard Widmark (fiscal coronel Tad Lawson), Marlene Dietrich (Sra. Berthold), Maximilian Schell (abogado defensor Hans Rolfe), Judy Garland (testigo Irene Hoffman) y Montgomery Cliff (testigo Rudolf Petersen).

El buen trabajo de los actores y el complejo pero sólido guion permite que la película traslade a la conciencia del espectador todos los dilemas de sus protagonistas, en muchos casos plasmación concreta de pregunta universales sobre la ética o la justicia:

La película entra en temas tan complejos y apasionantes como las relaciones entre la justicia y la ley y entre esta y la conciencia. ¿Hay una justicia universal, una moral universal, un derecho natural, por encima de las leyes de un determinado país? ¿Hasta qué punto debe un juez limitarse a aplicar una ley cuya letra contradice su propia conciencia? Estas son algunas de las primeras preguntas que plantea pero irá más allá. ¿Qué hay de las relaciones entre la justicia y la política? Se aborda esta cuestión en dos ámbitos: el de los acusados, que argumentan haber aplicado una ley que en aquellas circunstancias eran positivas para el país, acogido a la esperanza del nacional socialismo para acabar con la ruptura interna que le asolaba, y el de los acusadores, las potencias occidentales lideradas por Estados Unidos. En 1948 era evidente que se caminaba hacia la guerra fría y, como le dice al juez Haywood un senador estadounidense y al fiscal coronel Lawson (Widmark) un militar superior, es necesario conseguir el apoyo del pueblo alemán, puesto que Alemania se constituirá en la frontera entre el Este y el Oeste, y eso, claro, no se conseguirá metiendo en la cárcel a políticos, jueces y otros personajes señeros del régimen. ¿Hasta qué punto, por tanto, hay que enjuiciar el pasado o conviene pasar página? “Ser lógico no significa ser justo”, le dirá el juez Haywood al abogado defensor Rolfé (Schell) cuando este vaticina que la política acabará imponiéndose. Los hechos, como se explica al final, serán tozudos: cinco años después ni uno de los condenados a cadena perpetua seguiría en prisión (SOTO NIETO y FERNÁNDEZ, 2004: 368).

La cinta presenta, además de los aciertos ya mencionados, una impecable factura técnica, quizá lastrada, vista hoy día por elementos muy modernos en el momento de su rodaje como el uso del *zoom*. Pese a todo, detalles menores en una obra de gran impacto en el espectador:

Todo ello configura una película rica, consiente de la relevancia y complejidad del asunto que aborda, respetuosa y suficientemente abierta. Kramer, que acierta al adoptar tal actitud, tropieza de nuevo en el aspecto formal. Constreñido en la mayor parte del metraje a las cuatro paredes de la sala de vistas del palacio de justicia de Núremberg, ciudad en la que se rodó la película, se mueve con su cámara como un elefante en una cacharrería (...). Kramer se muestra torpe, evidente y artificioso. Horrorosos zoom para subrayar determinadas afirmaciones de los protagonistas e innecesarios y repetitivos, hasta el agotamiento, movimientos

circulares constituyen básicamente su flaco arsenal (SOTO NIETO y FERNÁNDEZ, 2004: 371).

Estas críticas y limitaciones técnicas de la cinta son reconocidas por su propio director en un ejercicio, no tan frecuente, de humildad creativa:

Teníamos una larga sala de juicios, muy ancha, y el espacio entre los originales emplazamientos el fiscal y de los testigos era de al menos quince metros. Es una distancia excesiva si quiere fotografiarla. Además no se le permitía al fiscal moverse de su sitio. A menos que quisieras jugar al ping-pong en la sala de edición tenías que mover la cámara. Creo que la moví demasiado (SPOTO, 1978: 230).

La interpretación simultánea de lenguas tiene en la película una importancia considerable puesto que se muestra su funcionamiento con todo detalle, casi con una intencionalidad pedagógica, algo explicable puesto que en 1961 su funcionamiento todavía podía causar cierta extrañeza entre el espectador no especialmente culto o relacionado con el tema. Pese a ello, la interpretación en el filme no desempeña ningún papel dramático sino que trata de ser, como el uso de imágenes reales de Núremberg o la cuidada reproducción de la sala de vistas del juicio, un elemento más que da verosimilitud a lo contado en la película, no permitiendo así que el espectador se distraiga con anacronismos o fallos de producción de los conflictos y dilemas morales que en la cinta le va a plantear.

Si analizamos pormenorizadamente los elementos relacionados con la interpretación que aparecen en la cinta vemos como la recreación de las cabinas es exacta. Se trata de espacios bien delimitados, separados de la sala mediante un cristal en su parte frontal, pero abiertos en su parte superior y trasera, lo que no permite un total aislamiento del sonido de la sala, una de las quejas más repetidas por los intérpretes durante el proceso. Se sitúan cerca del estrado principal, desde donde los intérpretes pueden ver casi todo lo que ocurre en la sala, enfrente de los acusados, a los que veían de perfil (SKUNCKE, 1989: 6). Podían ver de frente el estrado de los oradores y la mesa de los testigos pero no podían ver el estrado de los testigos y con cierta dificultad a los jueces (BOWEN Y BOWEN, 1985: 75).

La cinta respeta también, aunque de forma inexacta, el código de bombillas desarrollado para facilitar la comunicación ente los intérpretes y los oradores. De hecho el propio juez Haywood hará reparar al espectador sobre este detalle al explicarlo en la sesión inaugural del juicio, la escena de la película en la que la interpretación tiene más protagonismo, cuando recuerda al fiscal Lawson que debe prestar más atención al código de señales para que los intérpretes puedan seguirle.

En dicha escena pronto veremos a los intérpretes, centrando el plano en una cabina formada por un hombre uniformado que se ocupa de la traducción directa del alemán al inglés y una mujer que realiza la inversa del inglés al alemán y que no lleva uniforme pero sí un traje chaqueta de aire marcial, inequívocamente proveniente del guardarropa del ejército estadounidense. Tal vez se nos sugiere así que la intérprete es una refugiada que nada ha salvado de la guerra y cuya ropa le ha sido proporcionada por el ejército, circunstancia nada alejada de la realidad pues muchos de los intérpretes utilizados en los Juicios de Núremberg habían pasado por experiencias muy penosas, incluidos los campos de concentración, en los meses y años inmediatamente anteriores al inicio de los procesos.

Curiosamente, los auriculares que utilizan, grandes y aparatosos, no olvidemos que eran los mismos de la Sociedad de Naciones de los años veinte, los utilizan con un solo auricular manteniendo el otro oído abierto al sonido de su propia producción vocal; práctica, todavía habitual en algunos intérpretes para calibrar su tono de voz. En varias ocasiones, debido a lo aparatoso de los cascos, algunos usuarios se liberan del pesado armazón metálico semicircular y utilizan solo uno de los auriculares pegado a la oreja. Esta costumbre es recurrente en el coronel Lawson, muy acorde con su estilo personal desenfadado y un punto desafiante.

Tampoco se muestran como especialmente cómodos los micrófonos, grandes y en algunos casos ineficaces. Tomado directamente de la realidad es el micrófono unido a una larga pértiga y utilizado para dar la palabra a los testigos para respuestas cortas sin que abandonen el estrado. También muy verosímil es el comportamiento de algunos acusados como Ernst Janning, que al principio guarda silencio y no reconoce al tribunal, quizá reproduciendo la conducta del líder de los acusados en el

juicio principal, el mariscal Hermann Göring, por más que ambos personajes tengan muy poco en común.

Cuando el filme aborda el tema de la eliminación sistemática de oponentes políticos, prisioneros de guerra o civiles de los países ocupados en los campos de concentración, los intérpretes se enfrentan a una situación comunicativa que hoy llamaríamos *interpretación audiovisual*, al tener que ir interpretando las explicaciones del fiscal Lawson sobre las espeluznantes imágenes de los campos de concentración de Dachau y Bergen-Belsen. No deja de ser digna de mención la tensión emocional que dichas imágenes producen hoy en cualquier espectador, aún más lo harían en sus primeras proyecciones públicas durante los juicios. Cuesta imaginarse el aplomo necesario para interpretar en esa situación sin perder la voz, todavía más cuando es posible, como ya hemos dicho, que el intérprete haya pasado por esas mismas situaciones infernales que reproducen las imágenes tomadas por los cámaras británicos y estadounidenses.

Como vemos, la película concede un papel relevante a la interpretación. En realidad, los primeros parlamentos del juicio los oímos a través de las voces de los intérpretes pero este procedimiento pronto se abandona, algo muy lógico ya que sería poco adecuado en una película de algo más de tres horas, de las que más de dos transcurren en la sala de vistas, para dejar hablar directamente a los personajes, aunque se da a entender al espectador que cada uno habla en su idioma y el servicio de interpretación continúa activo durante todo el juicio, puesto que los actores mantienen en todo momento puestos los cascos y la cámara se dirige en alguna ocasión hacia la cabina, donde los intérpretes prosiguen su hipotético trabajo.

Debido a la especial singularidad de *¿Vencedores o vencidos?* sí vamos a poder encontrar análisis con los que comparar y complementar el nuestro, algo infrecuente en la mayoría de los títulos analizados:

En *¿Vencedores o vencidos?* la interpretación aparece como parte del decorado a lo largo de toda la cinta. En ella se presenta la narración de las deliberaciones del tribunal estadounidense que juzgó, también en Núremberg, a algunos responsables de la justicia alemana durante el periodo de

dominación nazi en 1948, es decir, dos años después de que hubieran terminado los juicios de los máximos dirigentes del régimen nazi. Las deliberaciones tuvieron que ser en inglés y en alemán, es decir requirieron de la presencia continua de intérpretes, que, según habían demostrado los juicios más famosos, podían trabajar en simultánea para hacer más breve el proceso.

El director Stanley Kramer quiere dar visos de credibilidad a la *representación* de la interpretación en la película y no cabe duda de que lo consigue, al menos para un público no familiarizado con el sistema. Se preocupa de que los participantes en el juicio aparezcan siempre que procede con los auriculares, de que los oradores hablen al micrófono (unos micrófonos de una pesadez y un volumen similares a los que se utilizaron de verdad), de que se tenga en cuenta el detalle del sistema de luces para advertir al orador de que su velocidad dificulta o imposibilita la interpretación, de que los intérpretes aparezcan en las cabinas...

Por todo ello vale la pena la película -en particular, el comienzo,- para ilustrar determinados aspectos de la simultánea. Sin embargo, cabe mencionar algunos detalles que se podrían haber mejorado, según sabemos por las diferentes obras que se han publicado en relación con el tema y que el director, evidentemente, no pudo conocer salvo por otros testimonios que pudo obtener, eso sí, de primera mano, (Bowen & Bowen, 1985; Skuncke, 1989, Skinner & Carson, 1990; Gaskin, 1990; Persico, 1994; Gaiba, 1998 y 1999; Baigorri, 1999 y 2000). Las cabinas, en efecto, eran abiertas, pero la composición de los equipos no era, como se hace ver en un ejemplo del principio del filme, de cabinas mixtas sino *puras*, es decir, había dos intérpretes (o tres en el proceso principal de Núremberg) que trabajaban hacia la misma lengua en la misma cabina. El hecho de que las mamparas de las cabinas fueran transparentes tenía por objeto facilitar a los intérpretes la visión de los oradores a los que les tocaba interpretar. Sin embargo, en algunas de las tomas con uno de los comparecientes declarando, se ve al fondo la cabina y el intérprete no está mirando al orador, sino hacia el frente, como si la información gestual no le sirviera. El sistema de luces ilustra bien el elemento del límite de velocidad del discurso a partir del cual resultaba difícil o imposible interpretar. Pero en realidad las luces que hubo en Núremberg fueron una amarilla, que se encendía cuando el orador iba deprisa y el intérprete (o el monitor que supervisaba la interpretación) accionaba el botón correspondiente y otra roja, que se activaba cuando la declaración había de interrumpirse por completo. En la película aparece encendida una luz todo el tiempo

cuando la cosa “va bien” y solo se enciende una intermitente cuando el orador va demasiado deprisa a juicio del intérprete.

Por otra parte, por razones de agilidad cinematográfica, la barrera idiomática desaparece en momentos determinados. Así, hacia el final, el juez que preside el tribunal se entiende directamente con el abogado defensor, que durante toda la película ha usado los auriculares cada vez que hablaban en inglés, y con el principal encausado, del que no se ha dado en la película indicación de que supiera inglés, sino que parece que ambos, -sobre todo la esposa- se entienden sin problema con él. En los intercambios de preguntas durante el juicio hay veces que se nota claramente que ni uno ni otro de los interlocutores está esperando a escuchar lo que dice el intérprete.

Dicho esto, la película no es un documental pero constituye una ilustración estupenda de una modalidad, que aun teniendo lugar en el marco de un tribunal, no puede caracterizarse estrictamente como “de tribunales”, sino más bien híbrida entre la de tribunales y la de conferencias, dado el recurso a la simultánea. Sirva, además, para ver el funcionamiento de un tribunal bilingüe, con imágenes que muestra, por ejemplo, la toma de la versión estenográfica de las sesiones por los estenógrafos de habla inglesa que se inspiran directamente en la versión que les llega de los intérpretes a través de los auriculares (BAIGORRI, 2006: 13-14).

Pese a su evidente importancia histórica, los Juicios de Núremberg no han tenido un tratamiento amplio en el cine de ficción, después de *¿Vencedores o vencidos?*, que, aunque trata de reproducir los juicios reales no deja de ser una recreación dramática que plantea problemas éticos y políticos más para el espectador que vive, en el momento de su estreno, la Guerra Fría en su máxima tensión de 1961 que para el que recuerda los juicios originales de finales de los años cuarenta.

Tendremos que esperar hasta el año 2000 para que otra producción nos muestre los juicios, esta vez con una clara intención de fidelidad histórica en la reconstrucción del juicio principal pero con las lógicas licencias de una cinta con vocación de llegar a un público lo más amplio posible.

Así, *Los Juicios de Núremberg*²⁴⁷ (*Nuremberg*, 2000) es una ambiciosa coproducción entre Estados Unidos y Canadá con un presupuesto de veinticuatro millones de dólares y más pensada para la pequeña pantalla que para la grande. Fue realizada por el canadiense Yves Simoneau (1955) que ya había tocado otros temas de calado histórico como su biográfica *Napoleón* (2002). En este caso aparecen los personajes protagonistas del juicio principal de Núremberg con un reparto de actores solventes de varias nacionalidades.

Del lado aliado, Alec Baldwin, como el juez del Tribunal Supremo y fiscal estadounidense inspirador y organizador del proceso Robert H. Jackson, Christopher Plummer como el fiscal británico Sir David Maxwell-Fyfe, Len Cariou como el juez norteamericano Francis Biddle, Len Doncheff, como el juez soviético general Ion T. Nikitchenko, David Francis como el juez británico Sir Geoffrey Lawrence y Paul Hébert como el juez francés Henri Donnedieu de Vabres.

El reparto de acusados está encabezado por la brillante interpretación de Brian Cox como Hermann Göring, secundado por Herbet Knaup como el ministro de armamento y arquitecto de Hitler Albert Speer, Christopher Heyerdahl como el siniestro jefe de la Gestapo Ernst Kaltebrunner, Frank Moore como Hans Frank, el sádico gobernador de la Polonia ocupada por los Nazis, Frank Fontaine y Bill Corday, como los mariscales del Estado Mayor alemán Keitel y Jold respectivamente y Sam Stone como Julius Streicher, el ideólogo del nazismo, solo por nombrar a los que tienen un papel más destacado en la producción.

La película se rodó en estudio, con una reproducción cuidada de la sala de audiencias y en exteriores reales en Canadá, entre ellos la prisión de St. Vincent-de-Paul en Laval, Quebec. La comparación con *¿Vencedores o Vencidos?* es inevitable y al efectuarla, vemos como en esta película la interpretación apenas tiene ningún papel, más allá de unas referencias puntuales. La vocación didáctica de 1961 ha desaparecido, probablemente en el año 2000 ya no era necesaria pero, aun así, podemos comentar varios aspectos importantes.

²⁴⁷ Ficha completa de la película en Anexo I, página 648.

Cuando Robert Jackson se dispone a abandonar los Estados Unidos en avión con destino a Europa presenta a su secretaria Elsie Douglas (Jill Hennessy) a sus colaboradores más cercanos, los coroneles Robert Storey (Roger Dunn) y John Harlan Amen (David McIlwraith). Llama la atención que no se aproveche esta escena para introducir el personaje de Léon Dostert, el coronel, profesor universitario y lingüista que organizó el servicio de interpretación simultánea en los Juicios de Núremberg. Ni aparecerá en esta escena ni en el resto de la producción.

Pese a ello, la vida de Dostert da para un largometraje propio que, por el momento, no se ha producido. Léon Dostert es un personaje inédito para la pantalla pese a lo interesante de su vida, ya antes de los juicios:

Un francés naturalizado estadounidense que a la edad de diez años (había nacido en 1904) había tenido que soportar la ocupación alemana de la zona de Francia donde él había nacido –muy cerca de Verdún- de lo que derivó un aprendizaje muy rápido del alemán, que le sirvió para actuar de intérprete entre franceses y alemanes. Luego llegaron los norteamericanos, que liberaron la zona y Dostert aprendió suficiente inglés como para actuar de intermediario entre los estadounidenses y los franceses. De ahí fue con una beca a Pasadena, California, luego al *Occidental College*, a la Universidad de Georgetown y a la *Johns Hopkins*, donde fue pasando por la escala académica hasta obtener la cátedra de francés en la universidad de Georgetown en 1939. Al comenzar la Segunda Guerra Mundial era todavía francés y prestó servicio como Agregado en la Embajada francesa en Washington, hasta que en 1941 se hizo ciudadano estadounidense. En 1942 se incorporó al ejército estadounidense con el rango de teniente coronel y fue oficial de enlace para el comandante en jefe en Francia hasta 1944 y luego intérprete del general Eisenhower hasta el final de las hostilidades (BAIGORRI, 2000: 274).

Y después de su finalización cuando su ejercicio profesional quedó vinculado a la interpretación hasta su muerte en 1971:

He continued to perform his duties at the war trials until 1948, when he was appointed director of simultaneous interpretation at the United Nations. He also served as administrative counselor to the International Telecommunication Union in Geneva. Dostert was then appointed director of the Institute of Languages and

Linguistics at Georgetown University. He was one of the first to have experimented with machine translation of scientific texts. He developed methods of teaching foreign languages to blind students, pioneered language laboratory instruction at Georgetown, set up language training centers in foreign countries and launched a literacy program in Turkey (DELISLE y WOODSWORTH, 2012: 273).

Tampoco aparece en la cinta, uno de los más estrechos colaboradores de Dostert, el intérprete Mark Priceman, que sería quizás el ejemplo perfecto de la trayectoria vital de muchos de los intérpretes de Núremberg. Nacido en 1914 en la actual Polonia, en la ciudad de Białystok donde también había nacido el Dr. Zamenhof²⁴⁸ creador del Esperanto, aprendió polaco, ruso y alemán, algo bastante habitual en los multiétnicos y multilingüísticos Imperio ruso y austrohúngaro que colapsaron con el fin de la Primera Guerra Mundial y, posteriormente, se trasladó a estudiar a Berlín de donde huyó con la llegada del nazismo para proseguir sus estudios en París. Tras combatir en la Guerra Civil Española en el bando republicano, emigró a los Estados Unidos en 1939. Reclutado por el ejército estadounidense, llegó a oficial de complemento y se ocupó de tareas lingüísticas en el Pentágono. Fue enviado a Núremberg donde llamó la atención de Dostert que le animó a iniciar su carrera de intérprete. Finalizados los juicios prestó servicio como intérprete en la recién nacida ONU (BAIGORRI, 2004: 18), en la sede de Nueva York pero también en la Guerra de Corea (BAIGORRI, 2003: 127-139).

Ya durante los preparativos del juicio el fiscal Jackson pregunta, no sin cierta desconfianza: “¿Qué tal van los artilugios de la traducción simultánea?”. Respuesta de un ayudante, que perfectamente podría haber sido Dostert: “IBM los está fabricando. Llegaremos a tiempo”. Días después llegan unas cajas marcadas con el logotipo de IBM; empresa que había adquirido la patente Filene-Finlay y que, efectivamente, proporcionó gratuitamente los equipos, aunque estos llegaron solo

²⁴⁸ Ludwik Lejzer Zamenhof (Białystok, hoy Polonia, entonces Imperio ruso, 15 de diciembre de 1859- Varsovia, Polonia, 14 de abril de 1917) fue un médico oftalmólogo polaco y creador del idioma esperanto. Médico en la especialidad de oftalmología, tenía un talento especial para los idiomas; sus idiomas nativos eran el ruso, el polaco y el *yidish* o judeoalemán, aunque también hablaba el alemán con fluidez. Posteriormente aprendió latín, hebreo, francés, griego e inglés. De español, italiano y algunos otros idiomas, solo tenía conocimientos básicos aunque siempre consideró el ruso su idioma nativo. Fue el creador y difusor de la lengua artificial internacional conocida como *esperanto*.

WIKIPEDIA, “L. L. Zamenhof”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/L._L._Zamenhof [Consulta: 11 de febrero de 2014].

cinco días antes del inicio del proceso tras un accidentado periplo que los había llevado previamente hasta Perú, anécdota recogida en la obra de Joseph Persico, en la que, por cierto, se basa el guion de esta producción (PERSICO, 1994: 114).

Poco después, el juez británico Sir Geoffrey Lawrence, en el transcurso de una recepción previa al juicio muestra su desconfianza sobre la eficacia de la nueva modalidad de interpretación y todavía de la comodidad de los cascos: “Eso de la traducción simultánea es como coger una habitación en la Torre de Babel. Y quien diseñó esos auriculares no se los ha probado con una peluca de juez”. El fiscal británico Sir David Maxwell-Fyfe se muestra más conciliador y proclive al sistema y le responde “Oh, le quedarán muy bien”.

Una vez iniciadas las sesiones, las cabinas se emplazan justo frente al estrado de los jueces, bajo la tribuna de invitados, una ubicación que nada tiene que ver con la original, que sí era respetada en *¿Vencedores o vencidos?* Salvada la ubicación, las cabinas sí son como las empleadas en la realidad, con un cristal delantero y dos laterales. Vemos de lejos, siempre en planos generales, a los intérpretes haciendo su trabajo y siempre se trata de hombres con uniforme militar, presumiblemente estadounidense aunque no podemos llegar a afirmarlo. Han desaparecido las mujeres y los presuntos refugiados. El juez soviético Nikitchenko lleva uniforme, como ocurrió en la realidad, mientras que el resto de jueces optan por las tradicionales togas, detalle también real. Los estenotipistas van de uniforme, uno británico y otro soviético, además de dos civiles que desempeñan la misma labor.

El tipo de casco es el utilizado y se mantiene la verosimilitud del proceso al ponérselo y quitárselo en función de quién hable en cada momento. Como ocurrió en la realidad, los acusados Hermann Göring y Albert Speer prescinden de su uso en varios momentos. Pese a darle mucha importancia al personaje, la producción no recoge las famosas polémicas del mariscal Göring con los intérpretes acusándoles continuamente de tergiversar sus palabras, en una clara estrategia dilatoria del proceso rematada con la lapidaria y célebre frase referida a los intérpretes: “Me están acortando la vida varios años” (BAIGORRI, 2000: 77).

El código de comunicación entre intérpretes y oradores utilizado en los juicios y basado en las bombillas amarillas y rojas se mantiene, pero sin ningún uso práctico en la película. También se produce en este filme la proyección de las terribles imágenes tomadas en los campos recién liberados, dando lugar a la presunta *interpretación audiovisual*, que ya hemos mencionado y que tampoco aparece. En este caso, la escena se centra más en los terribles efectos físicos que su proyección produce sobre los invitados y asistentes civiles al juicio. Podemos señalar, además, dos coincidencias muy significativas con *¿Vencedores o vencidos?* En primer lugar, la llegada a su residencia, una mansión requisada por el ejército, del fiscal Jackson, casi idéntico en planteamiento a la del juez Haywood y, también, la utilización del himno del Tercer Reich como música diegética en ambas películas, contraponiendo su pomposidad con las imágenes de las ruinas de la histórica ciudad de Núremberg, en ambos casos para remarcar el final de destrucción y muerte al que condujeron las marchas e himnos que el nazismo propagaba en Núremberg con motivo de su congreso nacional anual los meses de septiembre.

La cinta, en su conjunto, es una interesante y fiel recreación del juicio principal de Núremberg llevado a cabo entre noviembre de 1945 y octubre de 1946. Quizás adolece de un mayor y más profundo desarrollo de las implicaciones éticas, históricas y políticas del proceso, carencia atenuada por lo cuidado de su producción estética. La interpretación no es tema que reciba una atención prioritaria pero está presente como parte de la ambientación y la obra en su conjunto puede ser utilizada con fines didácticos para personas que no tengan un conocimiento exhaustivo del desarrollo de los procesos. Es decir, la cinta a lo mejor no es tan útil como la anterior para la enseñanza de aspectos relacionados con la interpretación, pero puede serlo para la enseñanza de aspectos históricos. Recordemos la reflexión de Caparrós:

El cine de ficción histórica constituye una herramienta útil para la investigación histórica y para el aprendizaje de las ciencias sociales. Son un soporte, no por más moderno necesariamente inferior, para explicar el pasado, como también lo hace la escritura. En vez de escribir una historia, se filma una historia. A los que se rasgan las vestiduras cuando oyen decir que el cine histórico ha de tener un lugar relevante en las aulas y claman que la historia escrita se escribe para la ciencia mientras que las películas históricas se producen para el gran público y responden a

intereses meramente comerciales, sinceramente les decimos que con frecuencia la historia escrita ha sido instrumentalizada de manera vergonzosa y perversa para glorificar al poder, para fomentar una insurrección o una contrarrevolución, o para enaltecer sanguinarios déspotas. Es decir, objetivos que no difieren de los que también han perseguido determinados filmes (CAPARRÓS, 1997: 8).

Únicamente el romance incipiente entre el fiscal Jackson y su secretaria Elsie desentona del resto del conjunto, y parece obedecer a esa tradición tan arraigada desde el cine clásico norteamericano de que una historia de amor sea el motor que desencadene las acciones de los personajes. Aquí quizá no sea tanto eso como el hacer más digerible a todos los públicos una historia que no es precisamente dinámica. En el otro lado de la balanza, el personaje de Hermann Göring está perfectamente aprovechado y proporciona alguna de las secuencias más brillantes del filme al aprovechar su fuerte carácter que ya señalaba Goldensohn:

Sé que Gilbert, el psicólogo, ha mantenido una relación muy tensa con Göring en las últimas semanas, pero no he dicho nada y me he limitado a señalar que los métodos que emplea cada uno para entender a las personas son variados.

Hemos hablado de muchas cosas. A Göring le gusta que le dejen hablar libremente, sin que le ciñan a ningún tema en particular. En general, he procurado mantenerle en el terreno autobiográfico (GOLDENSOHN, 2004: 172).

Si bien en *¿Vencedores o vencidos?* no aparecía ninguna figura de psiquiatra o psicólogo que atendiese a los acusados, en esta ocasión sí que la cinta nos presenta al citado Gustave Gilbert²⁴⁹, interpretado por el canadiense Matt Craven, que asume

²⁴⁹ Gustave Gilbert Marcos (Nueva York, 30 septiembre 1911- Manhasset, Nueva York, 6 febrero 1977) Psicólogo estadounidense descendiente de judíos austriacos conocido por sus escritos que contienen observaciones de altos cargos nazis durante los Juicios de Núremberg.

Su libro *Psicología de la Dictadura* fue un intento de perfilar la psicología de Adolf Hitler utilizando como referencia los testimonios de sus generales y dignatarios más cercanos. Las más importantes obras de Gilbert siguen siendo tema de estudio:

The Nuremberg Diary (1947) Farrar, Straus and Company. Nueva York.

“*Hermann Göring: Amiable Psychopath*” (1948) en *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 43, 211–229.

el papel de servirnos en la presentación de cada uno de los acusados y sus circunstancias al reproducir brevemente sus entrevistas con ellos. La relación más extensa en la película de Gilbert será, como parece coherente con la realidad histórica y con el resto de la película, con Hermann Göring. En una simplificación del equipo que atendió a los prisioneros nazis, no aparecen en la cinta ni Goldensohn ni ninguno de los otros profesionales que atendieron a los prisioneros en Núremberg antes y durante la celebración del proceso judicial.

Si en *¿Vencedores o vencidos?* y en *Los Juicios de Núremberg* tenemos una Guerra Fría ya incipiente, en *Juicio en Berlín*²⁵⁰ (*Judgement in Berlin*, 1988), tenemos una dinámica de tensión ya consolidada que condiciona todas las relaciones internacionales.

La película nos plantea un conflicto ético y judicial ambientado en 1973. Un avión de la República Democrática Alemana procedente de Polonia es secuestrado y aterriza en una base estadounidense de Berlín Occidental. El secuestrador y alguno de los ocupantes solicitan asilo político en Alemania Occidental. El juez norteamericano de ascendencia judía Herbert J. Stern (Martin Sheen) será el encargado de dictaminar el caso en representación de las potencias occidentales ocupantes de Berlín (Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia) y responsables de la seguridad del espacio aéreo y la aplicación de las normas y protocolos internacionales de tráfico aéreo. El magistrado deberá determinar la pertinencia de conceder el derecho de asilo y se verá sometido a la tensión del enfrentamiento constante durante el juicio de escoger entre una aplicación estricta de la legalidad o de la conveniencia de ser más humanitario con los acusados de violación de las leyes aéreas, que deberán afrontar graves consecuencias si vuelven a la Alemania Oriental. Además el juez deberá enfrentarse a su propio drama personal de volver al Berlín de su familia y reavivar los dolorosos recuerdos de la persecución que fue objeto por

The Psychology of Dictatorship; Based on an examination of the leaders of Nazi Germany (1950) The Ronald Press Company. Nueva York.

WIKIPEDIA, “Gustave Gilbert”

Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Gilbert [Consulta: 11 de febrero de 2014].

²⁵⁰ Ficha completa de la película en Anexo I, página 590.

parte del nazismo, equiparado en la cinta al totalitarismo comunista de la Alemania Democrática.

El papel de la interpretación simultánea es bastante visible en el juicio, donde aparecen dos cabinas que dan cobertura a la interpretación entre el inglés y el alemán. La aparición de las cabinas y la utilización de los cascos producen una mayor verosimilitud en las escenas del juicio y quizá quieren también mostrar un respeto absoluto de las garantías procesales. La interpretación, no debe olvidarse, es una de las más significativas, por parte de las potencias occidentales y, muy especialmente, por parte de Estados Unidos, en contraposición a la ausencia total de garantías legales en la Alemania Oriental y en el bloque soviético, a donde los disidentes serían devueltos.

Nada sabemos en la cinta de los intérpretes que pocas veces se asoman a la pantalla y no se les llega a oír. Son hombres y mujeres de vestimenta civil y, por la ausencia de incidentes relacionados con la interpretación, suponemos que son profesionales competentes y bien preparados para desempeñar su labor desde la cabina.

Como vemos, la cinta es claramente prooccidental, crítica con los países socialistas y, en bastantes momentos, olvida que estamos en 1973 y se acerca más al clima del momento de su estreno, 1988, que a la cierta distensión, previa a la reactivación de la Guerra Fría con la invasión soviética de Afganistán en 1979. No se puede dejar al visionarla de recordar lo sorprendente del hecho de que poco más de un año después de su estreno, en noviembre de 1989 se produjera la caída del Muro de Berlín y el colapso del bloque socialista soviético y, al poco tiempo, la implosión de la propia URSS en 1991.

La película, pese a estrenarse en pantalla grande, tiene un cierto aire a producción televisiva en el uso del zoom y de los planos secuencia, algo que no es de extrañar ya que fue el único trabajo para la gran pantalla de su director Leo Penn (1921-1988) un experto en la realización de series, algunas tan conocidas y exitosas tanto en España como en Estados Unidos como *Hart y Hart* (1979-1982) o *El abogado Matlock* (1986-1995).

Los ámbitos judiciales ayudaron, qué duda cabe, a difundir la imagen de la cabina de interpretación como elemento de modernidad, característico de las nuevas relaciones internacionales, en contraposición a la, quizá más solemne interpretación consecutiva de conferencias predominante en la primera mitad del siglo XX. Ser intérprete simultáneo poseía un halo glamoroso que el cine aprovechó. Así ocurre, por ejemplo, en *Charada*²⁵¹ (*Charade*, 1963) dirigida por Stanley Donen (1924) es una intriga policíaca en torno a la desaparición de una gran suma de dinero.

Su protagonista, Regina Lampert (Audrey Hepburn) es una intérprete de la URESO, presumible trasunto de la UNESCO, la agencia de la ONU dedicada a la educación y a la cultura con sede en París. En una de las escenas de la película, su escurridizo compañero de aventuras Peter Joshua (Cary Grant) la visita en la cabina de interpretación simultánea. Regina y su amiga Sylvie Gaudet (Dominique Minot) trabajan en cabinas de interpretación, amplias, acristaladas y comunicadas entre sí por amplios paneles de cristal. Cumplen, por lo tanto, las normas de calidad esperables en un gran organismo internacional con sede en París. Regina se ocupa de la interpretación directa del inglés al francés y Sylvie de la inversa, del francés al inglés, manteniendo una situación habitual en los organismos internacionales de la época. La conversación amorosa de los dos personajes acaba saliendo a la sala a través de los micrófonos para sorpresa de los asistentes que volverán de inmediato sus cabezas hacia la zona de las cabinas y de Sylvie que advierte a Regina del patinazo desde su cabina a través del cristal. Esta situación, real y factible en una cabina de interpretación, únicamente aporta a la película el darle a la protagonista un empleo lo suficientemente elegante, de acuerdo al sofisticado estilo del personaje.

En una fecha más reciente, podemos encontrar otra película, en este caso una producción italiana, cuya protagonista principal es una intérprete de simultánea. *La espectadora*²⁵² (*La spettatrice*) fue dirigida por Paolo Franchi (1969) en 2004 y ocupa un puesto intermedio en la, por el momento, corta filmografía de su director que se reduce únicamente a cinco filmes.

²⁵¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 525.

²⁵² Ficha completa de la película en Anexo I, página 604.

La joven Valeria (Barbara Bobulova) vive en Turín una existencia vacía y sin alicientes. Únicamente su creciente obsesión por su maduro vecino, Massimo (Andrea Renzi) la saca de su rutina. Un día consigue por fin conocerlo personalmente al tener que interpretar para él en el marco de una conferencia, con lo que la obsesión irá en aumento hasta al punto de seguirlo cuando él se traslada a Roma a vivir con su novia Flavia (Brigitte Catillon). Las relaciones que se establecen entre los tres personajes se irán estrechando y complicando cada vez más.

La interpretación no cumple en esta película ninguna función narrativa, sino que solamente se utiliza como telón de fondo más o menos verosímil para el encuentro entre los dos personajes principales. Quizá dote al personaje, como en el caso anterior, de una cierta acreditación de competencia profesional que en la película contrasta con lo rutinario y pobre de su vida personal.

No obstante, la labor profesional de la protagonista puede ser criticada o, cuanto menos, calificada de poco realista ya que maneja incorrectamente los cascos y aparece sola en la cabina para la interpretación de una conferencia larga que debería ser interpretada necesariamente por dos profesionales. Inexactitudes y errores que no hacen más que reforzar la apreciación antes expuesta de que la película no se acerca a la interpretación con ningún afán de verosimilitud, sino, más bien, para utilizarla como una ambientación que ayude a definir al personaje principal. Con todo, la cinta recibió buenas críticas y se estrenó en España con considerable retraso y en muy pocas salas en diciembre de 2006.

No obstante, el filme que, por lo menos en cuanto a título y publicidad, más relevancia ha dado a la disciplina ha sido la producción británica *La intérprete*²⁵³ (*The Interpreter*, 2005). La película fue dirigida por un director de tan larga y acreditada trayectoria como Sydney Pollack (1934-2008) en la que fuera su última película de ficción y su última obra, con la excepción del largometraje documental *Sketches of Frank Gehry* (2005).

²⁵³ Ficha completa de la película en Anexo I, página 611.

Dos de los atractivos de la película *a priori* son su conocido reparto. Nicole Kidman en el papel de la intérprete Silvia Broome y Sean Penn en el del policía Tobin Keller y el hecho, ampliamente difundido por la publicidad, de ser la primera película rodada en escenarios reales del edificio de la ONU en Nueva York y en la gran sala de la Asamblea General.

Pese a ello, la producción no pasa de ser una película policíaca convencional con un argumento un tanto manido y no demasiado bien resuelto. La intérprete Silvia Broome escucha por casualidad desde el control de sonido de las cabinas de interpretación simultánea a dos individuos comentar sus planes para asesinar a un dictador africano en su inminente intervención ante la Asamblea General de las Naciones Unidas. El resto del argumento es bastante previsible: Complicaciones diplomáticas sobre extraterritorialidad y conflictos de competencias policiales, dudas sobre la veracidad de lo contado por la intérprete, sospechas acerca de su pasado como activista política, historia de amor entre los protagonistas...

En realidad, la intérprete Broome, una intérprete de plantilla de la ONU, no aparece directamente interpretando en cabina en ningún momento de la película. Solo la veremos interpretar en modo consecutivo en una entrevista entre los representantes estadounidenses en la ONU y los enviados por el presidente Zuwane, el dictador, de nombre parecido a Mugabe²⁵⁴, del imaginario país de Matobo que, presuntamente, va a ser asesinado. En este caso, la delegación, aunque utilice a la intérprete para traducir hacia el *ku*, un imaginario idioma africano, en realidad conoce perfectamente el inglés, una técnica dilatoria y de ganar tiempo en una negociación que, en muchas ocasiones, pone en evidencia al intérprete y se ha utilizado a menudo como estratagema diplomática.

²⁵⁴ Robert Gabriel Mugabe (21 de febrero de 1924) es un político y militar zimbabuense, jefe de gobierno desde 1987. Su prestigio inicial como héroe de la independencia de Zimbabue en 1980 se ha ido deteriorando por su responsabilidad en la crisis económica de su país y por la dudosa legitimidad de su gobierno, al que se acusa de mantenerse en el poder durante treinta años recurriendo con frecuencia al fraude electoral y ejerciendo una violenta represión contra sus opositores. Además, se le acusa de haber instigado la masacre étnica que tuvo lugar entre 1980 y 1987, conocida como *Gukurahundi*, la cual dejó un saldo de más de 20.000 ciudadanos de la etnia Ndebele o Matabele asesinados.

WIKIPEDIA, "Robert Mugabe"
Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Mugabe> [Consulta: 11 de agosto de 2014].

La película despertó una considerable expectación entre los profesionales del gremio de la interpretación, algo que no es de extrañar visto su título y, asimismo, también produjo una cierta decepción entre ellos. Por ello, merece la pena, por lo tanto, reproducir aquí algunas de las opiniones más relevantes sobre la película.

Baigorri recalca las inexactitudes de la cinta y centra su crítica en aspectos lingüísticos:

La intérprete Broome, nacida y educada en parte en África, escucha por casualidad unas palabras en una lengua africana poco conocida, el ku, lo que parece una trama para asesinar al presidente de un país africano, Matobo, imaginario como el idioma, y ello desencadena una serie de acciones en las que interviene el servicio secreto estadounidense y distintos personajes ligados a Matobo y a la lucha política en aquel país, incluida lógicamente la propia Silvia Broome, aunque no por su condición de intérprete, sino de activista en una época anterior de su vida. Lo demás es historia de amor entre los dos protagonistas. Que el dictador de Matobo se llame Zuwane coincide demasiado en el orden de sus vocales con Mugabe. Que se le llame *Maestro* encaja con una tradición africana de antecedentes islámicos, pero a mí me resultó particularmente molesta por identificar yo al *Maestro*, al *Mwalimu*, con el ex presidente tanzano Julius Nyerere²⁵⁵, a quien tuve la ocasión de interpretar, que nada tiene que ver con el personaje real ni con el de ficción del relato cinematográfico (BAIGORRI: 2011, 515).

Recoge también Baigorri, opiniones de otros autores, generalmente poco favorables a la cinta y críticos con sus inexactitudes:

Cronin dedica varias páginas a comentar *La intérprete* y concretamente se refiere a lo destacada que es la presencia de la cuestión lingüística en ella (2006: 117). No resulta fácil estar de acuerdo con estas palabras por lo que vemos en la

²⁵⁵ Julius Kambarage Nyerere (Boutiama, 13 de abril de 1922 - Londres, 14 de octubre de 1999) fue un político tanzano, presidente de la Tanganica independiente (1962-1964), y después de la federación de Tanzania (1964-1985). Ha sido uno de los grandes líderes del África Negra, que pasará a la historia como el padre del socialismo "a la africana". A diferencia de otros jefes de estado, nacidos con la descolonización, no quiso calcar el modelo de desarrollo tomado de la civilización occidental ni ser deudor del comunismo sino que trató de sustraer a su pueblo del círculo vicioso de la determinación extranjera y la dependencia.

WIKIPEDIA, "Julius Nyerere"
 Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Julius_Nyerere [Consulta: 11 de agosto de 2014].

película, donde lo lingüístico es un mero detalle para que el espectador no pierda de vista que la protagonista es intérprete. Se podrían suscribir las palabras de Cronin respecto a la función del intérprete en las Naciones Unidas:

In the 'small world' of the United Nations if the interpreters are the long-distance links that bring countries closer to each other in the realm of mutual comprehension then their linguistic and cultural tact prefigures in a sense what might be careful intercultural negotiation in a multilingual world. (2006: 118).

Lo que no resulta posible es asociarlas con lo que la película sugiere, aunque solo sea por la insignificancia que tiene el intercambio lingüístico y cultural en el desarrollo de la misma y por la propia falta de *lógica lingüística* -entre otras- de la misma. La escucha casual y prácticamente inverosímil de unas palabras pronunciadas en el salón de la Asamblea General de las Naciones Unidas como desencadenante de la trama, la necesidad de inventar una lengua, a base de otras de la región del África austral, o el retoque del acento de Kidman hablando inglés como en aquella zona del mundo son detalles en realidad triviales para describir el oficio del intérprete. Con lo que le costó a Pollack que lo dejaran filmar dentro de las Naciones Unidas, ¡había que utilizar el salón de la Asamblea como agarradero para la trama!

Entre los argumentos esgrimidos por Cronin para destacar el valor y la validez de Silvia Broome como intérprete figura el hecho de que se desconfie de ella, hasta el punto de someterla a detectores de la verdad y el hecho de que el agente secreto acabe entendiendo la situación del país imaginario del que se habla (Matobo) gracias a lo que ella le cuenta que sabe que sucede allí en cuanto a la falta de respeto de los derechos humanos (Cronin, 2006: 118-119). En ninguno de los dos aspectos la validez de la figura de Silvia Broome deriva de su profesión. Lo primero porque no tiene problema en revelar lo que ha oído, incluso en la conversación que interpreta entre un representante de Matobo y los delegados estadounidenses (¡dentro de la ONU!) (BAIGORRI, 2011, 515-516).

La opinión de Cronin la amplía Baigorri con la de Sergio Viaggio, un conocido intérprete de la propia ONU, con una larga carrera profesional y académica que se muestra todavía más crítico²⁵⁶:

Viaggio, en unas notas inéditas que me hizo llegar tras una sesión especial de *La intérprete* para funcionarios de la ONU de Viena, es mucho menos condescendiente que Cronin con la película en cuestión, apoyándose en argumentos lógicos de alguien que conoce las Naciones Unidas y la profesión de intérprete, con los que coincido. He aquí algunos que, según él, hacen muy poco creíble el relato: 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. La lista es mucho más larga y su conclusión es que las Naciones Unidas salen muy mal paradas en la película, frente a lo que pudo considerarse como una ocasión para obtener publicidad positiva de sus afanes (BAIGORRI, 2011, 515-516).

En la misma línea se encuentra el análisis de Cerrato que completará el nuestro y los otros comentados:

En primer lugar, consideramos que el título de la película aporta visibilidad a la profesión, aunque es un tanto engañoso pues invita a pensar en una trama cuyo tema principal es la actividad profesional de la intérprete. Sin embargo, se trata de una película de intriga en la que la cámara se centra principalmente en sus dos protagonistas (Silvia Broome/Nicole Kidman y Tobin Keller/Sean Penn). Por el contrario, se podría argüir también que la trama gira en torno al descubrimiento de la intérprete, que no hubiera sido posible sin su conocimiento de la lengua. Se trata de

²⁵⁶ Otras opiniones específicas de Sergio Viaggio sobre las implicaciones políticas de la labor de la intérprete en la película y más valoraciones de otros intérpretes sobre el filme pueden consultarse en la siguiente dirección de Internet: http://www.aiic.net/ViewPage.cfm?article_id=1381&plg=3&slg=2 [Consulta: 11 de agosto de 2014].

una intérprete profesional empleada en la sede de Nueva York de las Naciones Unidas. A lo largo de la cinta, la vemos trabajar principalmente con inglés y ku, el idioma ficticio de la inexistente República Democrática de Matobo, si bien es cierto que también se expresa en francés. Respecto a su formación, en la película se especifica que “nació en EE.UU., pero se crio en África y Europa; estudió música en Johannesburgo y filología en la Sorbona y otras universidades europeas”. También sabemos que su “madre era británica y su padre, africano blanco” y que “se instaló en EEUU hace cinco años”.

A continuación, la película trata el proceso de selección de personal de la Organización de las Naciones Unidas y no dudan en afirmar que “la entrevista no duró mucho”, puesto que “(Silvia Broome, la intérprete) es el perfil que buscan: hecha para la ONU”. Tras estos datos, no queda claro si dispone de formación específica en el campo de la interpretación, pero todo parece indicar lo contrario. Además, si nos tomamos el diálogo al pie de la letra, parece que esta entrevista, que “no duró mucho”, es suficiente para acceder a la organización. Nada más lejos de la verdad puesto que las pruebas de acceso a las que se deben someter los intérpretes para trabajar en esta institución son muy arduas. El proceso de solicitud de un puesto de trabajo en las Naciones Unidas está compuesto por varios pasos: 1) el profesional debe considerar si es idóneo para el puesto; 2) después tiene que crear un perfil en la página electrónica de las Naciones Unidas y cumplimentar su solicitud; 3) enviarla; 4) esperar a que la ONU evalúe su solicitud y, en caso de que la evaluación sea positiva, 5) le convoquen a los exámenes. Finalmente, en las pruebas de aptitud, deberá hacer tres pruebas de simultánea por cada lengua de trabajo. Es decir, en el caso de esta película en concreto, la verosimilitud queda en entredicho en momentos puntuales y transmite una idea poco exacta al público.

(...) Hay dos ocasiones especialmente relevantes en las que vemos a la intérprete trabajando. En la primera, un empleado de la ONU, en lugar del Jefe de interpretación, la aborda por el pasillo para que interprete un encuentro en consecutiva entre la delegación de Estados Unidos y la de Matobo. A continuación, citaremos las palabras de Baquero (2006) en la página electrónica de AIIC para analizar la prestación de la intérprete en esta consecutiva entre ambos países:

Pero en lugar de sentarse a la mesa de las delegaciones, como haría una profesional, y tomar notas para interpretar a continuación las diferentes intervenciones de los delegados, Nicole 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* (BAQUERO, 2006).

La segunda ocasión especialmente llamativa para cualquier profesional surge cuando aparece interpretando en simultánea en la cabina inglesa. Aparentemente, no dispone de material de referencia o de consulta (glosarios, discursos, resoluciones, etc.) y se sujeta uno de los cascos mientras se agarra al micrófono. La documentación es crucial para cualquier profesional y las cabinas suelen estar plagadas de documentos durante una interpretación porque es imposible dominar todos los temas y es preciso contar con un respaldo. Es por eso, y más en el contexto de las Naciones Unidas que nos muestra la película, que resulta tan inverosímil que la intérprete trabaje sin material de referencia o de toma de notas.

(...) Por otro lado, es de recibo reconocer que el director, Sydney Pollack, se esforzó por crear un personaje verosímil y, para ello, no dudó en buscar el asesoramiento de intérpretes de plantilla de las Naciones Unidas. Además, como se ha dicho anteriormente, sorprende gratamente que el título fuera *La intérprete* y no *La traductora*, lo que sin duda ha ayudado a dar visibilidad a la profesión. De hecho, el director decidió explicar en su página electrónica en qué se diferencian ambas profesiones e incluyó un documental en el contenido adicional del DVD titulado *Un día en la vida de los intérpretes reales*. Esta película fue la primera que obtuvo el permiso del Secretario General de las Naciones Unidas para rodar en la sede de Nueva York y el director señala en su página que el único decorado ficticio fueron las cabinas de interpretación, pues le parecían estrechas. Por eso, prefirió construir unas nuevas para rodar a gusto (CERRATO, 2013: 30-34).

Como vemos, *La intérprete*, ha conseguido, quizá por primera vez, crear cierta polémica, dentro del colectivo de profesionales de la interpretación. Sin embargo, el uso de la interpretación en la misma no pasa todavía de ser un mero pretexto para la trama, un *Macguffin*²⁵⁷, como lo definió Alfred Hitchcock

²⁵⁷ Elemento de suspense que hace que los personajes avancen en la trama pero que no tiene mayor relevancia en la trama en sí. *MacGuffin* es una expresión acuñada por Alfred Hitchcock y que designa a una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia y que, en realidad, carece de relevancia por sí misma. Para explicarlo mejor podemos recurrir a las palabras del propio Hitchcock:

(TRUFFAUT, 2007: 64), precisamente otra de las referencias cinematográficas constantemente presentes en esta película.

Aunque nuestro ámbito de estudio no es el cine documental, sí nos gustaría dejar constancia de que en la famosa cinta *Una verdad incómoda*²⁵⁸ (*An inconvenient truth*, 2006) la interpretación simultánea también tiene presencia.

Aunque su director, Davis Guggenheim (1963), cuenta con una ya larga trayectoria de producciones televisivas, la mayoría de corte documental, sin duda la estrella de la cinta es Al Gore (Albert Arnold Gore, Jr., Washington D.C., 31 de marzo de 1948) cuadragésimo quinto vicepresidente de los Estados Unidos bajo la presidencia de Bill Clinton (1993-2000) y candidato a la presidencia del país en el 2000, cuando perdió las elecciones presidenciales, de forma muy ajustada y polémica, frente a George Bush. En 2007 fue galardonado con el Premio Nobel de la Paz, por su contribución a la reflexión y acción mundial contra el cambio climático, y con el Premio Príncipe de Asturias de Cooperación Internacional.

Hecho determinante para la amplia difusión de sus ideas ecologistas y su campaña es el documental que nos ocupa que ganó el Óscar a la mejor película documental y a la mejor canción original ("I Need To Wake Up") en 2007.

Pero, ¿cuál es la presencia de la interpretación dentro de una construcción cinematográfica tan compleja como es esta película documental, pero tan cercana en su desarrollo y planteamiento narrativo al cine de ficción? Su protagonista aparece en aviones, aeropuertos y distintas salas de conferencias transmitiendo su inquietante mensaje sobre el cambio climático. Una de estas escenas nos lo muestra viajando en coche en un país reconocible, gracias al estilo arquitectónico de sus edificios antiguos y monumentos, como China. Del vehículo pasamos a un salón de

La palabra procede del music-hall. Van dos hombres en un tren y uno de ellos le dice al otro "¿Qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?". El otro contesta: "Ah, eso es un McGuffin". El primero insiste: "¿Qué es un McGuffin?", y su compañero de viaje le responde: "Un MacGuffin es un aparato para cazar leones en Escocia". "Pero si en Escocia no hay leones", le espeta el primer hombre. "Entonces eso de ahí no es un MacGuffin", le responde el otro (TRUFFAUT, 2007: 64).

²⁵⁸ Ficha completa de la película en Anexo I, página 695.

conferencias abarrotado de jóvenes estudiantes, presumiblemente una universidad, en el que la conferencia es interpretada del inglés al chino. El realizador se detiene en tomar unos planos de las cabinas de interpretación simultánea en el que la intérprete se afana, con calma y profesionalidad, en transmitir el mensaje²⁵⁹. Sin duda, el plano de la cabina y la intérprete no es gratuito sino que obedece a la idea subyacente en todo el fragmento y a toda la cinta de que es necesario que el mensaje acerca del cambio climático llegue a todo el mundo por su importancia.

²⁵⁹ La interpretación simultánea se utiliza en este caso con Al Gore presente. En otras ocasiones y para evitar desplazamientos se recurre a la interpretación de una videoconferencia.

El Doctor Baigorri refiere su experiencia personal en 1994 en la interpretación de una videoconferencia del vicepresidente de los Estados Unidos Al Gore desde Washington en el marco de una conferencia internacional en Yokohama sobre la prevención de desastres naturales, tema muy relacionado con el cambio climático.

En esta ocasión, la reconocida competencia profesional del intérprete se vio acompañada por unas buenas cabinas, una excelente conexión a Internet y unos magníficos monitores. Elementos que facilitan sobremanera cualquier interpretación audiovisual y, por desgracia, no siempre están disponibles.

4.4. OTRAS MODALIDADES DE INTÉRPRETACIÓN EN EL CINE

Además de las técnicas de interpretación que hemos comentado hasta el momento, es interesante completar la aproximación al tema teniendo en cuenta las modalidades de interpretación más usuales, que ya definimos en la introducción teórica.

4.4.1. Interpretación de conferencias

Ya señalamos al hablar de la interpretación consecutiva de conferencias que no se prestaba este formato por sus características de duración y complejidad, al tratamiento cinematográfico. En la modalidad consecutiva no hemos localizado ningún eco cinematográfico y en la modalidad simultánea han sido incluidas en el apartado previo dedicado a la interpretación simultánea que, por definición, lo es de conferencias.

4.4.2. Interpretación ante los tribunales

Esta modalidad puede producirse tanto en interpretación bilateral como en interpretación simultánea. En el segundo supuesto, ya hemos comentado en el apartado dedicado a la interpretación simultánea el caso de *¿Vencedores o vencidos?*, *Los Juicios de Núremberg* y de *Juicio en Berlín*. En el primer supuesto, podemos reseñar varias producciones interesantes desde distintos puntos de vista.

La asistencia de un intérprete que permita el perfecto desenvolvimiento y comprensión de quien no conoce una lengua en el curso de un proceso judicial es una garantía jurídica que está incluida de forma explícita en los ordenamientos jurídicos de los países democráticos, empezando por el español y por las directivas de la Unión Europea que en su labor de armonización y supervisión, han mostrado en más de una ocasión su preocupación a este respecto, criticando carencias o la aplicación deficiente de este principio en varios países miembros, incluida España.

La ausencia de intérprete o la parcialidad del mismo a favor de la parte acusadora en un proceso judicial podrían ser dos situaciones que mostrarían claramente que nos estamos moviendo en terrenos propios de un régimen totalitario o en un país con graves déficits democráticos. Podemos analizar dos producciones muy reveladoras a este respecto.

El filme *El expreso de medianoche* (*Midnight Express*, 1978) se basa en un hecho real ocurrido en Turquía en 1970 y recogido por su protagonista en un libro aparecido en 1976. El estudiante norteamericano Billy Hayes es detenido y procesado por tratar de sacar dos kilos de hachís del país.

Sin que, en ningún momento, quede claro si es culpable o inocente, si ha traficado conscientemente o ha sido víctima de una trampa o de la inconsciencia propia de un joven, la película es una crítica feroz del sistema carcelario turco y, por extensión, del de otros muchos países en desarrollo que no conciben todavía el régimen penitenciario como una vía de rehabilitación sino meramente como un castigo. Muy evidentes son las opiniones y acciones del fiscal, interpretado por el actor turco Kevork Malikyan, y del sádico guarda de la prisión, el temible Hamidou (Paul L. Smith) que goza torturando física y psicológicamente a los presos.

La crítica del filme hacia el sistema judicial y carcelario se realiza desde las primeras diligencias policiales y, particularmente, al mostrar el juicio condenatorio. La ausencia de la figura del intérprete sirve para mostrar la absoluta indefensión del protagonista, el actor Brad Davis, que se encuentra absolutamente perdido y en ningún momento llega a saber exactamente lo que ocurre a su alrededor por carecer de un intérprete. Dicha ausencia deslegitima totalmente cualquiera de las actuaciones judiciales que vemos en la pantalla y caracterizan, desde el principio, al sistema turco como injusto e implacable.

La película, muy del gusto polémico de su director, el británico Allan Parker (1944) tuvo una muy buena acogida, ganó dos Oscars (guion y banda sonora) y estuvo nominada a otros cuatro, y abrió en todo el mundo un debate sobre las condiciones carcelarias y la proporcionalidad entre delitos y castigos.

Para su director supuso un gran espaldarazo que le permitió abordar otros proyectos, los más conocidos también obras polémicas como *Arde Mississippi* (*Mississippi Burning*, 1988) sobre el asesinato de militantes de los derechos civiles en la década de los sesenta en el sur más segregacionista de Estados Unidos, *Bienvenido al paraíso* (*Come See the Paradise*, 1990), sobre el internamiento en campos de concentración de ciudadanos estadounidenses de origen japonés durante la Segunda Guerra Mundial, un tema que prácticamente había quedado olvidado hasta el estreno de la película, o la adaptación de una obra literaria de éxito del escritor Frank McCourt que mostraba crudamente la pobreza de la Irlanda de los años treinta, *Las Cenizas de Ángela* (*Angela's Ashes*, 1999). De menor interés pero muy conocidas en su momento fueron dos incursiones en el género musical: *Fama* (1980) y *Evita* (1996).

Pero si llamativa es la ausencia de un intérprete, más lo es la actuación de uno totalmente parcial, especialmente si lo es hacia la que podríamos denominar como parte *represora*. Un ejemplo podemos encontrarlo en *El laberinto rojo*²⁶⁰ (*Red Corner*, 1997) en la que el empresario norteamericano Jack Moore (Richard Gere) viaja a China para tratar de establecer una empresa mixta que conecte a China a la red internacional de televisión por satélite. Injustamente acusado de asesinato deberá afrontar un proceso judicial en el que se mezclan los intereses políticos e ideológicos que tratan de malograr el acuerdo y desean que China permanezca en su tradicional aislamiento del mundo occidental y los del verdadero asesino, muy relacionado con las altas esferas del poder, pero que comete el crimen más por un móvil pasional que político.

Las sesiones del juicio cuentan con dos intérpretes, uno masculino, interpretado por Yang Bing, que se encarga de la traducción del inglés al chino y uno femenino, encarnado por Hua Wahrman, que se encarga de la traducción del chino al inglés y es el que va a acaparar la atención del espectador ya que más que interpretar al acusado las preguntas y consideraciones del tribunal se permite incluso reprenderle, increparle, bromear sobre él y desacreditarle y queda claro, incluso para el espectador menos atento, que las interpretaciones son muchos más breves que los

²⁶⁰ Ficha completa de la película en Anexo I, página 552.

parlamentos originales, por lo que habrán de ser, necesariamente, fragmentarias e incompletas. La simple caracterización física de la intérprete, vestida con uniforme, deja muy claro al espectador que forma parte del aparato burocrático puesto en marcha para condenarle. Además del uniforme, el propio aspecto físico de la actriz, su tono de voz y sus gestos amplifican esta idea y la subrayan casi hasta una reiteración excesiva.

Aparece, además, otro intérprete en la cinta, el que interviene en las negociaciones que han llevado a Jack Moore a China, acompañando al Director Liu (Jia Yao Li) e intermediando para lograr alcanzar el acuerdo comercial entre las partes. Se trata en este caso de un intérprete de enlace o de modalidad bilateral que cumple con profesionalidad con su trabajo y quizá sirva en la película como contrapunto de la labor profesional parcial o mediatizada que realizan los otros intérpretes. Este, encarnado por el luego conocido actor Robert Lin, sería el modelo de intérprete aceptable, formado, profesional y sujeto al código deontológico propio de la profesión.

El director de la película, el norteamericano Jon Avnet (1949) fue muy criticado por dar una posible visión parcial de los hechos, escorada hacia la crítica de la política y la administración china. La película fue, en consecuencia, muy mal acogida por el gobierno chino y las conocidas críticas del actor Richard Gere por la política de represión en el Tíbet, si bien ayudaron a poner en marcha el proyecto, todavía la hicieron menos apta para su distribución en el país asiático. En cualquier caso, fue el último trabajo importante para la gran pantalla de su director que, posteriormente, se dedicó a la producción de series y telefilmes para la pequeña pantalla. Sea como fuere, nunca alcanzó la buena acogida de la crítica ni el aplauso del público de su primera película *Tomates verdes fritos* (*Fried Green Tomatoes*, 1991).

Otro juicio polémico, pero bastante anterior en el tiempo es el que muestra la película *Amistad*²⁶¹, dirigida en 1997 por Steven Spielberg (1946) y que contó con un reparto encabezado por Morgan Freeman (Theodore Joadson), Nigel Hawthorne

²⁶¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 504.

(Martin Van Buren), Anthony Hopkins (John Quincy Adams), Djimon Hounsou (Cinque) y Matthew McConaughey (Baldwin). Este director, autor de algunas de las películas de más repercusión de los últimos años, afrontó esta obra como un empeño personal aunque no logró la pretendida resonancia y la cinta paso más desapercibida que otros de sus grandes éxitos.

Tal vez una de las causas del menor eco de la película sean las peculiaridades lingüísticas de la misma. En todo el filme es muy patente el afán de mantener la verosimilitud y la exactitud histórica, hasta el punto de que, aproximadamente, una sexta parte de la película está hablada en *mende*, la lengua de los esclavos africanos que es subtitulada en inglés en la versión original, no en su totalidad, pero sí en su contenido más relevante. La impresión de realismo es, por lo tanto, considerable.

La película reflexiona asimismo sobre la esclavitud y sus implicaciones legales y morales tomando como partida un hecho real, el motín en el buque español *Amistad* que trasportaba esclavos africanos, llevados hasta Cuba por los portugueses, entre La Habana y Puerto Príncipe en 1839. Durante el viaje, los esclavos capitaneados por Cinque se sublevan y matan a toda la tripulación, excepto a dos marinos españoles que reclamarán su propiedad. Lo mismo hará el gobierno español de Isabel II²⁶² con el argumento de que el barco era de bandera española. Los esclavos, por su parte, reclaman ser repatriados a África cuando el barco llega a los Estados Unidos pero son reducidos y encarcelados y se entabla un juicio para determinar su propiedad, proceso que ocupa el grueso de la película. Finalmente, el tribunal estatal concede la razón a los africanos, pero el presidente Martin Van Buren²⁶³ (Nigel Hawthorne) decide recurrir la sentencia ante el Tribunal Supremo ya que quiere asegurarse el apoyo para su reelección de los estados esclavistas del sur que ven con poca simpatía una sentencia favorable a los esclavos. Ante el Tribunal

²⁶² Isabel II (Madrid, 10 de octubre de 1830 - París, 9 de abril de 1904) fue reina de España entre 1833 y 1868.

²⁶³ Martin Van Buren (5 de diciembre de 1782 - 24 de julio de 1862) fue el octavo presidente de los Estados Unidos y el primero no anglosajón en la historia del país, ya que su familia era de origen neerlandés.

WIKIPEDIA, "Martin Van Buren"
Disponibile en http://es.wikipedia.org/wiki/Martin_Van_Buren [Consulta: 11 de agosto de 2014].

Supremo se encargará de defender la causa el ex presidente John Quincy Adams²⁶⁴ que obtuvo una sentencia favorable para que los esclavos volvieran a África, aunque ya no encontraron allí a sus familias.

En relación al tema que a nosotros nos interesa, la película muestra de forma muy clara el papel que, en el caso real, tuvieron los problemas lingüísticos, solucionados mediante la intervención de un intérprete. En primer lugar, los abogados defensores se encontraron con el inconveniente de que desconocían totalmente qué lengua hablaban sus defendidos y, posteriormente, de que resultaba prácticamente imposible encontrar un intérprete para esa lengua. Situación que se sigue produciendo hoy en día en la Corte Penal Internacional en que uno de los principales problemas del servicio de interpretación en casos alejados de las coordenadas geográficas europeas u occidentales es determinar en qué lengua hablan los acusados y los testigos y buscar intérpretes adecuados para la misma.

La película muestra como los letrados consiguen aprender algunas palabras en *mende* y las repiten por mercados, puertos y otros ambientes llenos de esclavos, hasta dar con el marinero Covey (Chiwetel Ejiofor) que comprende la lengua y puede, por lo tanto, actuar como intérprete *ad hoc*. Desde ese momento se convierte el intérprete en una pieza clave en la labor de preparación previa al juicio, algo que no suele aparecer en las películas y de lo que tampoco suele ser consciente el público usuario de los intérpretes, en su desarrollo y, posteriormente, en la apelación de la primera sentencia ante el Tribunal Supremo.

El modo real de realizar la interpretación en el juicio fue la interpretación consecutiva. El ritmo narrativo resultante no sería apto para una película, por lo que se utiliza lo menos posible la interpretación consecutiva y se recurre a la interpretación susurrada. El intérprete traduce al oído del acusado Cinque al mismo tiempo en que se le habla. La técnica del intérprete es muy depurada, algo

²⁶⁴ John Quincy Adams (11 de julio de 1767 - 23 de febrero de 1848) fue un diplomático y político estadounidense que llegó a ser el sexto presidente de los Estados Unidos (1825-1829). Adams fue hijo del segundo presidente de EEUU, John Adams.

WIKIPEDIA, "John Quincy Adams"
Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/John_Quincy_Adams [Consulta: 11 de agosto de 2014].

inverosímil si se tiene en cuenta el nivel cultural y la falta de preparación previa del intérprete, pero que resulta más o menos creíble en la pantalla.

Cerrato apunta como la verosimilitud se va haciendo más débil según avanza la película:

En *Amistad* (1997), la barrera lingüística presente durante toda la película, no supone en absoluto un obstáculo para la trama. En otras ocasiones, sin embargo, se subtitulan algunos fragmentos o se recurre a la interpretación, aunque también veremos cómo a medida que avanza la película se suele sobreentender la diferencia de códigos lingüísticos y en su lugar se emplea una lengua única (CERRATO, 2013: 14).

No obstante, sí aparecen conflictos de interpretación dentro de la película, como cuando el intérprete no encuentra referentes en la lengua de llegada que sí existen en inglés o cuando, de forma abierta, toma partido a favor del acusado. Esta postura, más o menos explícita, es constante a lo largo de toda su labor y supone un violación del código ético de un intérprete ante un tribunal, si bien es cierto que este intérprete en concreto no forma parte del engranaje de la administración de justicia, no es un intérprete funcionario sometido al estricto control de las leyes estatales y su opción, además, es perfectamente comprensible desde un punto de vista humano. Esta actitud es reprochada en más de una ocasión por el fiscal Holabird (Pete Postlethwaite) que le reprocha su lentitud y no comprende cómo sus largos parlamentos se tornan breves en las palabras del intérprete, al que se dirigirá siempre como *traductor*. El intérprete, por su parte, aclarará en varias ocasiones su conducta, refiriéndose a aquellos conceptos para los que no encuentra equivalente de traducción. Otro de los rasgos característicos de la labor del intérprete en esta película es su utilización de la primera persona, acorde a los usos actuales de interpretación pero inusual en el cine que siempre, por desconocimiento o por un pretendido efecto de distancia, ha utilizado más la tercera persona.

Como vemos, la interpretación tiene un importante papel en la construcción narrativa de la cinta. Baigorri nos proporciona una valoración general del papel de la misma:

Una sexta parte de la banda sonora está en la lengua nativa de los esclavos, el *mende*, que el director deja sin doblar ni subtítular, lo que es sin duda una forma sumamente eficaz de mostrarles a los espectadores el problema real que supone la barrera lingüística y de captar su empatía ante una situación de incomprensión total del idioma del otro, sobre todo cuando, como es el caso, les va la vida en ello. La superación de la barrera lingüística y cultural se busca entonces, pero añadiría que, con frecuencia, también ahora, en una solución pragmática. Inicialmente el abogado intenta la solución más plausible: hablarles en español, ya que el barco procedía de Cuba. Al fracasar ese intento, se echa mano de un profesor de lenguas africanas (incluido supuestamente el *mende*) que oculta su desconocimiento simplemente inventándose el discurso. Más tarde, el lingüista sale con el abogado defensor de los esclavos en busca de alguien que pueda entender *mende*. Para ello recurre a una sencilla fórmula mediante la cual va pronunciando algunas palabras que ha conseguido identificar en esa lengua ante personas negras de distintos lugares y oficios hasta que, por fin, alguien le entiende y, desde ese momento, queda incorporado a la función de interpretar. Por cierto, el actor, originario de Benin, hubo de prepararse lingüísticamente para el papel. Ese proceso de selección denota al menos una idea clara de que los esclavos procedentes de África no hablaban todos el mismo idioma, cosa que se tendió a pensar de los nativos americanos en un principio cuando los españoles llegaron a América algunos siglos antes. También confirma una tendencia aún vigente en nuestros días, después de tanto que se ha escrito y se ha hablado sobre la interpretación, la creencia de que cualquiera que sepa dos idiomas es capaz de interpretar entre ellos.

La presencia del intérprete en el proceso resulta fundamental, porque toda la preparación del juicio (y luego de la apelación) y el propio desarrollo de las vistas orales requieren del continuo trabajo del intérprete, que se convierte en auténtico protagonista. Para facilitar el ritmo de la película, buena parte de los parlamentos se interpretan en *chuchotage*, de manera casi instantánea al discurso original. El lenguaje fluye, aparentemente, sin dificultad, como si el intérprete amateur hubiera estado haciendo siempre esa tarea. No obstante, hay algunos momentos que se pueden destacar como ejemplos de la dificultad de tal empresa. Uno de ellos es en una de las vistas en las que la acusación insiste en el hecho de que los esclavos están familiarizados con la esclavitud en África, porque ellos mismos la practican, y el intérprete se ve en apuros para interpretar los conceptos de *slavery* e *indentured labour*, que según él no tienen matices tan discretos en lengua *mende*. La acusación interpela al intérprete y la defensa dice que no es a él a quien tiene que hablarle, ante

lo cual insiste en que el intérprete está hablando por el acusado. Algo parecido sucede cuando el abogado, al comunicarle que tienen que ir al tribunal de apelación, utiliza la expresión *I should* y el intérprete le dice que no puede traducir eso. *There's no word for 'should' in Mende?* pregunta el abogado. *No, either you do something or you don't do it*, le responde el intérprete. La otra es cuando interviene con voz propia tergiversando el diálogo para no perjudicar a Cinque, el protagonista de la rebelión de esclavos. Al preguntarle el ex presidente Quincy Adams qué ha dicho el esclavo (una inconveniencia para su causa, a juicio del mediador), el intérprete le responde que no ha entendido lo que ha dicho Cinque, es decir, actúa tomando partido a su favor.

Aparte de estos episodios anecdóticos, el papel del intérprete, en el proceso real fueron dos, es tan desenvuelto que resulta algo inverosímil, considerando que es un simple aficionado, sin supuesta preparación jurídica ni procesal. Resulta curioso ver la soltura con la que se adapta a la modalidad de *chuchotage* o a la consecutiva corta sin notas apoyado en su simple buen criterio. No cabe duda de que existe una distancia cultural considerable entre el formalismo jurídico anglosajón de los Estados Unidos, que están debatiendo en su interior entre si seguir con el modelo esclavista o sustituirlo, y el escaso desarrollo formal de una cultura tribal, pero no deja de haber un sustrato común en ambos sistemas cuya base está en la tradición. Por eso resultaría en último término posible la convergencia y el entendimiento. En otros aspectos, como el del lenguaje no verbal y el del ritual de cada una de las partes (a cuál más elaborado, ya se trate de una ceremonia funeraria de los esclavos o de la parafernalia de un tribunal de justicia estadounidense), la distancia no es fácil de salvar. Si en lo que respecta a las conversaciones más o menos estructuradas entre abogados y esclavos la labor del intérprete se limita a reproducir lo que escucha, cuando se trata de las barreras culturales la tarea del intérprete se convierte más bien en la de “mediador cultural”, que explica con sus palabras o gestos de qué se trata lo que resulta mutuamente incomprensible. Hasta el gesto tan corriente en la cultura occidental de tender la mano a alguien para estrechársela como símbolo de reconocimiento del otro, les resulta totalmente ajeno a los esclavos (BAIGORRI, 20011: 511-513).

Ateniéndonos a la realidad, en muchas películas del subgénero judicial, tan frecuente y arraigado en la producción estadounidense, tendría que haber aparecido la figura del intérprete pero, por concesión al ritmo narrativo más que a la

verosimilitud, esta se ha sustituido, por ejemplo, por marcados acentos extranjeros que dan a entender el origen foráneo del acusado o del testigo y su parcial o limitado conocimiento de la lengua que haría evitable el uso de la figura del intérprete.

Otra producción que también plantea dilemas éticos de gran calado en el transcurso de un juicio es la australiana *Juramento de sangre*²⁶⁵ (*Blood Oath*, 1990). Basada en hechos reales, el filme muestra cómo, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en la isla de Ambon, en Indonesia, el número de prisioneros de guerra australianos es únicamente de trescientos, cuando debería ser de más de mil cien. Además, no hay ni un solo miembro de las Reales Fuerzas Aéreas Australianas entre los supervivientes. La sospecha de un genocidio organizado y sistemático no tarda en confirmarse con la aparición de varias fosas comunes que hacen que el ejército australiano, bajo la supervisión del bando aliado, lleve a juicio al máximo responsable del campo de prisioneros, el vicealmirante Takahashi (George Takei).

Siguiendo el planteamiento jurídico establecido en los Juicios de Núremberg y los, en este caso, más cercanos, *Juicios de Tokio* o del Tribunal Penal Militar Internacional para el Lejano Oriente, se trata de dar al proceso las máximas garantías jurídicas, incluyendo, como es lógico, el uso de intérpretes. Baigorri nos lo recuerda:

También hubo juicios a los criminales de guerra japoneses en Tokio, como relata Shveitser (1999:24-25), que trabajo en ellos. Allí se utilizaron como idiomas oficiales el inglés, el ruso y el japonés, pero el uso de la simultánea fue limitado, debido a que los encargados de hacer la interpretación (estadounidenses de origen japonés e intérpretes de *Radio Tokio*) sostenían que los discursos espontáneos eran imposibles de interpretar entre el inglés y el japonés y viceversa a causa de la radical disimilaridad estructural entre ambas lenguas. Luego se vio que sí se podía hacer (BAIGORRI, 2006: 15).

El Tribunal Penal Militar Internacional para el Lejano Oriente fue constituido con el fin de juzgar a los imputados de los crímenes recogidos en el Estatuto o Carta de Londres del 8 de agosto de 1945. El Tribunal estuvo compuesto por jueces designados por los países vencedores en la contienda más directamente implicados

²⁶⁵ Ficha completa de la película en Anexo I, página 592.

en la campaña del Pacífico: Estados Unidos, la URSS, Gran Bretaña, Francia, los Países Bajos, China, Australia, Canadá, Nueva Zelanda, India y las Filipinas. El Tribunal se constituyó por primera vez el 3 de agosto de 1946 en Tokio y fue disuelto después de cumplir su labor el 12 de noviembre de 1948. Este proceso se aplicó solo a la jerarquía residente en Japón, ya que se realizaron juicios específicos en diferentes lugares de Asia contra individuos particulares y contra miembros de la Administración y del Ejército japoneses (TAKEDA, 2008: 56-58), como en el caso de la película que nos ocupa.

En lo que a la interpretación se refiere, este proceso presentó unos condicionantes bien diferentes de los de su homólogo celebrado en Núremberg. Kayoko Takeda ha puesto de manifiesto como las diferencias étnicas y de clase social entre los acusados obligaron a establecer hasta tres categorías diferentes de intérpretes con funciones diferenciadas, buscando siempre una equivalencia social y racial entre interpretado e intérprete y manteniendo en todo caso una rígida supervisión por parte estadounidense.

En el caso de Tokio, las diferencias culturales fueron, asimismo, mucho más marcadas y determinantes que en Núremberg. Al mismo tiempo, la propia dificultad de la lengua japonesa y las capacidades de los intérpretes, condicionados en su selección y en su labor más por su extracción social u origen étnico que por su competencia lingüística, obligó a que no se utilizase, en principio, la interpretación simultánea propiamente dicha, sino una técnica híbrida a caballo entre esta y la consecutiva. Además fue necesario una labor explicativa previa para familiarizar a todos los usuarios del proceso con la labor y la utilidad de los intérpretes (TAKEDA, 2008: 56-83).

Siguiendo los planteamientos y pautas del Tribunal Penal Militar Internacional para el Lejano Oriente y también con las diferencias sociales como elemento muy presente en la cinta, la labor de interpretación en la cinta la va a realizar una sola persona, el Sr. Matsugae (Sokyu Fujita) un civil con pasado militar que se individualizará en la película con su vestimenta civil entre todos los uniformes.

Pronto quedara claro que los mandos militares aliados no son muy proclives a condenar al responsable de las matanzas por no indisponerse con la élite social y militar japonesa, a la que creen necesaria para gobernar el recién ocupado Japón. Tema que, por cierto, es una de las bases argumentales principales de *¿Vencedores o vencidos?* Finalmente, la responsabilidad será derivada, por lo tanto, hacia el íntegro coronel Tanaka (Toshi Shioya) que la asumirá sin haber sido culpable y será el auténtico chivo expiatorio del proceso, pagando con su vida las complicadas circunstancias políticas del momento.

Tanto el coronel Tanaka como el intérprete Matsugae son presentados como ejemplos de ética y responsabilidad en el desempeño de sus obligaciones. Ambos asumen sin vacilar sus respectivos deberes y, en las escenas que comparten fuera del ambiente del juicio y de la labor profesional del intérprete, quedan retratados como dos personas honradas luchando contra circunstancias adversas.

El intérprete Matsugae interpreta entre el japonés y el inglés, el español en la versión doblada, utiliza la primera persona y se ajusta a los códigos de conducta propios de un intérprete de consecutiva en cuanto a compostura, gestualidad y corrección. No se proporcionan datos en el filme sobre si ha tenido un contacto previo con la actividad o cómo ha aprendido el idioma. Su pasado militar parece que no casaría en exceso con una actividad profesional como intérprete, aunque sí podemos adivinar en la traza del personaje, un cierto corte académico, que lo acredita con una persona de estudios que, probablemente, haya dedicado parte de sus años como estudiante al aprendizaje de idiomas, quizás incluso en el extranjero.

En cualquier caso, tanto la presentación como la valoración del personaje en la película son claramente positivas, mostrando claramente el peso de su ética personal y su compromiso profesional con el trabajo asignado.

La película fue dirigida por el realizador australiano Stephen Wallace (1943) que ya contaba con una amplia experiencia en la realización de películas para televisión y algunas éxitos previos en la gran pantalla como *Stir* (1980), basada en una revuelta carcelaria real ocurrida en 1974 en la prisión australiana de Barthurst o *Solo por amor* (*For Love Alone*, 1986), una correcta película de época ambientada en

la década de los treinta que desarrolla una historia de amor entre una joven de origen humilde y un profesor frío y entregado a la causa socialista. Esta es, junto con la que nos ocupa, las dos producciones más conocidas de la filmografía de su director, que, por otra parte, no ha vuelto a dirigir desde 1998.

Las implicaciones éticas y morales en un juicio y en la actuación política también son una constante en la producción británico-sudafricana, adaptación de la obra del mismo título de la novelista Gillian Slovo²⁶⁶ publicada en el año 2000, *Tierra de Sangre*²⁶⁷ (*Red Dust*, 2004) dirigida por Tom Hopper (1972), un realizador con amplia experiencia televisiva que, a partir de esta cinta, dio el salto a la gran pantalla y ha dirigido cintas tan conocidas y premiadas como *El discurso del rey* (*The King's Speech*, 2010), ganadora de cuatro premios Oscar por citar solo alguno de los muchos premios obtenidos. Por cierto, esta producción también contiene interesantes enseñanzas para un intérprete sobre el control de la respiración, la articulación, el tono de la voz y el control del estrés que produce hablar en público. Su última producción estrenada es una adaptación de la novela de Víctor Hugo *Los Miserables* (*Les Misérables*, 2012) ganadora de otros tres Oscar y con una acogida muy favorable entre el público.

Tierra de sangre nos sitúa en la Sudáfrica del año 2000, en la que las Comisiones de la Verdad y la Reconciliación tratan de cicatrizar las heridas de más de medio siglo de régimen de *apartheid* y segregación y odio entre blancos y negros. El antiguo oficial de policía y torturador Dirk Hendricks (Jamie Bartlett) presenta una solicitud de amnistía ante la comisión. Cuando se inicien las sesiones, deberá intervenir una de las antiguas víctimas de Hendricks, Alex Mpondo, ahora miembro del parlamento sudafricano. Él y su abogada Sarah Barcant (Hilary Swank), recién regresada de Nueva York, tratarán de poner al descubierto las motivaciones ocultas de Hendricks que no son otras que destruir la carrera política de Mpondo acusándolo de delatar a sus compañeros en la lucha antiapartheid e intentarán aclarar el paradero

²⁶⁶ Gillian Slovo (15 de marzo de 1952) novelista y dramaturga sudafricana residente en Londres desde 1962. Muy comprometida en la lucha antiapartheid, sus primeras obras se centran en el thriller y el misterio pero con posterioridad se ha ocupado más de cuestiones políticas, como la que nos ocupa, o de temas históricos como en *Ice Road* (2004), sobre el asesinato del revolucionario Sergey Kirov en 1934.

²⁶⁷ Ficha completa de la película en Anexo I, página 687.

de James Sizela (Mawongo Tyawa) otro activista amigo de Mpondo, detenido al mismo tiempo y desaparecido desde entonces.

En la medida en que el juicio se va a desarrollar en inglés y xhosa, un idioma bantú, una de las once lenguas oficiales de Sudáfrica hablada por casi ocho millones de habitantes, un 18% de la población sudafricana, será imprescindible la presencia de intérpretes. El inglés va a ser la lengua más utilizada y el xhosa solo va a ser lengua pasiva, es decir, el público asistente a la vista, en su gran mayoría de color, va a recibir traducidas a xhosa las intervenciones de Hendricks, Mpondo y los abogados y testigos que se expresan en inglés.

La primera noción del uso de la interpretación que tenemos en la película es una escena previa al inicio de las sesiones en la que el gran salón de actos que las albergará está siendo acondicionado. En cada asiento del público se deposita un auricular convencional, sin que sepamos dónde va a conectarse para permitir la transmisión del sonido. En la vista inicial, veremos al público pendiente de los cascos, no así a los que ocupan el estrado y un plano nos mostrará brevemente las cabinas de interpretación, dos, separadas entre sí por un cristal, en las que cuatro intérpretes se afanan por cumplir su misión comunicativa.

Da la impresión de que una de las cabinas se ocupa de la interpretación directa del inglés al xhosa y otra de la inversa de xhosa al inglés, lo que contradice la información verbal que antes se nos ha dado en la película. En cada una hay un hombre y una mujer, todos de color, lo que parece lógico puesto que será más difícil encontrar intérpretes blancos familiarizados con el xhosa y todos presentan un atuendo formal para la ocasión, americana sin corbata, en el caso de los dos hombres, lo que nos ayuda todavía más a caracterizarlos como intérpretes profesionales. Curiosamente, se da una duplicación de micrófonos, ya que los intérpretes disponen de uno de mesa y de otro en el auricular, que parece ser el que realmente utilizan. En las cabinas da la sensación de haber más controles y dispositivos electrónicos de los necesarios para llevar a cabo una interpretación y que, quizá, son una forma de dar a entender al espectador que nos encontramos ante una labor compleja y necesitada de gran dominio técnico.

En el resto de escenas en las que asistimos a las vistas, gran parte del filme, no volvemos a ver las cabinas pero sí a los miembros del público con los auriculares puestos y pendientes de la interpretación. Más que un elemento decisivo para la trama y desarrollo de la película, la interpretación se utiliza para ambientar el proceso y darle un rango mayor al compararlo implícitamente con los grandes juicios internacionales con intérpretes que el espectador pueda tener en mente. El uso es, por lo tanto, parecido al que comentábamos en *¿Vencedores o vencidos?* pero menos amplio, menos verosímil y sin esa finalidad didáctica y explicativa, probablemente ya innecesaria. Cumpliría también la interpretación una función de contraste entre la Sudáfrica del *apartheid* que vemos en *flashbacks*. Un país moderno con garantías procesales, incluido el respeto de las lenguas de la población de color, frente a uno injusto y violento en el que el la arbitrariedad, el odio y la tortura campan por sus respetos.

La película, además, toma como referente el funcionamiento de las Comisiones para la Verdad y la Reconciliación que, tras la caída del régimen del *apartheid*, trataron de reparar a las víctimas del racismo dominante y legalizado en Sudáfrica desde los años cuarenta y lograr una reconciliación nacional. Dichas comisiones lograron en gran medida su objetivo, pues, aunque permanezcan heridas abiertas, Sudáfrica se ha mantenido como un país unido y con una estructura social relativamente estable. El profesor Erik Hertog de la Lessius Hogeschool de Amberes participó como intérprete y organizador de esas comisiones que llegaron a trabajar en modalidad consecutiva hasta con nueve lenguas y, en muchas ocasiones, con las sesiones retransmitidas en directo por televisión (HERTOG, 2002: 146).

Resulta difícil imaginar una situación de mayor tensión para un intérprete que trabajar con un tema como las torturas y asesinatos por motivos raciales unido a la presión de estar siendo escuchados por cientos de miles de personas a través de un medio de masas. Por ello, fue necesario establecer un sistema de entrenamiento emocional de los intérpretes que, en algunos casos, necesitaron apoyo psicológico. Posteriormente, Hertog ha dado conferencias por todo el mundo²⁶⁸ analizando la

²⁶⁸ En este sentido es muy interesante la conferencia que pronunció en Salamanca el 15 de enero de 2014 cuyo audio está disponible en Internet en la dirección:
http://www.ivoox.com/don-lenguas-2014-01-15-interpretres-zonas-de-audios-mp3_rf_2844131_1.html

situación actual de la interpretación, la ética profesional de los intérpretes en zonas en conflicto y, asimismo, divulgando su rica experiencia adquirida en Sudáfrica.

Otro caso significativo de interpretación ante los tribunales en modo consecutivo podemos encontrarlo en unas coordenadas geográficas más cercanas, el conflicto árabe-israelí. La producción israelí *Los limoneros*²⁶⁹ (*Etz Limon*, 2008) del director Eran Riklis (1954) que con una filmografía ya consolidada de diecisiete títulos, consiguió en esta ocasión alcanzar el mercado internacional gracias a la larga nómina de más de veinte premios internacionales obtenidos. La película obtuvo, además, unas buenas críticas y un discreto respaldo del público, con una recaudación de 566.052 dólares en los cuatro meses en que se distribuyó en los Estados Unidos.

González Miguel, realiza una certera aproximación a la película, su tono y gran calidad plástica y estética, así como a la amplia variedad de sentimientos, problemas, sinsabores y solidaridades humanas que forman la estructura de la cinta:

La acción se desarrolla en la frontera entre Israel y Cisjordania, donde se está construyendo el muro de separación. Una viuda palestina de 45 años, Salma Zidane (Hiam Abbass), tiene como única posesión y medio de vida un campo de limoneros, que llevan allí 50 años y son la única herencia de su padre, los cuales cuida con la ayuda del anciano Abu Hussam (Tarik Kopty), que ejerce de padre sustituto. Al ministro de Defensa israelí, Israel Navon (Doron Tavory), no se le ocurre otra cosa que mudarse a una casa de campo situada justo enfrente de los limoneros. Rápidamente, llegan los soldados e instalan alambradas y torres de vigilancia en torno a la casa. Los militares y el servicio secreto consideran que los limoneros son una amenaza para la seguridad del ministro, dado que permitirían esconderse a hipotéticos terroristas. Rápidamente se dicta la orden de talar los árboles, que le es notificada expeditivamente a Salma. La mujer acude al cacique palestino local, Abu Kamal (Makram Houry), pero este le da tres respuestas sucesivas: que su problema es insignificante (a otros palestinos les han tirado las casas y confiscado las tierras), que los israelíes la compensarán generosamente, pero que... “nosotros no aceptamos su dinero”. Las autoridades israelíes también le dicen que su problema no es nada, y que será indemnizada. Pero Salma decide luchar: su padre le dejó esos limoneros, y nada puede “compensarlo”. Acude a un joven

²⁶⁹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 650.

abogado, Zirad Daud (Ali Suliman) y lleva a juicio al Ejército israelí. Tras una primera sentencia desfavorable de un tribunal militar, está decidida a llegar al Tribunal Supremo.

Al otro lado de la alambrada, la mujer del ministro, Mira (Rona Lipaz-Michael), se encuentra en una cárcel de oro. Pasa sola la mayor parte del tiempo en su nueva casa, mientras su marido se dedica a sus importantes asuntos, rodeado de su séquito (incluyendo una atractiva militar). Su hija, que estudia en la universidad en Washington, no le devuelve las llamadas. Se siente sola y descontenta. Su mirada empieza a encontrarse con la de la mujer árabe del otro lado... Una curiosa constatación del filme es que los “poderosos” y “opresores” tampoco son libres. El ministro no tiene nada personal en contra de su vecina, pero no puede desautorizar al servicio secreto ni a los militares. Habla de paz (“No habrá paz si los palestinos no tienen esperanza”, dice), pero se ve obligado a mantener su fama de “halcón”, lo que no le impide dar una fiesta con comida y música árabes (también participa la cantante hebrea Einat Saruf, haciendo de sí misma). El caso de Salma, que adquiere notoriedad al ser reflejado por los medios, en especial por la periodista Tamar Gera (Smadar Yaaron), complica su situación política, y lo hará aún más cuando se publiquen unas palabras de Mira (“A veces parece que nuestro país no tiene límites”)... En el lado palestino, la falta de libertad no deriva solo de la ocupación israelí. Las autoridades palestinas se han desentendido de su problema, pero, en cuanto surge un amor incipiente, tímido, entre Salma y el joven abogado (separado, con una hija), la viuda recibe la amenazadora visita del cacique Abu Kamal para reprocharle que mancille la memoria del marido muerto (significativamente, siempre se dirige a ella como “Um Nasser”, su nombre de casada).

Los limoneros no es una película política, es la historia de unas personas atrapadas en un enfrentamiento político”, ha dicho el director Eran Riklis. Y efectivamente el centro del filme son las personas, y especialmente las soledades enfrentadas de Salma y Mona, cuyas vidas son muy diferentes y, al mismo tiempo, paralelas. Por ejemplo, ambas tienen hijos en Washington, pero el de Salma, Nasser (Loai Nofi), trabaja de lavaplatos en un restaurante, mientras la de Mona estudia en la exclusiva Universidad de Georgetown. Sí, este tipo de cosas parecen un tanto esquemáticas sobre el papel, pero no lo son en la película gracias al excelente trabajo de los intérpretes: no solo las dos mujeres, Hiam Abbass (la hemos visto en *Paradise now*, *Zona libre*, *Munich*, *Conversaciones con mi jardinero*, *The visitor*, *Rojo oriental*, etc.) y Rona Lipaz-Michael (con experiencia en teatro y televisión),

también un sensible Ali Suliman (*Paradise now, La sombra del reino*) y un notable Doron Tavory (el ministro). Además, el relato está poblado por personajes inesperados, que escapan de la visión convencional, como el soldado Itamar (Danny Leshman), que estudia en su torre de vigilancia (lo tomamos como licencia poética, cuesta creer que se permita a los vigías estar totalmente distraídos de la vigilancia)...

El veterano y prestigioso director israelí Eran Riklis (nacido en Jerusalén, educado en Estados Unidos, Canadá, Brasil e Inglaterra, y actualmente establecido en Tel Aviv), cuenta su historia con coproducción francesa y alemana, y con la vital participación del director de fotografía suizo Rainer Klausmann (*Contra la pared, El hundimiento, Invasión*). Considera que *Los limoneros* es “una historia simple acerca de personas que se enfrentan por cosas que habrían podido resolverse muy fácilmente si hubieran sido capaces de escuchar... pero la tensión en esta zona en particular, que se ve aumentada por el peso de la historia, de la religión y otros asuntos eternos, no lo pone fácil para nadie”. La película termina con una canción que dice que los limoneros son muy bonitos, y la flor del limón es dulce, pero el fruto es imposible de comer. Riklis dice: “Me basta con hacer una modesta contribución, quizá ayudar a romper algunas ideas preconcebidas y dar que pensar un poco” (GONZÁLEZ MIGUEL, 2009: 42-43).

Dentro de un importante conflicto general encontramos en la película un pequeño conflicto simbolizado por la supervivencia del campo de limoneros, que se decide en el procedimiento judicial ante el Tribunal Supremo que tiene lugar al final de la película. En unas escenas que tiene un aire más seco y menos luminoso que el resto de la producción, vemos la corte judicial israelí, fría y ceremoniosa, con varios planos tomados casi desde el suelo, en contrapicado, que acrecientan el tamaño, la magnificencia del lugar y la autoridad de los jueces israelíes y nos ayudan a entender mejor la sensación de temor del personaje de Salma que acude temerosa a defender su dignidad y la herencia su pasado, personificado en los limoneros.

Como parte de ese sistema judicial, presentado por las imágenes como adusto e implacable, vemos la presencia de intérpretes que, en modo consecutivo, van trasvasando del árabe al hebreo y viceversa las reclamaciones de Salma y las consideraciones legales del tribunal. Por más que la interpretación permita afirmar que el tribunal está constituido asistiendo a todas las garantías procesales y las partes

tienen perfectamente cubiertas sus necesidades de comprensión lingüística, al menos en tanto comprendan la particular terminología jurídica, los intérpretes no dejan de transmitir una fría profesionalidad con sus intervenciones en primera persona y su gesto imperturbable. Tanto el hombre como la mujer que aparecen en las dos escenas judiciales participan de esta característica, que no hace más que reforzar todavía más la sensación de que lo judicial, aunque sea ajustado a derecho, queda muy lejos de las pasiones y sensibilidades humanas.

En cuanto a su labor profesional, nada puede reprocharse a estos intérpretes, profesionales bien vestidos y ajustados a los cánones de la profesión. En la medida en que no muestran la menor sensación ante el pequeño drama que se plantea, reacción adecuada según el código de trabajo habitual en la profesión, la lógica interna de la película hará que el espectador únicamente los vea como una parte más de la fría maquinaria judicial.

4.4.3. Interpretación social

Esta modalidad de interpretación también resulta de difícil inclusión en una producción cinematográfica. En realidad, el caso de *Amistad* podría ser casi una labor de interpretación social, ya que el acusado se encuentra en una clara situación de inferioridad con respecto al contexto en el que se produce el intercambio lingüístico.

Además del ámbito judicial, ya comentado, es quizás el mundo sanitario y el policial donde más se da esta modalidad de interpretación. Aunque se puede sondear alguna mínima referencia, generalmente los realizadores prefieren soluciones como las ya comentadas sobre las películas del género penal: trabajar con acentos o presentar la información a través de otros personajes, que utilizar la figura del intérprete que, aunque más real, puede ir en menoscabo del ritmo narrativo de la película.

Curiosamente, la interpretación social, tanto su práctica profesional como la reflexión teórica sobre la materia, ha venido condicionada y acrecentada en los

últimos años por el fenómeno de la inmigración. La interpretación para inmigrantes en los servicios públicos es, hoy por hoy, el campo natural de trabajo y expansión profesional de la interpretación social.

También es en un filme de Steven Spielberg, no de los más valorados por la crítica, pero ciertamente entretenido, titulado *La terminal*²⁷⁰ (*The Terminal*, 2004) donde podemos encontrar un buen ejemplo de la labor asistencial que realiza la interpretación social. La película se basa en la historia real del refugiado iraní Merham Karimi Nasseri que vivió por un problema burocrático en la terminal uno del aeropuerto Charles de Gaulle de París entre 1998 y 2006 cuando deseaba abandonar Francia para dirigirse al Reino Unido. Antes que a Spielberg, la vida de Nasseri inspiró la película de Philippe Lioret titulada *En tránsito* (*Tombés du ciel*, 1993) protagonizada por Jean Rochefort y Marisa Paredes y el documental de Alexis Kouros, *Waiting for Godot at De Gaulle* en el año 2000.

El aeropuerto que aparece en la cinta es un gran espacio de tránsito, multitudinario y deshumanizado, en realidad es un *no lugar*, como define el antropólogo francés Marc Augé a estos elementos cada vez más característicos de la vida contemporánea (AUGÉ, 1993: 31).

La película reflexiona, además, sobre la problemática actual de la emigración y su tratamiento legal por parte de los estados, con laberintos legales que pueden hacer de los lugares de tránsito, como los aeropuertos, auténticas trampas: “Así, ciertos espacios internacionales de los aeropuertos pueden transformarse en un purgatorio absolutamente terrenal. Spielberg lo aprovechó bien en su película *La Terminal* (*The Terminal*, 2004)” (GALIANO LEÓN, 2008: 176).

En la película, Viktor Narvosky (Tom Hanks) es un turista del imaginario país de Krakozhia, presumiblemente una ex república soviética, que llega a Nueva York para cumplir el último deseo de su padre y visitar un club de jazz, máxima expresión de libertad para un músico que amaba ese género y fue represaliado por el sistema dictatorial comunista. Durante su tránsito por el aeropuerto Kennedy se

²⁷⁰ Ficha completa de la película en Anexo I, página 625.

produce un golpe de estado en su país que hace que el gobierno estadounidense y su administración, encarnada por el jefe de control de tránsito Frank Dixon (Stanley Tucci), le niegue la entrada al país y le haga permanecer confinado en el aeropuerto por tiempo indefinido. Su desesperada situación producirá la solidaridad de muchos empleados y usuarios de la terminal y culminará con un romance con la azafata Amelia Warren (Catherine Zeta-Jones) desencantada de la vida tras haber sufrido una reciente infidelidad.

Las andanzas de Viktor en el aeropuerto nos mostrarán la labor de los intérpretes que trabajan para comunicar a las autoridades de inmigración con los recién llegados a Estados Unidos. En concreto, aparecen dos intérpretes singularizados dentro de la película, uno de chino (Jennifer Chu) y otro de Swahili (Joan Moreca). Ambos trabajan en bilateral y no parecen ser intérpretes profesionales, sino personas que se han visto en la necesidad de interpretar como medio de ganarse la vida coyunturalmente y que realizan una labor imperfecta pero funcional y comunicativa para las circunstancias.

Sin embargo, la escena más interesante con respecto al tema que nos ocupa es aquella en la que un inmigrante de una lengua afín a la de Viktor que, aunque no se llega a especificar cuál en la cinta, es el búlgaro, provoca un altercado de orden público en el aeropuerto al impedírsele introducir en el país unas medicinas imprescindibles para la curación de su padre enfermo. Viktor actuará de intérprete y, saltándose el código ético y poniéndose de parte del detenido, cambiará totalmente el sentido de sus palabras y afirmará que las medicinas son para animales, no siendo por lo tanto ilegal su introducción en los Estados Unidos.

La escena es muy interesante porque presenta una clara concordancia entre la gestualidad y el contenido de la declaración del interpretado en su lengua y una absoluta disparidad con lo dicho por el intérprete. El lenguaje gestual tiene gran importancia ya que Viktor explica que en el país del detenido cuando uno afirma con la cabeza quiere decir *no* y viceversa, para desesperación de los oficiales de tránsito e inmigración que, aunque no se fían mucho del intérprete, deciden dar por buena su información al no poder contrastarla. La escena presenta una considerable tensión dramática que se alivia mediante elementos cómicos pero que también contiene,

como vemos, una interesante reflexión metalingüística sobre las implicaciones morales y éticas de la labor del intérprete.

Cerrato reflexiona acerca de la verosimilitud del ejercicio interpretativo de Viktor:

Hay dos momentos en los que se necesitan intérpretes. En el primero de ellos, el supervisor del aeropuerto trata de explicarle a Víctor que es imposible tanto que vuelva a su país como que entre en los EEUU. Tratan de buscar un intérprete pero no hay ninguno, por lo que le pregunta si entiende “un poco” el idioma y Víctor dice que sí. Le hace preguntas y responde a todas que sí, por lo que queda claro que realmente no entiende lo que le están diciendo.

En el segundo, un ciudadano en tránsito es retenido en la aduana aeroportuaria por llevar en su equipaje unos medicamentos prohibidos en EEUU. Recurren a Víctor para que haga de intérprete ya que, a estas alturas de la película, ya ha tenido tiempo para mejorar su inglés. Cracosia, el país inventado del que procede el protagonista, y el país de procedencia de este ciudadano hacen frontera. Por este motivo, los responsables de seguridad consideran probable que, pese a no hablar el mismo idioma, ambos puedan entenderse. El ciudadano afirma que los medicamentos son para su padre y que los necesita porque está gravemente enfermo, pero el supervisor le aclara que “para exportar medicinas de Estados Unidos necesita varios documentos de los que no dispone”. Finalmente, en una dramática escena en la que se llevan a rastras al detenido, Víctor dice que no le había entendido bien y se había equivocado. Afirma que en realidad esas medicinas eran para una cabra, ayudando así al retenido ya que, según las normas, sí se pueden introducir en el país productos veterinarios. Ante la incredulidad de las autoridades, trata de justificarse diciendo que en Cracosia, nombre para 'padre' es como 'cabra'. El hombre queda libre y, por fin, podrá llevarle los medicamentos a su padre. Le da las gracias a Víctor arrodillándose ante él y besándole las manos y este se excusa ante el equipo de seguridad diciendo “quiere mucho a cabra” (...).

El espectador entiende en todo momento que los medicamentos eran para su padre. Así, el intérprete *ad hoc* decide tomar partido a favor del hombre en apuros, adoptando un papel visible, activo y parcial en el intercambio comunicativo. A un intérprete profesional no le resultaría tan fácil posicionarse ya que su código

deontológico, además de fidelidad y confidencialidad, le exige trabajar de manera imparcial independientemente del resultado de su interpretación. No obstante, se trata de un bienintencionado intérprete *ad hoc* y no se le deberían exigir responsabilidades derivadas de su actuación no profesional (CERRATO, 2013: 25-26).

En una película del mismo año que *La terminal*, pero ambientada en una época anterior, *La última primavera*²⁷¹ (*Ladies in Lavender*, 2004) también encontramos un caso de interpretación social no profesional. Las hermanas Úrsula (Judi Dench) y Janet (Maggie Smith) viven apaciblemente junto a su ama de llaves Dorcas (Miriam Margolyes) dedicadas a las labores domésticas y la jardinería en su casa de la costa de Cornualles, a la que casi no llegan los ecos prebélicos y la convulsa situación europea de la primavera de 1936. La aparición de un joven naufrago en la playa altera esta situación de rutinaria tranquilidad. Nada sabemos sobre el recién llegado excepto su nombre, Andreas (Daniel Brühl), y que parece tener un talento innato para la música y, especialmente, para el violín. Úrsula se encargará principalmente de los cuidados del convaleciente y de impartirle unos rudimentarios conocimientos de inglés, imprescindibles para moverse por el pueblo y relacionarse con el resto de la comunidad.

Úrsula, que en absoluto es una intérprete profesional, sí es capaz de ser una intérprete eficaz entre Andreas y el médico, su hermana, el ama de llaves y el resto de lugareños gracias a sus conocimientos, muy básicos, del alemán. Al final de la película nos enteraremos del origen polaco de Andreas, lo que puede poner en duda la amnesia del personaje, que ha olvidado todo pero ha conservado sus conocimientos de alemán, su segunda lengua adquirida. No obstante, y prescindiendo del análisis de verosimilitud, la situación parece creíble en la cinta que, por otro lado, presenta una ambientación y una dirección de actores impecables, achacables a su novel realizador Charles Dance (1946) en la única película que ha dirigido, pero veterano actor en más de un centenar de títulos.

El conflicto que plantea la película es el progresivo enamoramiento de Úrsula, que quizás experimenta la pasión amorosa por primera vez, hacia Andreas

²⁷¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 628.

aunque, lógicamente, nunca será correspondida. El amor y los celos de Úrsula irán en aumento e influirán en su labor como intérprete al tratar, sin éxito, de lograr restringir las comunicaciones exteriores de Andreas para que sea absolutamente dependiente de ella y de sus servicios como intérprete. Finalmente, Andreas encontrará a una persona con la que hablar en su propia lengua, la joven turista Olga Daniloff (Natascha McElhone), que será quien le proporcione las claves de su pasado, Andreas es el pasajero perdido de un barco que se dirigía hacia Estados Unidos, y las de su futuro, facilitando su debut como violinista en una sala de conciertos de Londres, primer paso de una brillante carrera profesional que las hermanas seguirán por la radio desde la distancia una vez recuperado su tranquilo estilo de vida.

Si bien la interpretación que aparece en la cinta es rudimentaria e imperfecta, debido a los escasos conocimientos de alemán de Úrsula, cumple una función muy útil en la integración del personaje en un nuevo ambiente, una de las funciones esenciales de la interpretación social. Son, además, especialmente destacables las técnicas que Úrsula utiliza para enseñar la lengua inglesa a Andreas, utilizando tarjetas con vocabulario o rotulando con su nombre en inglés todos los enseres de la casa que Andreas necesita utilizar para aumentar su dominio del léxico. Estas estrategias tienen rápidamente éxito, demasiado en un proceso verosímil de aprendizaje de una lengua, y le permiten a Andreas ser cada vez más independiente en sus relaciones con los demás, para disgusto de su mentora.

Además de la imparcialidad y distancia con respecto a la situación comunicativa y sus partes, algo que Úrsula no poseía en el caso anterior y que es una de las condiciones esenciales de un profesional a la hora de enfrentarse a la práctica de la interpretación social, es necesario tener en cuenta que los familiares de los usuarios no ostentan dicha condición y no son buenos intérpretes ya que están, lógicamente, muy involucrados afectivamente en la transmisión de la información, sobre todo si se trata de información “sensible” para la persona que la recibe: diagnósticos médicos, sentencias judiciales... Así lo señala Baigorri:

Por eso, cuando se nos dice que el inmigrante viene acompañado de alguien que entiende los idiomas hemos de ser precavidos. ¿Nos imaginamos a un niño

haciendo de intérprete entre sus padres y sus profesores a propósito de su rendimiento escolar? No podemos exigirle neutralidad, porque no está preparado para asumirla. Y sin embargo, se está recurriendo -como los colonizadores españoles en América hace quinientos años- a los niños para que actúen de intérpretes, porque ellos están expuestos a la escolarización en el idioma del lugar de llegada y al idioma materno en la convivencia diaria en casa (BAIGORRI, 2006: 183).

Esta norma general parece ser contravenida por la película norteamericana *Spanglish*²⁷² (2005) del realizador James L. Brooks (1940), especializado en comedias. Su obra más conocida es *Mejor imposible (As Good as It Gets)*, 1997) sobre las complicadas relaciones entre un neurótico escritor, interpretado por Jack Nicholson, y sus vecinos, que obtuvo dos premios Oscar pero no apartó a su realizador de su principal tarea como guionista.

En *Spanglish*, Flor Moreno (Paz Vega) es una mujer mexicana que decide emigrar junto a su hija Cristina (Victoria Luna) a Los Ángeles en busca de una vida mejor. Pronto se enfrentará al inglés como uno de sus principales problemas y una barrera que habrá de superar para encontrar un empleo. Finalmente, el empleo llegará en casa del matrimonio Clasky formado por Joe (Adam Sandler) un cocinero de prestigio, cariñoso e integrador, por el que Cristian va a sentir auténtica devoción y Deborah (Tea Leoni) la más fría y distante esposa. Para cubrir sus necesidades idiomáticas más urgentes Flor va a recurrir a sus familiares, primero a su prima y, posteriormente, a su propia hija, antes de convencerse de la necesidad de aprender inglés.

Cerrato analiza en detalle las dos situaciones comunicativas mencionadas. La labor, más neutral, de la prima Mónica (Cecilia Suárez):

Esta la acompaña a una entrevista de trabajo como asistente para una familia estadounidense. Interpreta la conversación a la vez que participa activamente con voz propia. Habla en tercera persona (“es su hija Bernice y su madre Evelyn Wright”). La mujer estadounidense que le ofrece el trabajo, Deborah, comienza a hablar muy deprimida sobre la quiebra de su empresa de diseño, sus hijos, su casa y su

²⁷² Ficha completa de la película en Anexo I, página 680.

carácter, y la intérprete no tiene tiempo para traducir. Al darse cuenta, Deborah le pide disculpas porque no le ha dado tiempo para que lo fuera traduciendo y le pide que le diga todo lo anterior. La prima de Flor suelta una especie de carcajada y le dice únicamente que tiene dos hijos. A continuación, Deborah saca el tema del horario laboral y vuelve a hablar muy rápido, pero esta vez la intérprete opta por una especie de susurrada para que no se le escape información. Hacia el final de la escena, Deborah le pregunta a Flor cuánto quiere ganar y esta dice que 1.000 dólares en un inglés con un acento muy marcado, pero afirma estar bromeando. La madre de Deborah, presente en la conversación, le hace el número seis con los dedos y, antes de que Flor pueda pronunciarse, la intérprete se le adelanta y le pide un sueldo de 650 dólares (CERRATO, 2013: 26).

Y la labor más compleja de la niña Cristina, que es parte interesada en los mensajes que se tratan:

Es una niña de seis años que actúa, casi continuamente, como intérprete y profesora de inglés de su madre. Hay una escena en la que ambas van juntas a cenar a un restaurante y la niña tiene que pedir una mesa a la camarera. Una vez sentadas, hay dos hombres que quieren invitarlas a tomar algo y Flor se niega. Trata de decirle a la camarera lo que quiere que les diga, pero esta última no la entiende, por lo que insta a su hija para que lo interprete. La niña se niega, pero acaba cediendo y, antes de hacerlo, afirma que se siente muy avergonzada.

En otra escena, la niña actúa como intérprete entre su madre y el jefe de esta, John. Está unida sentimentalmente a ambos: a su madre por motivos evidentes y a John porque le colma de atenciones y la trata como si fuera su propia hija durante el tiempo que pasan todos juntos en la casa de verano. Antes de comenzar a interpretar lo que dice su madre, le pide perdón a John, pero lo cierto es que interpreta exactamente lo que le dicen: sin añadir ni modificar nada. En este sentido, la precisión y la fidelidad son admirables para una niña de tan corta edad (seis años). Su fidelidad llega hasta tal punto que incluso llega a reproducir la palabra “mierda” y su madre se lo recrimina. Flor gesticula mucho cuando habla y la niña imita todos los gestos y además se sitúa junto a la persona que habla en cada momento. En esta escena no se han empleado subtítulos puesto que la niña actúa como intérprete para ambas audiencias: la hispanohablante y la anglófona. Al acabar la discusión, Flor le dice a su hija que no puede seguir recurriendo a ella y que tiene que aprender inglés

enseguida. Cristina, que interpreta todo, se lo dice también en inglés al jefe de su madre y esta última la riñe porque era solo para ella y no era necesario que se lo dijera a él también. A continuación, John le dice que escuche a su madre, que lo sabe todo, y la niña sonríe. Flor le pregunta entonces que qué es lo que ha dicho y la niña responde simplemente “nada”. Este es el único momento en el que la niña no interpreta para su madre (CERRATO, 2013: 27).

El título de la película hace referencia, en un sentido amplio, a un fenómeno lingüístico consistente en la fusión morfosintáctica y semántica del español con el inglés estadounidense. Este idioma híbrido, que en ningún momento aparece en la película, no es de uso oficial, sino de uso coloquial.

Sin embargo, para los angloparlantes estadounidenses, especialmente en las zonas con una gran población de habla hispana, como Los Ángeles y toda California, el término *spanGLISH* hace referencia al uso de palabras españolas en frases de idioma inglés, o bien, a formas jergales, tal como cual ocurre en California, Florida, Nuevo México, Texas, los barrios latinos de Nueva York y Puerto Rico. Ambos sucesos tampoco se dan en la película, por lo que el título nos orienta, más sobre el grupo social y étnico al que pertenecen sus protagonistas principales que sobre sus usos lingüísticos.

Como curiosidad anecdótica, apuntaremos que aunque no dejó rastro en la pantalla, la interpretación fue esencial durante el rodaje de la película, ya que la Paz Vega no conocía el inglés y el director, James L. Brooks, no hablaba castellano y fue necesario recurrir a un intérprete para facilitar la comunicación entre ambos.

También en *Son Of Babylon*²⁷³ (*Syn Babilonu*, 2009) encontramos a familiares interpretando, aunque en un entorno mucho más sombrío y complejo. Fue dirigida por el realizador iraquí formado en Londres, Mohamed Al Daradji (1978) y ganó más de una veintena de premios en diversos festivales, incluido el de Berlín. Algo, por lo demás, constante en sus obras cinematográficas como en la última estrenada *In the sands of Babylon*, 2013, esta vez la historia de un soldado que trata de volver a casa tras la derrota iraquí en la guerra de 1991.

²⁷³ Ficha completa de la película en Anexo I, página 678.

La cinta nos plantea, con un fuerte realismo que sacude al espectador, la historia de la madre kurda Um Ibrahim (Shazada Hussein) y su nieto Ahmed (Yasser Talib) en busca, respectivamente, de su hijo y padre Musa (Bashir Al Majid), soldado desaparecido en combate en la guerra de 2003. La ambientación no es necesaria al tratarse de una cinta rodada en Irak, en lugares reales y no una producción estadounidense que refleja un Irak de estudio o recreado en Jordania o el sur de España.

La abuela solo habla kurdo y necesita un intérprete de árabe. Ese papel lo desempeñará su nieto, que ha aprendido la lengua en la escuela dentro de la política de asimilación, coincidente con la de represión, que Sadam Hussein aplicó sobre los kurdos del norte de Irak. Lógicamente no estamos hablando de un intérprete profesional, ni siquiera de una persona madura, pero Ahmed cumple con eficacia la labor de guiar a su abuela por todos los escenarios bélicos de la reciente guerra para, poco a poco, irse convenciendo de que el amado hijo y padre reposa sin posibilidad de identificación en una gran fosa común, cuya visión no se ahorra al espectador, en la que descansan miles de muertos de la guerra contra los estadounidenses y de los kurdos represaliados por el régimen dictatorial.

La película establece además un juego, ya visible en el título, entre la época babilónica del territorio, cuna de una de las culturas más desarrolladas de la humanidad todavía visible en las ruinas de la ciudad y el momento presente. El complejo arqueológico aparece en dos ocasiones en la cinta, incluidas las reconstrucciones de palacios y murallas hechas en época de Sadam Hussein a mayor gloria de su régimen deseoso de emparentar con las glorias de la antigüedad, construcciones que parecen fuera de lugar en una situación actual de barbarie y miseria material y moral casi pos apocalíptica.

El niño Ahmed demuestra en todo momento una gran intuición idiomática y, sobre todo, maneja muy bien el flujo de la información que recibe, evitándole o transmitiéndole parcialmente a su abuela aquellas informaciones negativas que puedan preocuparla aún más. Nos encontraríamos ante una situación frecuente de interpretación entre familiares, pero no en un caso al uso, sino en una interpretación muy particular entre interlocutores muy diferentes en edad, conocimiento lingüístico

y experiencias vitales pero unidos y sobrepasados por unas circunstancias imposibles de soportar, con las que el espectador se identifica pronto, pues no en vano las imágenes de esta película se resisten a abandonar nuestra retina durante largo tiempo.

No solo los lazos familiares pueden interferir en la interpretación social sino que también pueden hacerlo determinados prejuicios raciales, culturales o religiosos. Este es el caso planteado en *Flor del desierto*²⁷⁴ (*Desert Flower*, 2009) de Sherry Hormann (1960), realizadora de origen estadounidense que ha desarrollado gran parte de su carrera en Alemania. Esta es su obra más conocida, si bien han conseguido un cierto reconocimiento otras dos: *Guys and Balls (Männer wie wir*, 2004), una comedia con toques dramáticos sobre la homosexualidad en el mundo del fútbol y *3096 Tage* (2013) basada en el caso real de la niña Natascha Kampusch secuestrada y mantenida en cautividad durante ocho años.

La historia desarrollada en *Flor del Desierto* se basa en la experiencia personal real de Waris Dirie²⁷⁵. Nacida en 1965 en la región de Gallacio, Somalia, es una *top model*, escritora y activista en la lucha contra la mutilación genital femenina. Femenina, agresión que sufrió cuando tenía tres años. A los trece fue entregada a un hombre mucho mayor en un matrimonio arreglado del que huyó a través del desierto hacia la capital Mogadiscio. En 1981 se trasladó a Londres, a casa de su tío, que entonces era embajador de Somalia en Gran Bretaña, para trabajar en el servicio doméstico de la casa. Cuando su tío tuvo que abandonar su puesto a causa de la guerra civil en Somalia, Waris vivió en las calles y trabajó como empleada de la limpieza en un McDonald's donde, por casualidad, fue descubierta por el fotógrafo inglés Terence Donovan. Poco después, fue la primera mujer de color que apareció en la portada de *Vogue* en Europa. Trabajó para Chanel, L'Oréal, Revlon, Versace, Cartier, Levi's y muchas otras marcas de ropa. En 1987 apareció en un papel secundario en la película de la serie James Bond *Alta tensión*, (*The Living Daylights*, John Glen) junto a Timothy Dalton.

²⁷⁴ Ficha completa de la película en Anexo I, página 575.

²⁷⁵ Una biografía extensa y una explicación pormenorizada de su labor en la lucha contra la mutilación genital femenina puede consultarse en: WIKIPEDIA, "Waris Dirie" Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Waris_Dirie [Consulta: 30 de julio de 2014].

En 1995 la BBC realiza un documental sobre su vida, titulado *Una nómada en Nueva York*. En 1998 salió a la venta su libro *Flor del Desierto* en el que relata sus experiencias personales, incluida su mutilación. En 2005 publicó *Niñas del Desierto* para el que investigó durante dos años en las principales ciudades europeas la mutilación genital entre las comunidades africanas. De 1997 a 2003 fue embajadora especial de la ONU contra la mutilación genital.

En abril de 2008 comenzó el rodaje de la película basada en su libro *Flor del Desierto* en Djibuti. El rodaje también tuvo lugar en Nueva York, Berlín y Londres. Waris Dirie es interpretada por la modelo etíope Liya Kebede. Otros de los protagonistas de la película son Sally Hawkins, Timothy Spall, Meera Syal, Juliet Stevenson y Craig Parkinson. La película se estrenó en 2009.

Tanto el libro como la película tienen una clara intención didáctica como es la de explicar a la opinión pública mundial el grave problema de la mutilación genital femenina y sus consecuencias. La cinta nos relata el viaje de Waris desde el desierto hasta Londres y su ascenso a lo más alto del mundo de la moda. La protagonista terminará por aprender inglés, adaptándose así al nuevo ambiente que la acoge pero, en sus comienzos, será todavía dependiente de la asistencia de un intérprete social en un hospital, al que acude por problemas derivados de la mutilación sufrida.

El intérprete, lejos de limitarse a facilitar la comunicación entre partes, transgrede completamente el código ético de la profesión y recrimina a la paciente el dejarse atender por un ginecólogo varón y el intentar recomponer sus órganos sexuales, dejando así de lado su cultura y su herencia familiar tradicional. La escena nos avisa del peligro de dejar en manos de no profesionales o de personas con un simple conocimiento lingüístico la labor de interpretación en un ámbito tan delicado como el sanitario, algo que debería preocupar a las autoridades responsables. En este caso, más allá de cuestiones lingüísticas, la ideología y creencias tradicionales del intérprete van a prevalecer sobre cualquier consideración ética. Cerrato nos proporciona una descripción pormenorizada de la escena:

Waris acude al hospital en Londres por un dolor agudo en el vientre. El médico se percata rápidamente de que no entiende bien el inglés y manda llamar a

Fátima porque habla somalí, pero precisamente tiene el día libre. En la película no queda claro en ningún momento si Fátima es intérprete profesional o una enfermera, como en el caso del intérprete *ad hoc* que acude finalmente a la consulta en lugar de Fátima. Esta vez, el que hace las veces de intérprete es un enfermero de raza negra que habla ambas lenguas. Este bilingüismo podría ser fruto de una migración, como suele suceder con las lenguas más exóticas. El médico le pide que le explique a Waris que los puntos que le dieron tras la ablación están demasiado apretados y que deberían operarla. Sin embargo, el intérprete le dice que debería estar avergonzada por haberse dejado examinar por un ginecólogo varón y que, en caso de que finalmente decida operarse, estará traicionando a su familia y a su cultura. Esta película nos muestra que los intérpretes no cualificados que trabajan en los servicios públicos pueden poner en riesgo la vida de los pacientes si no realizan bien su cometido. Además, en este entorno se maneja información muy personal y los intérpretes *ad hoc* desconocen las cuestiones básicas emparejadas al ejercicio profesional como la aplicación de un código deontológico –en forma de principio de confidencialidad o secreto profesional– que les impida revelarla. Por otro lado, parece extraño que el médico no se percatara de la reacción desmedida de Waris al comenzar a llorar desconsoladamente tras la intervención del intérprete *ad hoc* (CERRATO, 2013: 47-48).

Y llega, a su vez, a la misma y preocupante conclusión que nosotros apuntábamos más arriba:

Flor del desierto está basada en hechos reales y, en lo que respecta a los intérpretes *ad hoc*, refleja fielmente su situación en el entorno sanitario. Con lenguas tan exóticas como el somalí no siempre se puede recurrir a un intérprete profesional, por lo que hay veces en las que al proveedor o el usuario no les queda más remedio que recurrir al mediador lingüístico que esté disponible: de ahí que muchas veces sean intérpretes *ad hoc* los que se encarguen de realizar una tarea que, en la mayor parte de los casos, excede sus capacidades (terminología especializada, técnicas de interpretación, cuestiones deontológicas, gestión de las emociones...). En situación real, tal y como lo refleja la película, es prácticamente imposible valorar la fidelidad del intérprete, que dispone de un poder absoluto a la hora de manejar la información. Como ya se ha dicho, el intérprete de *Flor del desierto* es *ad hoc*, por lo que no está sujeto a ningún código deontológico que limite su grado de implicación en la mediación, aunque por otro lado, también sea un profesional sanitario y debiera

anteponer el bienestar del paciente a sus creencias u opiniones. De este modo, da prioridad a su cultura y a sus valores religiosos en detrimento de la salud de la paciente. En definitiva, se produce una grave sustitución del contenido original que pone en peligro la vida de la paciente (CERRATO, 2013:48).

Además de por lazos familiares o por prejuicios religiosos, la interpretación social puede estar muy condicionada por las circunstancias. Este último condicionante es el que aparece en la conmovedora *Incendies*²⁷⁶ (2010) del realizador canadiense Denis Villeneuve (1967), que recibió más de 38 premios y fue nominada al Oscar a la mejor película extranjera, lo que le ha permitido seguir filmando otras obras, quizá no tan originales pero también de alta calidad como *Prisioneros* (*Prisoners*, 2013) con un reparto de estrellas de Hollywood encabezado por Hugh Jackman y Jake Gyllenhaal.

Incendies presenta una estructura bastante compleja basada en la obra teatral de Wajdi Mouawad²⁷⁷ estrenada en 2003 que se comprende progresivamente pero que atrapa al espectador desde el primer momento. González Miguel nos lo demuestra en su exposición:

Canadá, época actual. Nawal Marwan (Lubna Azabal) acaba de morir. El notario Lebel (Rémy Girard) reúne a sus hijos, los mellizos Jeanne (Mélima Désormeaux-Poulin) y Simon (Maxim Gaudette), para leerles el testamento de su madre, que anteriormente trabajaba como secretaria con el mismo notario. Ambos se quedan pasmados ante las últimas voluntades de Nawal, que incluyen varias instrucciones insólitas. Una: que su cuerpo debe ser enterrado sin lápida, porque “no

²⁷⁶ Ficha completa de la película en Anexo I, página 587.

²⁷⁷ Wajdi Mouawad (Beirut, Líbano, 16 de octubre de 1968) es un escritor, actor y director de teatro de nacionalidad canadiense, nacido en el seno de una familia cristiano-maronita del Líbano. Sus padres huyeron a París en 1977 a causa de los conflictos civiles que asolaban el país. En 1983 se establecieron en Quebec. En 1991 se diplomó en la Escuela Nacional de Teatro de Canadá. De 2000 a 2004, dirigió el Teatro de Quat'Sous de Montreal. En 2009, fue el artista asociado del Festival de Avignon y recibió el gran premio de teatro de la Academia francesa por el conjunto de su obra dramática.

WIKIPEDIA, “Wajdi Mouawad”
 Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Wajdi_Mouawad [Consulta: 25 de julio de 2014].

hay epitafio para los que no cumplen sus promesas”... Otra: el notario les entrega dos sobres, que tienen que hacer llegar a su padre, a quien creían muerto, y a un hermano que no sabían que tenían... Solo cuando esa voluntad se haya cumplido, Nawal podrá ser debidamente enterrada con lápida y epitafio... Simon rechaza violentamente lo que considera delirios de una madre que llevaba tiempo en un estado ausente y semicatatónico, pero Jeanne se propone respetar sus deseos. Sin embargo, en cuanto empieza a investigar, se da cuenta de lo poco que sabe realmente sobre su madre. Comprende que, para encontrar a ese padre y ese hermano desconocidos, primero tiene que descubrir quién era Nawal Marwan... Las respuestas se encuentran en un país de Oriente Próximo que sufría una guerra terrible en los años ochenta. A medida que Jeanne va descubriendo cosas, su hermano se une a ella en la búsqueda...

La estructura de la película combina las escenas que ocurren en la actualidad, en Canadá y Oriente Próximo, que siguen la investigación de Jeanne y Simon sobre el pasado de su madre y su propio origen, con las secuencias situadas en los años ochenta en un país indeterminado de Oriente Próximo durante una de las muchas guerras entre diversas facciones musulmanas y cristianas, que revelan la terrible historia de Nawal. Sin embargo, a diferencia de lo que suele ocurrir en otras películas estructuradas de manera similar, en *Incendies* no se mantiene estrictamente el punto de vista de los hermanos. Es decir, no vemos la reconstrucción del pasado a medida que Jeanne y Simon lo van descubriendo, sino que a menudo los *flashbacks* se adelantan a ese descubrimiento, de manera que el público conoce (hechos que los hermanos aún ignoran... Esto favorece la implicación activa del espectador para juntar las piezas de un relato tan espeluznante como absorbente, hasta llegar a un final devastador... (GONZÁLEZ MIGUEL, 2011: 18-19).

El uso que la cinta hace de la interpretación se circunscribe al comienzo de la historia. Cuando en el país que no se nombra en la película estalla la guerra entre las distintas facciones religiosas, la aldea de Nawal es asaltada por un grupo armado que habla otra lengua o dialecto árabe, difícil de precisar en la película. Nawal, que no sabemos por qué es capaz de entenderse con los asaltantes, es forzada a interpretar para ellos. Gracias al recurso de los subtítulos vemos que no transmite toda la información y atenúa los horribles castigos y venganzas que prometen los violentos si no se cumplen sus exigencias de entregar a quienes buscan, además del dinero y las armas existentes en la aldea. La intención de la intérprete *ad hoc* no es violar el código ético de la profesión que obliga a la transmisión íntegra y fiel de la

información, sino no acrecentar el miedo de sus vecinos, ya suficientemente aterrorizados y perfectos conocedores del valor de las amenazas por su contexto, sin necesidad de insultos adicionales.

La escena, además, caracteriza a Nawal como una persona dotada de una gran sangre fría ya que interpreta en todo momento con una pistola apuntándole y manifiesta una gran resistencia al sufrimiento, algo que apreciaremos a lo largo de toda la película, cuya visión romperá más de un esquema narrativo y moral al espectador.

Un uso límite y perverso de la interpretación lo encontramos en la difícilmente clasificable película griega *Canino*²⁷⁸ (*Kynodontas*, 2009) de Yorgos Lanthimos (1973) primer largometraje de impacto de su cinematografía al que seguiría el más maduro e igualmente perturbador *Alps* (*Alpeis*, 2011) sobre un grupo de personajes que recrean por encargo pasajes de la vida de personas fallecidas para hacer más llevadera su pérdida para amigos y familiares.

En *Canino* tenemos una fábula sobre la opresión, el control de la información y la manipulación lingüística. González Miguel caracteriza perfectamente muchos de los complejos elementos de la cinta:

Canino se sale de lo corriente por otros muchos motivos: es uno de los filmes más sorprendentes y desconcertantes de los últimos tiempos, una experiencia cinematográfica extrema que crea un mundo con sus propias reglas, aislado del exterior, impenetrable, que casi podría estar en otro planeta... Por decir algo, los críticos han mencionado a Haneke, Lynch o incluso von Trier. También se ha recordado *El castillo de la pureza* (1973) de Arturo Ripstein y *El bosque* (*The Village*, 2004) de M. Night Shyamalan, por su relación con la premisa argumental...

Una familia vive en una casa aislada, lejos de la ciudad. La componen el padre (Christos Stergioglou), la madre (Michele Valley), un hijo veinteañero (Christos Passalis), una hija joven (Aggeliki Papoulia) y una adolescente (Mary Tsoni). La casa es enorme, luminosa, tiene una estupenda piscina, muchos metros

²⁷⁸ Ficha completa de la película en Anexo I, página 522.

cuadrados de césped... y está rodeada de un muro alto e impenetrable. Los hijos nunca han salido de la casa y lo único que conocen del mundo exterior son mentiras y mitos inventados. Toda su educación la han recibido de los padres, que controlan férreamente todos los aspectos de su vida. Les hacen escuchar y memorizar unas cintas de casete en las que se dan nuevos significados a las palabras: para ellos, “mar” es un sillón forrado de cuero con brazos, “autopista” un viento muy fuerte, “excursión” un material para pavimentar los suelos, “escopeta” un hermoso pájaro blanco, “teléfono” el salero, “vagina” una lámpara y “zombies” unas flores amarillas. Ladran como perros hacia el exterior. Creen que los aviones que ven pasar sobre la casa son juguetes, que tiene otro hermano que fue expulsado al otro lado del muro, que los gatos son animales peligrosos que pueden matar a las personas... El teléfono está guardado bajo llave por los padres, y lo único que ven en la televisión son vídeos domésticos de la propia familia. Los jóvenes se entretienen inventando juegos absurdos: poner el dedo bajo el grifo del agua caliente para ver quién aguanta más, aspirar un anestésico para ver quién se despierta antes... Su vida está gobernada por un complejo sistema de reglas, basadas en la continua competitividad y los premios (unas pegatinas, o elegir el entretenimiento de la noche).

La única persona que sale de la casa es el padre, que va todos los días a trabajar (dirige una fábrica) y compra todo lo necesario (retirando las etiquetas de todos los productos). Y la única persona ajena a la familia que entra en la casa es Christina (Anna Kalaitzidou), una guardia de seguridad de la fábrica del padre, a quien este trae en coche con los ojos tapados y paga para que tenga relaciones sexuales con el hijo. Un día, Christina, que no queda muy satisfecha con estos encuentros, dada la egoísta frialdad del hijo, va a la habitación de la hermana mayor: le regala una diadema fosforescente... y le pide algo a cambio (sexo oral). Después, le proporciona cintas de vídeo de películas como *Rocky* o *Tiburón*... Y la incursión de ese sencillo elemento externo altera el equilibrio de la casa (por algo las dictaduras siempre censuran el cine). La hija empieza a citar diálogos de las películas, se hace llamar “Bruce”, y llega a imitar de forma demente un baile de *Flashdance* ante sus padres... El padre decide entonces que es preferible el incesto a la contaminación del exterior...

La película permite lecturas políticas (el control del Estado sobre el individuo, la mentira como mecanismo de manipulación, el miedo a lo de fuera como instrumento de dominio) y filosóficas (la evidente relación con el mito de la caverna de Platón). Las interpretaciones quedan abiertas, en manos del

(desconcertado) espectador. Yo creo que, a diferencia de lo que sucede en *El bosque*, la motivación principal de los padres no es proteger, benévolamente, a los hijos de los peligros del exterior, sino crear un mundo férreamente controlado donde el padre adquiere el poder de un dios. No se trata de darles una infancia feliz prolongada, pues no vemos que los hijos sean felices en absoluto. El padre (sobre todo) quiere tener en casa el poder absoluto que no puede tener en su fábrica (aunque sea el dueño y jefe). En las únicas secuencias en que la película rompe la unidad de espacio y sale de la casa, vemos al padre en la empresa, donde tiene que depender de empleados que no cumplen totalmente sus órdenes (la secretaria que no riega las plantas cada semana, como él quiere) o que tienen sus propios criterios... En otra escena, visita a un entrenador que está adiestrando el perro que quiere llevar a casa (ya ha anunciado a sus hijos que su mujer va a dar a luz dos niños y un perro... pero que lo de los niños se puede anular si se portan mejor), y tiene que aceptar que no puede llevarse con un entrenamiento incompleto... En la casa, en cambio, todo se hace según sus ideas. Pero ese control absoluto no puede mantenerse: el padre puede bloquear las influencias del exterior sobre sus hijos, pero no los deseos y preguntas que nacen de ellos mismos.

Canino es una película destinada a producir reacciones extremas: filme de culto y gran sorpresa de la temporada para unos, motivo de abandono de la sala para otros... El griego Yorgos Lanthimos (1973) ha creado una película difícil, dura, perversa, complicada de entender y valorar. En ella irrumpen súbitos estallidos de violencia y explícitas e incómodas escenas sexuales, y el humor existe pero resulta inquietante (el asunto nos parece demasiado serio para reírnos). La puesta en escena, sencilla y desnuda, parece haber recibido influencias del Dogma '95 (algunos encuadres, deliberadamente espontáneos, cortan las cabezas de los personajes)... No es, ciertamente, una película para todos los gustos ni para todas las sensibilidades. Es rara, curiosa, arriesgada, no se parece a nada... (GONZÁLEZ MIGUEL, 2010: 24-25).

Dentro de este ambiente de opresión y manipulación, al que no es difícil buscar paralelismos con el control sobre nuestra forma de pensar o nuestra percepción del peligro o de la actualidad y los conflictos que ejercen los medios de comunicación de masas, podemos reflexionar sobre lo arbitrario del lenguaje y la facilidad con que este puede cambiarse y retorcerse con determinados fines también encaminados, generalmente, al control del individuo; dentro de ese horror soterrado

que habita en la lujosa casa de campo en la que se desarrolla la película, encontramos un esquema de comunicación que se puede asimilar al de la interpretación social.

Si damos por válida una de las características esenciales de la interpretación social como es que uno de los elementos intervinientes en la comunicación, el usuario se encuentra en una situación de inferioridad, ya sea temporal o permanente, frente a su otro interlocutor, acusado frente al juez, paciente frente al médico o inmigrante frente al oficial de aduanas; los niños residentes en la casa se encuentran también en una franca inferioridad frente a sus padres que han fabricado ese mundo ficticio y lingüísticamente arbitrario en el que viven. No es de extrañar, por lo tanto, que deban recurrir constantemente a los padres con preguntas del tipo *¿Qué es esto?*, *¿Cómo se llama esto?*, una vez rotos todos los cauces del aprendizaje normal de una lengua. Los padres actuarán ellos mismos como intérpretes y aclararán nombres y conceptos según su arbitraria concepción del mundo y del lenguaje encaminada siempre a la manipulación. Realizan, por lo tanto, una labor de interpretación social, sí, pero totalmente fraudulenta, al estar siempre a favor de sus propios intereses y no ayudar a sus usuarios a aclarar o a mejorar su posición en el mundo sino a deteriorarla y confundirla todavía más.

La interpretación y la constatación de la arbitrariedad de lo lingüístico es, como vemos, uno de los elementos más importantes de una película difícil de describir y de clasificar y absolutamente rompedora y sugerente, que ganó multitud de premios, dos en el festival de Cannes, y fue nominada al Oscar como mejor película extranjera, pero que no obtuvo el favor del público, acostumbrado a películas más convencionales. Su recaudación en los Estados Unidos solo alcanzó unos modestos 110.197 dólares durante los nueve meses en que fue exhibida.

4.4.4. Interpretación audiovisual

Hablábamos en el capítulo de introducción teórica cómo la utilización cada vez más intensiva y frecuente de medios audiovisuales ha transformado en gran medida la forma de hacer interpretación o, cuanto menos, ha hecho que haya que tener en cuenta estos nuevos formatos y sus particularidades: Videoconferencias,

presentaciones con programas de ordenador, interpretación de películas, en medios audiovisuales de gran difusión, en Internet... Podemos hablar así de un nuevo tipo de interpretación, la interpretación audiovisual.

Ya nos hemos referido a ella y, en parte, a su problemática cuando analizábamos *Lost in translation* e incluso la podemos encontrar ya en *¿Vencedores o vencidos?* Sus especiales características de interacción con el público y de impacto, al ser sus usuarios potenciales millones de espectadores la hacen especialmente compleja e, incluso, evitable por parte de intérpretes acreditados y muy profesionales. Molina repasa algunos de los inconvenientes que con más frecuencia se presentan:

Muchos de los aspectos analizados no son tenidos en cuenta por los responsables técnicos, causando, entre otros, los siguientes “obstáculos”: cabinas en salas o platós diferentes de aquellos donde se realiza la interpretación, afectando negativamente el *input* visual; falta de cabinas insonorizadas y comunicadas visualmente entre sí; auriculares en ocasiones sin control de volumen, con sonido estéreo, incómodos e inadecuados; consolas que carecen de botón “mute” o “para toser”, etc. (MOLINA, 2002: 95).

También hay que tener en cuenta, además, la imposibilidad de interpretar adecuadamente los giros humorísticos o los elementos culturales excesivamente connotados y el casi inevitable uso de la improvisación, debido a lo poco predecible y acotado de la situación comunicativa:

La mayoría de los intérpretes consultados se ha visto inmersa tanto en situaciones de improvisación total al tener que interpretar en directo y sin previo aviso, como en situaciones en las que han dispuesto de un amplio período de tiempo para la preparación de la interpretación; algunos reconocen que con mayor frecuencia el tiempo transcurrido entre el aviso de un servicio de interpretación en TV y la interpretación en sí es insuficiente para su preparación frente a unos cuantos que consideran este tiempo suficiente. Por lo tanto, vemos que no siempre se dispone de suficiente tiempo, lo que supone una dificultad añadida al trabajo del intérprete (MOLINA, 2002: 99).

Curiosamente, y pese a que se trata de un fenómeno moderno y en aumento en los últimos años, encontramos un buen ejemplo en una película relativamente antigua, *El cardenal*²⁷⁹ (*The Cardinal*, 1963), dirigida por Otto Preminger (1905-1986) que trata sobre la vida de Francis Spellman (1889-1967), que fue arzobispo de Nueva York y cardenal. La película, rodada en Boston, Roma y Viena, contó como asesor oficial para asuntos religiosos a Joseph Ratzinger, que en 2005 se convertiría en el papa Benedicto XVI.

Otto Preminger fue un realizador con una larga carrera de cuarenta y dos títulos iniciada en Austria y proseguida en Estados Unidos a partir de 1936, a donde el autor llegó huyendo del nazismo que se extendía por Alemania y Austria. Tras su primera película en Estados Unidos, la comedia *Love at work* (*Amor en la oficina*, 1937), llegarían títulos muy conocidos y exitosos, todos ellos con ese afán perfeccionista tan característico de Preminger: *Laura* (1944) y *Cara de ángel* (*Angel Face*, 1952), buenos ejemplos de cine negro; *Buenos días tristeza* (*Bonjour tristesse*, 1958) sobre la novela de Françoise Sagan y *Éxodo* (*Exodus*, 1960) adaptación del libro de León Uris. Después de *El cardenal*, llegaría la estupenda disección del sistema político norteamericano *Tempestad sobre Washington* (*Advise & Consent*, 1962) o los thrillers *El rapto de Bunny Lake* (*Bunny Lake is missing*, 1965) o *El factor humano* (*The Human Factor*, 1979) su última película, basada en la novela de Graham Greene.

El cardenal, con todas las marcas de estilo propias de su autor, es una ambiciosa producción de 175 minutos de metraje que plantea una serie de conflictos relacionados con el catolicismo muy amplios en temática: la sexualidad, el aborto, la relación con otras confesiones religiosas, el orgullo intelectual, la relación con los totalitarismos, los problemas de identidad y de fe, el racismo o el conflicto entre el sacerdocio y el amor entre el protagonista y Annemarie Von Hartman (Romy Schneider).

La cinta toma como hilo conductor la vida de Monseñor Fermoye, encarnado por el actor Tom Tryon, en su primer papel protagonista en la gran pantalla, entre

²⁷⁹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 535.

1917 y 1939. Progresivamente, el padre Fermoye va escalando peldaños en la carrera eclesiástica, desde el sacerdocio hasta el cardenalato, que alcanza justo antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Al tiempo, deberá enfrentarse a sus propios problemas familiares como la relación de su hermana Mona (Carol Lynley) con un novio judío y después la necesidad de elegir entre ella o su hija en un parto fatal para la madre y también tratar con los problemas externos de la época como el racismo predominante en el sur de Estados Unidos o el ascenso del nazismo en Austria, tema que Preminger conocía muy bien por su propia experiencia personal.

La escena de interpretación audiovisual a la que nos referíamos se produce justo antes de que, en ese momento obispo Fermoye destinado en la Secretaría de Estado del Vaticano, sea enviado a Austria a tratar de frenar en lo posible la excesiva complacencia del cardenal Innitzer²⁸⁰ (Josef Meinrad) con los nazis.

El viaje se produce en un momento en el que, tras años de grandes presiones, el 12 de marzo de 1938, el Tercer Reich procedió a la invasión y ocupación militar de una Austria vacilante desde el final de la Primera Guerra Mundial y el propio Hitler entró triunfalmente en Viena el 15 de marzo junto al nuevo canciller Arthur Seyss-Inquart²⁸¹ (que también aparece en la cinta interpretado por el actor austriaco

²⁸⁰ Theodor Innitzer (25 de diciembre de 1875 - 9 de octubre de 1955) fue un clérigo católico de Austria. El 19 de septiembre de 1932, fue nombrado arzobispo de Viena y al año siguiente ascendió al rango de cardenal. Cuando Austria fue anexionada por Alemania en marzo de 1938, Innitzer y otros obispos católicos emitieron un comunicado el 18 de marzo, imagen que aparece recreada en el falso documental que aparece en la película, pidiendo a sus feligreses aceptar y apoyar el *Anschluss*.

En los meses siguientes, el Tercer Reich dejó sin efecto el concordato firmado por Alemania con el Vaticano y empezó a clausurar instituciones católicas. Pese a ello, Innitzer convocó una jornada de oración en la catedral de san Esteban de Viena el 7 de octubre de 1938 a la que acudieron casi 9.000 feligreses, mayoritariamente jóvenes. En el sermón Innitzer declaró "que debemos confesar nuestra fe en Jesucristo, nuestro *Führer*", lo cual generó el enojo de los líderes nazis. Al día siguiente un centenar de miembros de las Juventudes Hitlerianas atacaron la sede arzobispal de Innitzer, acontecimiento recogido en la película pero transformado y trasladado a una fecha anterior. Durante la Segunda Guerra Mundial, Innitzer favoreció el esfuerzo de guerra alemán pero permaneció opuesto al antisemitismo del régimen. Tras el fin de la contienda continuó en su cargo de arzobispo de Viena pese a recibir numerosas críticas por su conducta anterior.

WIKIPEDIA, "Theodor Innitzer"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Theodor_Innitzer [Consulta: 25 de julio de 2014].

²⁸¹ Arthur Seyss-Inquart (Stannern, Moravia, Imperio Austrohúngaro, 22 de julio de 1892 - Núremberg, 16 de octubre de 1946). Político austriaco y último canciller antes de la anexión de Austria a la Alemania nazi en marzo de 1938, facilitada en gran medida por él mismo.

Erik Frey), procediéndose así al *Anschluss*, o anexión de Austria al Reich. Para mantener una mínima apariencia de legalidad, las nuevas autoridades convocaron un plebiscito para el 10 de abril que convalidase la acción efectuada y que, sin ninguna garantía legal y férreamente controlado por la *Wehrmacht* y la Gestapo y con más de medio millón de personas del censo privadas del derecho a voto (judíos, oponentes políticos...), arrojó un 99,73% de votos favorables a la anexión.

Precisamente, un noticiario ficticio pero montado en su mayor parte a partir de imágenes reales que recoge la entrada de Hitler en Viena el 15 de marzo es lo que desata la necesidad de la interpretación. Los cardenales Giacobbi (Tullio Carminati) y Quarenghi (Raf Vallone) contemplan las imágenes de Hitler y cómo todas las campanas de la ciudad, incluidas las de la gran catedral de san Esteban, saludan la llegada del *Führer*. Monseñor Fermoye interpreta en modo consecutivo del alemán al inglés, o al español en la versión doblada, la voz del locutor que da cuenta del entusiasmo de los austriacos y de las palabras de Hitler sobre la necesidad imperiosa de que Austria cumpla con su destino histórico de incorporarse al Tercer Reich y de las del cardenal Innitzer, exhortando a los católicos a que voten en el inminente plebiscito a favor de la anexión.

Monseñor Fermoye había aprendido alemán durante una estancia previa en Austria a mediados de los años veinte, circunstancia que ya ha aparecido en la película y es el inicio de su relación con Annemarie y se muestra perfectamente seguro en el uso de esa lengua. Como si de un intérprete profesional se tratara, trabaja en primera persona y con un tono de voz adecuado a la situación comunicativa, una pequeña sala de proyección con pocos asistentes. A continuación, como buen conocedor de Austria, transmite a los cardenales su opinión sobre la gravedad del asunto y estos lo envían de inmediato a Viena.

Allí veremos, reconstruido con bastante verosimilitud, la traición de Hitler de todas las promesas hechas a los católicos y el inicio de la persecución de sus

Tiempo después, el 29 de mayo de 1940 fue designado *Reichskommissar* (Comisario del Reich) para los Países Bajos, convirtiéndose así en líder de la ocupación alemana de ese país hasta 1945. Capturado por las fuerzas aliadas fue juzgado en Núremberg y ahorcado.

WIKIPEDIA, "Arthur Seyss-Inquart"
Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Arthur_Seyss-Inquart [Consulta: 25 de julio de 2014].

organizaciones y sindicatos, la brutalidad de la Gestapo o la persecución de los judíos. Si el filme previamente ha condenado duramente el racismo, ahora la crítica recae sobre cualquier tipo de totalitarismo, ya sea el nazi de 1938 o, indirecta pero claramente, el comunista de la Unión Soviética de la fecha del estreno de la película.

Otro tipo de interpretación relacionada con las nuevas tecnologías es la que se realiza a través de un teléfono, que no llamaremos *interpretación telefónica* por no confundirla con la naciente interpretación simultánea utilizada en la Sociedad de Naciones y diseñada por Filene-Finlay, de la que ya hemos hablado con anterioridad.

Un ejemplo claro de su uso lo podemos apreciar en la película *Crónicas diplomáticas*²⁸² (*Quai d'Orsay*, 2013) del realizador francés Bertrand Tavernier (1941).

Tavernier se acercó al cine, como otros grandes realizadores franceses como Godard o Truffaut, desde la crítica para pasar luego a la realización. Su primera película, *El relojero de Saint Paul*, (*L'horloger de Saint-Paul*, 1974) nos presenta una interesante intriga familiar sobre un asesino en serie y, en ella, están presentes muchas de las marcas de estilo características del director, como la cuidada dirección de actores o la exquisita filmación de exteriores.

A esta seguirían otras producciones, siempre bien tratadas por la crítica, como *Un domingo en el campo* (*Un dimanche à la champagne*, 1984), una reflexión sobre la vejez, la soledad y el arte en la Francia de finales de la década de 1930; *Capitán Conan* (*Capitaine Conan*, 1996) sobre la olvidada participación de tropas francesas en el frente de Bulgaria durante la Primera Guerra Mundial; *Hoy empieza todo* (*Ça commence aujourd'hui*, 1999), casi un documental sobre las dificultades para enseñar en un zona marcada por la depresión económica y *Salvoconducto* (*Laissez-passer*, 2002) sobre el movimiento de resistencia dentro del mundo del teatro en la Francia Ocupada.

²⁸² Ficha completa de la película en Anexo I, página 527.

El filme que nos ocupa es una deliciosa crítica de los entresijos del poder y las relaciones diplomáticas exteriores de Francia. Ambientada durante el primer mandato del presidente norteamericano George Bush (2001-2004), el elegante y culto ministro de Asuntos Exteriores francés Alexandre Taillard de Worms (Thierry Lhermitte), en un juego de palabras entre el intrigante diplomático de la Francia revolucionaria Talleyrand²⁸³ y un trasunto del ministro real Dominique de Villepin²⁸⁴, trata de imponer en el departamento sus nuevas consignas, basadas en la perseverancia y la aplicación de principios éticos, que en realidad se cambian a cada momento en función de las circunstancias. Tomando algunos de los ejes de actuación principales de la política exterior francesa del último medio siglo, como el europeísmo y una cierta desconfianza frente a la OTAN, la cinta parodia todo ese ambiente político y diplomático, frenético y enloquecido, a través de los ojos de Arthur Vlamincq (Raphaël Personnaz), un brillante joven contratado para escribir los discursos del ministro según las nuevas circunstancias y consignas.

El ministro aparece en la cinta desempeñando sus obligaciones normales, hablando ante la asamblea de la ONU, en el curso de complicadas negociaciones, en reuniones de su gabinete o en almuerzos y recepciones oficiales. También lo vemos inmerso en una compleja negociación exterior utilizando un teléfono. Está acompañado de un intérprete (el actor Muhammad Hirzalla) que utiliza otro teléfono situado en un escritorio contiguo al del ministro, en una situación que recuerda en cierta medida a la de *Punto Límite*. El intérprete es un profesional, aunque lleva un atuendo más informal que el del ministro, americana frente a traje y corbata, es de raza negra, lo que nos confirma que la negociación es con algún país africano y

²⁸³ Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (París, 2 de febrero de 1754 - *ibidem*, 17 de mayo de 1838) fue un sacerdote, político, diplomático y estadista francés de extrema relevancia e influencia a finales del siglo XVIII e inicios del XIX ya que logró desempeñar altos cargos políticos y dentro de la Iglesia Católica, durante el reinado de Luis XVI, en la Revolución Francesa, en el Imperio Napoleónico y en la etapa de la Restauración, con el advenimiento de la Monarquía de Julio y el reinado de Luis Felipe .

WIKIPEDIA, “Charles Maurice de Talleyrand”

Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Talleyrand> [Consulta: 25 de julio de 2014].

²⁸⁴ Dominique Marie François René Galouzeau de Villepin (Rabat, 1953) fue el primer ministro de Francia del 31 de mayo de 2005 al 17 de mayo de 2007. Político y escritor francés, ha sido además ministro de varias carteras, entre ellas la de asuntos exteriores entre 1993-1995 y 2002-2004.

WIKIPEDIA, “Dominique de Villepin”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Dominique_de_villepin [Consulta: 25 de julio de 2014].

realiza, como muchos intérpretes en circunstancias análogas, prudentes omisiones de las poco diplomáticas quejas del ministro sobre la inoperancia de sus interlocutores. Lo sabemos por su expresión y por la duración del mensaje y no por nuestro conocimiento de una lengua africana que ni siquiera es identificada en la película.

La estrategia empleada por el intérprete, aunque discutible, parece perfectamente adecuada para esas circunstancias, lo mismo que su presencia y actuación durante toda la escena que no cumple otra misión que enriquecer la variedad de situaciones con las que se enfrenta a diario el ministro y no aporta nada nuevo al conocimiento de su carácter, con el que ya estamos familiarizados por su amplia presencia en la cinta.

Otro caso de interpretación que podríamos calificar de audiovisual, aunque en unas circunstancias de tensión bastante extremas es el que encontramos en *The tourist*²⁸⁵(2010) del director alemán Florian Henckel von Donnersmarck (1973), producción que llegó precedida de una gran expectación por ser la primera película de su director tras su primer largo, la excelente y muy galardonada, *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, 2006). Contaba además con un reparto internacional de grandes estrellas encabezado por Johnny Depp (Frank Tupelo), Angelina Jolie (Elise Clifton-Ward), Paul Bettany (Inspector John Acheson), Timothy Dalton (Inspector jefe Jones) y Christian De Sica (Coronel Lombardi) y se basaba en una producción francesa anterior *El secreto de Anthony Zimmer* (Anthony Zimmer, 2005) del realizador Jérôme Salle.

Pese a ello, la película, probablemente por lo convencional y endeble de su guion, no convenció a la crítica y tampoco al público y no llegó a recuperar sus cien millones de dólares de presupuesto. La trama se articula como una historia de espionaje y persecuciones con una enorme cantidad de dinero como móvil de la acción. Frank Tupelo es un profesor de matemáticas que decide tomarse unas vacaciones en Italia para escapar de un reciente desengaño amoroso. En el tren que le lleva a Venecia conoce a la atractiva y misteriosa Elise de la que se enamora y pronto se ve envuelto en una intriga sobre una operación internacional de blanqueo de

²⁸⁵ Ficha completa de la película en Anexo I, página 684.

dinero en la que están interesados la Hacienda británica y la policía italiana, así como la mafia rusa, origen del dinero ilícito. Frank, arrastrado por Elise, se ve cada vez más involucrado en un juego muy peligroso en el que todas las partes están dispuestas a saltarse la ley para conseguir sus objetivos.

El papel de la interpretación en la trama está del lado de la justicia, de la brigada de delitos fiscales británica. El intérprete, llamado Coppa (Giovanni Esposito), interpreta más o menos en simultánea entre el ruso y el inglés, la información que recibe a través de un monitor de escucha y ha de hacer frente a tres problemas principales: La falta de conocimiento previo sobre lo que interpreta, la presión que sufre puesto que en la conversación se está dilucidando si se asesina o no a una mujer y de su información depende la posterior actuación de la policía para impedirlo, y la actitud seca, cortante y un tanto despectiva del responsable de la operación, el comandante Acheson. Como vemos, un entorno poco apropiado para trabajar con tranquilidad.

Cerrato nos describe con detalle la escena y las múltiples presiones a las que está sometido el intérprete:

El comandante Acheson, del servicio de inteligencia británico, pide un intérprete -sin indicar las lenguas de trabajo- para que traduzca unas escuchas durante un operativo. En poco tiempo llega un intérprete que le tiende la mano para presentarse, pero el comandante la rechaza y le dice que se apresure. El intérprete le pide “algo de contexto”, pero el comandante le mira escéptico y le hace un gesto de sorpresa con la mano para que comience a trabajar cuanto antes. El intérprete trabaja en una especie de simultánea: con auriculares y una pantalla que le muestra la información visual. No lleva nada para apuntar. No debemos olvidar que se trata de una operación de espionaje de millones de dólares, por lo que ese puede ser el motivo que explique la negativa del comandante a proporcionarle información. Sin embargo, y teniendo en cuenta esta falta de contextualización, resulta curioso que uno de los oficiales del operativo se permita el lujo de corregir al intérprete cuando este se equivoca al reproducir un nombre propio. Durante la interpretación, existe una presión añadida: los mafiosos rusos a los que está interpretando están a punto de asesinar a una mujer, por lo que cualquier fallo en la prestación podría acarrear unas consecuencias funestas. Asimismo, cabe preguntarse si el intérprete está

acostumbrado a trabajar en situaciones similares y, por tanto, si está preparado para presenciar un asesinato (CERRATO, 2013: 49-50).

Estas condiciones de trabajo tan complicadas le dan pie a Cerrato a hacer una reflexión sobre las condiciones generales de trabajo de los intérpretes en los servicios públicos que compartimos plenamente:

Lo cierto es que si somos extremadamente puristas al considerar las pautas de casi cualquier código deontológico, como el de AIIC, es recomendable que el intérprete disponga previamente de la información que se va a tratar. Es extremadamente útil y necesario para poder realizar correctamente su labor al tiempo que su profesionalismo garantiza que no revelará esa información a terceras personas. La película nos muestra el desconocimiento del contratador, pues ni siquiera especifica el idioma que necesita. El intérprete únicamente se limita a hacer su trabajo y le pide el contexto que considera necesario para garantizar una buena prestación pero este se niega, lo que va en detrimento de la operación. En este sentido, el grado de verosimilitud de esta película es muy alto, pues en numerosas ocasiones los intérpretes no disponen de información, ya que un gran número de clientes ignoran en qué consiste la labor del intérprete y la preparación, la formación, las técnicas, etc. que subyacen a su labor. Así, vemos que el desconocimiento es pandémico entre los contratadores y también por parte de los diferentes sectores que conforman la red de SSPP, como la policía (CERRATO, 2013: 50).

4.4.5. Interpretación de lengua de signos

Veámos en la introducción teórica cómo la interpretación en lengua de signos para sordos puede considerarse un caso de interpretación social por la integración en la sociedad que proporciona a sus usuarios. Desde su aparición en los siglos XVII y XVIII las lenguas de signos para sordos se han convertido en un elemento cotidiano y, en tanto que portadoras de contenido, son lenguas susceptibles de ser interpretadas y sus intérpretes y usuarios también pueden aparecer en las producciones cinematográficas.

La primera película que analizaremos a este respecto es *Walker (Una Historia verdadera)*²⁸⁶, (*Walker*, 1987) del realizador y actor de origen británico Alex Cox (1954). Principalmente experto en películas de acción con alto grado de violencia como *Directos al infierno (Straight to Hell*, 1986) o *El ganador (The Winner*, 1996) nos presenta en esta ocasión un filme, a partes iguales extraño y sugerente, sobre la figura del mercenario estadounidense que llegó a presidente de Nicaragua, William Walker. La cinta se estrenó en un momento en que la Guerra Fría y el intervencionismo estadounidense en Centroamérica y en Nicaragua tras la revolución sandinista estaba en un momento álgido, por lo que no es de extrañar que la película mire hacia el pasado pero con intención de contar algo sobre el momento histórico de su estreno o de censurar acontecimientos que están ocurriendo en el momento de su presentación. No en vano en la campaña publicitaria se utilizó el lema *Before Rambo... Before Oliver North... (Antes de Rambo*²⁸⁷*... Antes de Oliver North*²⁸⁸*...)* y, en la traducción del título al castellano, se hace hincapié en que nos encontramos ante un episodio histórico verdadero, aunque bastante olvidado y desconocido.

El personaje histórico real que toma prestado la cinta, William Walker (Nashville, Tennessee, Estados Unidos, 8 de mayo de 1824 - Trujillo, Honduras, 12 de septiembre de 1860) fue un médico, abogado, periodista y político estadounidense. Ejemplo máximo de lo que se conoce como *filibusterismo*, la aplicación práctica de una ideología entre aventurera, idealista, colonialista y racista

²⁸⁶ Ficha completa de la película en Anexo I, página 700.

²⁸⁷ Personaje de ficción que ha sido durante mucho tiempo el símbolo de ejército estadounidense de finales de los años setenta y ochenta. Apareció por primera vez en la gran pantalla interpretado por Sylvester Stallone en *Acorralado (First Blood*, 1982) y en sus secuelas de 1985 y 1988 y, también, en una más tardía y nostálgica producción de 2008. Además, el personaje fue utilizado en 1986 en una serie de televisión de 65 episodios, interpretado por Neil Ross.

²⁸⁸ Oliver Laurence North (7 de octubre de 1943, San Antonio, Texas). Ex teniente coronel del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos. North es recordado por su implicación en el escándalo de Irán-Contra descubierto en 1986. De manera ilícita se vendieron armas a Irán para poder financiar a los contra-revolucionarios de Nicaragua durante la presidencia de Ronald Reagan Su participación le costó ser condenado, aunque nunca ingresó en prisión dado que su testimonio público le garantizaba la inmunidad. Hoy en día, trabaja para la cadena conservadora Fox News Channel y es colaborador militar en la exitosa saga de videojuegos bélicos *Call Of Duty*.

WIKIPEDIA, "Oliver North"

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Oliver_North [Consulta: 24 de julio de 2014].

con gran predicamento entre 1840 y 1860 en Estados Unidos. Rosengarten la define proporcionando algunos ejemplos de *filibusteros* famosos:

Estos sujetos organizaron “cuerpos militares privados” que provocaban guerras no autorizadas y emprendían campañas contra territorios normalmente en estado de paz con Estados Unidos. Uno de ellos fue Gaston de Raousset-Boulbon quien el año 1852 se trasladó a Sonora mediante una compañía minera en búsqueda de plata, la cual era conformada en su mayor parte por un grupo de socios de origen francés, pues las leyes mexicanas prohibían a estadounidenses colonizar la zona. Sin embargo, la empresa fue relegada y los “filibusteros” intentaron una campaña militar para tomar Hermosillo que acabó en fracaso. Raousset-Boulbon intentó otra expedición en 1854 y terminó sus días fusilado por el ejército federal mexicano. Otro aventurero que tuvo el mismo final fue Henry A. Crabb quien murió ejecutado en Caborca en 1857 (ROSENGARTEN, 1976: 30-31).

A pesar de todo, el mismo Walker justificaría estas operaciones, pese a sus desastrosos resultados previos:

Lo que por ignorancia llaman filibusterismo no es el producto de una pasión o de un deseo desmedido; es el fruto de los instintos seguros e infalibles que obran de acuerdo con leyes tan antiguas como la creación (ROSENGARTEN, 1976: 17).

Con este espíritu, Walker partió en octubre de 1853 desde San Francisco hacia México e intentó conquistar los territorios de Sonora y Baja California y fundar la “República de Sonora” que terminó en fracaso. En 1855, junto a un grupo de reclutas conocidos como “Los Inmortales”, se dirigió hacia Nicaragua, país que se encontraba inmerso en una guerra civil y luchó al lado del bando democrático que pretendía derrocar al presidente Fruto Chamorro Pérez. Sin embargo, a medida que avanzaba en sus campañas militares, logró asumir el poder mediante unas elecciones amañadas, en las cuales resultó elegido presidente de la nación.

Debido a la amenaza que representaba la consolidación de su poder en Centroamérica, los restantes países de la región iniciaron una ofensiva para expulsarlo del territorio. El conflicto también involucró a Estados Unidos, al Reino

Unido y al empresario Cornelius Vanderbilt²⁸⁹, todos con intereses económicos en juego en la zona, amenazados y cuestionados por las acciones de Walker en la ruta comercial que atravesaba el país y facilitaba la comunicación entre las dos costas de Estados Unidos. La ruta estaba en manos de Vanderbilt y deseaba ser consolidada por el gobierno estadounidense y controlada o, en caso contrario, sabotada, por los británicos (ROSENGARTEN, 1976: 80).

Finalmente, William Walker se rindió el 1 de mayo de 1857 y abandonó el territorio centroamericano. A pesar de su derrota, organizó otras tres nuevas expediciones para apoderarse de Nicaragua. En la primera fue detenido por barcos estadounidenses y británicos, en la segunda sufrió un naufragio cerca de Belice y fue repatriado a los Estados Unidos y en la tercera desembarcó en Honduras para intentar, desde allí, llegar a Nicaragua y recuperar el poder, pero fue detenido, juzgado, condenado a muerte y fusilado en Honduras el 12 de septiembre de 1860 (ROSENGARTEN, 1976: 82).

La película desarrolla, principalmente, la primera invasión de Nicaragua y el ascenso de Walker al poder, presentando siempre al personaje, encarnado por Ed Harris, como un hombre mesiánico e inestable y estableciendo un claro paralelismo entre el intervencionismo estadounidense de mediados del siglo XIX y el de la década de los ochenta del siglo XX. Las experiencias previas del personaje y sus motivaciones profundas se cuentan en varios *flashbacks* en los que aparece Ellen Martin, interpretada por Marlee Matlin, el único amor de la vida de Walker.

En sus conversaciones con ella, un Walker juvenil expone sus puntos de vista políticos y su convicción de que es imprescindible exportar las instituciones políticas y la forma de pensar y actuar de los estadounidenses a los países de Latinoamérica. También se muestra partidario de exportar el modelo esclavista de los estados del sur, lo que no convence a Ellen y les lleva a una apasionada discusión, en la que Walker expone sus puntos de vista en voz alta, cuando su apasionamiento es

²⁸⁹ Cornelius Vanderbilt (27 de mayo de 1794 - 4 de enero de 1877) también conocido como *El Comodoro* o Comodoro Vanderbilt, fue un empresario estadounidense de ascendencia holandesa que amasó una gran fortuna gracias al transporte mediante barcos y ferrocarriles.

WIKIPEDIA, "Cornelius Vanderbilt"
Disponibile en http://es.wikipedia.org/wiki/Cornelius_Vanderbilt [Consulta: 24 de julio de 2014].

máximo, y en lengua de signos norteamericana en la mayor parte de la escena, cuando la discusión es más sosegada. La verosimilitud es total y el espectador necesita la ayuda de unos subtítulos que le presenten la mayor parte del contenido y apoyen lo que se dice en voz alta en los momentos de más tensión. Walker actúa como un intérprete consumando de lengua de signos, sin dudas ni errores. Probablemente la pasión amorosa que siente por Ellen le haya llevado a aprender y manejar el sistema con solvencia y rapidez.

La presencia de Ellen es constante a lo largo de la película, puesto que los recuerdos de Walker son recurrentes y tanto más lo son según su situación en Nicaragua se complica. El director utiliza así durante todo el metraje a un personaje que ha fallecido unos años antes de que comience la historia que se nos relata, pero que mantiene una fuerte influencia sobre Walker y sus acciones. Esta aproximación a la psicología del personaje parece consecuente con lo que ocurrió en la realidad y recoge Rosengarten:

En Nueva Orleans conoció a Ellen Galt Martin de veintitrés años, una joven que se distinguía por su belleza, simpatía e inteligencia y quien, además, pertenecía a una familia reconocida de la ciudad. Sin embargo, tenía la peculiaridad de ser sordomuda. Ellen contrastaba en gran manera con el tímido, menudo y delgado William, quien en ese tiempo pesaba unas 120 libras (55 kg). No obstante, es probable que lograra comprometerse con la joven, pero el matrimonio no llegó a realizarse porque Ellen murió de fiebre amarilla el 18 de abril de 1849. De hecho, la localidad entera estaba envuelta en una epidemia. La muerte de Martin marcaría profundamente la personalidad de Walker, al convertirse de ahí en adelante en un sujeto melancólico, a veces paranoico en su comportamiento, y propenso a decisiones atrevidas sin medir las consecuencias (ROSENGARTEN, 1976: 10).

Por más que el parecido físico entre el Walker original y el interpretado por Ed Harris sea inexistente, el resto de la película es bastante fiel a la historia real en cuanto a los personajes, aparecen Cornelius Vandervilt (Peter Boyle) o los hermanos de Walker que le acompañaron en la campaña, Norvell (Gerrit Graham) y James (William O'Leary).

Pese al cuidado con el que se trata el tema de la lengua de signos, la cinta no deja de producir un efecto de extrañeza en el espectador por sus constantes anacronismos. Aparecen automóviles, botellas de Coca Cola, carteles publicitarios modernos, que exigen del espectador una constante labor de ordenación y recreación de la historia. No es de extrañar, por lo tanto, que una película tan compleja no obtuviese el favor del público y solo recaudase 257.043 dólares en su exhibición comercial en los Estados Unidos, no cubriendo así su presupuesto de más de 5.800.000 dólares.

Un uso más amplio de la lengua de signos y que parte de una intencionalidad dramática más profunda lo podemos encontrar en una película española reciente. El filme *Los abrazos rotos*²⁹⁰ (2009) del conocido director español Pedro Almodóvar (1949) presenta una exagerada historia de amor y celos, argumento recurrente en su director y ya tratado, por ejemplo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Carne trémula* (1997) o *La piel que habito* (2011). La cinta nos relata a lo largo de dos décadas el triángulo amoroso formado por Lena (Penélope Cruz), Mateo Blanco (Luis Homar) y José Luis Gómez (Ernesto Martel). Este último, receloso de la fidelidad de su mujer, manda seguirla y grabarla, pero el material grabado no cuenta con sonido por lo que contratará a una intérprete de lengua de signos (Lola Dueñas) para que lea los labios de su mujer y le transmita el contenido de lo que su esposa dice a su supuesto amante.

El uso del intérprete de signos que plantea la película, bastante alejado del normal de este tipo de profesionales, da pie a comentar aspectos tan interesantes como la confidencialidad del contenido de las conversaciones o la reserva en el uso de la información manejada por un intérprete, que en esta ocasión no se respeta. En cualquier caso, no deja de resultar un elemento narrativo sorprendente incorporado a una original película.

Este filme, precisamente, nos permite también introducirnos en la última etapa de nuestro recorrido.

²⁹⁰ Ficha completa de la película en Anexo I, página 640.

4.5. EL INTÉRPRETE EN EL CINE ESPAÑOL

Una de las críticas más generalizadas contra el cine español, muy discutible por supuesto, es la de su escasa variedad temática, su tendencia al costumbrismo, en suma, su poca apertura a nuevos temas y corrientes. Este argumento es muchas veces puesto en relación con el pequeño tamaño de la industria cinematográfica, su debilidad económica, etc.

Aquí podría residir una de las causas de que, en la filmografía española, la figura del intérprete no haya aparecido hasta fechas muy tardías. Además, España ha sido durante gran parte del siglo XX y hasta el cambio político de 1975 un país económicamente atrasado y bastante encerrado en sí mismo y en el que solo una parte muy limitada de la población viajaba o mantenía contacto con el extranjero utilizando otras lenguas. No es de extrañar, por lo tanto, que la figura del intérprete resultara inútil y desconocida para gran parte de la población.

En justa correspondencia, el cine no reflejó una figura que hasta los años ochenta no comenzó a definir su utilidad y su campo profesional en España. Precisamente, es, a partir de ese momento, cuando el cine español se abre a argumentos más ambiciosos o a producciones situadas en el extranjero o en otras épocas, cuando la figura del intérprete puede tener un cierto protagonismo. Este sería el caso de las películas citadas con anterioridad, la coproducción *1492: La conquista del paraíso* (1992) y las producciones españolas *La niña de tus ojos* (1998), *Guerreros* (2002) y *Los abrazos rotos* (2009).

Curiosamente, la primera referencia clara a un intérprete que señalaremos aparece en una comedia de trasfondo crítico del final de los años de la transición política entre el régimen franquista y la democracia que hace referencia a los cambios políticos que se están produciendo en el proceso de descentralización del Estado. La cinta lleva por título *Las Autonosuyas*²⁹¹ (1983) y fue dirigida por Rafael Gil (1913-1986).

²⁹¹ Ficha completa de la película en Anexo I, página 634.

El realizador madrileño desarrollo una larga carrera en el cine español que abarca ochenta y cinco títulos desde *El hombre que se quiso matar* (1942) hasta *Las alegres chicas de Colsada* (1985) repartidos en varios registros y géneros diferentes. Así podemos encontrar el más acérrimo compromiso con los ideales políticos de la dictadura, *Murió hace quince años* (1954) y con sus valores religiosos, *Reina santa* (1947), o *La guerra de Dios*, (1953). Un cine más escapista, ya en los años sesenta, centrado en el mundo de los toros *El Litri y su sombra* (1960), *Chantaje a un torero* (1963), o en las cantantes de la época como Sara Montiel, *La reina del Chantecler* (1962) o Carmen Sevilla, *El relicario* (1970). En la década de los setenta aparecen películas, más atrevidas en lo estético y lo argumental, pero con una cierta moralina de fondo, contraria a los nuevos usos sociales que se van imponiendo, *Un adulterio decente* (1969), *Dos hombres y, en medio, dos mujeres* (1977). En este época se enclavaría la cinta que nos ocupa, basada en una novela de Fernando Vizcaíno Casas²⁹², del que ya había adaptado *La boda del señor cura* (1979), *...Y al tercer año, resucitó* (1980), *Hijos de papa* (1980) y *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982).

Austrasigildo (Alfredo Landa) es el alcalde de Rebollar de la Mata un pueblo de la sierra entre Madrid y Segovia que, aprovechando el desconcierto territorial que produce la formación de los distintos entes preautonómicos, trata de convencer a los paisanos de la comarca de constituirse en una comunidad autónoma y aprovecharse así del nuevo marco político. En un noticiario que ve junto a sus vecinos en la televisión del bar del pueblo se informa, de un modo absolutamente crítico de la visita del embajador vasco (Tomas Blanco) al *conseller* catalán (Antonio Garisa) en Barcelona. Del noticiario saltamos a imaginar el interior de la reunión en la que es imprescindible la presencia de un intérprete, al que ambos mandatarios reclaman con insistencia. Cuando este llega toma asiento, pero en una posición diferenciada, en un

²⁹² Fernando Vizcaíno Casas (Valencia, 23 de febrero de 1926 - Madrid, 2 de noviembre de 2003) fue un escritor, periodista y abogado laboralista español que siempre realizó una defensa explícita del franquismo. En *Las autonomías* (1981) satirizó el debate sobre el estado de las autonomías, sin dejar de reconocer la justicia de las reclamaciones de las nacionalidades históricas de España, como se encargó de aclarar en la introducción a la novela:

Debo aclarar que las autonomías serias me merecen un absoluto respeto. Creo, naturalmente, que unas pocas regiones españolas ostentan tradiciones y derechos autonómicos indiscutibles, que avalan y justifican sus muy lógicas reivindicaciones en esta materia y su legal reconocimiento. Ni que decir tiene que las ironías y los sarcasmos de esta novela de historia-ficción no pretenden herir, en absoluto, a tales regiones. Ni muchísimo menos están inspiradas en ellas (VIZCAINO CASAS, 1981: 12).

silla, frente a los más cómodos sillones que ocupan los políticos. Su atuendo es formal, traje oscuro y corbata e interpreta en bilateral sin recurrir a la toma de notas entre el vasco y el catalán y viceversa, los saludos introductorios. Pronto, los dos mandatarios se cansan de utilizar al intérprete y comienzan a hablar en castellano, a instancias del *conseller* catalán que opina “Esto es un lata. ¿Por qué no hablamos en español?”. La lengua que ambos conocen se convierte en la utilizada para evitar el retraso producido por la interpretación y el intérprete es dispensado de sus obligaciones.

Por más que la escena comience con la verosimilitud de un encuentro internacional con presencia de un intérprete, en realidad su figura la única finalidad que tiene en la escena es la de poner de manifiesto lo absurdo de la situación. Dos personas que recurren al uso de un intérprete entre dos lenguas que dominan poco, cuando pueden hablar en otra común que dominan perfectamente. Tanto el planteamiento de toda la escena como la aparición del intérprete sirven para criticar el proceso autonómico y la recuperación y el uso de las lenguas oficiales de algunos territorios como el País Vasco y Cataluña. Aunque se encuentra tanto en la novela como en la película, la escena resulta mucho más gráfica en la pantalla.

La escena dará pie, además, a la ocurrencia de que los vecinos de Rebollar y su comarca intenten desarrollar un lengua propia, *el farfullo*, que solo sea inteligible para ellos mismos, lo que les dará exclusividad y les equiparará a las comunidades históricas con lengua propia. La ocurrencia lingüística, como podemos suponer, no será en absoluto comunicativa, pero servirá para ahondar en la sátira sobre la plasmación política de las diferencias regionales de nuestro país, motivo principal del libro y de la película.

También en tono de comedia encontramos una figura de intérprete en la comedia *Espérame en el cielo*²⁹³ (1988) de Antonio Mercero (1936). Aunque su director ha sido, principalmente, un realizador de televisión muy exitoso: *La cabina* (1972), *Crónicas de un pueblo* (1972), *Verano azul* (1981), *Turno de oficio* (1986) o *Farmacia de guardia* (1991-1995), también ha realizado interesantes incursiones en

²⁹³ Ficha completa de la película en Anexo I, página 569.

la gran pantalla como la que nos ocupa, *La hora de los valientes* (1998) o *Planta 4ª* (2003).

A comienzos de los años cincuenta, Alberto Sinsoles (José Sazatornil “Saza”), un falangista al servicio de la Casa Civil del General Franco en El Pardo desarrolla una estrategia, bautizada como *Operación Juno*, para rentabilizar al máximo las apariciones del Jefe del Estado y evitar exponerlo a peligros innecesarios. Se trata de localizar un doble que se haga pasar por Franco cuando convenga, después de un periodo de entrenamiento. El elegido es Paulino (Pepe Soriano) propietario de una tienda de ortopedia en Madrid, que es secuestrado para desconcierto de su esposa Emilia (Chus Lampreave) y de Luis, su amigo y compañero de correrías nocturnas (Manolo Codeso).

Tras un retoque estético y un intenso entrenamiento sobre la oratoria y costumbres del Caudillo, Paulino ya está listo para entrar en acción y el propio Franco (lógicamente, Pepe Soriano de nuevo) y Doña Carmen Polo (Josefina Calatayud) le dan el visto bueno. Pero debido a una indisposición de Franco, deberá entrar en acción antes de lo previsto y en un ámbito para el que no se había preparado, la presentación de cartas credenciales de un nuevo embajador, concretamente de Egipto.

El embajador (Pedro Civera) aparece con su uniforme diplomático de gala, con entorchados, banda y condecoraciones y cubierto con un fez, como corresponde a un acto de máximo nivel protocolario, como es la presentación de cartas credenciales de un nuevo embajador. En esta etapa de la dictadura, en que se comienza a romper el bloqueo exterior de la década de los cuarenta, a este tipo de actos se les daba el máximo protagonismo para mostrar la consolidación de las relaciones exteriores del país, cada vez más amplias desde la firma del concordato con el Vaticano y el acuerdo de cooperación con los Estados Unidos de 1953.

Aunque no se da ninguna indicación en la película, podríamos encontrarnos frente al nuevo embajador que llega a España tras el golpe de estado en Egipto de

1952 y el nuevo gobierno de 1953, que consolidó a Nasser²⁹⁴ en la presidencia. Desde su aparición en pantalla, al embajador se le ha caracterizado, exageradamente y en tono paródico, como una persona claramente homosexual. Para entenderse con el general Franco es necesario un intérprete que va a facilitar la comunicación interpretando del español al inglés el discurso de bienvenida de Franco. No habrá ninguna respuesta del embajador por lo que la interpretación será en una sola dirección. El intérprete parece un profesional y su atuendo, traje oscuro y corbata, es el esperable para esta tipo de evento. La interpretación que se lleva a cabo es susurrada. El intérprete está sentado en una silla, detrás del butacón del embajador, lo que denota claramente la diferencia de estatus.

La comicidad de la escena reside en que Paulino, al no tener ensayado ningún discurso adecuado para la ocasión, repite uno que sabe de memoria, escrito para realizar la ofrenda anual al Patrón de España en la Catedral de Santiago de Compostela. Cuando el doble de Franco dice y el intérprete traduce: “A sus pies ponemos a todos los hombres de España con su virilidad y su contundencia...”, el embajador egipcio, del que se nos ha dado entender claramente sus preferencias sexuales, no puede evitar un estremecimiento y una sonrisa maliciosa. Mientras, Sinsoles, que ve la escena entre bastidores se desespera por el desastre en que se está convirtiendo la audiencia.

El intérprete sirve en esta escena para dar credibilidad a un encuentro entre mandatarios de culturas bastante alejadas. Franco no conocía otros idiomas y sería llamativo que un embajador egipcio de la época conociese el español, con lo cual es factible que la lengua de comunicación sea el inglés, que el diplomático egipcio podría conocer perfectamente debido a su profesión y a que el protectorado británico sobre el país del Nilo acababa prácticamente de concluir. Muy realista y correcto es el atuendo y la colocación del intérprete teniendo en cuenta lo protocolario de la situación y el que se elija la interpretación susurrada como forma de trabajo. Además, la labor del intérprete en susurrada permite dar más énfasis a la cara del

²⁹⁴ Gamal Abdel Nasser (Alejandría, 15 de enero de 1918 - El Cairo, 28 de septiembre de 1970). Militar y estadista egipcio. Fue uno de los principales líderes de la revolución de 1952 y presidente de Egipto desde 1956 hasta su muerte en 1970. Fue un referente para el nacionalismo árabe en todo Oriente Medio durante dos décadas al enfrentarse a los intereses coloniales por el control del Canal de Suez en 1956 y por mantener una colaboración sin alianza directa con la Unión Soviética.

embajador, punto esencial de la comicidad de la escena y sirve, asimismo, para recalcar lo ridículo de la habitual retórica de los discursos políticos del general Franco.

Por último, también es bastante significativa en lo que a la interpretación en España se refiere, una alusión recogida en *Sangre de Mayo*²⁹⁵ (2008) de José Luís Garcí (1944). Por el momento penúltima película del director, rodada antes de *Holmes & Watson. Madrid Days* (2012) y que se sitúa en la parte final de una carrera cinematográfica que ha dado títulos de gran calidad como *Volver a empezar* (1982), galardonada con el premio Oscar a la mejor película extranjera, *El crack* (1981) o *El abuelo* (1998).

Sangre de Mayo es una superproducción de cuidada elaboración y alto presupuesto. Rodada como uno de los elementos centrales de la conmemoración del bicentenario de la insurrección del pueblo de Madrid el dos de mayo de 1808 contra los invasores franceses, han circulado dos versiones; la que comentaremos, estrenada en las salas de cine de 152 minutos de duración y una versión extendida de 240 minutos y dividida en capítulos que se pasó por la cadena de televisión autonómica de Madrid, Telemadrid, que aportó, no sin una considerable polémica, quince millones de euros al rodaje de la cinta.

En un momento inmediatamente anterior a la llegada de los franceses, el protagonista Gabriel (Quim Gutiérrez) es acompañado por el fraile Don Celestino (Manuel Galiana) a solicitar el favor de Godoy²⁹⁶ (Manuel Tejada) para obtener un empleo en alguna Secretaría Real. El Príncipe de la Paz le contesta que, si sus

²⁹⁵ Ficha completa de la película en Anexo I, página 675.

²⁹⁶ Manuel Godoy y Álvarez de Faria (Badajoz, 12 de mayo de 1767 - París, 4 de octubre de 1851) fue un noble y político español, favorito y primer ministro de Carlos IV entre 1792 – 1797 y de 1801 a 1808. Fue duque de Alcudía y de Sueca y Príncipe de la Paz, por su negociación de la Paz de Basilea (1795). Estuvo al frente del Gobierno durante la crisis europea provocada por la Revolución francesa y las ambiciones de Napoleón, que culminaron con la invasión francesa de 1808 y la Guerra de Independencia, pocos meses después de la caída de Carlos IV y el propio Godoy a causa del Motín de Aranjuez. A lo largo de su valimiento logró mantener la situación de España ante el poderío de Francia con una política exterior pragmática, mientras que en el interior trató de llevar a cabo un programa reformista ilustrado que generó un profundo rechazo en especial entre la nobleza y el clero.

WIKIPEDIA, “Manuel Godoy”

Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Godoy [Consulta: 1 de agosto de 2014].

cualidades son tan buenas, lo hará reclamar para la Secretaría de Interpretación de Lenguas, circunstancia que no se llega a producir debido a la invasión francesa, en la que Gabriel tomará parte activa organizando la revuelta madrileña.

La Secretaría de Interpretación de Lenguas fue el organismo encargado desde el primer cuarto del siglo XVI hasta finales del siglo XIX de cubrir todas las necesidades idiomáticas de la Corona Española:

Por eso, a la vez que en 1526 fundó Carlos V este Consejo de Estado, en 1527 estableció por primera vez en España la secretaria de las lenguas, mecanismo auxiliar en la parte puramente material de las altas cuestiones confiadas a las atribuciones de tan gran cuerpo (DANVILA, 1885: 212).

Su papel siempre tuvo mayor relevancia en la traducción escrita que en la interpretación oral. Por ella pasaban todas las misivas y la documentación susceptible de traducción que generaban las relaciones exteriores tanto de los Austrias como de los Borbones. Algunos de sus empleados también eran utilizados como intérpretes, además de traductores, en circunstancias puntuales. Curiosamente, es el propio Godoy quien encarga una primera historia que recoja la trayectoria del organismo:

La primera persona que investiga el origen de la Secretaría de Interpretación de Lenguas es Mariano Juderías Bender, traductor de dicho organismo, que comenzó su carrera como joven de lenguas en 1881. Este traductor escribió una historia de la secretaria -de siete páginas de longitud- publicada en el Boletín del Ministerio de Estado en 1892. Como resultado de su investigación, Juderías obtiene un listado de los Secretarios de la Interpretación desde el primer nombramiento hasta el siglo XIX. Afirma Juderías que no es la primera vez que se había indagado sobre el origen de la Interpretación de Lenguas, pues ya en 1796, Godoy, el Príncipe de la Paz, había encargado una investigación similar al secretario de aquella época: Leandro Fernández de Moratín. Este declinó elegantemente la realización del trabajo aduciendo que no existían documentos que pudiesen arrojar luz sobre el origen la misma. Sin embargo, las pesquisas de Juderías Bender concluyen que la Secretaría fue creada en 1527 con el titular Diego Gracián de Alderete (CÁCERES WÜRSIG, 2004: 51).

Los Gracianes, como ocurría en muchos puestos administrativos de la época de los Austrias, constituyeron una dinastía que heredó sucesivamente el mismo puesto. Así, ocuparon la Secretaría de Interpretación de Lenguas (CÁCERES WÜRSIG, 2004: 100), su hijo, Antonio Gracián Dantisco (1565-1575), su segundo hijo Tomás Gracián Dantisco (1576-1626) y las siguientes generaciones, Alonso Gracián Berrugete (1626-1636), Francisco Gracián Berrugete (1656-1678), Antonio Gracián de Alderete y Gutiérrez Solorzano (1678-1702), Felipe Antonio Gracián y de Pereda (1702-1714) y Francisco Gracián y de Pereda (1714-1734), último en portar el apellido.

En la nueva época borbónica (CÁCERES WÜRSIG, 2004: 100) tendremos a eminentes intelectuales al cargo de la Secretaría: Miguel Josef de Aoiz y de la Torre (1734-1744), Domingo Marcoleta (1744-1756), Eugenio de Benavides (1756-1772), Felipe de Samaniego (1772-1796) y, entrando en la época que nos ocupa, Leandro Fernández de Moratín (1796-1811).

Dentro de la agitada vida intelectual de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), su trabajo en la Secretaría no fue uno de sus intereses prioritarios, más centrados en la creación literaria, en un momento, el retratado en la película, en el que la Secretaría de Interpretación de Lenguas ha perdido claramente importancia y protagonismo frente a momentos históricos anteriores:

El trabajo de la Interpretación de Lenguas quedaba relegado a un segundo plano cuando interfería en su labor como escritor o en su vida privada. Varias veces declinó encargos, unas veces porque no conocía la lengua original (como un idilio escrito en griego, cuya traducción le había solicitado Godoy), otras, porque estaba de vacaciones y no quería que le molestaran.

La placida vida de Moratín al frente de la Secretaría de Interpretación de Lenguas sufrió un vuelco debido a las convulsiones políticas producidas por la invasión de José Bonaparte. Moratín huyó primero a Vitoria y regresó a Madrid cuando el rey intruso se instaló definitivamente en la Corte, convirtiéndose así en un afrancesado. El 20 de agosto de 1809. El gobierno de José Bonaparte emitió un decreto, por el cual se mantenía a los antiguos empleados de la Administración. El público afrancesamiento de Moratín le granjeó numerosas enemistades que

intentaron desacreditarle, pero consiguió mantener su cargo hasta noviembre de 1811 cuando Bonaparte le concedió el puesto de bibliotecario mayor. Desde ese momento y de forma provisional, la Secretaría quedó a cargo del oficial primero, Matías de Mur, hasta 1813 (CÁCERES WÜRSIG, 2004: 79).

En los años siguientes y, al compás de la inestabilidad y los vaivenes políticos, la Secretaría irá perdiendo funciones e importancia hasta desaparecer en 1855, siendo su último secretario Ceferino de Cevallos, que ocupaba el cargo desde 1840. Sin embargo, la Secretaría de Interpretación de Lenguas se mantiene de alguna forma hasta nuestros días ya que es el Ministerio de Asuntos Exteriores, heredero de la Secretaría de Estado de la que dependía la Secretaría de Interpretación de Lenguas, el que expide los títulos de Intérprete jurado. Esta denominación es ambigua y sería más exacto cambiarla definitivamente por la de *Traductor jurado* ya que, en realidad, para lo que habilita el título de Intérprete jurado es para dar fe de la fidelidad de la traducción de documentos escritos, generalmente de carácter administrativo, no de la interpretación oral de parlamentos.

Por todo lo que hemos venido comentando, podemos concluir que el intérprete no ha tenido una presencia más allá de lo testimonial en el cine español, aunque la progresiva apertura de la producción a nuevas formas, argumentos y relaciones con el exterior hace previsible que esta figura profesional pueda tener un protagonismo mayor en los próximos años.

CONCLUSIONES

Una vez efectuada la revisión teórica y el análisis del corpus presentado en las páginas previas, cumple presentar en forma de conclusiones los resultados obtenidos en la tarea realizada.

Sabemos que lo que ha guiado el trabajo de investigación de esta tesis ha sido la presencia de la figura del intérprete y su función en el relato filmico. Pues bien, el análisis realizado ha confirmado nuestra principal hipótesis de partida pues los intérpretes han aparecido en las películas de ficción de nuestro corpus cinematográfico. En las ochenta y cinco películas que lo forman he tratado de rastrear todas las modalidades y situaciones en las que la interpretación es susceptible de ser necesaria y he obtenido resultados positivos en todos los casos.

La presencia de la interpretación en la gran pantalla está documentada desde una fecha temprana del cine sonoro, en el que sus funciones, que pasan por el uso de la oralidad, se pueden observar de manera más clara que en las producciones mudas.

Para formular las conclusiones de forma diferenciada, voy a seguir la clasificación de la interpretación establecida en el capítulo correspondiente.

La *interpretación simultánea* ha tenido una presencia importante en el cine después de su mayor difusión a nivel internacional tras los Juicios de Núremberg en 1946. El uso de la modalidad es variado: Forma de ambientación que da más verosimilitud histórica a una producción (*¿Vencedores o vencidos?*, *Punto límite*, *Tierra de sangre*), caracterización de un personaje al que se le proporciona así un estatus profesional elevado (*Charada*) o elemento accidental que se utiliza como recurso narrativo o estilístico de una película (*La espectadora*).

La *interpretación susurrada* presenta un uso muy limitado, ya que las películas han de prescindir de lo que pueden aportar a la escena las palabras pronunciadas por el intérprete. Su uso queda restringido, por lo tanto, a un mero elemento de ambientación cinematográfica, incluso susceptible de producir alguna situación cómica (*Espérame en el cielo*).

La *interpretación bilateral* es la técnica que, de forma abrumadora, está más presente en el corpus. Su mayor nivel de interacción la hace más atractiva para el espectador y más utilizable por parte de los realizadores.

Es especialmente significativo el uso que se hace de esta técnica en aquellas películas situadas en ambientes coloniales (*El capitán de Castilla*; *La caza real del sol*; *Aguirre, la cólera de Dios*; *La senda de los elefantes*) y de conflicto (*La patrulla*, *Green Zone*, *distrito protegido*; *Guerreros*, *Incendies*). Y, dentro de ellos, en dos contextos específicos, la colonización africana (*Las minas del rey Salomón*, *Las montañas de la luna*, *Los asesinos del Kilimanjaro*, *Tarzán de los monos*) y la Segunda Guerra Mundial (*El coronel von Ryan*; *Europa, Europa*; *La batalla de Inglaterra*; *Monuments Men*; *Patton*; *Resplandor en la oscuridad*; *Cadenas de libertad*) en los que encontramos una especial abundancia de ejemplos. Es claro que otra de nuestras hipótesis de partida, que el intérprete sometido a aculturación, entornos bélicos o lealtades contrapuestas tiene gran potencial dramático para una película, queda confirmada por lo recogido y analizado en el corpus.

En cualquier caso, el intérprete nunca se utiliza en el cine con un afán didáctico de clarificar o describir el ejercicio real de la profesión sino, más bien, como un elemento añadido al servicio de la trama, la ambientación o cualquier otro elemento de los muchos que conforman un producto tan complejo como es una obra cinematográfica. Es decir, el intérprete pertenece no a la historia que se narra, sino al relato filmico propiamente dicho. De hecho, en las ocasiones en las que se ve de forma más explícita la actuación del intérprete, el recurso se emplea de manera muy efímera para aliviar la carga que supone para el espectador tener que estar pendiente de la interpretación. El caso más extraño a ese respecto sería la película *Amistad*, de Steven Spielberg, en la que el director opta por envolver a los espectadores en el sonido y cadencia de una lengua –supuestamente africana, pero creada de forma artificial para la obra– que no entienden más que los personajes que la hablan, sin aportar los subtítulos habituales en esos casos. Si los cineastas utilizan a menudo recursos diversos para transmitir sensaciones tales como el vértigo o el miedo, Spielberg en *Amistad* consigue que la audiencia sienta el desamparo en el que se halla uno al no entender al otro, subrayando así lo imprescindible que resulta un mediador lingüístico, como sucede en realidad en la trama de la película.

La *interpretación ante los tribunales* tiene asimismo una presencia significativa en el corpus (*Amistad*, *¿Vencedores o vencidos?*, *Juicio en Berlín*, *Los limoneros*, *Tierra de sangre*, *El laberinto rojo*). Todo proceso judicial está regido por unos procedimientos y unas garantías que, entre otras cosas, exigen la presencia de intérpretes en vistas cuando los participantes no hablan o entienden el idioma oficial del procedimiento. Los intérpretes judiciales son, en esos casos, un eslabón fundamental de la comunicación, hasta el punto de poseer el monopolio del mensaje. La posibilidad de que hagan un mal uso de ese poder del que disponen es un elemento que ha resultado atractivo para el cine. El cine que retrata procesos judiciales es un género muy popular en Estados Unidos y, como demuestran los ejemplos analizados, la actuación del intérprete con arreglo al código deontológico de la profesión o transgrediéndolo por motivos espurios se puede utilizar como vara de medir de si un sistema judicial es garantista y avanzado.

La modalidad de *interpretación social o de servicios públicos* tiene un protagonismo cada vez mayor en el cine en los últimos quince años (*Flor del*

desierto, Spanglish, La terminal). El hecho de que el mundo en el que vivimos sea cada vez más globalizado hace que la interacción cultural, la comunicación y los movimientos de población sean una realidad cotidiana. El cine se ha fijado, sobre todo, en ejemplos de los movimientos migratorios. En ocasiones las películas transmiten la particular dificultad del ejercicio profesional de esta modalidad por el desgaste emocional que puede producir o los inconvenientes acarreados por el empleo de intérpretes no profesionales, tales como amigos, familiares u otras personas no cualificadas. Al describir situaciones de las que somos testigos en la vida diaria de nuestras sociedades multilingües, los intérpretes sociales que aparecen en nuestro corpus pueden ser los intérpretes más cercanos a los problemas actuales de la profesión.

La *interpretación audiovisual* tanto de productos audiovisuales para su comprensión por parte de los espectadores como la interpretación de videoconferencias o de “cine o imágenes dentro el cine” tiene un papel menor dentro del corpus (*El cardenal, Los abrazos rotos, Lost in translation*). Ha sido utilizada por el cine, generalmente, como recurso informativo para hacer avanzar la acción y para dar verosimilitud y hacer comprensible al espectador una situación de complejidad lingüística.

La *interpretación de enlace* se utiliza, en especial, en dos ámbitos diferentes: El mundo colonial (*El jardín de Alá, La senda de los elefantes*) y el sector empresarial y de los negocios (*El jefe de todo esto, Lost in translation, Todo está iluminado*). En ambos casos, el intérprete es mucho más que un mediador lingüístico y sirve también de guía e introductor entre culturas bien diferenciadas. Ese objetivo comunicativo se consigue a menudo recurriendo a toques de comedia aplicados al intérprete de enlace (*La batalla de las colinas del whisky*). El grado de respeto hacia sus usuarios, su procedencia y antecedentes personales y su manejo de la información lo convierten, a veces, en un personaje atractivo por cuanto transgrede el código ético -con el que no siente identificación alguna, por tratarse de actuaciones ocasionales de aficionado- o porque se ve atrapado entre culturas y lealtades contrapuestas (*El jefe de todo esto, Todo está iluminado*).

La *interpretación en lengua de signos* tiene una presencia reducida (*Los abrazos rotos*, *Walker*, *Una historia verdadera*) pero significativa en nuestro corpus.

Es necesario señalar, asimismo, como la *interpretación consecutiva de conferencia* es la única modalidad que no ha aparecido en nuestro corpus, quizá por su poco valor narrativo. En su sentido más estricto, *de conferencia*, para el cine, únicamente puede tener un valor de ambientación y su ámbito temático es reducido, ya que se limitaría generalmente a las relaciones diplomáticas, y también lo sería su cronología, puesto que la consecutiva de conferencias tuvo su mayor esplendor en la primera mitad del siglo XX por más que se siga utilizando en la actualidad. En un sentido más amplio, la técnica de interpretación consecutiva tiene una presencia casi abrumadora en el corpus si incluimos la interpretación bilateral dentro de la interpretación consecutiva o prescindimos, en cualquier caso, de la denominación *de conferencia*.

Pasando a una reflexión sobre los periodos históricos a los que pertenecen los intérpretes identificados en nuestro corpus, podemos decir que están representadas prácticamente todas las etapas históricas. Entren ellas predominan, no obstante, las etapas más recientes, en especial los temas relacionados con la colonización y los conflictos bélicos, pertenezcan estos al presente, al pasado o incluso a futuros galácticos o distópicos imaginarios (*La guerra de las galaxias*, *Avatar*).

Especialmente llamativa y digna de reseñar es la escasa presencia de intérpretes en las películas ambientadas en el Mundo Antiguo y su total ausencia en las desarrolladas en la Edad Media, lo que les resta un elemento esencial de verosimilitud histórica. Mientras que las películas ambientadas en acontecimientos históricos como la Segunda Guerra Mundial o la Guerra de Irak, han aprovechado a fondo las posibilidades dramáticas del personaje del intérprete, las producciones dedicadas a otros periodos, como la conquista de América, todavía podrían utilizar la figura mucho más de lo que lo han hecho. Especialmente significativa a este respecto es la casi total ausencia de las pantallas de intérpretes con papeles históricos tan significativos como Doña Marina o Sacajawea.

La aparición de intérpretes en el cine ha tenido una especial importancia dentro de la producción fílmica más numerosa e influyente del mundo en el plano industrial, cultural y comercial de la historia del séptimo arte, las películas estadounidenses de Hollywood. El hecho de que también encontremos ejemplos en cinematografías tan dispares y alejadas entre sí como la italiana (*La espectadora*) o la senegalesa (*Campo de Thiaroye*), vendría a confirmar que los relatos que propone el cine, más o menos fieles a la realidad pero a veces los únicos de los que disponen los espectadores para acercarse a ella, son espejo de la universalidad en el tiempo y en el espacio de la figura del intérprete como artífice de la comunicación entre personas que no se entienden entre sí.

En lo que respecta al cine español, los intérpretes no aparecen mucho en nuestras películas debido al abanico temático tradicional de nuestra cinematografía y a la propia historia de nuestro país desde que existe el cinematógrafo. Encontramos algunos ejemplos aislados de interés, especialmente en las producciones de los últimos años, lo que nos lleva a establecer una relación directa entre la mayor apertura temática de las producciones y la importancia creciente de los intérpretes como elementos visibles dentro de las películas españolas (*Guerreros*).

Un rasgo esencial que se desprende de nuestra investigación es que, de manera generalizada en todas las cinematografías, los intérpretes están más presentes en producciones ambientadas en épocas de conflicto armado o de choque cultural, tales como la conquista y colonización de las Américas, los *westerns* o las asociadas con la Segunda Guerra Mundial, un acontecimiento de enorme trascendencia y proximidad afectiva para el país en el que está situado Hollywood. La frecuencia de las figuras mediadoras como personajes en esas producciones tiene un trasfondo real, aunque se trate de películas de ficción, porque está bien documentada la necesidad de intérpretes en la investigación histórica convencional sobre esas etapas y acontecimientos.

Otra conclusión a la que llegamos en nuestra investigación es que los directores de las películas en las que aparecen intérpretes no han querido reflejar su labor de un modo documental con afán didáctico o explicativo. Esto es cierto incluso en una película que, por el título, *The Interpreter* (Sydney Pollack 2005), haría

pensar en una disección detallada del desempeño profesional de un colectivo bien caracterizado socialmente, como son los intérpretes de las Naciones Unidas. Se ha utilizado a la interpretación más bien como un pretexto con distintas intenciones, entre otras, las de dar mayor verosimilitud a una situación o a una reconstrucción histórica, para proporcionar un toque exótico a la producción, para plantear una situación cómica o para introducir en la trama algún elemento de reflexión, de contraste cultural o de humor.

Parece claro que, en las producciones más recientes, el tratamiento de la figura del intérprete es más real y profesional y se acerca a los parámetros habituales de trabajo de esta profesión, con una especial inclinación por reflejar la modalidad simultánea, sin que por ello, dejen de aparecer todavía errores e inexactitudes, como en el ejemplo que acabamos de señalar. No se ha de olvidar que el cine de ficción no utiliza la interpretación tanto como un valor cinematográfico narrativo e instrumental sino como un medio para conseguir otros fines.

Entre esos fines está el de entretener al público y por eso la gran mayoría de los intérpretes que aparecen en las películas viola el código ético de la profesión. Un personaje que cumple fielmente su labor profesional es poco atractivo en el cine: pensemos, por ejemplo, en lo aburridos que resultarían los personajes de un policía o un abogado que no sean corruptos o hiperbólicamente heroicos o pluscuamperfectos. La transgresión del intérprete se vincula a motivos muy variados, entre los cuales, los más frecuentes son los personales, los políticos y los humanitarios. Esta que, *a priori*, señalábamos podía ser una motivación interesante para tratar en el cine la figura del intérprete ha resultado ser una hipótesis acertada como se ha visto en el análisis del corpus.

Que nosotros sepamos, no se ha realizado ninguna película inspirada en la vida personal y en la carrera profesional de algún intérprete conocido de cualquier época histórica, siguiendo la línea de las biografías cinematográficas de muchos escritores, músicos, intelectuales, médicos, juristas, militares, inventores o cineastas. En ese sentido, parece sorprendente que no se haya concebido ningún *biopic* sobre un personaje como Doña Marina, la intérprete de Hernán Cortés en su conquista de México, que en cambio ha sido objeto de muchas obras literarias. También resulta

extraña la ausencia de la gran pantalla del Dr. Léon Dostert el gran difusor de la interpretación simultánea y que no aparece en producción alguna, ni siquiera en las que se ocupan más directamente de los Juicios de Núremberg. Esta ausencia se debe seguramente a la identidad borrosa del intérprete y a la falta de reconocimiento social de la profesión para el público en general.

El único caso que hemos encontrado en el que un intérprete real aparece en pantalla representado por un actor es el del Dr. Eugen Dollmann, intérprete del Tercer Reich, en la película *Muerte en Roma*, pero su labor como intérprete queda prácticamente arrinconada por sus otras actividades como miembro de las SS y por su destacado protagonismo en la ocupación alemana de Italia durante la Segunda Guerra Mundial.

Muchas otras películas en las que la figura del intérprete sería necesaria por la lógica de la trama o por la verosimilitud histórica, prescinden de ella buscando, probablemente, una mayor agilidad narrativa. El intérprete es sustituido por otros hallazgos como el uso de acentos regionales o variantes diatópicas de una lengua en el habla de los personajes. Podríamos decir que su presencia es latente, subyacente o claramente omitida dentro del filme. En ello también habría un reflejo de lo que sucede en muchas obras que nada tienen que ver con la ficción. Desde las crónicas del pasado hasta los estudios históricos del presente, los narradores transmiten su relato como si la comprensión entre sus personajes fuera posible de manera directa y sin la mediación de los intérpretes. Esa elipsis, voluntaria o no, contribuye a la invisibilidad social del intérprete a la que antes nos referíamos.

Me gustaría cerrar mi exposición con una conclusión de tipo más personal, al recapitular sobre la labor realizada. La elaboración del presente trabajo de investigación ha supuesto para mí un ejercicio de reflexión que ha servido como lente de aumento de mi propia conciencia cinematográfica y del valor de la interpretación como mecanismo insustituible de mediación intercultural. Asimismo, me ha acercado a la enorme variedad y combinatoria que poseen el cine y la interpretación.

Teniendo en cuenta la ausencia de los intérpretes como objeto de atención directa, creo que el arte cinematográfico no ha valorado lo suficiente la importancia que la traducción y la interpretación tienen para facilitar las relaciones entre personas y culturas distintas y como herramientas que, a lo largo de la historia, han constituido el sustrato de nuestra civilización. Tendemos a dar por hecho que Homero, Cervantes o Shakespeare escribieron en la lengua en la que los leemos y, en lo que respecta al cine, en particular en nuestro país, damos por supuesto que los personajes hablan la lengua a la que está doblada la película, de modo que perdemos la conciencia de que el mundo es multilingüe.

En lo que respecta a los profesionales de la interpretación, la divulgación y popularización de la profesión redundaría en un mejor conocimiento de los entresijos reales de la misma. Aunque el cine de ficción no sea la mejor manera de transmitir la realidad que hay detrás de su trabajo, sirve al menos como caja de resonancia de su función social, en las diversas situaciones y modalidades. Para los formadores de intérpretes, el cine de ficción puede servir como un vector de transmisión de aspectos muy distintos de la profesión, en particular el código profesional. Las tecnologías digitales permiten hoy de forma muy ágil llevar al aula fragmentos de película que pueden ser objeto de un debate sumamente enriquecedor. A juzgar por lo que vemos en nuestros vecindarios y en nuestras pantallas, la interrelación entre lenguas y culturas no es un fenómeno pasajero, de modo que es importante tomar conciencia de él si queremos estar mejor preparados para el futuro

Me gustaría concluir diciendo que este trabajo no ha hecho más que esbozar someramente la relación que se puede establecer entre el campo de la interpretación y el mundo del cine. Por ello, me gustaría proponer algunas líneas de investigación futuras que podrían derivarse del presente trabajo y que, en el momento presente, son carencias llamativas dentro de los estudios de interpretación (*Interpreting Studies*) en cuanto a la investigación sobre aspectos que pongan en contacto el cine, la historia y las lenguas

Dejaré constancia de las siguientes por parecerme especialmente significativas:

- 1) Ampliar el corpus de análisis en cuanto al número de películas estudiadas. Por un lado con películas nuevas en las que aparezcan intérpretes, por otro con el hallazgo de películas ya realizadas que se nos hayan pasado por alto.
- 2) Dar al corpus una mayor variedad geográfica en cuanto a la procedencia de las películas, prestando especial interés a las de cinematografías alejadas de la estadounidense y la europea. Aunque la labor sea compleja por la dificultad de acceso a muchas de ellas, permitiría ampliar nuestra perspectiva sobre la interpretación con la visión que poseen otras culturas más ajenas a nuestras coordenadas intelectuales e históricas.
- 3) Al ampliar la procedencia geográfica del corpus, aumentará el número de lenguas estudiadas, lo que, a buen seguro, puede aportar importante información sobre aspectos relativos a la práctica de la interpretación en distintas épocas y situaciones, así como al trasvase cultural entre lenguas y cinematografías distantes.
- 4) Dedicar un estudio específico a la época del cine mudo. Pese a que el estudio del periodo es complejo por la dificultad de acceso, la desaparición de la mayor parte de la producción o la conservación deficiente de muchas obras, es posible que se encuentre alguna obra con participación de intérpretes como personajes, quizá con finalidad humorística.
- 5) Realizar un estudio monográfico amplio sobre la cinematografía de la Segunda Guerra Mundial dada la frecuencia y el papel destacado que desempeñan los intérpretes en las producciones ambientadas en ese periodo. Se trataría de un estudio multicultural y multilingüe, habida cuenta de la amplitud de escenarios del conflicto, la cantidad de países en liza, la influencia histórica y cultural que tuvo y la larga pervivencia del conflicto en el imaginario colectivo posterior.
- 6) Algunos intérpretes de los años treinta y de la Segunda Guerra Mundial, son merecedores de estudios detallados que prosigan los esclarecedores trabajos de Danica Seleskovitch, Christopher Thiéry y Jesús Baigorri y ayuden a

valorar la gran importancia histórica de intérpretes de esa época como Jean Herbert o Antoine Velleman, por citar solo dos ejemplos destacados.

- 7) Llevar a cabo un estudio detallado sobre los intérpretes que de la realidad han pasado a la literatura y, posteriormente, al cine, analizando los cambios que se han producido al pasar de la realidad a los medios y del medio escrito al cinematográfico y relacionarlos con las peculiaridades de cada uno de los formatos y con la realidad histórica o con las corrientes y ambientes intelectuales presentes en el momento de la génesis de las obras literarias o de su adaptación al cine.

- 8) Dejando ya el cine de ficción, la investigación podría extenderse a otro tipo de producciones cercanas como los noticiarios cinematográficos con que muchas grandes productoras acompañaban la proyección de las películas en los años veinte, treinta y cuarenta. En sus rollos es más que probable la presencia de intérpretes, en aquellas décadas quizá más visibles por su mayor cercanía a los grandes dignatarios y jefes de estados al trabajar en la modalidad consecutiva, que en las épocas posteriores, de mayor discreción y competencia de la interpretación simultánea. Las nuevas tecnologías y herramientas de información y comunicación como Internet o *Youtube* pueden ser una ayuda muy valiosa para llevar a cabo la búsqueda.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS EN PAPEL

ABEL, R. (1998) “Del esplendor a la miseria: Cine francés, 1907-1918” en *Historia general del cine. Volumen III. Europa 1908-1918*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

ABRAMSON, P. y A. (1994) *Mosaico roto*. Compañía Literaria. Madrid.

ALONSO ARAGUÁS, I. y BAIGORRI JALÓN, J. (2004) “Iconography of Interpreters in the Conquest of the Americas” en *TTR*, vol. 17, nº 1, 1er semestre.

--- y PAYÀS, G. (2008) “Sobre Alfaqques y Nahuatlats: Nuevas aportaciones a la historia de la interpretación” en VALERO GARCÉS, C. (ed.) *Investigación y práctica en traducción e interpretación en los servicios públicos. Desafíos y alianzas*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, CD-ROM, pp. 39-52.

--- y KELLY, M. (2014) “*The biggest round table: The interpreters’ visibility at the Postdam conference*” en *Framing the interpreter. Towards a visual perspective*. FERNÁNDEZ OCAMPO, A y WOLF, M (eds.) Routledge. Londres/Nueva York.

ALONSO BACIGALUPE, L. (2001) “La interpretación simultánea: una carrera de obstáculos” en *Sendebarr*, Vol.12. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Granada. Granada.

ANTÓN, J. (2014) *Chester Nez, último superviviente de los “windtalkers” originales*. Diario *El País*, 15 de junio.

ARENCIBIA, L. (1998) “Doña Marina, primera intérprete femenina del Nuevo Mundo” en *Traduic*, Escuela de Traducción de la Universidad Intercontinental, Mexico, 14 (1998).

ARROJO, R. (2002) “Interpretative as Possessive Love. Hélène Cixous, Clarice Lispector and the Ambivalence of Fidelity” en *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. BASSNETT, S. y TRIVEDI, H. (eds.), 141-161. Routledge. Londres/Nueva York.

AUGÉ, M. (1993) *Los no lugares, espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona.

AUMONT, J. (1998) “Lumiére” en *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

--- y MAIRIE, M. (1990) *Análisis del film*. Paidós. Barcelona.

BAIGORRI JALÓN, J. (1999) “Conference Interpreting. From modern times to Space Technology” en *Interpreting*. 4 (1).

--- (2000) *La interpretación de conferencias: el nacimiento de una profesión. De París a Núremberg*. Comares. Granada.

--- y ALONSO, I. (2001): *La mediación lingüístico-cultural en las crónicas de la conquista: Reflexiones metodológicas en torno a Bernal Díaz del Castillo*. Universidad de Salamanca. Instituto de investigaciones de Castilla y León. Salamanca.

--- (2003): “Guerras, extremos, intérpretes” en MUÑOZ MARTÍN, R. (ed.) *Actas del I Congreso de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Granada. AIETI. Vol. II, pp. 159-176.

--- (2003A) “Mark Priceman: Cosmopolita de Esperantia” en *Sendeban* 14, pp. 127-139.

--- (2004) *Interpreters at the United Nations: A History*. Ediciones de la Universidad. Salamanca. Salamanca.

--- (2005) “Conference Interpreting in the First International Labor Conference (Washington, D. C., 1919)” en *Meta*, vol. 50, nº 3, pp. 987-996.

--- (2005A) “Michaelis, un intérprete de conferencias alemán entre las dos guerras mundiales” en *Puentes*, Nº 5, pp. 59-67.

--- (2006) “La mediación lingüística oral en el cine de ficción: Una línea de investigación” en *Estudios de Traducción: Problemas y Perspectivas*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones.

--- (2006A) “Perspectives on the History of Interpretation: Research Proposals” en *Charting the Future of Translation History*. BASTIN, G. L. y BANDIA, P. F. (eds). University of Ottawa Press. Ottawa.

--- (2011) “Los intérpretes en el cine de ficción: una propuesta de investigación” en *Cultura, Literatura y Cine Africano: Acercamientos desde la Traducción e Interpretación*. Biblioteca Electrónica de la Excma. Diputación Provincial de Soria. Núm 18, pp. 504-522.

--- y OTERO, C. (2011) "Understanding the Other" en JARMAN, F. *Intercultural Communication in Action*. Wildside Press. Estados Unidos, pp. 165-198.

--- (2012) "La lengua como arma: Intérpretes en la Guerra Civil Española o la enmarañada madeja de la geografía y la historia" en PAYÀS, G y ZAVALA, J. M. (eds.) *La mediación lingüístico-cultural en tiempos de guerra. Miradas cruzadas sobre la historia de España y América*. Temuco: Universidad Católica de Temuco y Universidad de Salamanca.

--- (2012A) "La imagen caleidoscópica del intérprete. Algunos ejemplos de la prensa anglosajona de los siglos XIX y XX" en Del Pozo, M. *et al.* (eds.) *Traducir en la frontera*. Atrio: Granada, pp. 229-244.

--- (2014) "Interpreters at the Edges of the Cold War", en FERNÁNDEZ OCAMPO, A. y WOLF, M. (Eds.) *Framing the interpreter. Towards a visual perspective*. Routledge. Londres/Nueva York.

--- (2015) "The History of the Interpreting Profession" en *The Routledge Handbook of Interpreting*. MIKKELSON, H. y JOURDENAIS, R (eds.). Routledge Handbooks in Applied Linguistics. Routledge. Londres/Nueva York.

BARNES, G. N. (1926) *History of the International Labour Office*. Williams and Norgate Limited. Londres.

BARTHEL, M. (1982) *Die Jesuiten*. Econ Verlag. Düsseldorf y Viena.

BASSNETT, S. y TRIVEDI, H. (2002) "Introduction: of colonies, cannibals and vernaculars" en BASSNETT, S. y TRIVEDI, H. (eds.), 1-18, *Postcolonial Translation. Theory and Practice*. Routledge. Londres/Nueva York.

BEREZHKOVA, V. (1994) *At Stalin's Side. His Interpreter's Memoirs from the October Revolution to the Fall of the Dictator's Empire*. Carol Publishing Group. A Birch Lane Press Book. Nueva York.

BLUM, H. (2002) *The Brigade. An Epic Story of Vengeance, Salvation, and WWII*. Harper Collins Publishers. Nueva York.

BOWEN, D. y BOWEN, M. (1985) “The Nuremberg trials (communication through translation)” en *Meta*, XXX, 1.

BREU, R. (2012) *La historia a través del cine*. Biblioteca de Íber. Serie Didáctica. Tecnologías de la información y de la comunicación. Editorial Graó. Barcelona.

BRUNETTA, G.P. (1998) “La narración: Del *Kolossal* al realismo” en *Historia general del cine. Volumen III. Europa 1908-1918*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

BURCH, N. (2006) *El tragaluz del infinito*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

CÁCERES WÜRSIG, I. (2004) *Historia de la Traducción en la administración y en las relaciones internacionales en España. (s. XVI-XIX)*. Vertere. Monográficos de la Revista Hermeneus. Excma. Diputación Provincial de Soria. Soria.

CAMON, A. (2011) “Grandes y pequeños: Hollywood hoy y (quizá) mañana” en *Historia mundial del cine. Estados Unidos*. Tomo II. Akal. Madrid.

CAPARROS, J. M. (1997) *100 películas sobre historia contemporánea*. Colección: El libro de Bolsillo, Nº 1.825. Alianza. Madrid.

CARMONA, R. (1998) “De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos” en *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

CASAS, B. DE LAS, (1986) *Historia de las Indias*. Editorial Biblioteca Ayacucho. Madrid.

CASPER, B. M. (1947) *With the Jewish Brigade*. Edward Goldston. Londres.

CATRINE C. y MICHAEL L. (1995) *Master race: the Lebensborn experiment in Nazi Germany*. Publisher: Hodder & Stoughton. Londres.

CERVANTES DE SALAZAR, F. (1971) *Crónica de la Nueva España* Atlas. Madrid.

CHANDRASEKARAN, R. (2006) *Imperial Life in Emerald City: Inside Iraq's Green Zone*. Vintage Books. Nueva York.

CHAUME, F. (2004) *Cine y traducción*. Cátedra. Madrid.

CHERCHI USAI, P. (1998) “El Dickens de la pantalla” en *Historia general del cine. Volumen III. Europa 1908-1918*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

CIANO, G. (2004) *Diarios 1937-1943*. Crítica. Barcelona.

CLAY, C y LEAPMAN, L. (1995) *Master race: the Lebensborn experiment in Nazi Germany*. Hodder & Stoughton. Londres.

CLUVER, A. (1992) “Trends in the changes of translating domains; an overview” en KRUGER, A. (ed.) *Changes in Translating Domains*. University of South Africa. Pretoria.

COLLADOS AÍS, A. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, M. (2002) *Manual de interpretación bilateral*. Comares. Granada.

COPELAND, J. B. (2013) *Alan Turing. El pionero de la era de la información*. Turner. Madrid.

COSTA, J. (2010) “Para quienes quieran viajar muy lejos” en *Fotogramas*. Enero 2010. Madrid.

COURSODON, J. P. (1996) “La evolución de los géneros” en *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

COUSINS, M. (2005) *Historia del cine*. Blume. Barcelona.

CRONIN, M. (2002) “The Empire Talks Back: Orality, Heteronomy, and the Cultural Turn and Interpretation Studies” en *Translation and Power*, TYMOCZKO, M y GENTZLER, E. (eds.) University of Massachusetts Press. Amherst & Boston, pp. 45-62.

--- (2006) *Translation and Identity*. Routledge. Londres/Nueva York.

DANVILA COLLADO, M. (1885) “El Poder Civil en España”. Tomo II. Memoria premiada por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas en el concurso ordinario de 1883. Madrid.

DEL PINO, J. (1999) *Guía práctica del estudiante de interpretación*. Editorial Playor. Madrid.

DELISLE, J. y WOODSWORTH, J. (eds.) (2012) *Translators through History*. John Benjamins Publishing Company. Ámsterdam-Filadelfia.

DÍAZ DEL CASTILLO, B. (1989). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición anotada por Carmelo Sáenz de Santa María. Alianza Editorial. Madrid.

DÍEZ DE VELASCO VALLEJO, M. (1999) *Las organizaciones internacionales*. Editorial Tecnos. Madrid.

DOLLMANN, E. (1969) *El intérprete de Hitler. Memorias del Dr. Eugen Dollmann*. Juventud. Barcelona.

DOS PASSOS, J. (1956) *The Theme is Freedom*. Dodd, Mead & Co. Nueva York.

--- (1974) *Años inolvidables*. Alianza. Madrid.

EDSEL, R. M. (2012) *The Monuments Men*. Ediciones Destino. Barcelona.

EKVALL, R. E. (1960) *Faithful Echo*. Twaine Publishers. Nueva York.

ELSAESSER, T. (1998) “El cine alemán: Sus orígenes y la primera década” en *Historia general del cine. Volumen III. Europa 1908-1918*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

FARAGO, L. (2005) *Patton. Ordeal and Triumph*. Westhome Publishing. Pennsylvania.

FARASSINO, A. (1996) “Italia: El neorrealismo y los otros” en *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. (1989) *Cine e historia en el aula*. Akal. Madrid.

FRITZ, H. W. (2004) *The Lewis and Clark Expedition*. Greenwood Publishing Group. Nueva York.

FUENTES, V. (2006) *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*. Ediciones de la Torre. Madrid.

GABALDÓN, G. (1990) *Saipan: Suicide Island*. Self Published. Los Ángeles.

GAIBA, F. (1998) *The origins of simultaneous interpretation. The Nuremberg Trial*. University of Ottawa Press. Ottawa.

--- (1999) "Interpreting at the Nuremberg Trial" en *Interpreting* 4 (1).

GARCIA YEBRA, V. (1994) *Traducción: historia y teoría*. Gredos. Madrid.

GASKIN, H. (Ed.) (1990) *Eyewitnesses at Nuremberg*. Arms. Londres.

GELLANTELY, R. (2004) «Núremberg: voces del pasado» en GOLDENSOHN, L. *Las entrevistas de Núremberg*. Taurus Historia. Madrid.

GIANNANTONI, F (2005) *L'ombra degli americani sulla Resistenza al confine tra Italia e Svizzera*. Edizioni Essezeta-Arterigere. Milán.

GILBERT; G (1947) *The Nuremberg Diary*. Farrar, Straus and Company. Nueva York.

--- (1948) "Hermann Göring: Amiable Psychopath." en *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 43, pp. 211–229.

--- (1950) *The Psychology of Dictatorship; Based on an examination of the leaders of Nazi Germany*. The Ronald Press Company. Nueva York.

GILE, D. (1985) "Le modele d'efforts et l'équilibre d'interprétation en interprétation simultanée". *Meta, Numéro special: Interprétation de Conférence*. Vol. 30, I.

GIMÉNEZ SILES, R. (1981) *Retazos de vida de un obstinado aprendiz de editor, librero e impresor*. Rafael Giménez Siles. México.

GOLDENSOHN, L. (2004) *Las entrevistas de Núremberg*. Taurus Historia. Madrid.

GOMERY, D. (1995) «La llegada del sonido a Hollywood» en *Historia general del cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

--- (1996) “La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood” en *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

--- (1997) « Los grandes estudios de Hollywood » en *Historia general del cine. Volumen VIII : Estados Unidos (1932-1955)*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

--- (1998) « El monopolio de Edison » en *Historia general del cine. Volumen II : Estados Unidos (1908-1915)*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

GONZÁLEZ MIGUEL, R. (2009). «Los limoneros. Soledades enfrentadas» en *Revista de cine*. Cine Club UNED. Nº 16. Asociación Cultural UNED Soria.

--- (2010) «*Canino*. Prohibido asomarse al exterior» en *Revista de cine*. Cine Club UNED Nº 17. Asociación Cultural UNED Soria.

--- (2011) «*Incendies*. Epitafio» en *Revista de cine*. Cine Club UNED Nº 18. Asociación Cultural UNED Soria.

GRAVES, R. (1991) *Lawrence y los árabes*. Seix Barral. Barcelona.

GUBERN, R. (1996) “La agonía de los géneros” en *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

GUIAR AGUILAR, M. (2007) “Los árabes y el pensamiento griego: las traducciones del siglo VIII en Bagdad” en *Ciencia y cultura en la edad media*. Actas VIII y X. La Orotava. Tenerife.

GUIDÈRE, M. (2008) *Irak in translation: De l'art de perdre une guerre sans connaître la langue de son adversaire*. Jacob Duvernet. París.

HALE, S. B. (2010) *La interpretación comunitaria. La interpretación en los sectores jurídico, sanitario y social*. Comares. Granada.

HARRIS, B. (1993) “Un intérprete diplomático inglés en el siglo XIX en Japón”. *Livius*. Vol. 3, pp. 115-136.

HARRIS, W. R. (1954): *Tyranny on Trial. The Evidence at Nuremberg*. Southern Editions. Dallas.

HEREDERO, C. F. (1996 A) “España bajo el franquismo: imágenes parásitas y resistencia crítica” en *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

--- (1996 B) “Los directores: el relevo generacional” en *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

HEIMBURGER, F. (2014) “Power relations in postcards of French First World War military interpreters” en *Framing the interpreter. Towards a visual perspective*. FERNÁNDEZ OCAMPO, A y WOLF, M (eds.) Routledge. Londres/Nueva York.

HEININK, J. B. (1995) “Las versiones múltiples” en *Historia general del cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

HELPS, A. (1855) *The Spanish Conquest in America and Its Relations to the History of Slavery and the Government of Colonies*. John W. Parker and Son West Strand. Londres.

HERTOG, E. (2002) “Language as a human right”. In *Interpreting in the 21st Century: Challenges and opportunities*. GIULIANA, G y VIEZZI, M (eds.), pp.145–157. John Benjamins. Nueva York.

IRVING, D. (1973) *The Rise and Fall of the Luftwaffe: The Life of Field Marshall Erhard Milch*. Little Brown. Nueva York.

INGHILLERI, M. (2009). “Translators in War Zones: Ethics under Fire in Iraq” en BIELSA, E. et ál. (eds.) *Globalisation, Political Violence and Translation*. Palgrave Macmillan. Londres.

JIMÉNEZ IVARS, A. (2002) “Variedades de interpretación: modalidades y tipos” en *Hermeneus, Revista de Traducción e Interpretación*, 4, pp. 95-114. Facultad de Traducción e Interpretación de Soria. Imprenta de la Excma. Diputación Provincial de Soria. Soria.

JOINVILLE J. (1963) *Chronicles of the crusades: The life of Saint Louis*. Penguin Books. Harmondsworth.

JUARISTI, J. (1995) “EE.UU: De la épica a la flagelación”. En *Memoria de la Segunda Guerra Mundial*. Editorial El País. Madrid.

KAPLAN, A. (2005) *The Interpreter*. Free Prees. Simon & Schuster. Nueva York.

KARTTUNEN, F. (1994) *Between Worlds. Interpreters, Guides, and Survivors*. New Brunswic. Rutgers University Press. Nueva Jersey.

--- (1997) “Rethinking Malinche” en SCHROEDER S., WOOD, S. y HASKETT, R. (eds.) *Indian Women of Early Mexico*, pp. 291-312. Norman and London. University of Oklahoma Press. Oklahoma.

KELLY, M. (2014) «Staging the Entente in the First World War» en *Framing the interpreter. Towards a visual perspective*. FERNÁNDEZ OCAMPO, A y WOLF, M (eds.) Routledge. Londres/Nueva York.

KOWALSKY, D. (2004) *La Unión Soviética y la Guerra Civil Española. Una revisión crítica*. Prólogo de Stanley G. Payne. Editorial Crítica. Barcelona.

KOHN, K. y KALINA, S. (1996) "The strategic dimension of interpreting". *Meta*, XLI, 1.

KOSZARSKI, R. (2011) «El cine de los años veinte» en *Historia mundial del cine Estados Unidos*. Tomo I. Akal. Madrid.

KURZ, I. (1985A). "The Rock Tombs of the Princes of Elephantine. Earliest References to Interpretation in Pharaonic Egypt." en *Babel*, 31:4, pp. 213-218.

--- (1985B) "Das Dolmetscher-Relief aus dem Grab des Haremhab in Memphis. Ein Beitrag zur Geschichte des Dolmetschens im alter Ägypten » en *Babel*, 32:2, pp. 73-77.

--- (1986) « Dolmetschen im alten Rom » en *Babel* 32 (4), pp : 215-220.

--- (1991) "The interpreter Felipillo and his role in the trial of the inca ruler Atahualpa" en *Jerome Quarterly*, vol. 6, nº 4 (Aug-Sept.1991).

LANYON, A. (1999) *Malinche's Conquest*. Griffin Press. Nueva York.

LAWRENCE, T. E. (1986) *Los siete pilares de la sabiduría*. Ediciones Libertarias. Madrid.

LE CARRÉ. J. (2006) *La canción de los misioneros*. Random House Mondadori. Barcelona.

LISTER, M. y LIZ, W. (2001). "Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual", in VAN LEEUWEN, T y JEWITT, C. (eds.) *Handbook of Visual Analysis*. Sage Publications. Londres/Thousand Oaks/Nueva Delhi.

LEÓN, M. (2000) *Manual de interpretación y traducción*. Luna Publicaciones. Madrid.

LESCH, H. (1999) “Community translation: right or privilege?” en ERASMUS, M. *Liaison Interpreting in the Community*. Van Schaik. Pretoria, pp. 90-98.

LOSILLA, C. (1996) “Tecnología y Estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido” en *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid

MACMILLAN, M. (2002) *Paris 1919: Six months that Changed the World*. Random House. Nueva York.

MADARRIAGA, S. (1941) *Hernán Cortés*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

MALCOLM, D. (1996) “Gran Bretaña: Paisaje después de la batalla” en *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

MARTÍNEZ DE PISÓN, I. (2005) *Enterrar a los muertos*. Seix Barral. Barcelona.

MARZAL, J. J. (1998) «Blackton, Porter e Ince» en *Historia general del cine. Volumen II: Estados Unidos (1908-1915)*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

MEZA, O. (1985) *Malinalli Tenepal, la gran calumniada*. 1985. Edamex. México D.F.

MIKKELSON, H (1996) “Community Interpreting. An emerging profession” en *Interpreting* 3 (1), pp. 125-129.

MITCHAM, S W. (2007) *Eagles of the Third Reich: Men of the Luftwaffe in World War II*. Stackpole Military History Series. Stackpole Books. Mechanicsburg, Pennsylvania.

MONTERDE, J. E. (1997) «El cine entre el totalitarismo y la democracia» en *Historia general del cine. Volumen VII : Europa y Asia (1929-1945)*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

NEZ, CH. y ÁVILA, J. (2011) *Code Talker: The First and Only Memoir by One of the Original Navajo Code Talkers of WWII*. Penguin. Nueva York.

NIETO GARCÍA, P. (2012) *Medologías didácticas en interpretación simultánea: Adaptación del Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas y el Portfolio Discente*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Luis Guerra Salas. Universidad Europea de Madrid. Madrid.

OBST, H. (2010) *White House Interpreter. The Art of Interpretation*. Authorhouse. Bloomington. Indiana.

OMS, M. (1996) “Francia: reivindicación de la “qualité” en *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

OZANAN, D. (1998) *Les diplomates espagnols du XVIIIe siècle. Introduction et répertoire biographique (1700-1808)*. Casa de Velázquez. Maison de de Pays Ibériques. Madrid-Burdeos.

PALACIO, M. (1995) “Dimes y diretes. La encrucijada del sonoro” en *Historia general del cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

--- (1998) “El público de los orígenes del cine” en *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

PARSHINA, E. (2002) *La brigadista. Diario de una dinamitera de la Guerra Civil*. La Esfera. Madrid.

PAYÀS, G y ALONSO, I. (2009) “La mediación lingüística institucionalizada en las fronteras hispano-mapuche e hispano-árabe: ¿un patrón similar?” en *Historia* 42, pp. 185-201.

--- (2012) “La mediación en tiempos de guerra desde el punto de vista de los estudios de traducción” en PAYÀS, G y ZAVALA, J. M. (eds.), *La mediación lingüístico-cultural en tiempos de guerra. Miradas cruzadas sobre la historia de España y América*. Temuco: Universidad Católica de Temuco y Universidad de Salamanca.

--- y GARBARINI, C. G. (2012) “La relación intérprete-mandante: claves de una crónica colonial para la historia de la interpretación” en *Onomázein* (2012/1), pp. 345-368.

PAXTON, R. (1997) *La France de Vichy 1940-1944*. Éditions du Seuil. París.

---- (1972) *La Francia de Vichy 1940-1944*. Noguer y Caralt Editores. San Sebastián.

PEDERIN, I. (1998) “Geschichte des Dolmetschens im Westen bis zur Aufklärung” en *TextconText*, 12:2, pp.79-106.

PÉREZ PERUCHA, J. (1998) “Apogeo y decadencia de la producción barcelonesa” en *Historia general del cine. Volumen III. Europa 1908-1918*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

PERSICO, J. (1994) *Nuremberg Infamy on trial*, Viking Penguin. Nueva York.

PITTALUGA, G. (1946) *Grandeza y servidumbre de la mujer*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

PLA VALL, E. (2007) “Las relaciones peligrosas: Cine y enseñanza, algo más que buenos propósitos”, en *Conciencia Social*, 11, pp. 35-54.

PYKA, M. (2005) “Prólogo. ¿El intérprete como comparsa? Las memorias de Paul Otto Schmidt” en: SCHMIDT, P. *Europa entre bastidores. Del Tratado de Versalles al juicio de Núremberg*. Barcelona: Destino, pp. 9-23.

PYM; A. (1998) "Ausbildungssituation in aller Welt (überblick)", en SNELL-HORBY, M *et al.* (eds.) *Handbuch Translation*, Stauffenburg Verlag. Tübingen.

QUADRA SALCEDO, R, DE LA. (ed. y rev.) (1989) *La Segunda Guerra Mundial*. Diario ABC. (2 vols.). Prensa Española S.A. Madrid.

RAE (2014(23ª)), *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa Calpe. Madrid.

ROBINSON, D. (1997) *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*. St. Jerome. Manchester.

RODITI, É. (1982) *Interpreting: its history in a nutshell*. National Resource Center for Translation and Interpretation Paper. Georgetown University. Washington D. C.

ROLAND, R. (1999) *Interpreters as Diplomats. A Diplomatic History of the Role of Interpreters in World Politics*. University of Ottawa Press. Ottawa.

ROSENGARTEN, F. (1976) *Freebooters must die!* Haverford House Publishers. Nueva York.

ROUSSO, H. (1987) *Le Syndrome de Vichy 1944-198...* Le Seuil. París.

SANTOS, P. (1995) "La transición del mudo al sonoro en Europa" en *Historia general del cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

SANTOYO, J. L. (2006) "Blank Spaces in the History of Translation" en *Charting the Future of Translation History*. BASTIN, G.L. y BANDIA, P.F. (eds). University of Ottawa Press. Ottawa.

SAWYER, D. B. (2004) *Fundamental aspects of interpreter education: Curriculum and assessment*. John Benjamins Publishing. Philadelphia.

SAUER, A. (1997) “An invitation to Conference Interpreting” en *Terminologie et traduction*. Comisión Europea. Luxemburgo.

SETTON, K. M. (1975) *A History of the Crusades: Volume III. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*. University of Wisconsin Press. Madison.

SCHMIDT, P. (2005) *Europa entre bastidores*. Editorial Destino. Barcelona.

SHVEITSER, A. (1999) “At the Dawn of Simultaneous Interpretation in Russia” en *Interpreting*, 4 (1).

SKINNER, W. y CARSON, T. (1990) “Working conditions at the Nuremberg trials”
BOWEN, D. y BOWEN, M. (Eds.) Nueva York.

SKUNKE, M. “Tout a comencé a Nuremberg” en *Parallèles*, 11, Otoño 1989.
Cahiers de l'École de Traduction et d'Interpretacion. Université de Gèneve.
Ginebra.

SOTO NIETO, F. y HERNÁNDEZ, F. J. (2004) *Imágenes y justicia. El derecho a través del cine*. La Ley-Actualidad. Madrid.

SPOTO, D. (1978) *Stanley Kramer, Film maker*, G.P. Putnam's Sons. Nueva York.

TAVERNIER, B. y COURSDON, J. P. (1997) *50 años de cine norteamericano*. Akal. Madrid.

TAKEDA, K. (2008) “Interpreting at the Tokyo War Crimes Tribunal” en *Doing Justice to Court Interpreting. Special issue of Interpreting* 10:1 (2008),
SHLESINGER, M. y PÖCHHACKER, F. (eds.), pp. 65–83.

THIERY, C. (1985) “La responsabilité de l'interprète de conférence professionnel ou pourquoi nous ne pouvons pas écrire nos mémoires” en *Meta*. Vol. 30 (1), pp. 78-81.

TOMASI, D. (1997) «El cine japonés: de la llegada del sonoro al final de la Segunda Guerra Mundial» en *Historia general del cine. Volumen VII: Europa y Asia (1929-1945)*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

TORREIRO, C. (1997) “El estado asistencial” en *Historia general del cine. Volumen XI: Nuevos cines (Años 60)*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

--- (1997) «La Guerra Mundial: Hollywood entre dos frentes» en *Historia general del cine. Volumen VIII: Estados Unidos (1932-1955)*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

TORRES, A. M. (1996) *Diccionario de cine Espasa*. Espasa Calpe. Madrid.

TORRES DÍAZ, M. G. (2005) *Manual de interpretación consecutiva y simultánea*. Universidad de Málaga. Málaga.

TRUFFAUT, F. (2007) *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial. Madrid.

VAILL, A. (2014) *Hotel Florida. Verdad, amor y muerte en la Guerra Civil*. Turner Publicaciones. Madrid.

VALDEÓN, R. (2014) *Translation and the Spanish Empire in the Americas* en Translation Library. John Benjamins. Nueva York.

VALERO GARCÉS, C. (2003) *Traducción e interpretación en los servicios públicos. Contextualización, actualidad y futuro*. Comares. Granada.

VIZCAÍNO CASAS, F. (1976) *Historia y anécdota del cine español*. Ediciones Adra. Madrid.

--- (1981) “Nota aclaratoria para irascibles” en *Las autosuyas* (2ª edición). Planeta. Barcelona.

WADENSJÖ, C. (1998) “Community interpreting” en BAKER, M. (ed.) *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. Routledge. Londres-Nueva York, pp. 33-37.

WALTERS, V. (1978) *Silent Missions*, Autobiography Publisher. Doubleday. Nueva York.

WHITING, C. (1979) *Patton*. San Martín. Madrid.

WOLF, M. (2013) “German speakers, step forward!: Surviving through interpreting in Nazi concentration camps” en *Translation and Interpreting Studies. The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association*. Volume 8, Issue 1, pp. 1–22.

--- (2014) «Staging prisoners of war: The interpreter figure in First World War postcards» en *Framing the interpreter. Towards a visual perspective*. FERNÁNDEZ OCAMPO, A y WOLF, M (eds.) Routledge. Londres/Nueva York.

YANNAKAKIS, Y. (2012) *El arte de estar en medio*. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Oaxaca.

ZABALBEASCOA, P; SANTAMARÍA, L; CHAUME, F. (2005) *La Traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Comares. Granada.

ZAORALOVA, E. (1996) “El cine en el centro y el este europeo” en *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.

ZARROUK, M. (2009) *Los traductores de España en Marruecos (1859-1939)*. Alborán-Bellaterra. Barcelona.

ZAVALA, J. M, (2005) “Aproximación antropológica a los parlamentos hispano-mapuches del siglo XVIII” en *Austerra 2*, pp. 49-58.

--- (2008) *Los Mapuches del siglo XVIII. Dinámica interétnica y estrategias de resistencia*. Colección Estudios Sociales. Editorial Universidad Bolivariana. Santiago de Chile.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

CARRERA FERNÁNDEZ, J. (2014) *Aproximación a la traducción translectal de un corpus audiovisual de películas hispanoamericanas*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Manuel Ramiro Valderrama. Facultad de Traducción e Interpretación de Soria. Universidad de Valladolid.

MARTÍNEZ ROMERA, J. (2006) *Aproximación a la dimensión interlectal en la película Martín (Hache) de Adolfo Aristarain*. Trabajo de Investigación dirigido por el Dr. Manuel Ramiro Valderrama. Facultad de Traducción e Interpretación de Soria. Universidad de Valladolid.

RAMIRO VALDERRAMA, M. (2001) “Apuntes semióticos en torno a la traducción de textos transcontextualizados” Revista *Hermeneus* n° 3. Excma. Diputación Provincial de Soria. Soria.

--- (2003) “El traductor y la búsqueda del estándar hispánico” en *Actas del Tercer Congreso Latinoamericano de Traducción a Interpretación. De Babel a Internet*. Colegio de Traductores públicos de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires.

--- (2007) “La traducción interlectal en las lenguas transnacionales: Esbozo para una teoría del español” en GARCÍA VASSAUX, A. (ed.) *Memoria del II Congreso de Interpretación y Traducción en La Antigua de AGIT y I Encuentro Internacional del Centro Regional América Latina de la FIT*, pp. 147-177.

--- (2012) “La caracterización de textos translectales y su aprovechamiento en las clases de Español” en SALAS DÍAZ, M; GÓMEZ DEL CASTILLO, M. J. y MORÁN RODRÍGUEZ, C. (eds.) *Actas del XLVI Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español). La cultura española entre la tradición y la modernidad. Nuevos retos para la enseñanza del español*. Gráficas Varona. Salamanca, pp. 31-41.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

BAIGORRI, J. (2005) “Michaelis, un intérprete de conferencias alemán entre las dos guerras mundiales” en *Puentes*. Universidad de Salamanca. Salamanca. pp. 59-67.

Disponible en:

<http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes5/06%20Jesus%20Baigorri.pdf>

[Consulta 9 de agosto de 2014].

--- (2007) “A propósito de las memorias de Schmidt, intérprete de Hitler” en: SANTANA, B.; RECIO ARIZA, M. A. y ROISS, S. (eds.) *Puente entre dos mundos: últimas tendencias en la investigación traductológica alemán-español*. Universidad de Salamanca. Salamanca. pp. 14-25.

Disponible en:

<http://campus.usal.es/~alfaqueque/publicaciones/baigorri/BaigorrimeroriasSchmidt.pdf>

[Consulta el 9 de agosto de 2014].

BAQUERO, C. (2006) “Opinión de los Intérpretes acerca de *LA INTÉRPRETE*”.

Disponible en:

<<http://aiic.net/page/1792>>.

[Consulta 8 de agosto de 2014].

BELTRÁN, G. (2013) “El papel y la ética de los intérpretes en situaciones de conflicto”. Universidad de Valladolid.

Disponible en:

<http://bit.ly/1cL8ssc>

[Consulta 8 de agosto de 2014].

GALIANO LEÓN, M. (2008) “Movimientos migratorios y cine” en *Haol*, Núm. 15 (Invierno, 2008) Universidad de Cádiz. Cádiz. pp. 171-183.

Disponible en:

<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es>

[Consulta 8 de agosto de 2014].

HERTOG, E. (2014) “Intérpretes en zonas de conflicto. Sudáfrica”.

Disponible en:

http://www.ivoox.com/don-lenguas-2014-01-15-interpretes-zonas-de-audios-mp3_rf_2844131_1.html

[Consulta 10 de agosto de 2014].

KATHERINE, L. (2010) *From Ewokese to Mando'a: The Languages of Star Wars*.

Disponible en:

<http://www.alsintl.com/blog/star-wars-languages/>

[Consulta 8 de agosto de 2014].

MOLINA, J. (2002) “La Interpretación simultánea en las cadenas de TV estatales españolas: aspectos técnicos, situacionales y emocionales” en *Puentes*. Universidad de Salamanca. Salamanca.

Disponible en:

<http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes1/09%20Molina.pdf>>

[Consulta 26 de julio de 2014].

REQUENA, R. (2010) *La relevancia del origen cultural del mediador/intérprete en los servicios públicos españoles: el caso de la comunidad china*. Universidad de Alcalá. Madrid.

Disponible en:

<http://www.saludycultura.uji.es/archivos/ATT00005.pdf>

[Consulta 8 de agosto de 2014].

SABUGUEIRO, L. (2006) *Alas polacas. El 303 escuadrón en la Batalla de Inglaterra*. Disponible en:

<http://www.de1939a1945.bravepages.com>.

[Consulta 18 de marzo de 2014].

SÁNCHEZ, G. y GALLEGO, E. (2003) *¿Qué es la ciencia ficción?*

Disponible en:

<http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>

[Consulta 8 de agosto de 2014].

VALDEÓN, R. (2012) *Doña Marina/La Malinche: A Historiographical Approach to the Interpreter/Traitor*.

Disponible en:

http://www.academia.edu/3249573/Dona_Marina_La_Malinche_A_Historiographical_Approach_to_the_Interpreter_Traitor

[Consulta 9 de agosto de 2014].

HEMEROGRAFÍA

ABC, 18 de diciembre de 2014.

El País, 15 de junio de 2014.

Fotogramas, enero 2010.

New York Times, 27 de diciembre de 2011.

Público, 17 de julio de 2008.

FUENTES LEGALES:

Boletín Oficial del Estado, nº 228, 22 de septiembre de 1972.

WEBGRAFÍA

www.eldoblaje.com

www.filmaffinity.com

www.imbd.com

www.wikipedia.org

TRABAJOS NO PUBLICADOS ²⁹⁷

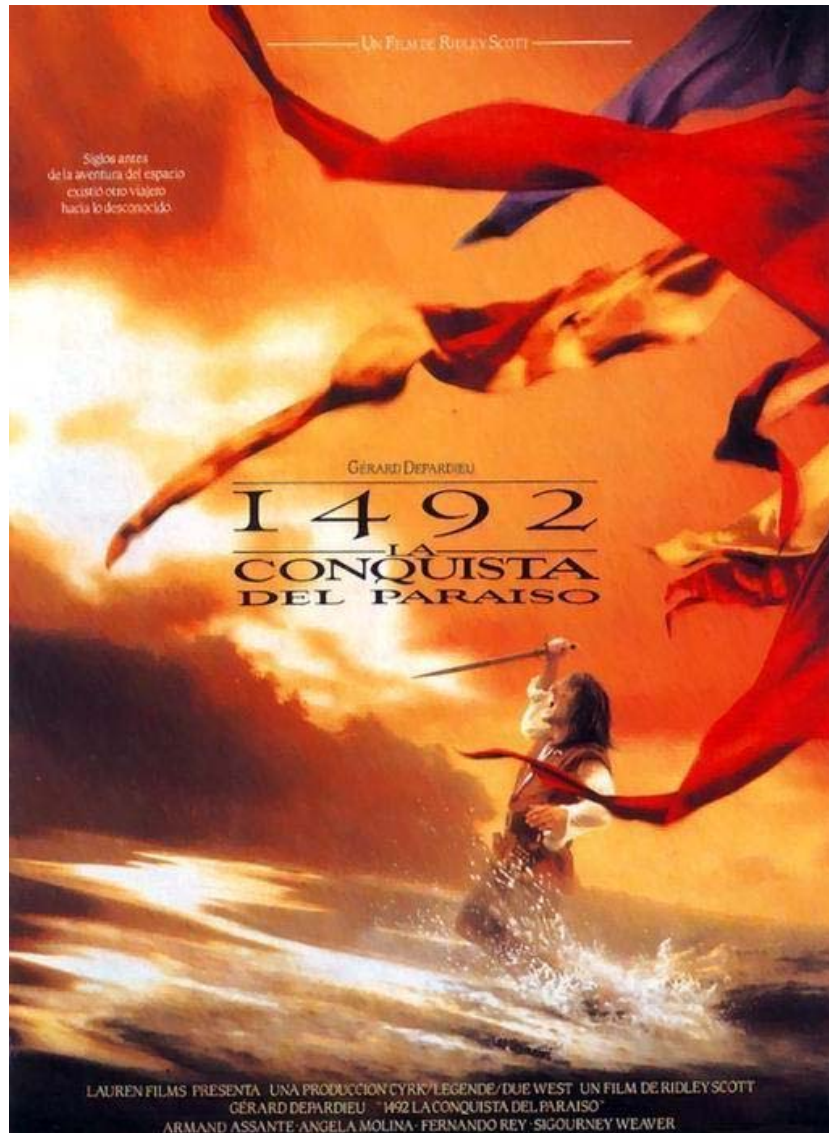
CERRATO RODRÍGUEZ, B. (2013) *La imagen del intérprete en el cine del siglo XXI*. Trabajo de fin de grado dirigido por la Dra. Elena Palacio Alonso. Universidad de Salamanca. Salamanca.

IBARGUREN IBEAS, C. A. (2013) *Comunicación intelingüe, intercultural y multilingüe en La Guerra de las Galaxias. El intérprete en El imperio contraataca y El retorno del Jedi*. Trabajo de fin de grado dirigido por el Dr. Jesús Baigorri Jalón. Universidad de Salamanca. Salamanca.

²⁹⁷ Trabajos de fin de grado amablemente facilitados por sus autores y directores.

ANEXO I: FICHAS DE PELÍCULAS

1492: LA CONQUISTA DEL PARAÍSO



Título original: *1492: The Conquest of Paradise*

Año: 1992

Duración: 155 min.

País: 🇬🇧 Reino Unido

Director: Ridley Scott

Guion: Roselyne Bosch

Música: Vangelis

Fotografía: Adrian Biddle

Reparto: Gérard Depardieu, Armand Assante, Sigourney Weaver, Loren Dean, Ángela Molina, Fernando Rey, Michael Wincott, Tchéky Karyo, Kevin Dunn, Frank Langella, Mark Margolis, Arnold Vosloo, Steven Waddington, Fernando Guillén Cuervo, Juan Diego Botto, Billy L. Sullivan, John Heffernan, Acheró Mañas, Kario Salem, Fernando García Rimada, Berceño Moya, Albert Vidal.

Productora: Coproducción GB-España-Francia; Cyrk / Legende / Due West.

Género: Aventuras. Drama | Histórico. Conquista de América. Siglo XV. Basado en hechos reales.

Sinopsis: Cristóbal Colón, un navegante genovés, sueña con encontrar una ruta marítima nueva que permita al reino de Castilla llegar directamente a los mercados de Asia, a fin de prescindir de los intermediarios que encarecían las mercancías. Colón había presentado su proyecto al rey de Portugal, pero los expertos lo rechazaron porque lo juzgaron factible pero ruinoso. También en Castilla fue rechazado al principio. A pesar de todo, finalmente consigue el apoyo del padre Marchena y del armador Martín Alonso Pinzón. Además, el banquero valenciano Luis de Santángel le promete una audiencia con la Reina Isabel de Castilla, que aprueba el proyecto. El 3 de agosto de 1492, Colón zarpa del Puerto de Palos, ignorando que entre Europa y Asia se interponían un continente (América) y un océano (el Pacífico) que no figuraban en los mapas. El 12 de Octubre de 1492, 'La Pinta', 'La Niña' y 'La Santa María', atracan en una pequeña isla del Caribe a la que llamarán San Salvador. Colón ha descubierto un nuevo continente que ensancha los límites del mundo conocido hasta entonces. Comienza entonces uno de los capítulos más brillantes de la Historia de la humanidad.

Premios:

1992: Globos de Oro: Nominada a Mejor Banda Sonora (Vangelis).

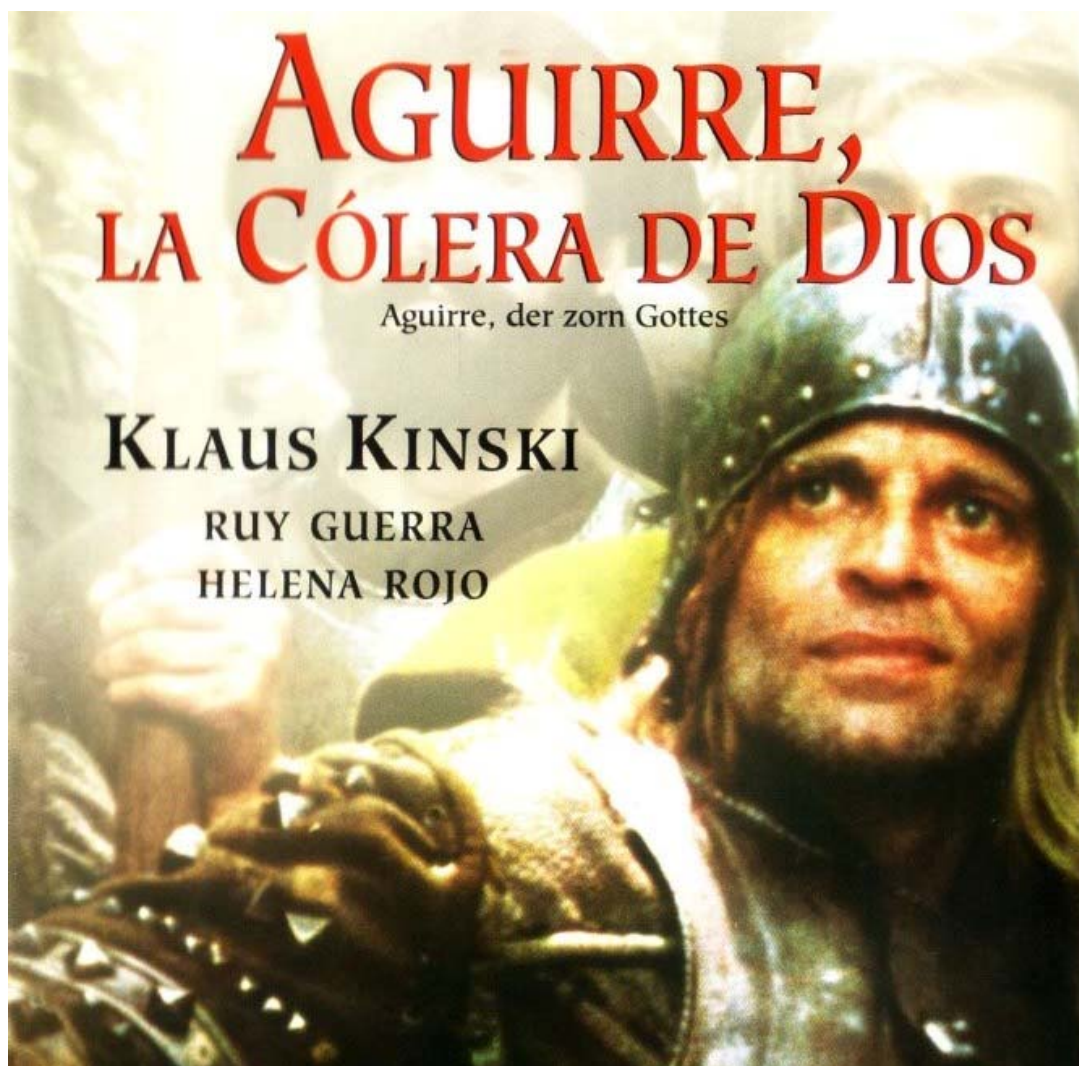
1992: Sociedad Británica de Fotógrafos: Nominada a la Mejor Fotografía.

Críticas:

Estupenda e infravaloradísima película histórica y de aventuras del maestro Ridley Scott. Ciertamente acusó un metraje demasiado excesivo, pero a nivel narrativo y visual contiene momentos de cine de altísimo nivel, en absoluto acordes con los pobres resultados de crítica, taquilla y público que cosechó en su día. Una cinta a reivindicar.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*


AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS



Título original. *Aguirre der Zorn Gottes (Aguirre, the Wrath of God)*

Año: 1972

Duración: 94 min.

País:  Alemania del Oeste (RFA)

Director: Werner Herzog

Guión: Werner Herzog

Música: Popol Vuh

Fotografía: Thomas Mauch

Reparto: Klaus Kinski, Helena Rojo, Del Negro, Ruy Guerra, Peter Berling, Cecilia Rivera, Dany Ades, Armando Polanah

Productora: Werner Herzog Filmproduktion

Género: Aventuras. Drama | Siglo XVI

Sinopsis: En 1560, poco después de la destrucción del imperio inca, una expedición española parte de las montañas de Perú rumbo a las selvas del Amazonas, en busca de la legendaria tierra de El Dorado. A través del diario del fraile Diego Gaspar de Carvajal iremos conociendo detalles y circunstancias de aquella peligrosa aventura.

Premios:

1975: Nominada al Cesar: Mejor película extranjera.

1973: Premios del Cine Alemán: Mejor fotografía.

1977: National Film Critics: Mejor fotografía.

Críticas:

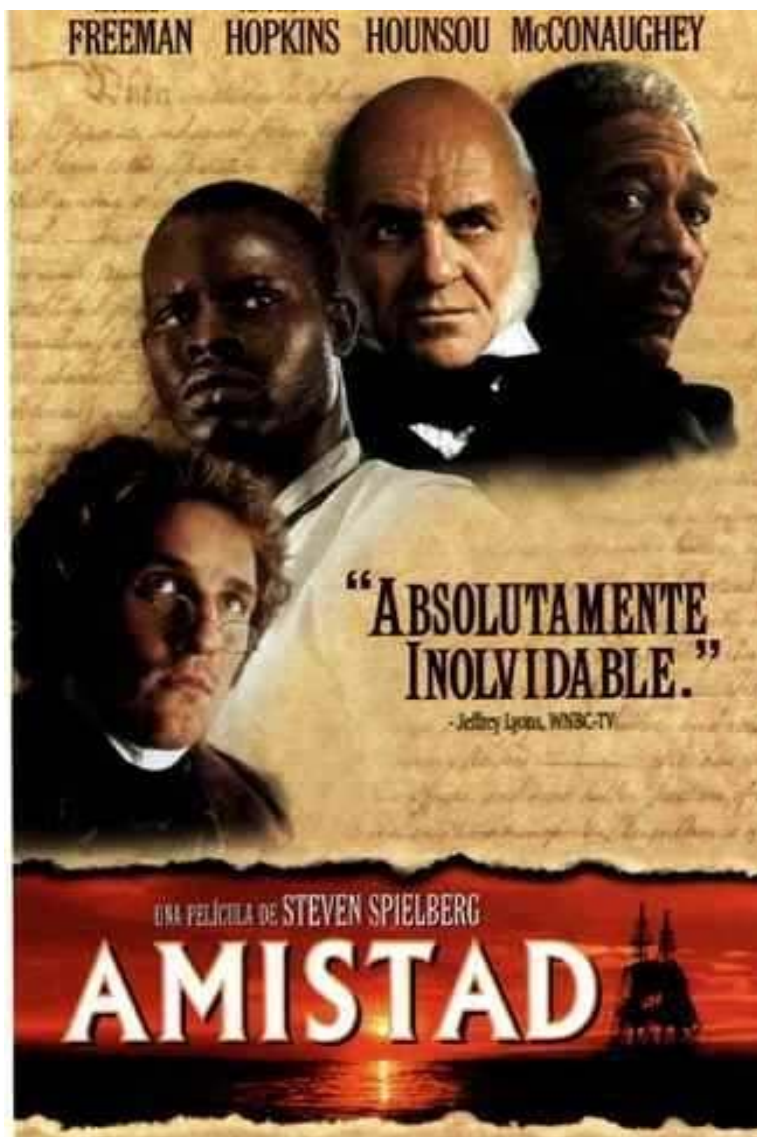
"Bello poema en imágenes"

Augusto M. Torres: Diccionario Espasa

"Me parece un coñazo. Y ya sé que suena a blasfemia. (...) Klaus Kinski siempre me ha puesto de los nervios."

Carlos Boyero: Diario *El País*

AMISTAD



Título original: *Amistad*

Año: 1997

Duración: 155 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Steven Spielberg

Guión: David Franzoni

Música: John Williams

Fotografía: Janusz Kaminski

Reparto: Matthew McConaughey, Djimon Hounsou, Morgan Freeman, Anthony Hopkins, Pete Postlethwaite, Chiwetel Ejiofor, Stellan Skarsgård, Nigel Hawthorne, David Paymer, Anna Paquin, Jeremy Northam, Arliss Howard, Peter Firth, Daniel von Bargen.

Productora: Dreamworks Pictures

Género: Drama | Siglo XIX. Esclavitud. Racismo. Basado en hechos reales.

Sinopsis: Una noche del verano de 1839, cincuenta y tres esclavos negros que viajaban a bordo del navio "La Amistad" se amotinaron y tomaron el control del barco frente a las costas de Cuba. Fracasado su intento de regresar a África, fueron detenidos por tropas americanas y se encontraron en un país extraño y a merced de un sistema judicial que les era ajeno.

Premios:

1997: 4 nominaciones al Oscar: Actor de reparto (Hopkins), fotografía, vestuario, banda sonora original.

1997: 4 nominaciones al Globo de Oro, incluyendo director (Spielberg) y película.

1997: Critics' Choice Awards: Mejor actor secundario (Hopkins).

Críticas:

Correcto drama antirracista, un relato sobre la esclavitud y la búsqueda de libertad lleno de altibajos, de buenas intenciones y excelentes interpretaciones, pero también con los típicos y almibarados momentos "Made in Spielberg". Un ambicioso proyecto de excelente factura que se quedó muy por debajo de sus enormes posibilidades.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

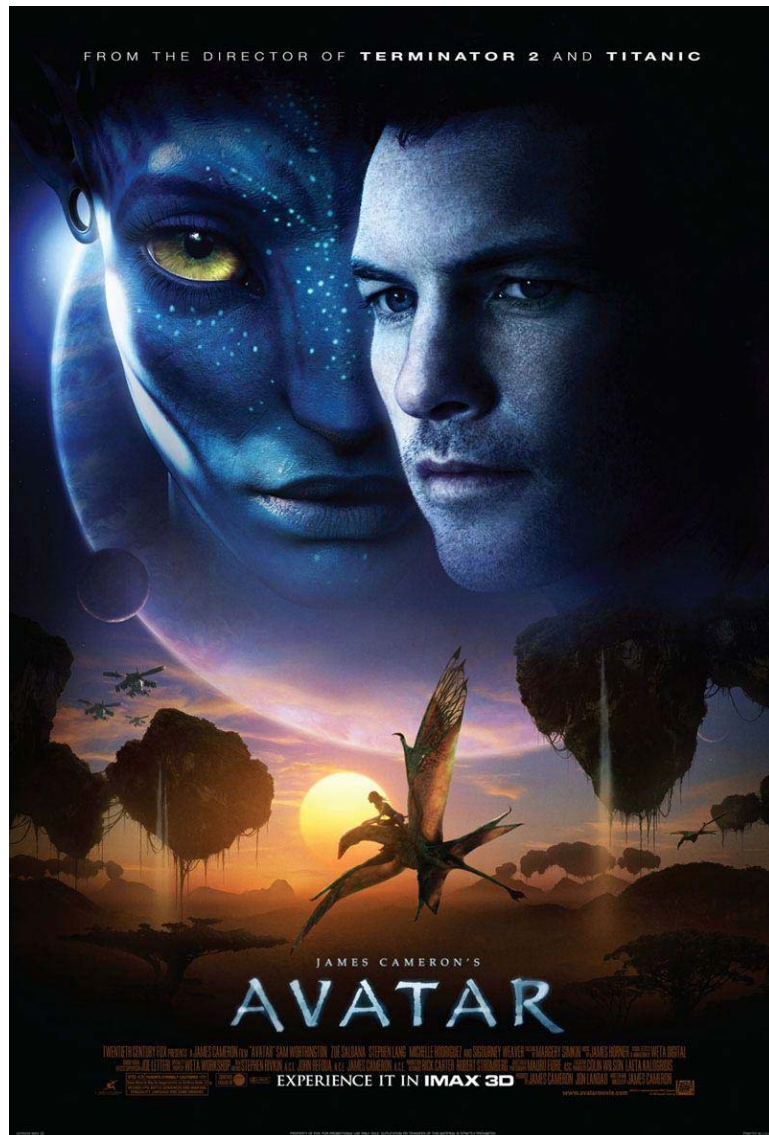
"Un título menor en la carrera de Spielberg (...) no logró explotar toda la fuerza dramática (...) Junto a secuencias brillantísimas aparecen otras faltas de intensidad y de ritmo, sobre todo al entrar en escena la intriga judicial."

Miguel Ángel Palomo: Diario *El País*

"Tiene en teoría todos los ingredientes para triunfar, pero le falta algo que la haga grande."

Javier Angulo: *Cinemanía*

AVATAR



Título original: *Avatar*

Año: 2009

Duración: 161 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: James Cameron

Guion: James Cameron

Música: James Horner

Fotografía: Mauro Fiore

Reparto: Sam Worthington, Zoe Saldana, Sigourney Weaver, Stephen Lang, Michelle Rodríguez, Giovanni Ribisi, Joel David Moore, Wes Studi, CCH Pounder, Laz Alonso, Dileep Rao.

Productora: 20th Century Fox / Lightstorm Entertainment / Giant Studios Inc.

Género: Ciencia ficción. Aventuras. Bélico. Acción. Fantástico. Romance. Extraterrestres. 3-D.

Sinopsis: Año 2154. Jake Sully (Sam Worthington), un ex-marine condenado a vivir en una silla de ruedas, sigue siendo, a pesar de ello, un auténtico guerrero. Precisamente por ello ha sido designado para ir a Pandora, donde algunas empresas están extrayendo un mineral extraño que podría resolver la crisis energética de la Tierra. Para contrarrestar la toxicidad de la atmósfera de Pandora, se ha creado el programa Avatar, gracias al cual los seres humanos mantienen sus conciencias unidas a un avatar: un cuerpo biológico controlado de forma remota que puede sobrevivir en el aire letal. Esos cuerpos han sido creados con ADN humano, mezclado con ADN de los nativos de Pandora, los Na'vi. Convertido en avatar, Jake puede caminar otra vez. Su misión consiste en infiltrarse entre los Na'vi, que se han convertido en el mayor obstáculo para la extracción del mineral. Pero cuando Neytiri, una bella Na'vi (Zoe Saldana), salva la vida de Jake, todo cambia: Jake, tras superar ciertas pruebas, es admitido en su clan. Mientras tanto, los hombres esperan los resultados de la misión de Jake.

Premios:

2009: 3 Oscars: fotografía, dirección artística, efectos visuales. 9 nominaciones.

2009: 2 Globos de Oro: Mejor película, director. 4 nominaciones.

2009: 2 Premios BAFTA: diseño de prod., efectos especiales. 8 nominaciones incluyendo mejor film.

2009: Asociación de Críticos de Los Ángeles: Mejor diseño de producción.

2009: 6 Critics' Choice Awards, incluyendo mejor película de acción. 9 nominaciones.

2009: Premios César: Nominada a Mejor película extranjera.

Críticas:

"El rey del mundo ha fijado su visión en crear otro nuevo mundo en 'Avatar', y es un lugar que merece mucho la pena visitar. (...) entrega un espectáculo único, paisajes asombrosos, una narración excitante y un mensaje antiimperialista, de vuelta a la naturaleza."

Todd McCarthy: *Variety*

"Todavía hay al menos una persona en Hollywood que sabe cómo gastar 250 millones de dólares -¿O eran 300?- sabiamente. 'Avatar' no es solo un sensacional entretenimiento, que lo es. Es un avance de la técnica. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 4)."

Roger Ebert: *Chicago Sunday-Times*

"Un tour de force con defectos pero fantástico (...) Eso sí, si te haces con un par de gafas 3D, se convierte en una experiencia trascendente de cinco estrellas, lo más cercano que estaremos nunca de pisar un extraño nuevo mundo. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

Chris Hewitt: *Empire*

"Inmensa en todos los sentidos (...) Avatar es un abrumador espectáculo de inmersión. El arte de la tecnología 3D nos sumerge dentro, pero es la viva rareza del misterioso mundo tropical imaginado por Cameron lo que nos mantiene fascinados."

Wendy Ide: *The Times*

"Lo que necesita la industria (el tipo de asombro exclusivo que pagarás por ver en pantalla grande). (...) estruendosamente excitante (...) Amplía las posibilidades de lo que el cine puede hacer. (...) Puntuación: ★★★½ (sobre 4)."

Peter Travers: *Rolling Stone*

"[Cameron] lleva al cine de ciencia-ficción al siglo XXI con la maravilla deslumbrante que es 'Avatar'. (...) Cada bit de tecnología en 'Avatar' sirve a un propósito aún más grande; a una profunda historia de amor."

Kirk Honeycutt: *The Hollywood Reporter*

"Creada para conquistar los corazones, mentes, libros de historia y récords de taquilla, la película -la más cara de la historia-, es gloriosa, simplona y felizmente alocada. (...) [Cameron] no ha cambiado el cine, pero con gente azul y flora rosa ha confirmado que es maravilloso."

Manohla Dargis: *The New York Times*

"La involución artística. (...) A Cameron se le ha olvidado la historia que quería contar. O no daba para más. (...) Si este es el camino que va a llevar el cine a partir de ahora, que lo paren, que yo me bajo."

Javier Ocaña: *Diario El País*

"El espectáculo total. (...) poderío casi hipnótico de unas imágenes que se quedan grabadas en la retina."

Alberto Luchini: *Diario El Mundo*

"Allí donde se juntan cine y alucine. (...) se sale ebrio de fantasía, pero entero, porque la película ha tenido la sensatez de mantener el fondo liviano del cuento, el

'érase una vez', dentro de un pellejo abrumadoramente perfecto. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)." E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

"El perfeccionismo de Cameron (...) convierte la génesis de este planeta imaginario en el más rotundo activo de Avatar. (...) una experiencia de inmersión hiperrealista en la materia esquiva de los sueños. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

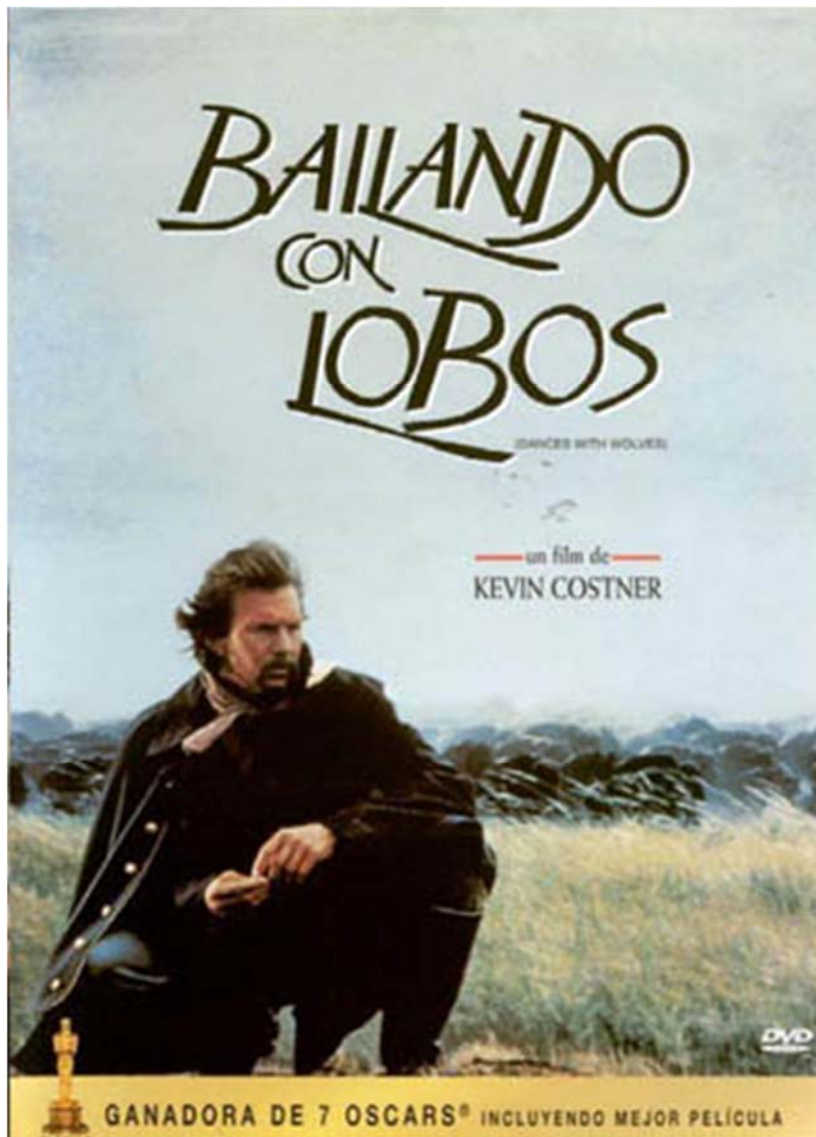
Jordi Costa: *Fotogramas*

El espectáculo se despliega durante 160 minutos, pero la emoción de estar viendo la esperadísima "Avatar" (o "James Cameron y sus aliens, el regreso") apenas alcanza una hora. Es lo que tardas en acostumbrarte a la maravilla visual, para comenzar a darte cuenta de que, mientras estabas ascendiendo a la cumbre del 3D, el guión cayó precipicio abajo, para hundirse en la sima del convencionalismo y los lugares comunes del cine más comercial. El comienzo es brillante, pero, una vez pasada la fascinación, entre tanta tridimensión solo habita la superficialidad. La historia es algo así como si a Neo (Matrix) lo metes en una de indios (nativos) y vaqueros (marines), en un western ecologista con preciosos paisajes de mundos fantásticos. ¿Suena original? No lo es tanto. Estar embelesado por el grandioso escaparate no impide percatarte de que, en su desarrollo, la profundidad es patrimonio exclusivo del formato. El resto es maniqueo y algo simple (¿20 millones el kilo? Guauu, sí que es cara la piedrecita... ¿y dices que se encuentra debajo de dónde?), un conjunto de escenas de acción increíblemente diseñadas que a ratos parecen ser mera excusa para asombrarnos ante los avances de la técnica. El film pretende ser como un videojuego colosal, de mensaje bienintencionado, pero lo cierto es que como cine resulta algo pretencioso, atiborrado de grandes conceptos y pobres diálogos ya vistos en otras películas de éxito. Es muy posible que, de cara a la industria, Cameron marque con "Avatar" un nuevo rumbo en el campo de los efectos especiales, y merecido se lo tiene, pero es una lástima que haya tardado 12 años para ofrecernos una deslumbrante sucesión de superwallpapers dinámicos en 3D... con un guión que se escribe en una semana. ¿Que muchos la ponen por las nubes de Pandora? Genial para

ellos; si alguien ve profundidad en estos personajes planos, que me preste sus gafas, por favor.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

BAILANDO CON LOBOS



Título original: *Dances with Wolves*

Año: 1990

Duración: 180 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Kevin Costner

Guion: Michael Blake (Novela: Michael Blake).

Música: John Barry

Fotografía: Dean Semler

Reparto: Kevin Costner, Mary McDonnell, Graham Greene, Rodney A. Grant, Tantoo Cardinal, Robert Pastorelli, Maury Chaykin, Wes Studi, Floyd 'Red Crow' Westerman, Charles Rocket, Steve Reevis.

Productora: Orion Pictures / Tig Productions.

Género: Western. Aventuras. Romance | Cine épico.

Sinopsis: Tras la Guerra de Secesión (1861-1865) y en plena colonización del Oeste (1785-1890), el teniente John J. Dunbar se dirige a un lejano puesto fronterizo que ha sido abandonado por los soldados. Su soledad lo impulsa a entrar en contacto con los indios sioux; así es como conoce a "En pie con el puño en alto", una mujer blanca que fue adoptada por la tribu cuando era niña. Poco a poco, entre Dunbar y los sioux se establece una relación de respeto y admiración mutuos.

Premios:

1991: Festival de Berlín: Oso de Plata - Logro individual sobresaliente (Kevin Costner).

1991: 9 Nominaciones BAFTA, incluyendo mejor película, director y actor (Costner).

1991: Nominada al Cesar: Mejor película extranjera.

1990: 7 Oscars: Mejor película, director, guion, fotografía, sonido, banda sonora original y montaje.

1990: Globos de Oro: Mejor película Drama, director y guion. 6 nominaciones.

1990: National Board of Review: Mejor película.

Críticas:

Un primerizo (y valiente) Kevin Costner conquistó las taquillas y los Oscars del año con este estupendo western fronterizo que narra un episodio de la conquista del Oeste desde la perspectiva de los verdaderos pobladores de las tierras americanas. Sorprendente aún más por ser obra de un debutante, tres entretenidas horas de magnífico cine que alterna con acierto un tono épico con otro intimista, una maravillosa banda sonora, una fotografía espléndida y una sola pega: Si haces un western en defensa de los indios... ¿Por qué la protagonista tenía que ser blanca? ¿Acaso Mr. Costner no se podía enamorar de una nativa?

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

"Explosivo debut como director (...) relato épico y absorbente para recuperar el espíritu de las viejas películas del Oeste. (...) carga todas las secuencias con el peso de un profundo lirismo y hace explotar frecuentes fogonazos poéticos que engrandecen un filme extraordinario."

Miguel Ángel Palomo: Diario *El País*

A pesar de tener ya 23 años, sigue siendo en la actualidad el *western* que más dinero ha recaudado en taquilla en la historia del cine en los Estados Unidos, con 184 millones de dólares en total. El film cuenta además con 2 versiones: la que se estrenó originalmente en 1990 (de 3 horas de duración) y una edición posterior, "Director's Cut", de 236 minutos con escenas adicionales.

FILMAFFINITY

BANANAS



Título original: *Bananas*

Año: 1971

Duración: 82 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Woody Allen

Guión: Woody Allen, Mickey Rose

Música: Marvin Hamlisch

Fotografía: Andrew M. Costikyan

Reparto: Woody Allen, Louise Lasser, Carlos Montalbán, Natividad Abascal, Miguel Ángel Suárez, Jacobo Morales, David Ortiz, René Enríquez, Jack Axelrod, Danny DeVito, Sylvester Stallone.

Productora: MGM

Género: Comedia | Sátira

Sinopsis: Fielding Mellish (Allen) es un torpe y tímido catador de productos, que, abandonado por su novia, la sensual y atractiva Nancy, decide cogerse unas vacaciones y pasarlas en la pequeña República de San Marcos. Pero lo único que consigue es verse envuelto en un sinfín de líos burocráticos en un país dominado por la guerrilla. Todo se complica aún más cuando, después de la conquista del poder por los guerrilleros, su líder se vuelve completamente loco. Tienen, pues, que tomar una decisión drástica: sustituir a su líder por Mellish con la esperanza de que él podrá salvar al país. Pero Mellish es secuestrado por el FBI, juzgado y acusado de subversión.

CADENAS DE LIBERTAD



Título original: *Before Winter Comes*

Año: 1969

Duración: 107 min.

País:  Reino Unido

Director: J. Lee Thompson

Guion: Andrew Sinclair

Música: Ron Grainer

Fotografía: Gilbert Taylor

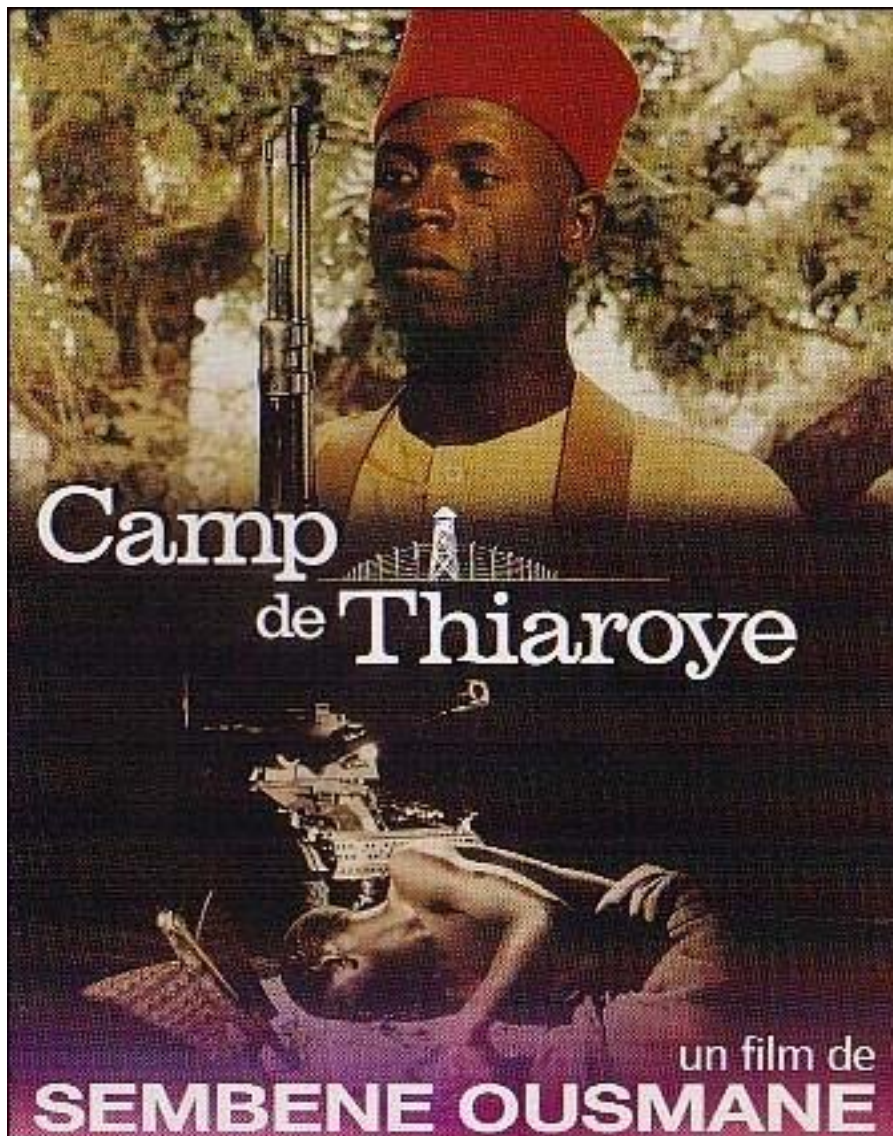
Reparto: David Niven, Topol, Anna Karina, John Hurt, Anthony Quayle, Ori Levy, John Collin, Karel Stepanek.

Productora: Columbia Pictures

Género: Drama | II Guerra Mundial.

Sinopsis: Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), los Aliados tuvieron que repatriar a los civiles confinados en campos de refugiados. Un testarudo oficial británico, el mayor Burnside (David Niven), dirige uno de estos campos en Austria. Janovic (Topol), un refugiado veterano y políglota, se convierte en el intérprete y mano derecha del mayor.

CAMPO DE THIAROYE



Título original: *Camp de Thiaroye*

Año: 1987

Duración: 157 min.

País: 🇸🇳 Senegal

Director: Ousmane Sembene

Guion: Ousmane Sembene y Thierno Faty Sow

Música: Ismaël Lô

Fotografía: Smaïl Lakhdar-Hamina

Reparto: Sidiki Bakaba, Hamed Camara, Philippe Chamelat, Ismaila Cissé, Moussa Cissoko, Eloi Coly, Innocence Coly, Camara Med Dansogho.

Productora: Coproducción Algeria-Senegal-Túnez; Enaproc / Films Domireew / Films Kajoor / Satpec / Société Nouvelle Pathé Cinéma.

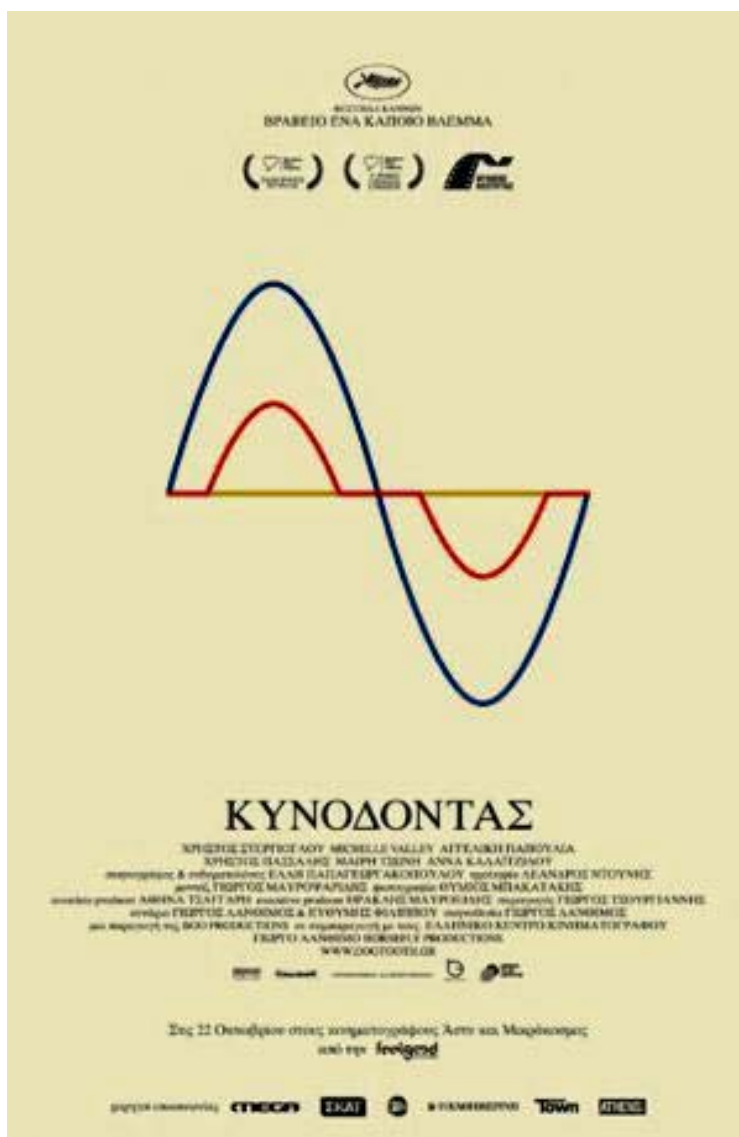
Género: Drama. Bélico.

Sinopsis: Basada en un incidente histórico posterior a la guerra, en el que treinta y cinco *tirailleurs* senegaleses fueron sacrificados y muchos más heridos cuando el ejército francés reprimió a sangre y fuego una revuelta pacífica motivada por los salarios y por las condiciones en las que estaban. Estos retornaban a sus casas después de haber servido en filas durante la Segunda Guerra Mundial.

Premios:

1988: Venecia: Premio Especial del Jurado.

CANINO



Τίτλο original: *Kynodontas (Dogtooth)*

Αño: 2009

Duración: 94 min.

País: 🇬🇷 Grecia

Director: Giorgos Lanthimos

Guion: Efthymis Filippou, Giorgos Lanthimos

Música: Varios

Fotografía: Thimios Bakatatakis

Reperto: Christos Stergioglou, Michelle Valley, Aggeliki Papoulia, Mary Tsoni, Hristos Passalis, Anna Kalaitzidou.

Productora: Boo Productions / Greek Film Center / Horsefly Productions.

Género: Drama. Comedia | Comedia negra. Drama psicológico. Familia. Comedia dramática. Adolescencia.

Sinopsis: Un matrimonio con tres hijos vive en una mansión en las afueras de una ciudad. Los chicos, que nunca han salido de casa, son educados según los métodos que sus padres juzgan más apropiados y sin recibir ninguna influencia del exterior. Creen que los aviones son juguetes o que el mar es un tipo de silla forrada de cuero. La única persona que puede entrar en la casa es Christine, guardia de seguridad en la fábrica del padre.

Premios:

2009: Cannes: Premio "Una cierta mirada" (*Un certain regard*).

2009: Festival de Sitges: Sección oficial largometrajes a concurso.

2010: Oscar: Nominada a Mejor película de habla no inglesa.

2011: Premios Guldbagge (Suecia): Nominada a mejor película extranjera.

Críticas:

"Tan angustiada como con sentido del humor, este premiado viaje de Lanthimos a las tinieblas del corazón de una familia es resueltamente preciso, invitando a la reflexión. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

Philip Wilding: *Empire*

"El director Yorgos Lanthimos cree en el diálogo y el sonido minimalista y la ironía extrema. 'Canino' no es para todo el mundo, pero encantará a los aventureros."

V.A. Musetto: *New York Post*

"Una delicia surreal (...) La película es una singular y misteriosa visión a la dinámica de la familia y al peligroso poder de la curiosidad sexual adolescente."

Lisa Schwarzbaum: *Entertainment Weekly*

"Extraña, áspera y agresiva película (...) Su habilidad para describir la lógica secreta de un universo enfermizo (...) revela en *Lanthimos* a un delicado orfebre de materiales oscuros, con un meritorio manejo del humor negro."

Jordi Costa: Diario *El País*

"Puede parecer tediosa, exagerada (...) De acuerdo. Pero espere un par de días y verá cómo le ha mutado la criaturita en alguna cavidad interna oscura y húmeda. Dos consejos, pues: no se la pierda, y ojo a quién se la recomienda (...) Puntuación: ★★ ★ (sobre 5)."

Javier Cortijo: Diario *ABC*

"Es, sin duda, una de las apuestas más divertidas, insólitas y novedosas del cine europeo contemporáneo. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

Nuria Vidal: *Fotogramas*

CHARADA



Título original: *Charade*

Año: 1963

Duración: 113 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Stanley Donen

Guion: Peter Stone

Música: Henry Mancini

Fotografía: Charles Lang Jr.

Reparto: Cary Grant, Audrey Hepburn, Walter Matthau, James Coburn, George Kennedy, Ned Glass, Jacques Marin, Paul Bonifas, Thomas Chelimsky.

Productora: Universal Pictures

Género: Intriga. Comedia. Romance. Thriller.

Sinopsis: Tras pasar unas vacaciones en una estación de esquí donde ha conocido a Peter Joshua (Cary Grant), Reggie Lampert (Audrey Hepburn) va a pedir el divorcio a su marido. Pero cuando llega a París descubre que este ha sido asesinado y su apartamento está vacío. En la embajada americana le informan de que su marido, junto a otros cómplices, habían robado un cuarto de millón de dólares al gobierno de los Estados Unidos. El dinero ha desaparecido y todos creen que lo tiene Reggie. Peter le ofrece su ayuda pero, a medida que los cadáveres aumentan, para Reggie cada vez es más difícil saber en quién puede confiar.

Premios

1963: Nominada al Oscar: Mejor canción.

1963: 2 nominaciones Globos de Oro: Actor (Grant) y actriz (Hepburn) musical/comedia.

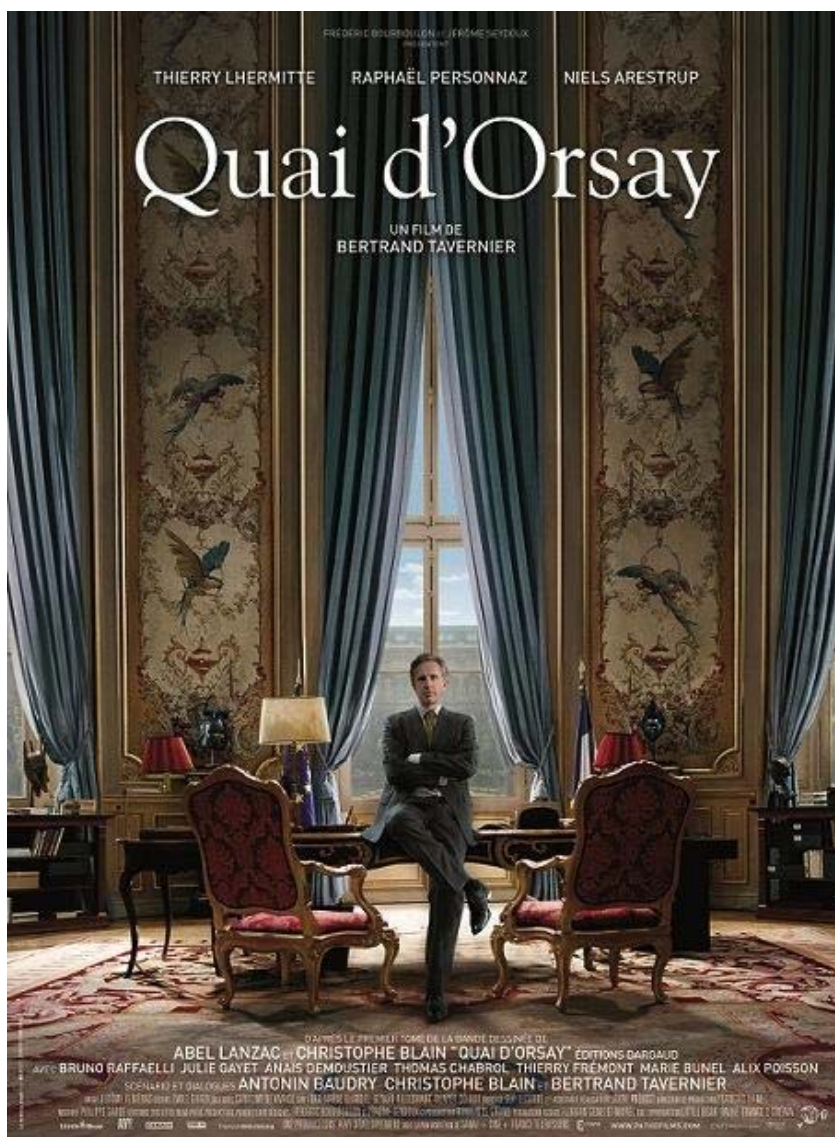
1963: Premios David di Donatello: Plato dorado (Universal Pictures).

Críticas

"Comedia de intriga llena de refinados ambientes que explotó la química de sus estrellas. Donen homenaje al maestro Hitchcock (...) Buena."

Fernando Morales: Diario *El País*

CRÓNICAS DIPLOMÁTICAS



Título original: *Quai d'Orsay*

Año: 2013

Duración: 113 min.

País:  Francia

Director: Bertrand Tavernier

Guion: Christophe Blain, Abel Lanzac

Música: Bertrand Burgalat

Fotografía: Jérôme Alméras

Reparto: Thierry Lhermitte, Raphaël Personnaz, Niels Arestrup, Bruno Raffaelli, Julie Gayet, Anaïs Demoustier, Thomas Chabrol, Thierry Frémont, Alix Poisson, Marie Bunel, Jean-Marc Roulot, Sonia Rolland, Didier Bezace, Jane Birkin.

Productora: Site 4 View Productions.

Género: Comedia | Sátira. Política. Cómic.

Sinopsis: Sátira política protagonizada por Alexandre Taillard de Vorms, Ministro de Asuntos Exteriores de Francia, siempre dispuesto a tratar con los poderosos y consolidar su candidatura para el Premio Nobel de la Paz.

Premios:

2013: Festival de San Sebastián: Premio FIPRESCI, Mejor Guion.

2013: Premios César: Mejor actor secundario. 3 nominaciones.

Críticas:

"Una comedia brillante e inteligente sobre las costumbres políticas."

Scott Foundas: *Variety*

"Una ágil y aguda sátira inspirada en una novela gráfica sobre las obras de la cancillería francesa."

Todd McCarthy: *The Hollywood Reporter*

"La manera de filmar del Sr. Tavernier en esta película es suelta, casi casual."

Manohla Dargis: *The New York Times*

"Divertidísima crítica a la burocracia, la diplomacia y la política francesa."

Irene Crespo: *Cinemanía*

"Incapaz de contagiarme de las risas y carcajadas que escucho en la sala. (...) Cómo me aburre esta caricatura (o imagen demasiado real e insoportable) de ministros y asesores."

Carlos Boyero: Diario *El País*

"Una maravilla. (...) una comedia con el gesto desinhibido, simple tal vez, del nada simple Frank Capra. No hay más. Ni menos."

Luis Martínez: Diario *El Mundo*

"Pararse a pensar lo que habría hecho Lubitsch con los papeles que cada irrupción del ministro levanta por los aires solo acrecienta la decepción. Y la subtrama de los inmigrantes (...) es pura ortopedia narrativa."

Jordi Costa: Diario *El País*

"Lo absurdo, lo ridículo, lo político y lo diplomático se cruzan en un patinaje charlotesco, pero [Tavernier] templea su mirada para que el cuadro sea irónico, escacharrante y en cierto modo respetuoso (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

"Políticamente incorrecta. (...) una parodia acaso excesiva pero absolutamente necesaria en estos tiempos. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Lluís Bonet Mojica: Diario *La Vanguardia*

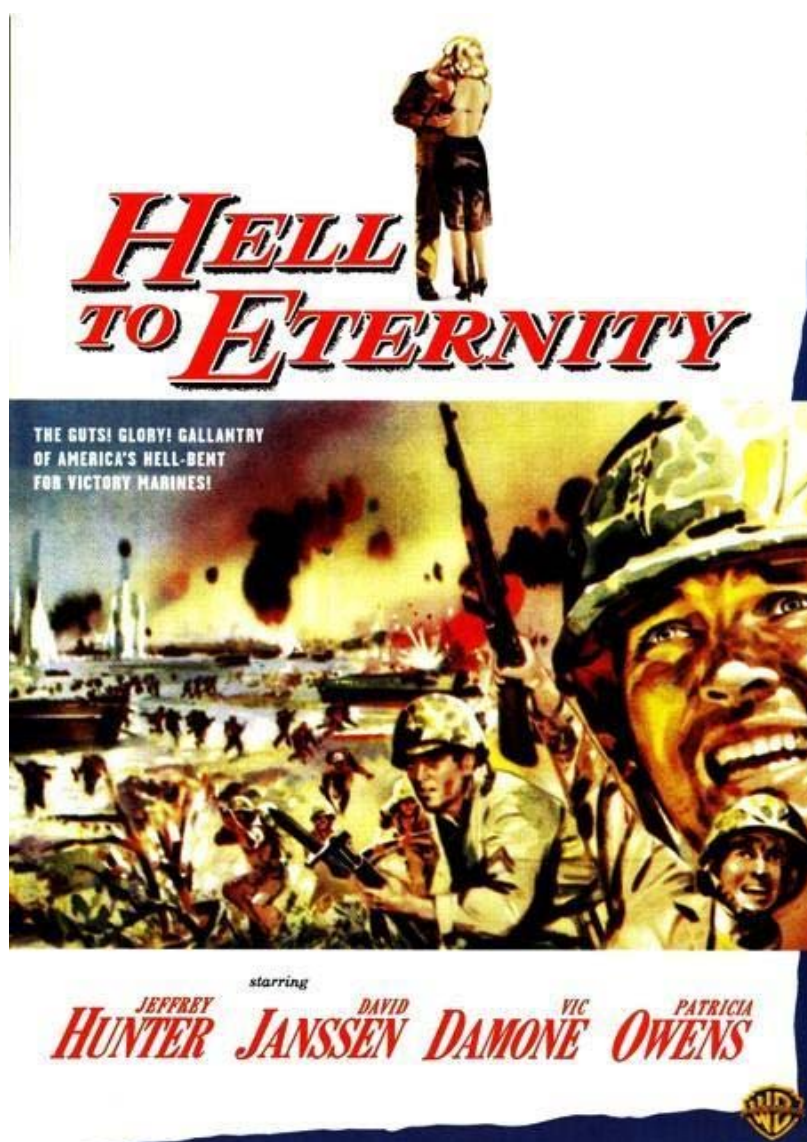
"Esta comedia política es lo mejor que ha dirigido en tiempo Bertrand Tavernier (...) Aun así, está a años luz de sus mejores películas. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Desirée de Fez: *Fotogramas*

"Una sátira frenética. Si no estuviera dividida en pequeños episodios uno acabaría exhausto ante semejante despliegue de verborrea, con tanto tic de comedia francesa y referencias domésticas (...) Puntuación: ★★★½ (sobre 5)."

Manuel Piñón: *Cinemanía*

DEL INFIERNO A LA ETERNIDAD



Título original: *Hell to Eternity*

Año: 1960

Duración: 131 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Phil Karlson

Guion: Ted Sherdeman, Walter Roeber Schmidt (Historia: Gil Doud).

Música: Leith Stevens

Fotografía: Burnett Guffey (B&N)

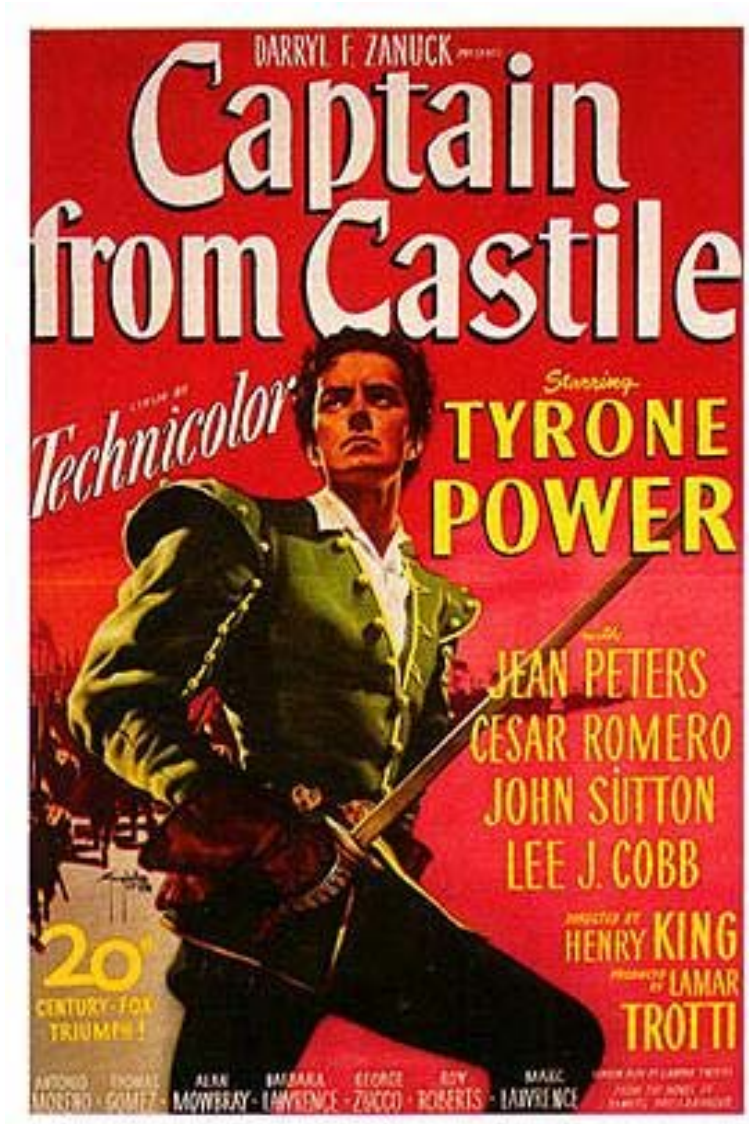
Reparto: Jeffrey Hunter, David Janssen, Vic Damone, Patricia Owens, Richard Eyer, John Larch.

Productora: Allied Artists Pictures

Género: Bélico. Drama | II Guerra Mundial

Sinopsis: Guy Gabaldón, huérfano desde niño, es acogido por una familia japonesa, que lo educa como a un hijo más. Pero, al estallar la Segunda Guerra Mundial, la familia es enviada a un campo de refugiados. Guy, por su parte, se alista en el cuerpo de marines y, gracias a sus conocimientos del idioma japonés, lleva a cabo importantes misiones en el Pacífico.

EL CAPITÁN DE CASTILLA



Título original: *Captain from Castile*

Año: 1947

Duración: 140 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Henry King

Guion: Lamar Trotti (Novela: Samuel Shellabarger).

Música: Alfred Newman

Fotografía: Arthur E. Arling & Charles G. Clarke

Reparto: Tyrone Power, Jean Peters, Cesar Romero, Lee J. Cobb, John Sutton, Antonio Moreno, Thomas Gomez, Alan Mowbray.

Productora: 20th Century Fox.

Género: Aventuras.

Sinopsis: Siglo XVI. Pedro de Vargas se ve obligado a huir de España tras ofender a Diego de Silva, un noble caballero y miembro de la Inquisición que le había robado todas sus tierras. En compañía de un amigo, consigue enrolarse en la expedición de Hernán Cortés con el objetivo de comenzar la conquista de México.

Premios:

1947: Nominada al Oscar: Mejor Banda sonora (Drama o comedia).

EL CARDENAL



Título original: *The Cardinal*

Año: 1963

Duración: 175 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Otto Preminger

Guion: Robert Dozier

Música: Jerome Moross

Fotografía: Leon Shamroy

Reparto: Tom Tryon, John Huston, Romy Schneider, Patrick O'Neal, Carol Lynley, Dorothy Gish, Raf Vallone, Ossie Davis, Pat Henning, Burgess Meredith, Maggie McNamara, Bill Hayes, Cecil Kellaway, Loring Smith, John Saxon, James Hickman, Robert Morse.

Productora: Columbia Pictures

Género: Drama | Religión.

Sinopsis: Un sacerdote de Boston comienza a ascender en la jerarquía eclesiástica. Sin embargo, tendrá que superar situaciones muy delicadas y peligrosas, como cuando se enfrenta a los nazis en Austria.

Premios:

1963: 6 nominaciones Oscar, incluyendo Director, actor sec. (Huston), direc. artíst. Color.

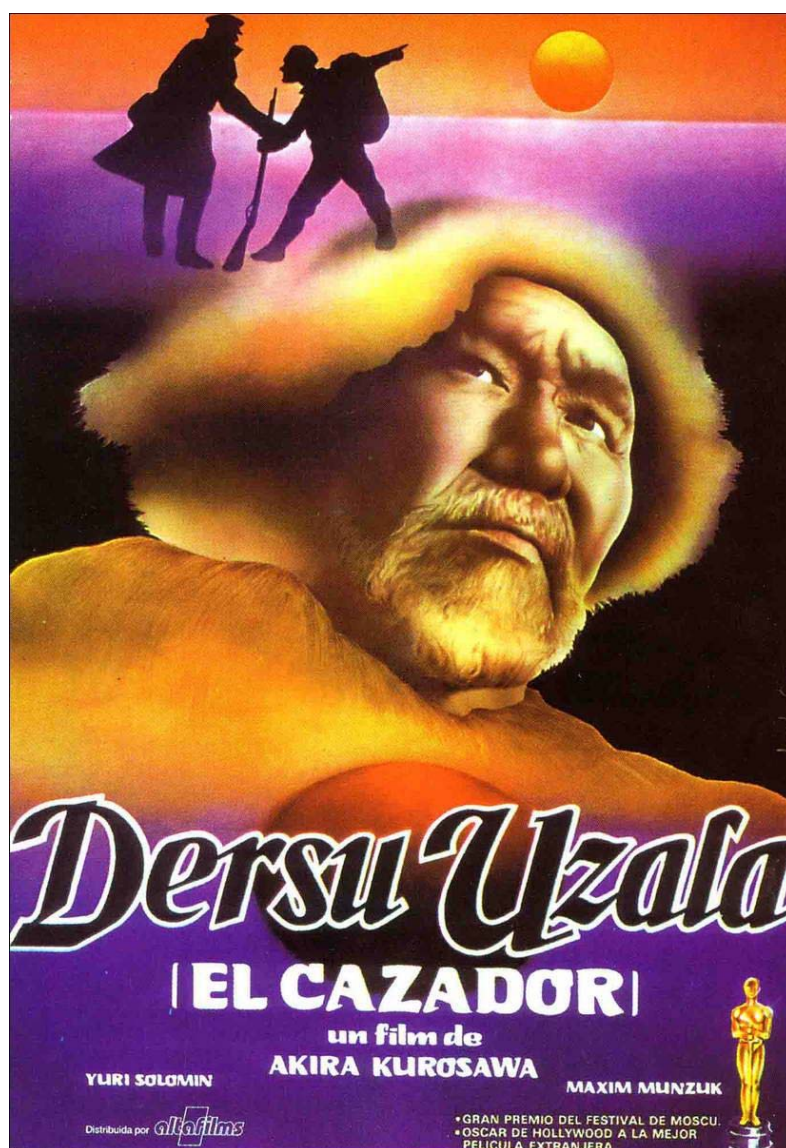
1963: Globos de Oro: Mejor película - Drama y actor de reparto (Huston). 6 nominaciones.

Críticas:

"En 'El cardenal' vive el brío narrativo del cineasta, aunque ahogado por el peso y, en ocasiones, la frialdad de su condición de ambiciosa superproducción."

Miguel Ángel Palomo: Diario *El País*

EL CAZADOR (DERSÚ UZALÁ)



Título original: *Dersu Uzala*

Año: 1975

Duración: 141 min.

País: 🇷🇺 Unión Soviética (URSS)

Director: Akira Kurosawa

Guion: Akira Kurosawa, Yuri Nagibin (Libro: Vladimir Arsenev)

Música: Isaac Schwartz

Fotografía: Asakadzu Nakai, Youri Gantoman, Fedor Dobronrabov

Reperto: Maksim Munzuk, Yuri Solomin, Svetlana Danilchenko, Dima Kortishev, Schemeikl Chokmorov, Vladimir Kremena

Productora: Coproducción URSS-Japón; Mosfilm / Atelier 41.

Género: Aventuras. Drama | Años 1900. Amistad. Basado en hechos reales. Caza. Película de culto.

Sinopsis: El capitán Vladimir Arseniev y su destacamento tienen que realizar unas prospecciones geológicas en los bosques de la taiga siberiana. La inmensidad del territorio y la dureza del clima hacen que se extravíe. Condenado a vagar por una tierra salvaje, Vladimir conoce a Dersú Uzalá, un cazador nómada que conoce el territorio como la palma de su mano y sabe cómo afrontar las inclemencias del tiempo. Dersu enseñará a Vladimir a respetar la naturaleza y a convivir en plena armonía con ella, una lección que difícilmente olvidará el resto de su vida.

Premios:

1975: Oscar: Mejor película de habla no inglesa.

1975: Gran premio en el festival internacional de Moscú.

1976: Premios David di Donatello: Mejor director extranjero.

Críticas:

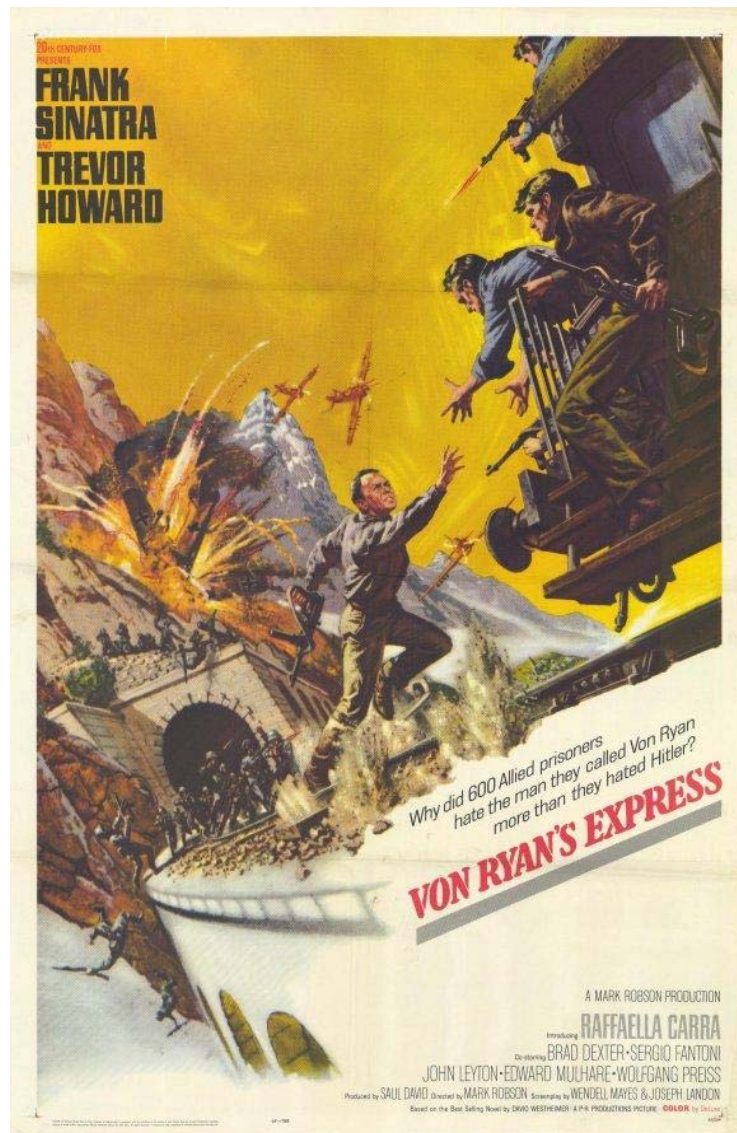
"Hermosa historia de amistad entre seres puros. Preciosa"

Carlos Boyero: Diario *El Mundo*

"Un espléndido filme, dirigido con mano maestra (...) Impresionante"

Fernando Morales: *Diario El País*

EL CORONEL VON RYAN



Título original: *Von Ryan's Express*

Año: 1965

Duración: 117 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Mark Robson

Guion: Wendell Mayes, Joseph Landon.

Música: Jerry Goldsmith

Fotografía: William H. Daniels

Reparto: Frank Sinatra, Trevor Howard, Raffaella Carra, Sergio Fantoni, Brad Dexter, John Leyton, Wolfgang Preiss, James Brolin, Adolfo Celi.

Productora: 20th Century Fox

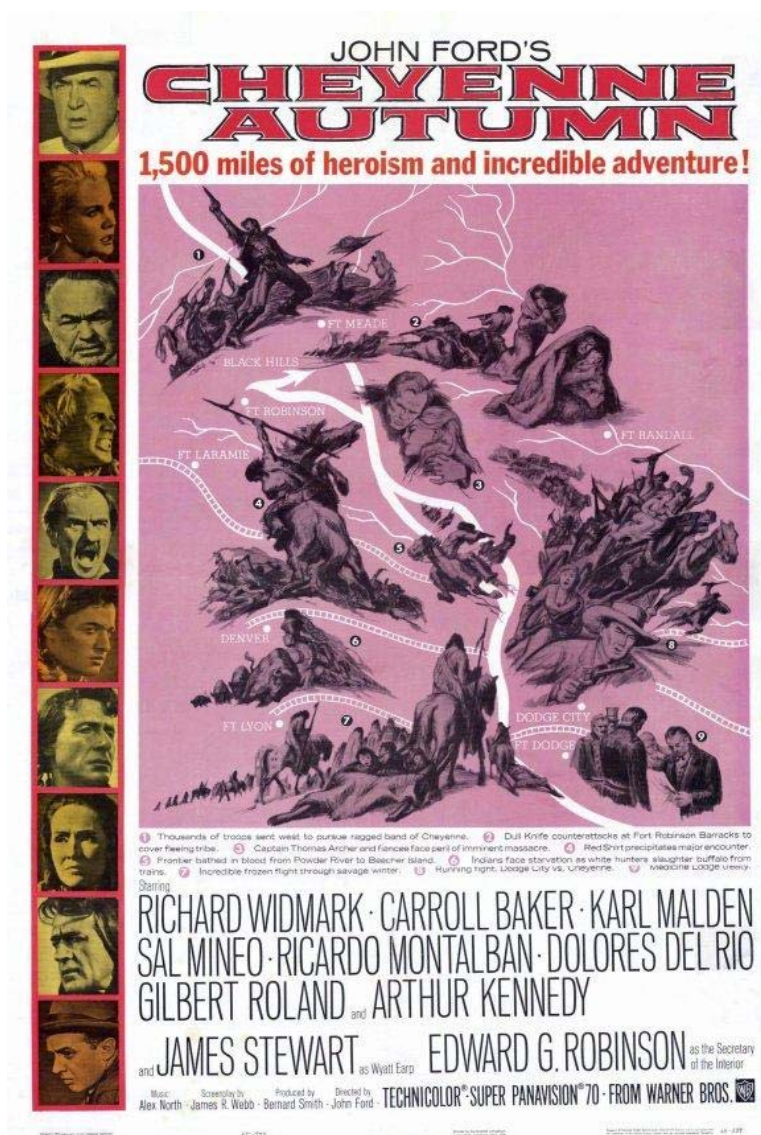
Género: Bélico | II Guerra Mundial. Trenes.

Sinopsis: Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Al mismo tiempo que los aliados consiguen hacer retroceder a las tropas del Tercer Reich hacia Alemania, el Coronel Josep Ryan (Frank Sinatra), piloto de combate, tiene la mala suerte de ser herido y trasladado a un campo de prisioneros americanos e ingleses. Más preocupado por sobrevivir que por escapar, se gana el humillante apodo de Von Ryan. Pero, cuando tiene que relevar al oficial inglés al mando, se propone alcanzar la libertad por medio de un arriesgadísimo plan, que consiste en huir en tren, a través de Italia, para llegar a Suiza.

Premios:

1965: Nominada al Oscar: Mejores efectos sonoros.

EL GRAN COMBATE



Título original: *Cheyenne Autumn*

Año: 1964

Duración: 160 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: John Ford

Guion: James R. Webb

Música: Alex North

Fotografía: William H. Clothier

Reperto: Richard Widmark, Carroll Baker, James Stewart, Karl Malden, Sal Mineo, Edward G. Robinson, Ricardo Montalban, Arthur Kennedy, Gilbert Roland.

Productora: Warner Bros. Pictures

Género: Western

Sinopsis: En 1868, trescientos indios cheyennes expulsados de sus tierras vivían miserablemente en una árida reserva de Oklahoma. Tras esperar en vano una solución de las autoridades de Washington, sus jefes decidieron emprender un largo viaje hasta sus praderas natales. Pero la huida fue descubierta y la caballería salió en su persecución. En el primer combate murieron el comandante Braden y ocho de sus hombres. Cuando se supo la noticia, millares de soldados fueron enviados a combatir contra los valerosos cheyennes.

Premios:

1964: Nominada al Oscar: Mejor fotografía (Color).

1964: Globos de Oro: Nominada Mejor actor de reparto (Gilbert Roland).

Críticas:

John Ford también retrató el maltrato de los indios americano por parte de los blancos. La caballería, otrora héroes glorificados de los westerns del maestro, son ahora los villanos que intentan detener la desesperada huida de unos pieles rojas cheyennes, desde la árida reserva de Oklahoma hacia sus antiguas tierras de Wyoming. Penúltima película del gran John Ford, rodada a los 69 años, y en la que el director norteamericano todavía demuestra un talento inigualable para rodar y elaborar puestas en escenas que fascinan por su aparente sencillez y perfección.

FILMAFFINITY

"La mayor reivindicación del pueblo indio que se ha hecho en el cine."

Carlos Boyero: Diario *El Mundo*

"El último de los grandes westerns de John Ford y uno de los más importantes trabajos de su dilatada y fascinante carrera."

Augusto M. Torres: Diario *El País*

"Impresionante y lleno de belleza visual."

Fernando Morales: Diario *El País*

EL HOMBRE QUE PUDO REINAR



Título original: *The Man Who Would Be King*

Año: 1975

Duración: 129 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: John Huston

Guion: John Huston & Gladys Hill (Historia: Rudyard Kipling).

Música: Maurice Jarre

Fotografía: Oswald Morris

Reparto: Sean Connery, Michael Caine, Christopher Plummer, Saeed Jaffrey, Doghmi Larbi, Shakira Caine, Karroom Ben Bouih, Jack May, Mohammed Shamsi, Albert Moses, Paul Antrim, Graham Acres.

Productora: Columbia Pictures

Género: Aventuras | Siglo XIX. Colonialismo. Amistad.

Sinopsis: Danny Dravot y Peachy Carnehan son dos aventureros que viajan a la India en 1880 y sobreviven gracias al contrabando de armas y otras mercancías. Un día deciden hacer fortuna en el legendario reino de Kafiristán. Después de un durísimo viaje a través del Himalaya, alcanzan su meta justo a tiempo para hacer uso de su experiencia en el combate y salvar a un pueblo de sus asaltantes. Está inspirada en un relato de Kipling.

Premios:

1975: 4 nominaciones al Oscar: Mejor guion adaptado, montaje, vestuario, dirección artística.

1975: Globos de Oro: Nominada Mejor banda sonora original.

Críticas:

"Película inolvidable, cumbre del espíritu aventurero del director, y una nueva incursión en el terreno de los personajes perdedores y desengañados que se alimentan de ilusiones y de dignidad (...) Todo ello envuelto en unas imágenes bellísimas y un ritmo narrativo apabullante."

Miguel Ángel Palomo: Diario *El País*

"La más bella película de aventuras de todos los tiempos."

Maruja Torres: Diario *El País*

**LA GUERRA DE LAS GALAXIAS. EPISODIO V:
EL IMPERIO CONTRAATAACA**



Título original: *Star Wars. Episode V: The Empire Strikes Back*

Año: 1980

Duración: 124 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Irvin Kershner

Guion: Leigh Brackett, Lawrence Kasdan (Historia: George Lucas).

Música: John Williams

Fotografía: Peter Suschitzky

Reparto: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Frank Oz, Billy Dee Williams, David Prowse, Alec Guinness, Anthony Daniels, Kenny Baker, Peter Mayhew, Jeremy Bulloch, Kenneth Colley, Bruce Boa, Julian Glover, Denis Lawson, Michael Culver, John Ratzenberger, Michael Sheard.

Productora: 20th Century Fox

Género: Ciencia ficción. Aventuras | Aventura espacial. Secuela. Película de culto. Star Wars.

Web oficial: <http://www.starwars.com>

Sinopsis: Tras un ataque sorpresa de las tropas imperiales a las bases camufladas de la alianza rebelde, Luke Skywalker, en compañía de R2D2, parte hacia el planeta Dagobah en busca de Yoda, el último maestro Jedi, para que le enseñe los secretos de la Fuerza. Mientras, Han Solo, la princesa Leia, Chewbacca, y C3PO esquivan a las fuerzas imperiales y piden refugio al antiguo propietario del Halcón Milenario, Lando Calrissian, en la ciudad minera de Bespin, donde les prepara una trampa urdida por Darth Vader.

Premios:

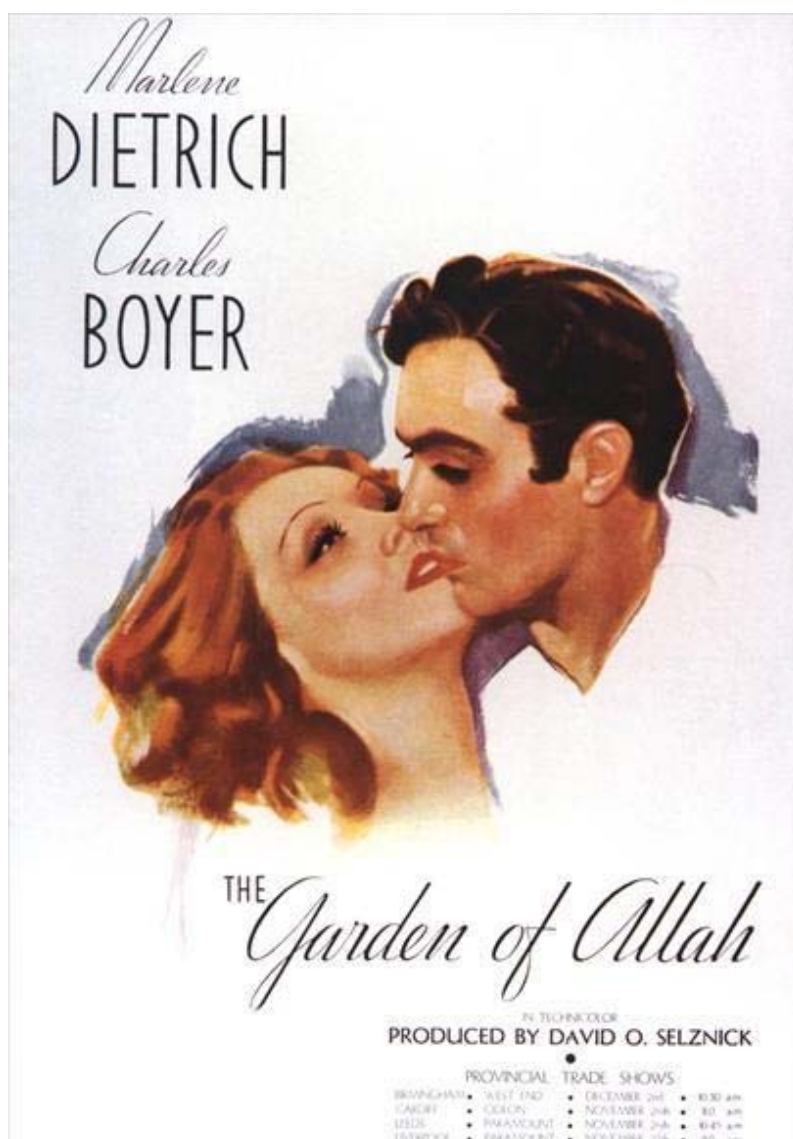
1980: 2 Oscars: Mejor sonido, efectos visuales (premio especial). 4 nominaciones.

1980: Globos de Oro: Nominada Mejor banda sonora original.

Críticas:

Mejor aún -si cabe- que la primera. Ya no dirige Lucas... ¿O sí? Da igual: Han Solo y la princesa Leia siguen flirteando con un encanto que ya quisieran muchas comedias románticas, aparece el pequeño gran Yoda, y el impresionante Darth Vader sigue provocando una atracción casi irresistible... a la par que anuncia una inesperada y genial revelación. En resumen: el maravilloso y entretenidísimo cuento galáctico continúa... y la leyenda de la fuerza -el mito de Star Wars- se expande por todo el universo. Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

EL JARDÍN DE ALÁ



Título original: *The Garden of Allah*

Año: 1936

Duración: 79 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Richard Boleslawski

Guion: W.P. Lipscomb, Lynn Riggs (Novela: Robert Hichens).

Música: Max Steiner

Fotografía: Virgil Miller

Reparto: Marlene Dietrich, Charles Boyer, Basil Rathbone, C. Aubrey Smith, Joseph Schildkraut, John Carradine, Alan Marshal, Lucile Watson, Henry Brandon, Tilly Losch.

Productora: Selznick International Pictures.

Género: Drama. Romance | Drama romántico.

Sinopsis: Domini es una mujer joven y atractiva que empieza una nueva vida en Argelia tras la muerte de su padre. Allí conoce a Boris, con el que se casa sin saber que este esconde un oscuro secreto; su huida de un monasterio después de ordenar los votos como sacerdote. Este pasado inconfesable atormenta a Boris...

Premios:

1936: 2 nominaciones al Oscar: Mejor asistente a dirección, banda sonora original.

EL JEFE DE TODO ESTO



Título original: *Direktøren for det hele* (*The Boss of It All*)

Año: 2006

Duración: 100 min.

País:  Dinamarca

Director: Lars von Trier

Guion: Lars von Trier

Música: No tiene

Fotografía: Lars von Trier

Reparto: Jens Albinus, Peter Gantzler, Louise Mieritz, Iben Hjejle, Mia Lyhne, Henrik Prip, Casper Christensen.

Productora: Coproducción Dinamarca-Suecia-Francia; Zentropa.

Género: Comedia | Trabajo/empleo.

Sinopsis: Un hombre desea vender su empresa. El problema es que, cuando la fundó, se inventó un presidente ficticio, tras el cual poder ocultarse cuando tuviera que tomar medidas impopulares. Cuando los posibles compradores insisten en negociar cara a cara con el presidente, el propietario se ve obligado a contratar a un actor fracasado para que interprete ese papel. De repente, el actor se da cuenta de que no es más que un títere envuelto en una trama que quizá ponga a prueba su catadura moral.

Premios:

2006: Festival de San Sebastián: Nominada a la Concha de Oro.

Críticas:

"Una obra mayor, una carga de profundidad dirigida a la médula de nuestra época y, como toda gran comedia, un caramelo envenenado."

Jordi Costa: Diario *El País*

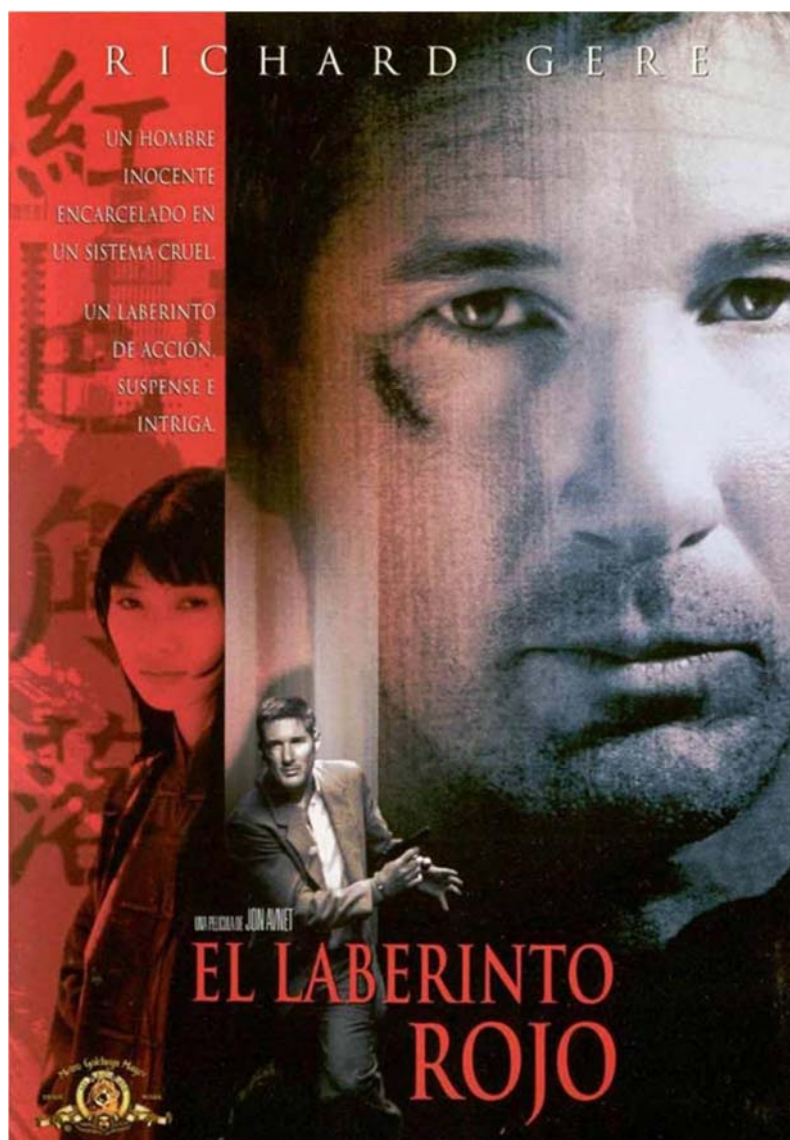
"Sorprendente comedia."

E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

"Malévola y sardónica farsa, de giros tan divertidos como imprevistos."

Lluís Bonet Mojica: Diario *La Vanguardia*

EL LABERINTO ROJO



Título original: *Red Corner*

Año: 1997

Duración: 122 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Jon Avnet

Guion: Robert King

Música: Thomas Newman

Fotografía: Karl Walter Lindenlaub

Reparto: Richard Gere, Bai Ling, Bradley Whitford, Byron Mann, Roger Yuan, Robert Stanton, Tsai Chin, Peter Donat, Ken Leung.

Productora: MGM / UA

Género: Drama. Thriller | Drama judicial. Drama carcelario.

Sinopsis: Jack Moore es un abogado norteamericano que visita Pekín para cerrar un importante negocio. Tras pasar la noche con una joven china, al día siguiente es acusado de su asesinato. Como el sistema judicial chino es muy distinto al occidental, necesitará la ayuda de la abogada de oficio que le asignan para hacer frente a una acusación que puede costarle la vida.

Premios:

1997: National Board of Review: Mejor actriz revelación (Bai Ling) y Premio a la libertad de expresión.

Críticas:

"Insulsa crítica al sistema judicial chino (...) vehículo de lucimiento del siempre mediocre Richard Gere. Simplemente pobre."

Fernando Morales: Diario *El País*

EL NUEVO MUNDO



Título original: *The New World*

Año: 2005

Duración: 133 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Terrence Malick

Guion: Terrence Malick

Música: James Horner

Fotografía: Emmanuel Lubezki

Reperto: Colin Farrell, Q'orianka Kilcher, Christian Bale, Christopher Plummer, Yorick van Wageningen, David Thewlis, August Schellenberg, Noah Taylor, Eddie Marsan, Wes Studi, Raoul Trujillo, Jonathan Pryce.

Productora: New Line Cinema

Género: Aventuras. Romance. Drama | Conquista de América. América colonial. Histórico. Siglo XVII. Naturaleza. Biográfico.

Web oficial: <http://www.thenewworldmovie.com/>

Sinopsis: América colonial, principios de siglo XVII. Aventura épica sobre el enfrentamiento de dos culturas durante la fundación de la colonia de Jamestown (Virginia) en 1607. Inspirada en la leyenda de John Smith y Pocahontas, un ambicioso colonizador y una apasionada nativa de alto linaje que se encuentran divididos entre sus deberes y sus sentimientos.

Premios:

2005: Nominada al Oscar: Mejor fotografía.

2005: National Board of Review: Mejor actriz (Q'orianka Kilcher).

2005: 2 nominaciones Critics' Choice Awards: Mejor actriz joven (Kilcher).

Críticas:

"Un trabajo de una imaginación impresionante, más que una película es un modo de transporte, y en todos los sentidos una obra maestra."

Carina Chocano: *Los Angeles Times*

"Se despoja de todas las fantasías y tradiciones de la historia de Pocahontas (...) e imagina cómo de nuevos y extraños se debieron parecer esas personas entre sí. (...) Malick es un visionario, y esta historia requería uno. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 4)."

Roger Ebert: *Chicago Sunday-Times*

"Una historia que se mueve en un terreno inexplorado, con una primera parte fascinante e hipnótica. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

Alberto Bermejo: Diario *El Mundo*

"Bellísimo poema histórico de aventuras, quizá un tanto impreciso y excesivamente preciosista, pero dotado de momentos absolutamente deslumbrantes. (...) Arriesgada, difícil, hermosa, imperfecta y profundamente artística."

Javier Ocaña: Diario *El País*

"Es muy bonita y tiene esa trabajada fascinación y lirismo genuino que caracteriza al cine de este extraño director. Decepcionó bastante en Berlín incluso a los seguidores incondicionales de Mallick. A mí me gusta más que 'La delgada línea roja!'."

Carlos Boyero: Diario *El Mundo*

"Al puntillista Malick se le ha ido el respunte al final; aunque el entramado no deja por ello de ser excepcional, de una calidad extrema, con un gusto exquisito (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

EL PADRINO. PARTE II



Título original: *The Godfather: Part II*

Año: 1974

Duración: 200 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Francis Ford Coppola

Guion: Francis Ford Coppola, Mario Puzo (Novela: Mario Puzo).

Música: Nino Rota, Carmine Coppola

Fotografía: Gordon Willis

Reperto: Al Pacino, Robert De Niro, Diane Keaton, Robert Duvall, John Cazale, Lee Strasberg, Talia Shire, Gastone Moschin, Michael V. Gazzo, Marianna Hill, Bruno Kirby, Danny Aiello, Harry Dean Stanton, Troy Donahue, Roger Corman, Morgana King, Joe Spinell, Richard Bright, James Caan, Dominic Chianese, Francesca de Sapio, G. D. Spradlin, Frank Siver, Tito Alba, Oreste Baldini.

Productora: Paramount Pictures presents a Francis Ford Coppola Production.

Género: Drama | Mafia. Crimen. Secuela. Años 50. Años 1900 (circa). Años 1910-1919. Familia. Historias cruzadas. Película de culto.

Sinopsis: Continuación de la saga de los Corleone con dos historias paralelas: la elección de Michael Corleone como jefe de los negocios familiares y los orígenes del patriarca, el ya fallecido Don Vito, primero en Sicilia y luego en Estados Unidos, donde, empezando desde abajo, llegó a ser un poderosísimo jefe de la mafia de Nueva York.

Premios:

1974: 6 Oscars, incluyendo Película, Director, Actor de reparto (De Niro). 11 nominaciones.

1974: Globos de Oro: 6 nominaciones, incluyendo Mejor película – Drama.

1974: Círculo de críticos de Nueva York: 3 Nominaciones.

Críticas:

"Todo un clásico con mayúsculas. (...) Realmente magistral."

Fernando Morales: Diario *El País*

"Coppola se arroja a un inaudito entramado narrativo. (...) un festín cinematográfico en forma de oscuro y desesperanzado descenso a los infiernos."

Miguel Ángel Palomo: Diario *El País*

Parecía "El Padrino" un film insuperable, pero el maestro Francis, consciente de su estado de forma, vuelve a deslumbrarnos entregando esta secuela-precuela al mismo nivel, para muchos incluso mejor. La primera tenía a Marlon Brando, pero esta es más compleja en estructura y, sobre todo, moralmente más interesante y "shakespeareana", pues narra cómo Pacino comienza un proceso autodestructivo de su familia intentando, precisamente, la salvación de la misma. Al igual que en la primera parte, podríamos hablar de su mítico reparto, de la música de Rota, de la maravillosa fotografía de Gordon Willis... pero la arriesgadísima jugada de Coppola fue alternar, magistralmente, la historia presente y pasada de la familia Corleone. Ya no estaba Brando, pero de Niro realizó una interpretación perfecta. Pacino siguió, por su parte, agrandando su mito como actor y su imperio como Padrino... con un alto precio: atención al beso fraternal más escalofriante del séptimo arte.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

LA GUERRA DE LAS GALAXIAS. EPISODIO VI: EL RETORNO DEL JEDI



Título original: *Star Wars. Episode VI: Return of the Jedi*

Año: 1983

Duración: 133 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Richard Marquand

Guion: Lawrence Kasdan & George Lucas

Música: John Williams

Fotografía: Alan Hume

Reperto: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, David Prowse, Ian McDiarmid, Billy Dee Williams, Frank Oz, Alec Guinness, Anthony Daniels, Kenny Baker, Peter Mayhew, Sebastian Shaw, Warwick Davis, Caroline Blakiston, Dermot Crowley, Kenneth Colley, Denis Lawson, Michael Pennington.

Productora: 20th Century Fox

Género: Ciencia ficción. Aventuras | Aventura espacial. Secuela. Película de culto. *Star Wars*.

Web oficial: <http://www.starwars.com>

Sinopsis: Para ir a Tatooine y liberar a Han Solo, Luke Skywalker y la princesa Leia deben infiltrarse en la peligrosa guarida de Jabba the Hutt, el gángster más temido de la galaxia. Una vez reunidos, el equipo recluta a tribus de Ewoks para combatir a las fuerzas imperiales en los bosques de la luna de Endor. Mientras tanto, el Emperador y Darth Vader conspiran para atraer a Luke al lado oscuro, pero el joven está decidido a reavivar el espíritu del Jedi en su padre. La guerra civil galáctica termina con un último enfrentamiento entre las fuerzas rebeldes unificadas y una segunda Estrella de la Muerte, indefensa e incompleta, en una batalla que decidirá el destino de la galaxia.

Premios:

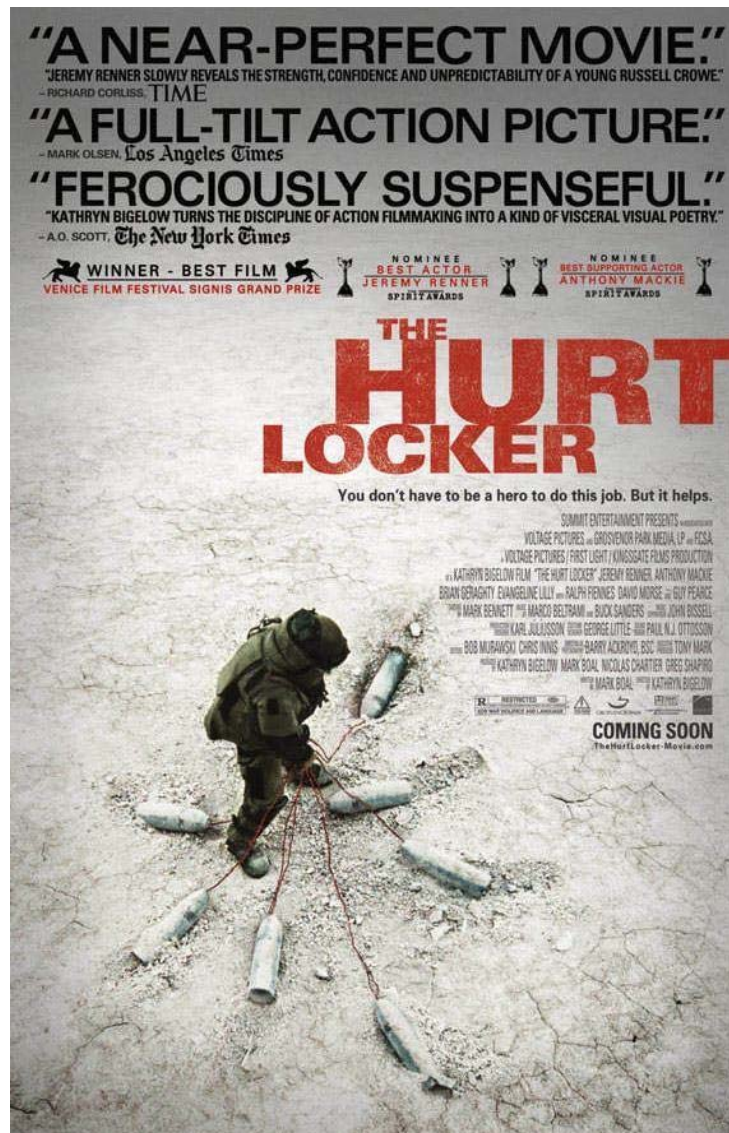
1983: Oscar: Mejores efectos visuales. 5 nominaciones.

Críticas:

La tercera -y más floja- de la mítica aventura galáctica de Luke Skywalker y sus amigos de la República en su lucha contra el Imperio. A pesar de todo, esta entrega aclara aspectos fundamentales de la saga de Lucas y mantiene su apabullante despliegue de efectos especiales. Muy entretenida.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

EN TIERRA HOSTIL



Título original: *The Hurt Locker*

Año: 2008

Duración: 125 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Kathryn Bigelow

Guion: Mark Boal

Música: Marco Beltrami, Buck Sanders.

Fotografía: Barry Ackroyd

Reperto: Jeremy Renner, Anthony Mackie, Brian Geraghty, Guy Pearce, Ralph Fiennes, David Morse, Christian Camargo, Evangeline Lilly.

Productora: Summit Entertainment / First Light Production / Kingsgate Films.

Género: Bélico. Acción. Thriller. Drama | Guerra de Irak. Cine independiente USA.

Web oficial: <http://thehurtlocker-movie.com/>

Sinopsis: En Irak, una unidad de élite de artificieros estadounidenses actúa en una caótica ciudad donde cualquier persona puede ser un enemigo y cualquier objeto, una bomba. El jefe del grupo, el sargento Thompson, muere en el transcurso de una misión y es sustituido por el impredecible y temerario sargento William James (Jeremy Renner). Cuando falta poco para que la brigada sea relevada, el imprudente comportamiento de James hará que dos de sus subordinados, se planteen seriamente el riesgo que corren.

Premios:

2009: 6 Oscars, incluyendo mejor película y dirección. 9 nominaciones.

2009: 3 nominaciones a los Globos de Oro: Mejor película drama, director, guion.

2009: 6 Premios BAFTA, incluyendo película, director y guion. 8 nominaciones.

2009: Critics Choice Awards: Mejor película.

2009: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor película y director.

2009: American Film Institute (AFI): Top 10 - Mejores películas del año.

2008: Festival de Venecia: Premio SIGNIS. Nominada al León de Oro.

2009: 2 Critics' Choice Awards: Mejor película y director. 8 nominaciones.

2009: Asociación de Críticos de Chicago: 5 premios incluyendo Mejor película y director.

Críticas:

"Aquí está la película sobre la guerra de Irak para aquellos que no les gustan las películas sobre la guerra de Irak. (...) Bigelow ha hecho un drama incendiario que te sacude de maneras que no ves venir. (...) Puntuación: ★★★½ (sobre 4)."

Peter Travers: *Rolling Stone*

"Una película casi perfecta. (...) Jeremy Renner lentamente se revela con la fuerza, la confianza y la impredecibilidad de un joven Russell Crowe."

Richard Corliss: *Time*

"Un film bélico fascinante (...) La película se mete en la mente de un hombre. (...) una gran e inteligente película (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 4)."

Roger Ebert: *Chicago Sunday-Times*

"Una película tensa y áspera, que te contagia la adrenalina que emborracha a sus personajes. (...) Bigelow no hace discursos morales (...) rebosa veracidad, suspense de primera clase, terror."

Carlos Boyero: *Diario El País*

"La directora ha sabido dejar a un lado las razones que llevaron a los soldaditos americanos a la guerra y se ha concentrado, con minuciosidad y un sentido físico admirable, en el día a día de la patrulla de artificieros protagonista. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

Antonio Weinrichter: *Diario ABC*

"[Bigelow] privilegia lo sensorial por encima de toda tentación de discurso. (...) Película tensa, soberbia y magistral (...) quizá no sea la película definitiva sobre la guerra de Irak, pero, de momento, es la que mejor permite sentirla."

Jordi Costa: Diario *El País*

"Cabría acusar a Bigelow de no mojarse (...) pero el músculo de su puesta en escena, el extremo dominio de la forma, es lo suficientemente hipnótico para clavarnos, callados, en la butaca. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Sergi Sánchez: *Fotogramas*

"Una explosión de suspense. (...) a fuerza de crear una atmósfera irrespirable, [Bigelow] consigue que sintamos el vértigo, la tensión y el subidón de adrenalina de la primera línea de fuego. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Alberto Luchini: Diario *El Mundo*

ESPARTACO



Título original: *Spartacus*

Año: 1960

Duración: 196 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Stanley Kubrick

Guión: Dalton Trumbo (Novela: Howard Fast).

Música: Alex North

Fotografía: Russell Metty

Reparto: Kirk Douglas, Tony Curtis, Laurence Olivier, Peter Ustinov, Charles Laughton, Jean Simmons, John Gavin, Nina Foch, Herbert Lom, John Ireland, John Dall, Charles McGraw, Joanna Barnes, Harold J. Stone, Woody Strode, Peter Brocco, Paul Lambert, Nick Dennis.

Productora: Bryna Productions / Universal Pictures.

Género: Aventuras. Acción. Drama | Antigua Roma. Esclavitud. Cine épico.

Sinopsis: Espartaco era un esclavo tracio que fue vendido como gladiador a Léntulo Batiato. En Italia promovió y dirigió la rebelión de los esclavos (73-71 a. C.) contra la República romana. A medida que recorrían el país, innumerables esclavos se iban sumando a la rebelión. Espartaco intentará llegar con su ejército al sur de Italia para embarcarse con rumbo a sus hogares.

Premios:

1960: 4 premios Oscar: actor secundario (Ustinov), fotografía, vestuario y dirección artística.

1960: Globos de Oro: Mejor película - Drama. 6 nominaciones incluyendo mejor actor (Olivier).

1960: Nominada al BAFTA: Mejor película.

Críticas:

El maestro Kubrick se embarca en una de aventuras (por cierto, con el rodaje ya comenzado) y deja la impronta de su genio desplegando toda su capacidad visual, creando una historia épica a la que da un toque intelectual (y de compromiso con ciertos ideales) no existente hasta la fecha en este tipo de producciones. Casi todos los diálogos son magistrales, el reparto es impresionante (Ustinov y Laughton

deslumbran) y, para asegurarse el éxito comercial, el film terminó por conquistar al público con su ración de aventuras al principio y su catarata de sentimientos en una emocionante media hora final. Calidad y entretenimiento por igual, y a cotas máximas.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

"Todo un clásico."

Fernando Morales: Diario *El País*

ESPÉrame EN EL CIELO



Título original: *Espérame en el cielo*

Año: 1988

Duración: 106 min.

País:  España

Director: Antonio Mercero

Guion: Antonio Mercero, Román Gubern, Horacio Valcárcel.

Música: Carmelo A. Bernaola

Fotografía: Manuel Rojas

Reparto: Pepe Soriano, José Sazatornil, Chus Lampreave, Pedro Civera, Amparo Valle, Francisco Cambres, Jose Luis Barcelo, Miguel De Grande, Manolo Codeso, Chari Moreno.

Productora: BMG / TVE

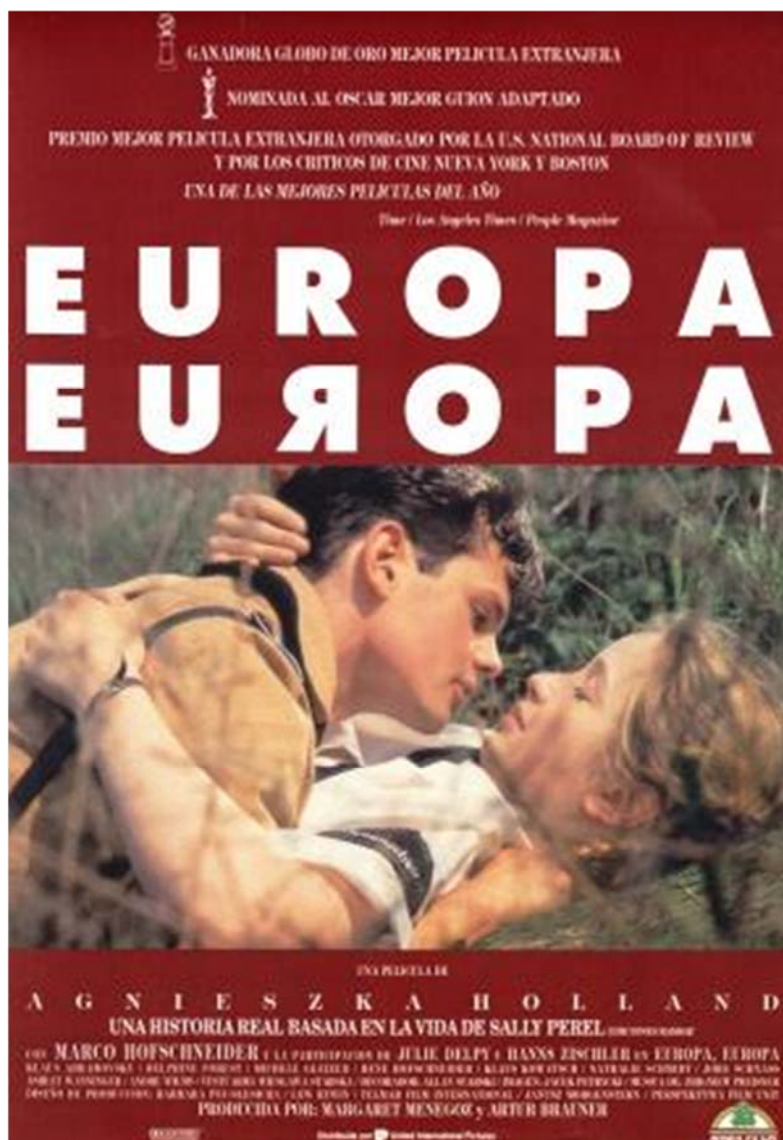
Género: Comedia | Comedia negra. Política.

Sinopsis: Paulino Alonso es un hombre llano, del pueblo, que por su casual parecido con Francisco Franco es raptado y entrenado para la *Operación Juno*. Su familia le da por muerto, e invocan su alma por medio del espiritismo con resultados negativos, lo que les hace sospechar que está desaparecido, pero no muerto.

Premios:

1988: Goya: Mejor actor secundario (José Sazatornil).

EUROPA, EUROPA



Título original: *Europa, Europa*

Año: 1990

Duración: 115 min.

País: 🇩🇪 Alemania

Director: Agnieszka Holland

Guion: Agnieszka Holland (Autobiografía: Solomon Perel).

Música: Zbigniew Preisner

Fotografía: Jacek Petrycki

Reparto: Marco Hofschneider, Julie Delpy, Hanns Zischler, André Wilms, Delphine Forest, Andrzej Mastalerz.

Productora: Coproducción Alemania-Francia-Polonia.

Género: Drama | Nazismo. II Guerra Mundial. Basado en hechos reales.

Sinopsis: Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Solomon Perel, un joven judío polaco, fue internado en un orfanato soviético. Más tarde fue reclutado por los alemanes, que desconocían su identidad, y se convirtió, involuntariamente, en un héroe del ejército nazi.

Premios:

1991: Nominada al Oscar: Mejor guion adaptado.

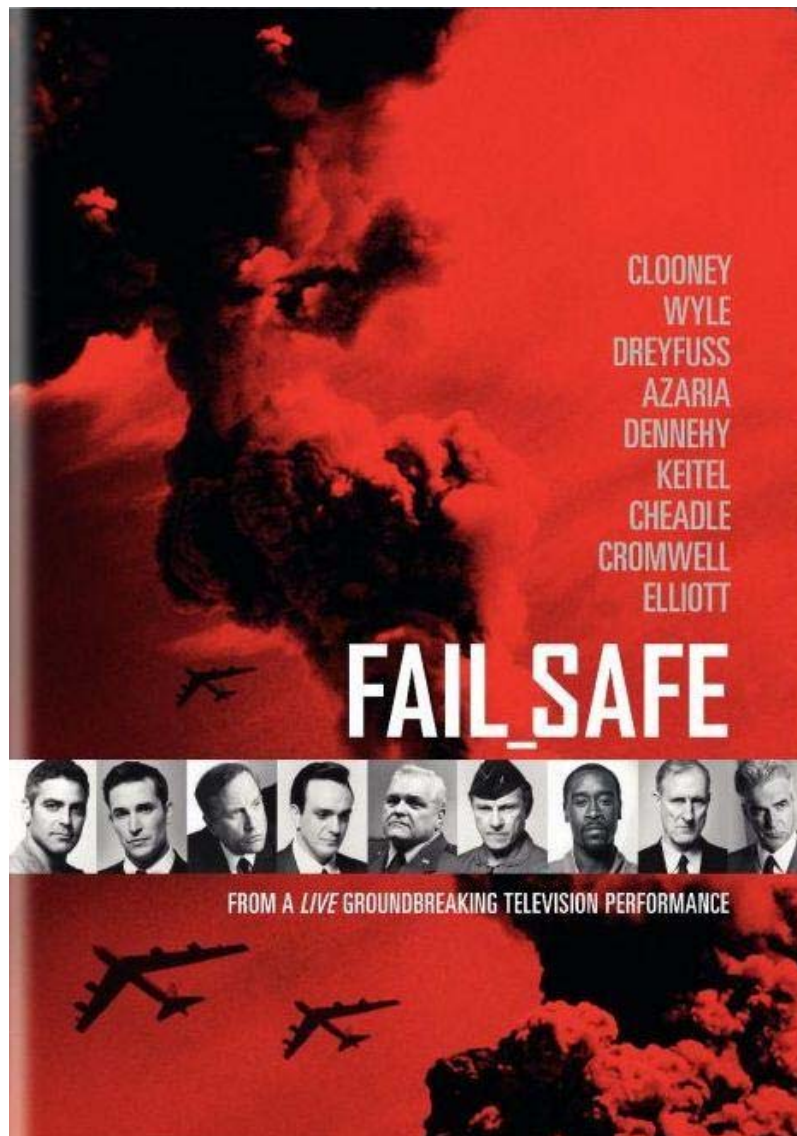
1991: Globo de Oro: Mejor película extranjera.

1991: National Board of Review: Mejor película extranjera.

1991: Círculo de críticos de Nueva York: Mejor película extranjera.

1992: Nominada Premios BAFTA: Mejor película de habla no inglesa.

FAIL SAFE. SIN RETORNO



Título original: *Fail Safe* (TV)

Año: 2000

Duración: 90 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Stephen Frears

Guion: Walter Bernstein (Novela: Eugene Burdick).

Fotografía: John A. Alonzo

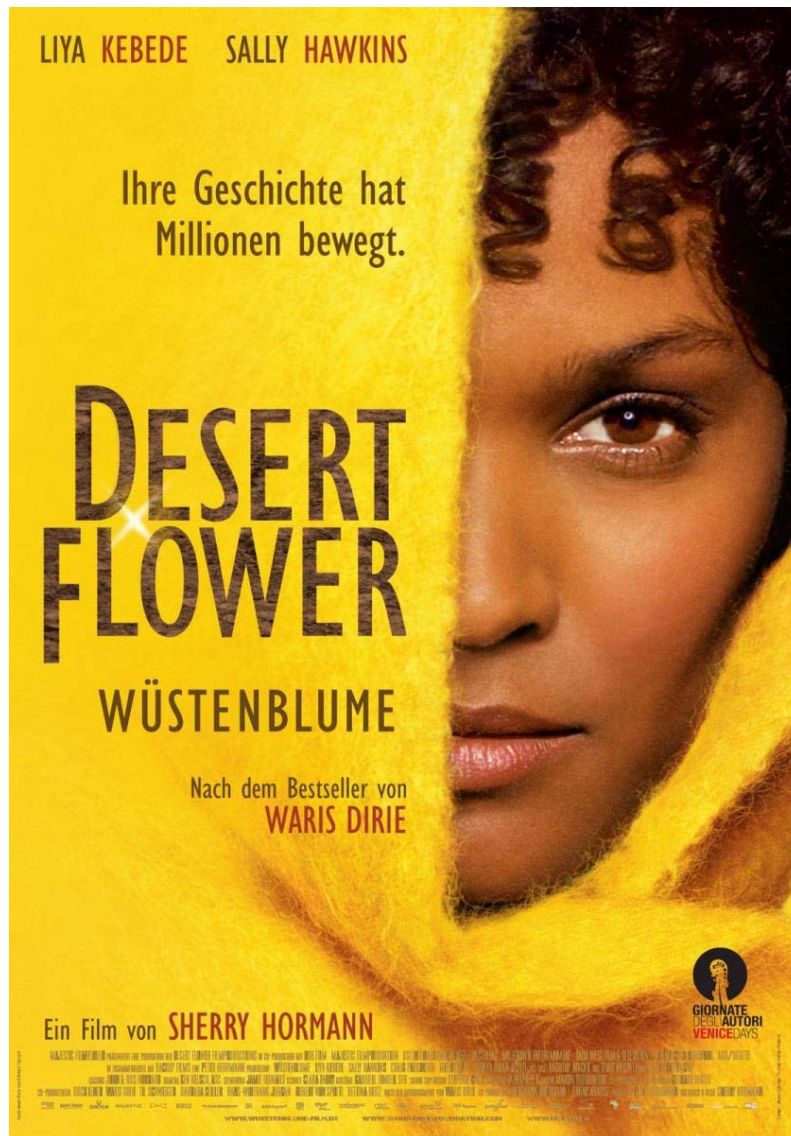
Reparto: Richard Dreyfuss, Harvey Keitel, James Cromwell, George Clooney, Noah Wyle, Brian Dennehy, Sam Elliott, John Diehl, Hank Azaria, Don Cheadle.

Productora: Maysville Pictures

Género: Intriga | Guerra Fría. Holocausto nuclear. Remake. Telefilm.

Sinopsis: En los años 60, en plena Guerra Fría, tuvo lugar una crisis de proporciones internacionales. La causa fue que un bombardero estadounidense recibió equivocadamente la orden de lanzar una cabeza nuclear sobre Moscú.

FLOR DEL DESIERTO



Título original: *Desert Flower*

Año: 2009

Duración: 120 min.

País:  Reino Unido

Director: Sherry Hormann

Guion: Sherry Hormann (Novela: Waris Dirie).

Música: Martin Todsharow

Fotografía: Ken Kelsch

Reparto: Liya Kebede, Sally Hawkins, Craig Parkinson.

Productora: Coproducción Reino Unido-Austria-Alemania; Desert Flower Filmproductions.

Género: Drama | Biográfico. Moda.

Web oficial: <http://www.golem.es/flordeldesierto>

Sinopsis: Narra la fascinante vida de Waris Dirie, en su viaje de hija de nómadas africanos a top model internacional y embajadora especial de las Naciones Unidas en África. Cuando, a la edad de 13 años, Waris se entera de que su padre tiene intención de casarla como cuarta esposa con un hombre mayor, se da cuenta de que no tiene más remedio que huir. Encuentra trabajo como sirvienta con unos parientes lejanos en la embajada somalí de Londres. Años más tarde, al estallar la guerra civil en Somalia y cerrarse la embajada, Waris, ya mujer, se encuentra ante la amenaza de ser deportada y de nuevo decide huir... El relato de la vida de Waris Dirie no solo es una moderna Cenicienta, sino la historia de cómo una joven y valiente africana emigra a Europa y lucha para erradicar uno de los más crueles y atroces rituales, la ablación o mutilación genital femenina.

Críticas:

"Sherry, en lugar de relatar, huye. Cuando no sabe cómo dar sentido a una concatenación de hechos, sale corriendo con una elipsis. Maniquea y superficial, solo se salva en la insoportable escena de la ablación, sobre todo por la hiperrealista interpretación de la cría."

Javier Ocaña: Diario *El País*

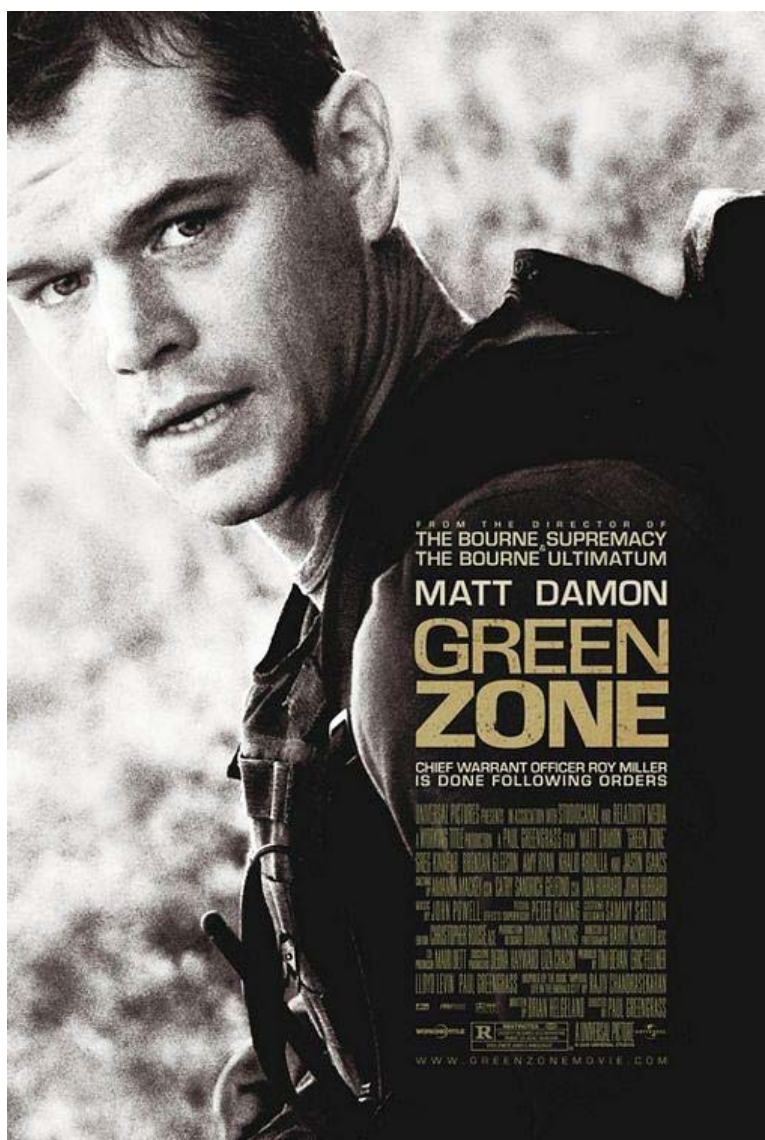
"Podría ser un inmejorable objeto de estudio en cualquier universidad de cine: cómo convertir una historia real en otra inverosímil. (...) Dicho lo cual, ni siquiera el pastelazo que le mete Hormann a la historia en plena cara es capaz de anular toda la fuerza de su esencia (...) Puntuación: ★★ (sobre 5)."

E. Rodríguez Marchante: *Diario ABC*

"[A Sherry Horman] se le puede acusar de edulcorar excesivamente esa biografía con momentos facilones pero su objetivo de tocar la fibra sensible del público y concienciar se cumple con creces."

Ricardo Aldarondo: *Fotogramas*

GREEN ZONE: DISTRITO PROTEGIDO



Título original: *The Green Zone*

Año: 2010

Duración: 115 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Paul Greengrass

Guion: Paul Greengrass (Libro: Rajiv Chandrasekaran).

Música: John Powell

Fotografía: Barry Ackroyd

Reparto: Matt Damon, Greg Kinnear, Brendan Gleeson, Amy Ryan, Jason Isaacs, Khalid Abdalla, Yigal Naor, Said Faraj, Antoni Corone, Raad Rawi.

Productora: Universal Pictures / StudioCanal / Relativity Media / Working Title Films.

Género: Bélico. Acción. Thriller | Guerra de Irak. Política.

Web oficial: <http://www.greenzonemovie.com/>

Sinopsis: En 2003, durante la ocupación de Bagdad por tropas estadounidenses, al subteniente Roy Miller (Matt Damon) y a su equipo les encargan la misión de buscar armas de destrucción masiva. Registran escondite tras escondite, a cual más peligroso, pero en vez de letales agentes químicos, descubren un elaborado plan que cambia el rumbo de su misión. Rodeado de agentes con objetivos contradictorios, Miller intenta averiguar la verdad a partir de una maraña de informaciones confusas.

Críticas:

"Bourne se hace épico. Es un film de acción y tiros, pero su atinado trasfondo político confirma que Damon y Greengrass entregan su misión más provocativa hasta la fecha. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

Mark Dinning: *Empire*

"Intensa y convincentemente realista (...) este drama de acción de alto voltaje hace un mejor trabajo definiendo dónde Estados Unidos se malogró en Irak de forma irremediable que recreando un escenario plausible de suspense."

Todd McCarthy: *Variety*

"¿Demasiado poco y demasiado tarde? Es posible. Pero incluso en esta 'Zona Bourne', Damon y Greengrass no han faltado a su deber de iluminar y entretener. (...)

Puntuación: ★★½ (sobre 4)."

Peter Travers: *Rolling Stone*

"Un enérgico y frenético thriller -con el estilo de Paul Greengrass- ambientado en el Irak de los caóticos días posteriores a la invasión. (...) Es una película notable."

Kirk Honeycutt: *The Hollywood Reporter*

"Sí, el film es ficción, usa coincidencias inverosímiles y de modo improbable coloca a un hombre en el centro de la acción. Es un thriller, no un documental. (...) El asunto central es: este es un thriller sensacional. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 4)."

Roger Ebert: Chicago *Sunday Times*

"Un thriller con receta clásica y el reconocible aroma y tensión que desprenden las aventuras de Bourne. (...) una ficción repleta de nervio, con atmósfera, muy bien ambientada."

Carlos Boyero: Diario *El País*

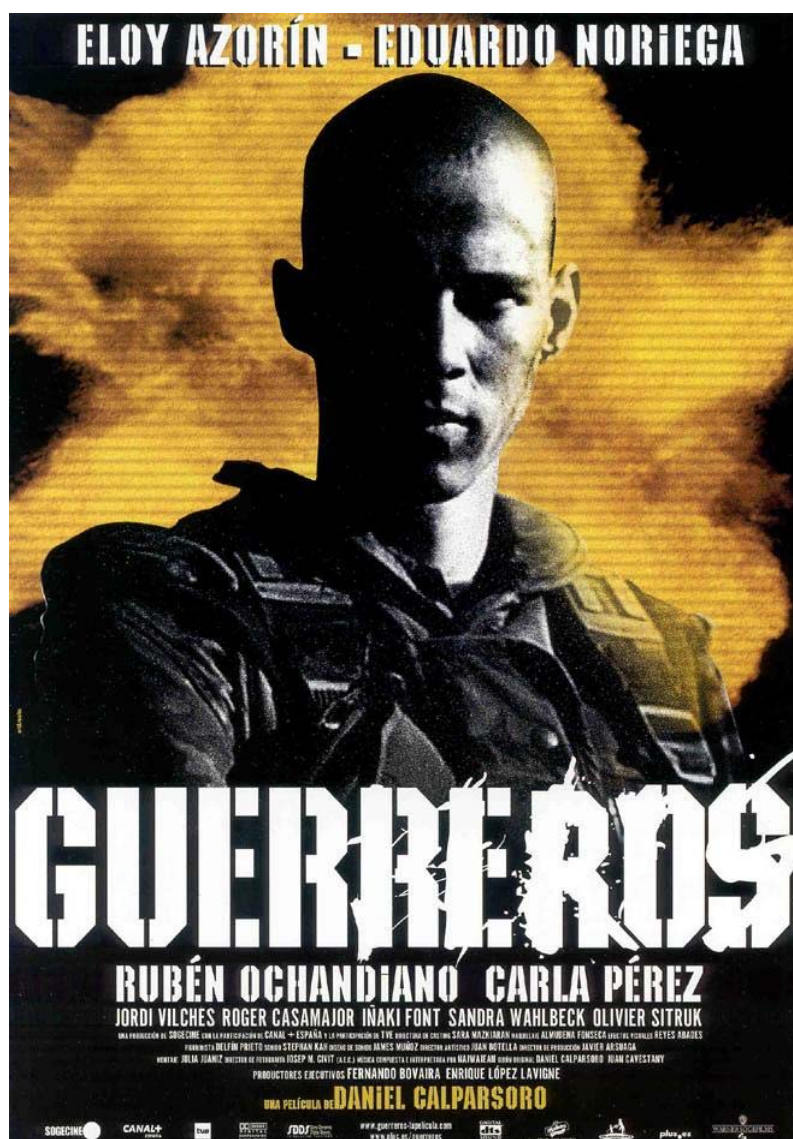
"La guerra de Irak entra directamente desde la pantalla al patio de butacas. El resultado: un buen motivo para olvidar 'En tierra hostil'."

Luis Martínez: Diario *El Mundo*

"Con un ritmo frenético, con una visualización impresionante, una puesta en escena en la que sorprendentemente se huele el Irak ocupado (...) Si hubiera diana, el dardo de Greengrass hubiera dado en el centro. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

GUERREROS



Título original: Guerreros

Año: 2002

Duración: 96 min.

País:  España

Director: Daniel Calparsoro

Guion: Daniel Calparsoro y Juan Cavestany

Música: Najwajeen

Fotografía: Josep M. Civit

Reparto: Eloy Azorín, Eduardo Noriega, Rubén Ochandiano, Carla Pérez, Jordi Vilches, Roger Casamajor, Iñaki Font, Sandra Wahlbeck, Olivier Sitruk.

Productora: Sogecine

Género: Bélico. Acción. Drama | Guerra de Yugoslavia.

Sinopsis: Kosovo, invierno de 1999, después del bombardeo de la OTAN. Las fuerzas de la KFOR desempeñan tareas humanitarias al tiempo que tratan de mantener una difícil neutralidad entre los albanokosovares y los serbios. En esta situación, un pelotón de ingenieros del Ejército Español se ve involuntariamente envuelto en la violencia desencadenada por los dos bandos.

Premios:

2002: Premios Goya: 3 nominaciones incluyendo mejores efectos especiales.

Críticas:

"Un puñetazo entre ojo y ojo (...) Calparsoro filma con guion solvente una construcción precisa, viva (...) saca cine, buen cine."

Ángel Fdez. Santos: Diario *El País*

HEMINGWAY & GELLHORN



OFFICIAL SELECTION
OUT OF COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES

ACADEMY AWARD® WINNER
NICOLE KIDMAN
ACADEMY AWARD® NOMINEE
CLIVE OWEN

WE WERE GOOD IN WAR. AND WHEN THERE WAS NO WAR, WE MADE OUR OWN.

HEMINGWAY & GELLHORN

FROM THE DIRECTOR OF *THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING*

HBO FILMS PRESENTS AN ATTARDO FILMS PRODUCTION A WALTERS & ASSOCIATES FILM PRODUCTION A FILM BY PHILIP KAUFMAN NICOLE KIDMAN CLIVE OWEN "HEMINGWAY & GELLHORN"
CASTING BY VICTORIA THOMAS COSTUME DESIGNER RUTH MYERS EXECUTIVE PRODUCERS ERIK EVYEN J. KLEAN PRODUCED BY JAVIER NAVARRETE AND WALTER MURPHY A C.E. PRODUCTION BY GEOFFREY KIRKLAND EDITOR ROGER STOFFERS EXECUTIVE PRODUCERS NANCY SANDERS MARK ARMSTRONG EXECUTIVE PRODUCERS PETER KAUFMAN TRESH HOFMANN JAMES SANDOLINI ALEXANDRA RYAN BARBARA TURNER EXECUTIVE PRODUCERS JERRY STARBUCK AND BARBARA TURNER EXECUTIVE PRODUCERS PHILIP KAUFMAN



Título original: *Hemingway & Gellhorn* (TV)

Año: 2012

Duración: 154 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Philip Kaufman

Guion: Jerry Stahl Y Barbara Turner

Música: Javier Navarrete

Fotografía: Rogier Stoffers

Reparto: Nicole Kidman, Clive Owen, Robert Duvall, Parker Posey, Connie Nielsen, Tony Shalhoub, Rodrigo Santoro, Mark Pellegrino, David Strathairn, Peter Coyote, Jeffrey Jones, Molly Parker, Santiago Cabrera, Brooke Adams

Productora: Attaboy Films / Home Box Office (HBO)

Género: Drama. Romance | Biográfico. Telefilm. Años 30. Años 40

Sinopsis: Narra el apasionado romance y tormentoso matrimonio de Ernest Hemingway (Owen) y la hermosa corresponsal de guerra Martha Gellhorn (Kidman), que siguió al aventurero escritor durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Testigos de la historia, cubrieron todos los grandes acontecimientos bélicos de la época, pero no pudieron sobrevivir a la guerra que los enfrentaba.

Premios:

2012: Festival de Cannes: Sección oficial de largometrajes (fuera de competición).

2012: Globos de Oro: Nominada a Mejor actor y mejor actriz en miniserie de TV.

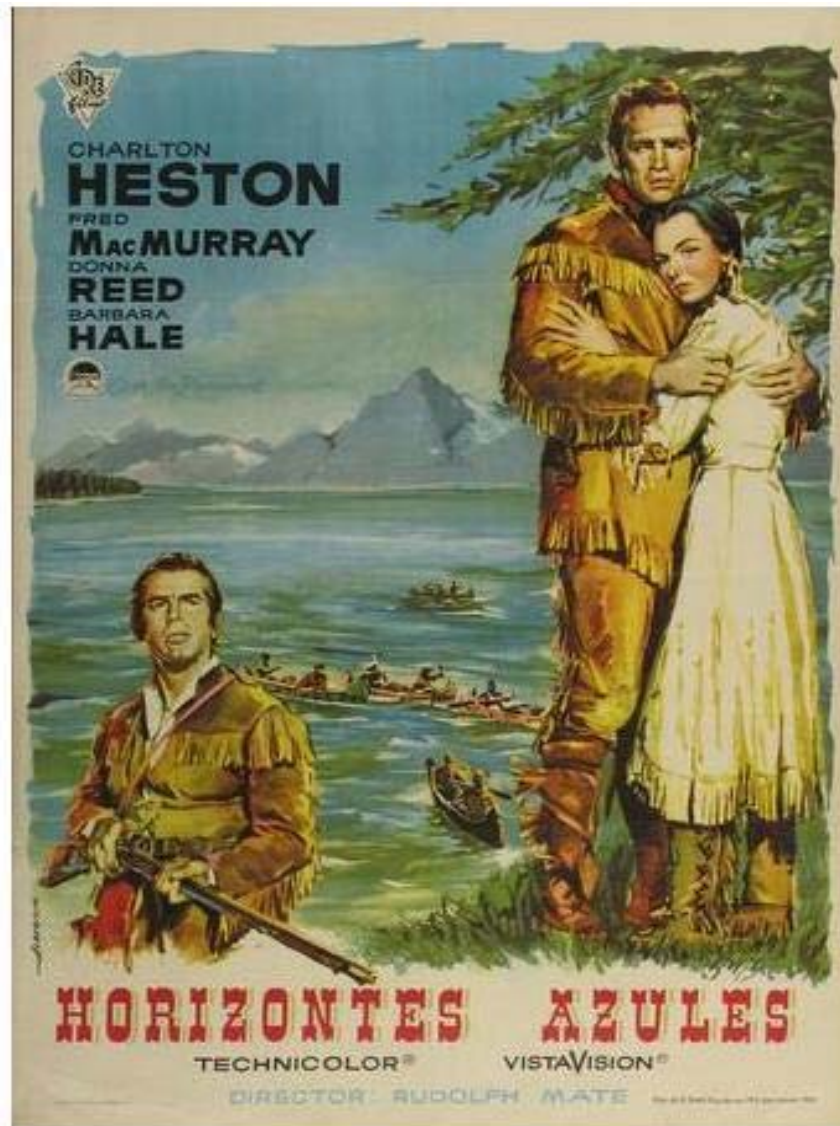
2012: Emmy: 2 premios. 15 nominaciones, incluyendo mejor actor y actriz.

Críticas:

"Kaufman factura un telefilme acartonado, poblado de clichés y perjudicado por la total falta de química entre sus protagonistas, Clive Owen y Nicole Kidman."

Sergi Sánchez: Diario *La Razón*

HORIZONTES AZULES



Título original: *The Far Horizons*

Año: 1955

Duración: 108 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Rudolph Maté

Guión: Edmund H. North & Winston Miller (Novela: Della Gould Emmons)

Música: Hans J. Salter

Fotografía: Daniel L. Fapp

Reparto: Fred MacMurray, Charlton Heston, Donna Reed, Barbara Hale, William Demarest, Alan Reed.

Productora: Paramount Pictures

Género: Aventuras. Western Histórico. Naturaleza. Siglo XIX.

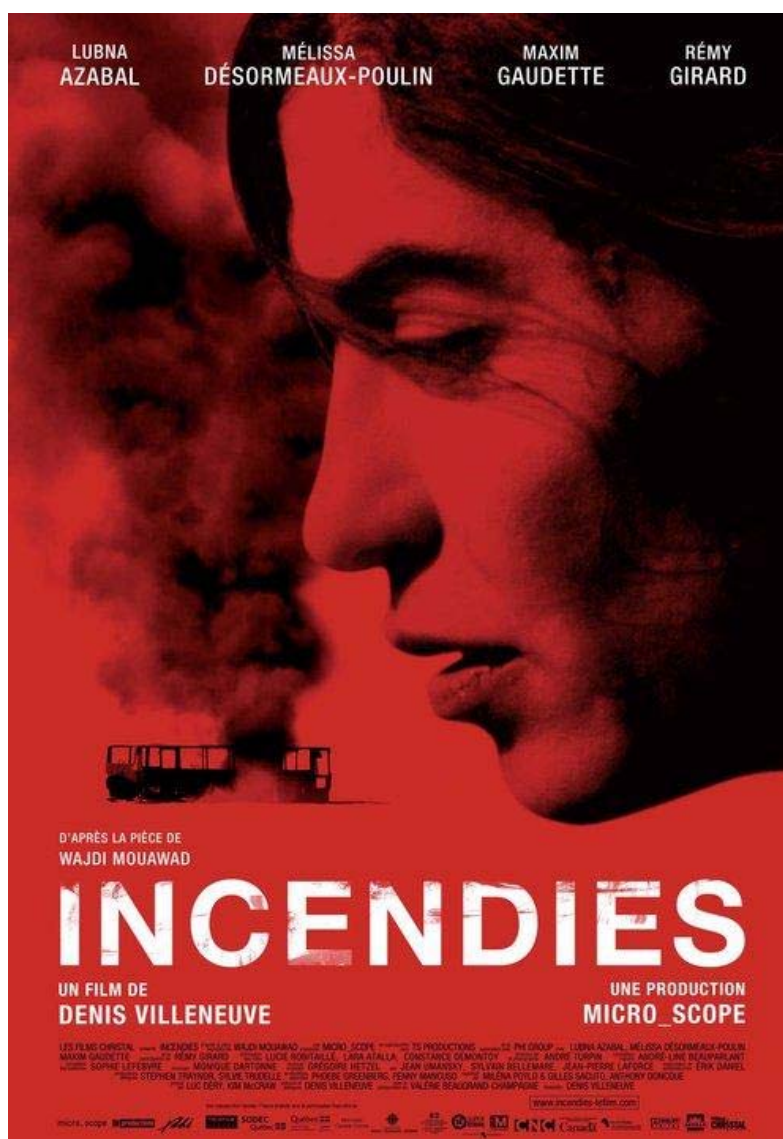
Sinopsis: Año 1803. El capitán M. Lewis (MacMurray), secretario particular del presidente Thomas Jefferson (1801-1809), se encuentra en Virginia, en una lujosa fiesta, a punto de declararle su amor a Julia Hancock, la hija del dueño de la mansión. En ese momento recibe la noticia de que los Estados Unidos han comprado a Francia la Louisiana y que el presidente reclama su presencia para encomendarle una misión: dirigir una expedición que explore los nuevos territorios. Lewis pide que le acompañe con igual rango su amigo William Clark (Heston).

Críticas:

El episodio histórico de la expedición de Lewis y Clark a principios del siglo XIX por el territorio de Louisiana, recién adquirido por los Estados Unidos a Francia, sirve de base a esta entretenida historia de aventuras. Sus bazas, un ritmo muy bien llevado, paisajes grandiosos y un delicioso romanticismo, tan poco acorde con la época descrita como irresistible para el espectador.

Daniel Andreas: *FILMAFFINITY*

INCENDIES



Título original: *Incendies*

Año: 2010

Duración: 130 min.

País: 🇨🇦 Canadá

Director: Denis Villeneuve

Guion: Valérie Beaugrand-Champagne, Denis Villeneuve (Obra: Wajdi Mouawad).

Música: Grégoire Hetzel

Fotografía: André Turpin

Reparto: Lubna Azabal, Méli­ssa Désormeaux-Poulin, Maxim Gaudette, Rémy Girard, Abdelghafour Elaaziz, Allen Altman, Mohamed Majd, Nabil Sawalha, Baya Belal, Bader Alami, Karim Babin, Yousef Shweihat.

Productora: PHI Films / micro_scope

Género: Drama. Intriga. Thriller | Road Movie. Familia.

Web oficial: <http://www.incendies-lefilm.com/>

Sinopsis: Jeanne y Simon Marwan son dos gemelos cuya madre, que lleva mucho tiempo sin hablar, ha muerto. En el acto de apertura del testamento, el notario les da dos cartas que deben ser entregadas a un padre al que creían muerto y a un hermano cuya existencia desconocían. Ambos emprenderán un viaje al Líbano para localizarlos y encontrar respuestas a su existencia. Basada en una obra de teatro de Wajdi Mouawad.

Premios:

2010: Oscars: Nominada a la Mejor película de habla no inglesa.

2011: Premios BAFTA: Nominada a mejor película de habla no inglesa.

2011: Premios Cesar: Nominada a Mejor película extranjera.

2010: Premios Genie: Mejor película canadiense.

2010: Festival de Toronto: Mejor película canadiense.

2010: Festival de Valladolid Seminci: Mejor guión, Premio del Público, Premio de la Juventud.

2010: Festival de Varsovia: Mejor película.

2011: Asociación de Críticos de Chicago: Nominada a Mejor película extranjera.

Críticas:

“Incendies” es un devastador thriller de misterio (...) que te agarra fuerte y no te suelta (...) Puntuación: ★★½ (sobre 4)."

Peter Travers: *Rolling Stone*

"Esta es la película que debería haber ganado este año el Oscar en la categoría de película extranjera."

Joe Morgenstern: *The Wall Street Journal*

"Su metraje es largo, pero no pesa (...) Es en el mejor sentido una película agobiante, dotada de atmósfera."

Carlos Boyero: Diario *El País*

"Sobria, contundente, casi fría en ocasiones (...) espléndido trabajo del reparto completo."

Carmen L. Lobo: Diario *La Razón*

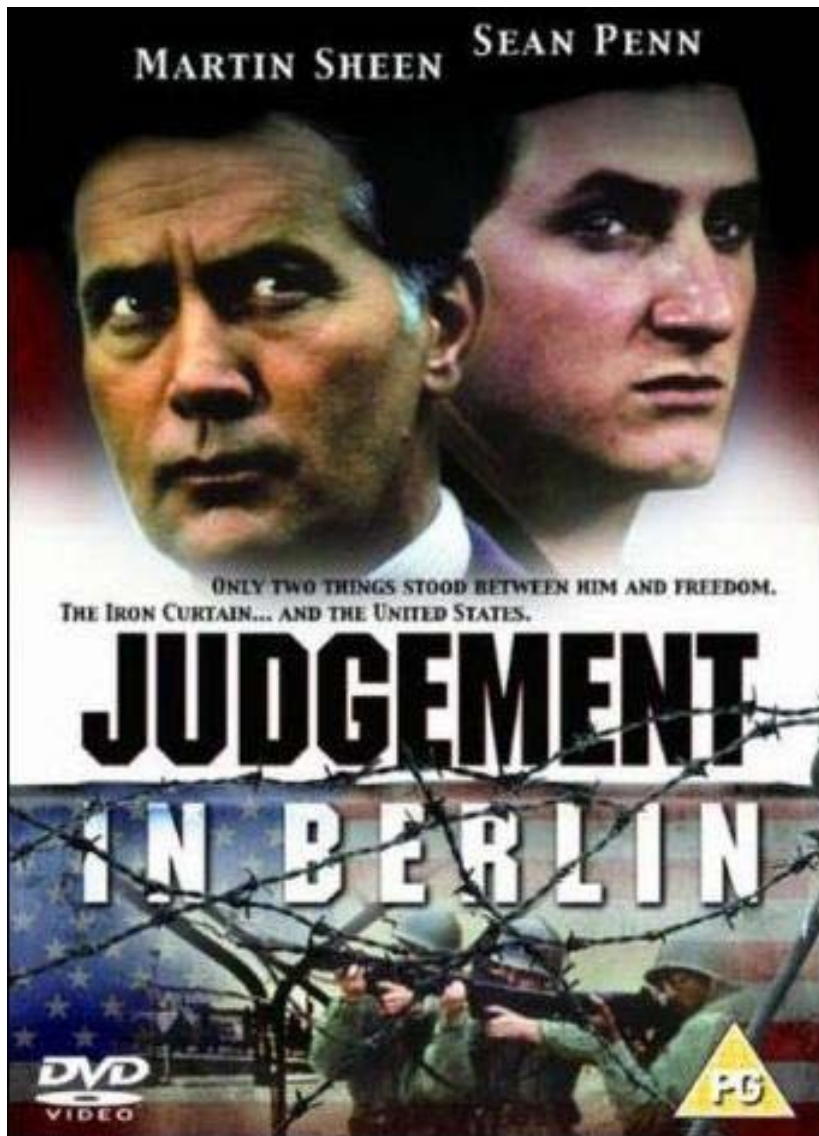
"Es al mismo tiempo una metáfora y su reflejo. Villeneuve, elige una estructura narrativa muy eficaz para revelar el pasado de la historia que cuenta (...) Puntuación: ★★ (sobre 5)."

E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

"Un culebrón en toda regla con coartada humanista. (...) Sólida de factura, pero hartamente discutible desde un prisma moral."

Jordi Batlle Caminal: Diario *La Vanguardia*

JUICIO EN BERLÍN



Título original: *Judgment in Berlin*

Año: 1988

Duración: 92 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Leo Penn

Guion: Leo Penn, Joshua Sinclair.

Música: Peter Goldfuss

Fotografía: Gábor Pogány

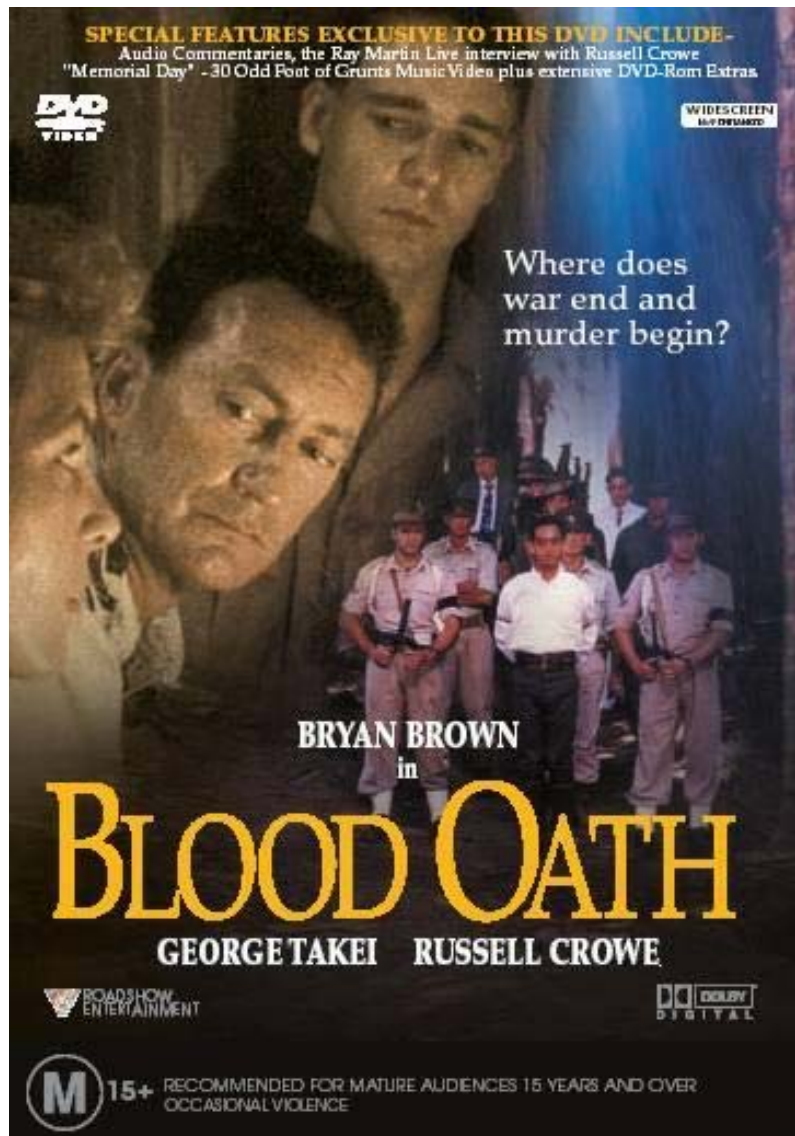
Reparto: Martin Sheen, Heinz Hoenig, Jutta Speidel, Sam Wanamaker, Max Gail, Cristine Rose, Sean Penn, Jürgen Heinrich, Marie Louise Sinclair, Harris Yulin.

Productora: New Line Cinema

Género: Drama | Guerra Fría.

Sinopsis: En 1978, un hombre secuestró un avión polaco de pasajeros con destino a Berlín del Este, obligando a los pilotos a aterrizar en una base americana de Alemania Occidental. Su petición de asilo político puso al gobierno americano y alemán en una posición muy delicada...

JURAMENTO DE SANGRE



Título original: Blood Oath

Año: 1990

Duración: 108 min.

País:  Australia

Director: Stephen Wallace

Guion: Denis Whitburn, Brian A. Williams

Música: David McHugh

Fotografía: Russell Boyd

Reparto: Bryan Brown, George Takei, Terry O'Quinn, John Bach, Toshi Shioya, John Clarke, Deborah Kara Unger, John Polson, Russell Crowe, Nicholas Eadie, Jason Donovan, Tetsu Watanabe, Ray Barrett.

Productora: Blood Oath Productions / Siege / Sovereign Pictures / Village Roadshow Pictures.

Género: Drama. Bélico | Basado en hechos reales. Drama judicial. Años 40. Ejército.

Sinopsis: Año 1945. Poco después de finalizar la Segunda Guerra Mundial, un fiscal del ejército australiano tiene que juzgar a los responsables japoneses del campo de concentración en la isla de Ambon, en Indonesia, en la que fueron ejecutados cientos de prisioneros de guerra australianos.

LA BATALLA DE INGLATERRA



Título original: *Battle of Britain*

Año: 1969

Duración: 127 min.

País:  Reino Unido

Director: Guy Hamilton

Guion: James Kennaway y Wilfred Greatorex.

Música: Ron Goodwin y William Walton.

Fotografía: Freddie Young

Reperto: Harry Andrews, Michael Caine, Trevor Howard, Curd Jürgens, Ian McShane, Kenneth More, Laurence Olivier, Nigel Patrick, Christopher Plummer, Michael Redgrave, Ralph Richardson, Robert Shaw, Patrick Wymark, Susannah York, Barry Foster, Edward Fox, Karl-Otto Albery.

Productora: MGM

Género: Bélico | II Guerra Mundial. Aviones.

Sinopsis: A principios de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), tuvo lugar la llamada batalla de Inglaterra, en la que la Aviación Británica (la RAF) se enfrentó a la poderosa *Luftwaffe* alemana para salvar a Inglaterra de la invasión.

LA BATALLA DE LAS ARDENAS



Título original: *Battle of the Bulge*

Año: 1965

Duración: 167 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Ken Annakin

Guion: Philip Yordan, Milton Sperling, John Melson.

Música: Benjamin Frankel

Fotografía: Jack Hildyard

Reparto: Henry Fonda, Robert Ryan, Robert Shaw, Dana Andrews, George Montgomery, Ty Hardin, Pier Angeli, Charles Bronson, Telly Savalas.

Productora: Warner Bros. Pictures

Género: Bélico | II Guerra Mundial.

Sinopsis: Diciembre, 1944. Cinco meses después del Día D, la mayoría de los soldados americanos piensa que el ejército alemán está acabado, pero los alemanes no comparten esa opinión y lanzan una última y furiosa ofensiva aérea contra los aliados: es la batalla de las Árdenas.

Premios:

1965: 2 Nominaciones Globos de Oro: Actor secundario (Savalas) y banda sonora.

LA BATALLA DE LAS COLINAS DEL WHISKY



Título original: *The Hallelujah Trail*

Año: 1965

Duración: 167 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: John Sturges

Guion: John Gay

Música: Elmer Bernstein

Fotografía: Robert Surtees

Reparto: Burt Lancaster, Lee Remick, Jim Hutton, Pamela Tiffin, Brian Keith, Martin Landau, Donald Pleasence, Tom Stern, John Anderson.

Productora: United Artists

Género: Western. Comedia | Siglo XIX.

Sinopsis: En el otoño de 1867, en la ciudad de Denver se plantea un grave problema: no les queda whisky para poder pasar el largo y crudo invierno. Preparan entonces un plan para traer un gran cargamento de bebida a la ciudad. El coronel Thadeus Gearhart (Burt Lancaster) es el encargado de custodiar la preciada mercancía frente a los indios sioux, que quieren arrebatársela.

Críticas:

"Divertido western en clave de comedia, que narra las aventuras de una caravana repleta de bebida para unos sedientos mineros. Simpática cinta encabezada por un jovial Burt Lancaster."

Fernando Morales: Diario *El País*

LA CAÍDA DEL IMPERIO ROMANO



Título original: The Fall of the Roman Empire

Año: 1964

Duración: 188 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Anthony Mann

Guión: Ben Barzman, Basilio Franchina, Philip Yordan.

Música: Dimitri Tiomkin

Fotografía: Robert Krasker

Reparto: Sophia Loren, Stephen Boyd, Christopher Plummer, Alec Guinness, James Mason, Mel Ferrer, Anthony Quayle, Eric Porter, John Ireland, Omar Sharif, Douglas Wilmer, Finlay Currie, Andrew Keir, Norman Wooland, Michael Gwynn, George Murcell, Virgilio Teixeira.

Productora: Productor: Samuel Bronston.

Género: Aventuras. Drama | Histórico. Antigua Roma. Cine épico.

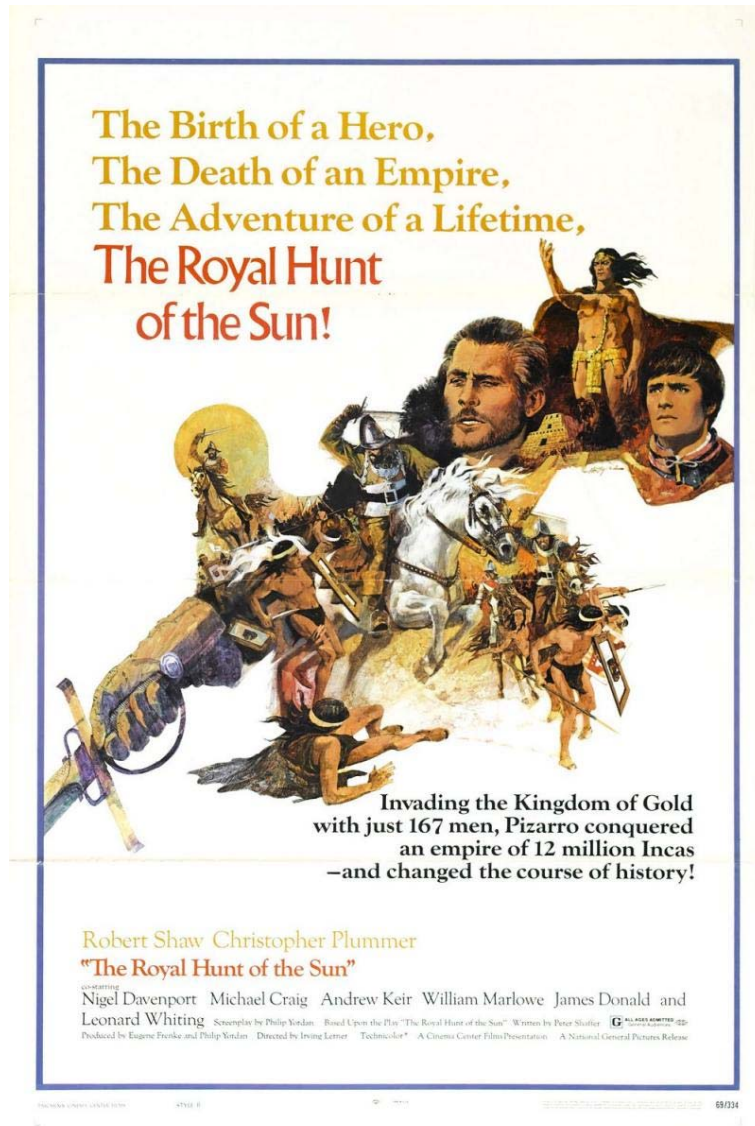
Sinopsis: Imperio Romano, siglo II d.C. Marco Aurelio (160-181), el emperador filósofo, fue el último gobernante de la Edad de Oro romana. Muy a su pesar, tuvo que luchar contra diversos pueblos para defender las fronteras del Imperio. En política interior, su sueño era restaurar las instituciones republicanas, razón por la cual nombró sucesor a su protegido Livio, en detrimento de su ambicioso y corrupto hijo Cómodo. Pero este no aceptó la decisión de su padre y se apoderó del trono.

Premios:

1964: Nominada al Oscar: Mejor banda sonora.

1964: Globos de Oro: Mejor banda sonora original.

LA CAZA REAL DEL SOL



Título original: *The Royal Hunt of the Sun*

Año: 1969

Duración: 121 min.

País:  Reino Unido

Director: Irving Lerner

Guion: Philip Yordan (Obra: Peter Shaffer).

Música: Marc Wilkinson

Fotografía: Roger Barlow

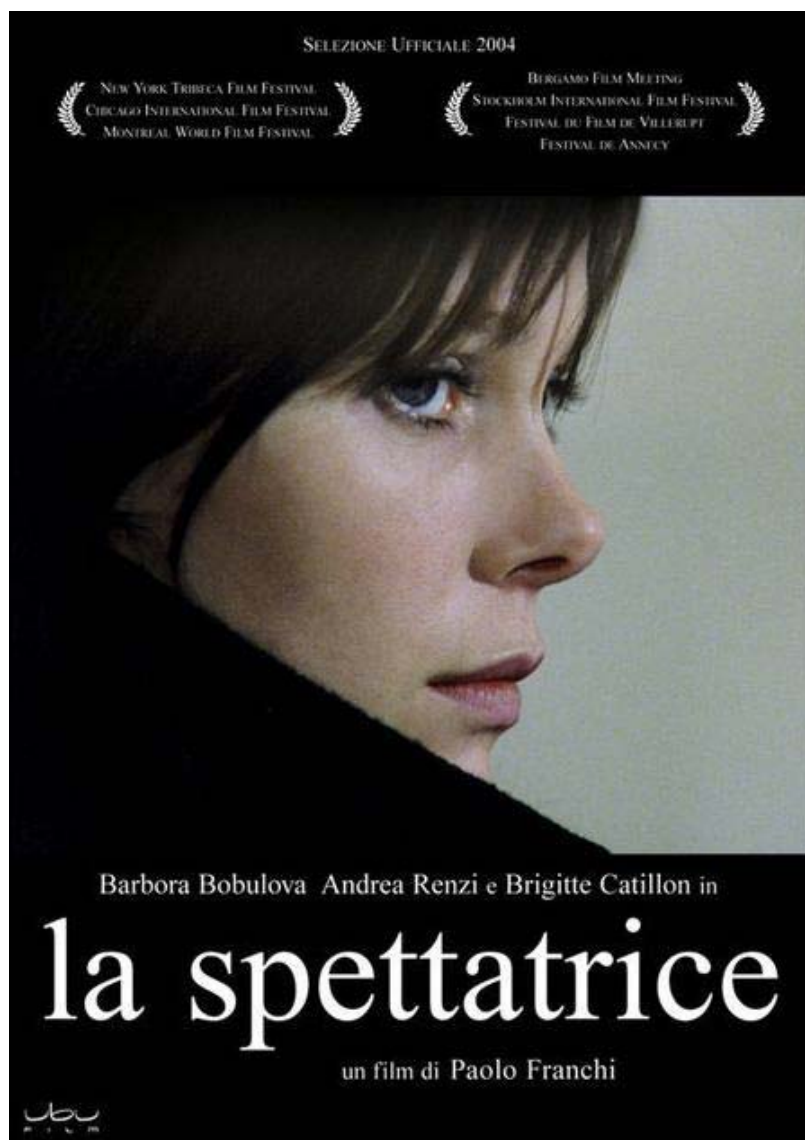
Reparto: Robert Shaw, Christopher Plummer, Nigel Davenport, Michael Craig, Leonard Whiting, Andrew Keir, James Donald.

Productora: Coproducción Reino Unido-USA; The Rank Organisation / Cinema Center Films.

Género: Drama. Aventuras | Histórico. Colonialismo. Siglo XVI.

Sinopsis: El conquistador extremeño Francisco de Pizarro captura al jefe inca Atahualpa y se compromete a liberarlo a cambio un enorme tesoro. Pero, después de haber establecido con Atahualpa una relación de amistad basada en el respeto, Pizarro se siente dividido entre su afán de riquezas y su sentido del honor.

LA ESPECTADORA



Título original: *La spettatrice*

Año: 2004

Duración: 98 min.

País:  Italia

Director: Paolo Franchi

Guion: Paolo Franchi, Heidrun Schleef, Rinaldo Rocco, Daniela Ceselli, Diego Ribon, Daniela Caselli.

Música: Carlo Crivelli

Fotografía: Giuseppe Lanci, Stefano Paradiso.

Reperto: Barbora Bobulova, Andrea Renzi, Brigitte Catillon, Chiara Picchi, Matteo Mussoni.

Productora: Emme Produzioni / Ubu Film.

Género: Drama

Sinopsis: Historia alrededor de una mujer de 26 años enamorada de su vecino cuarentón, al que no se atreve a abordar...

Premios:

2004: Premios David di Donatello: Nominada Mejor ópera prima.

Críticas:

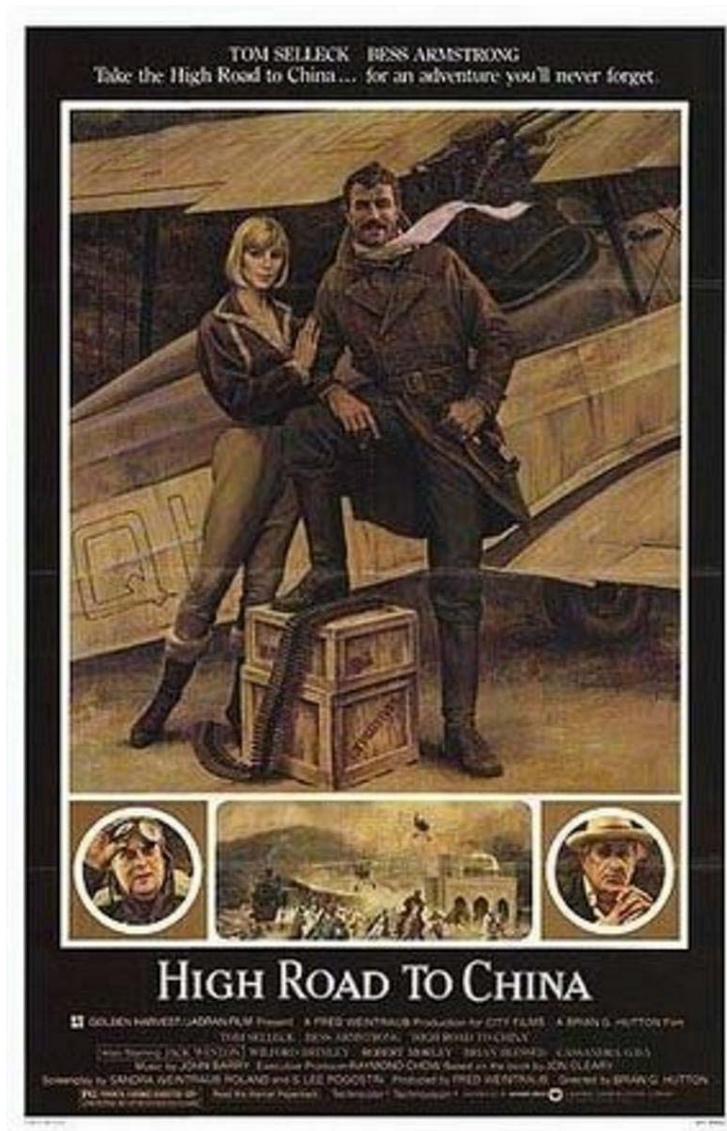
"Tiene la virtud de imponer su propio ritmo y de irse haciendo gradualmente adictiva. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Antonio Weinrichter: Diario *ABC*

"Singular paseo por la degradación romántica donde destaca el bellissimo rostro de la actriz Barbora Bobulova (...) la película lleva a su audiencia a un extraño estado observatorio."

Javier Ocaña: Diario *El País*

LA GRAN RUTA HACIA CHINA



Título original: *High Road to China*

Año: 1983

Duración: 100 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Brian G. Hutton

Guion: Sandra Weintraub Roland, S. Lee Posostin (Novela: Jon Cleary).

Música: John Barry

Fotografía: Ronnie Taylor

Reparto: Tom Selleck, Bess Armstrong, Jack Weston, Wilford Brimley, Robert Morley, Brian Blessed, Cassandra Gava.

Productora: Co-producción USA-Yugoslavia-Hong Kong; City Films / Golden Harvest Company / Jadran Film / Pan Pacific Productions.

Género: Aventuras | I Guerra Mundial. Aviones.

Sinopsis: Un piloto, que fue un as de la aviación durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), tiene problemas con la bebida. A pesar de ello, debe encontrar en Asia a un empresario, inventor y aventurero que ha desaparecido sin dejar huella. Con la ayuda de la hija y heredera del empresario, que lo perdería todo si no encuentra a su padre antes de una determinada fecha, el aviador tendrá que afrontar múltiples dificultades que no solo pondrán a prueba su valor.

LA GUERRA DE LAS GALAXIAS



Título original: *Star Wars*

Año: 1977

Duración: 121 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: George Lucas

Guión: George Lucas

Música: John Williams

Fotografía: Gilbert Taylor

Reperto: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness, David Prowse, Peter Mayhew, Anthony Daniels, Kenny Baker, Phil Brown, Shelagh Fraser, Garrick Hagon, Denis Lawson, Alex McCrindle, Richard LeParmentier, Drewe Henley, Jack Purvis, Don Henderson, William Hootkins, Malcolm Tierney, Maury Chaykin.

Productora: 20th Century Fox / Lucasfilm Ltd. Production.

Género: Ciencia ficción. Aventuras | Aventura espacial. Película de culto.

Web oficial: <http://www.starwars.com>

Sinopsis: La princesa Leia, líder del movimiento rebelde que desea reinstaurar la República en la galaxia en los tiempos ominosos del Imperio, es capturada por las Fuerzas Imperiales, capitaneadas por el implacable Darth Vader, el sirviente más fiel del Emperador. El intrépido y joven Luke Skywalker, ayudado por Han Solo, capitán de la nave espacial "El Halcón Milenario", y los androides, R2D2 y C3PO, serán los encargados de luchar contra el enemigo y e intentar rescatar a la princesa para volver a instaurar la justicia en el seno de la galaxia.

Premios:

1977: 7 Oscars: dirección artística, banda sonora original, sonido, montaje, vestuario, efectos visuales. Premio especial a los efectos de sonido.

1977: Globos de Oro: Mejor banda sonora original. 4 nominaciones

1977: 2 Premios BAFTA: sonido y música. 6 nominaciones

Críticas:

Hace mucho tiempo, en un cine muy, muy lejano... un joven chiquillo asistió a una nueva y sorprendente invasión de sensaciones, totalmente deslumbrado por una maravillosa aventura galáctica. Descubrió el amor a las historias de héroes, la atracción por un malvado de negro (¡qué poderosa fuerza la del lado oscuro!), la misión de salvar a la princesa, la experiencia de conquistar nuevos mundos, el sueño de ser un caballero Jedi... y el capricho de una espada láser. Desde aquel día prometí adoración eterna por "Star Wars", porque fue hecha para mí.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

"Uno de los mayores éxitos comerciales de todos los tiempos y un magnífico ejercicio de imaginación de sus creadores, que la convirtieron en todo un clásico (...) Un filme inolvidable."

Fernando Morales: Diario *El País*

LA INTÉRPRETE



Título original: *The Interpreter*

Año: 2005

Duración: 129 min.

País:  Reino Unido

Director: Sydney Pollack

Guion: Steven Zaillian, Charles Randolph, Scott Frank (Historia: Martin Stellman, Brian Ward).

Música: James Newton Howard

Fotografía: Darius Khondji

Reperto: Nicole Kidman, Sean Penn, Catherine Keener, Sydney Pollack, Jesper Christensen, Yvan Attal, Earl Cameron, George Harris, Michael Wright, Clyde Kusatsu, Eric Keenleyside, Hugo Speer, Adrian Martinez.

Productora: Universal Pictures / Working Title.

Género: Intriga. Thriller.

Web oficial: <http://www.theinterpretermovie.com>

Sinopsis: Silvia Broome (Nicole Kidman), una mujer de origen africano, es intérprete de las Naciones Unidas. Un día, casualmente, oye cómo amenazan de muerte a un presidente africano acusado de genocidio, que está a punto de pronunciar un discurso en la Asamblea General. Tobin Keller (Sean Penn) es el agente federal encargado de protegerla, pero poco a poco comienza a sospechar de los ideales que la mueven.

Premios:

2005: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor actriz secundaria (Keener).

Críticas:

"Densa y complicada historia (...) su problema es al fundir su filosofía política en el marco del thriller (...) Sólida y madura película (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Ian Nathan: *Empire*

"Atractivamente absorbente sin que llegue a acelerarte el pulso. El film es de enrevesada trama y, superficialmente, sufre de la falta de química entre Nicole Kidman y Sean Penn."

Todd McCarthy: *Variety*

"En ausencia de lógica interna, el estilo visual y la inteligencia emocional llevan el peso del film."

Joe Morgenstern: *The Wall Street Journal*

"Un thriller tenso e inteligente (...) Puntuación: ★★★ (sobre 4)."

Roger Ebert: *Chicago Sunday Times*

"Un thriller tan brillante como absurdo, (...) no es ni la mitad de importante de lo que parece. (...) Ningún personaje es creíble, pero las estrellas resultan fascinantes de todos modos (...) la película tiene un look formidable. Simplemente no esperen mucha sustancia detrás del brillo. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Nev Pierce: *BBC News*

"Una inteligente intriga a la antigua usanza."

Jami Bernard: *New York Daily News*

"Convencionalmente descrita como un thriller político, 'The Interpreter' tiene tan poco de política como de thriller."

A. O. Scott: *The New York Times*

"Hay suficiente material narrativo para tres buenas películas. Pero no lo suficiente para 'The Interpreter'. (...) Y luego está la Kidman que, cuando no está eclipsada por su propio pelo, capta por completo el interés de la audiencia; sus sospechas y su fascinación. Richard Corliss: *Time*

"Se vuelve más y más complicada hasta hacerse casi risible; tiene demasiados giros, y al final ya no se hace creíble."

Stephen Hunter: *The Washington Post*

"Los thrillers no consiguen ser mucho más inteligentes que 'La intérprete.'"

Kirk Honeycutt: *The Hollywood Reporter*

La intérprete está impregnada de la inteligencia y de la fascinante y constante tensión que marcó golosinas de los 70 como *Todos los hombres del presidente*, *El último testigo* y la propia película de Pollack *Los tres días del Cóndor*.

Peter Travers: *Rolling Stone*

"Desde la impactante secuencia inicial la intriga se mantiene sin altibajos (...) Tan humana y comprometida como los mejores títulos de Pollack pero, al mismo tiempo, tan sugerente y enigmática como algunos de Hitchcock. (...) Puntuación: ★★★½ (sobre 5)."

María Casanova: *Cinemanía*

"La mejor película de Pollack en 20 años."

Javier Ocaña: Diario *El País*

"Sean Penn y Nicole Kidman se repelen con el mayor disimulo y discreción. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

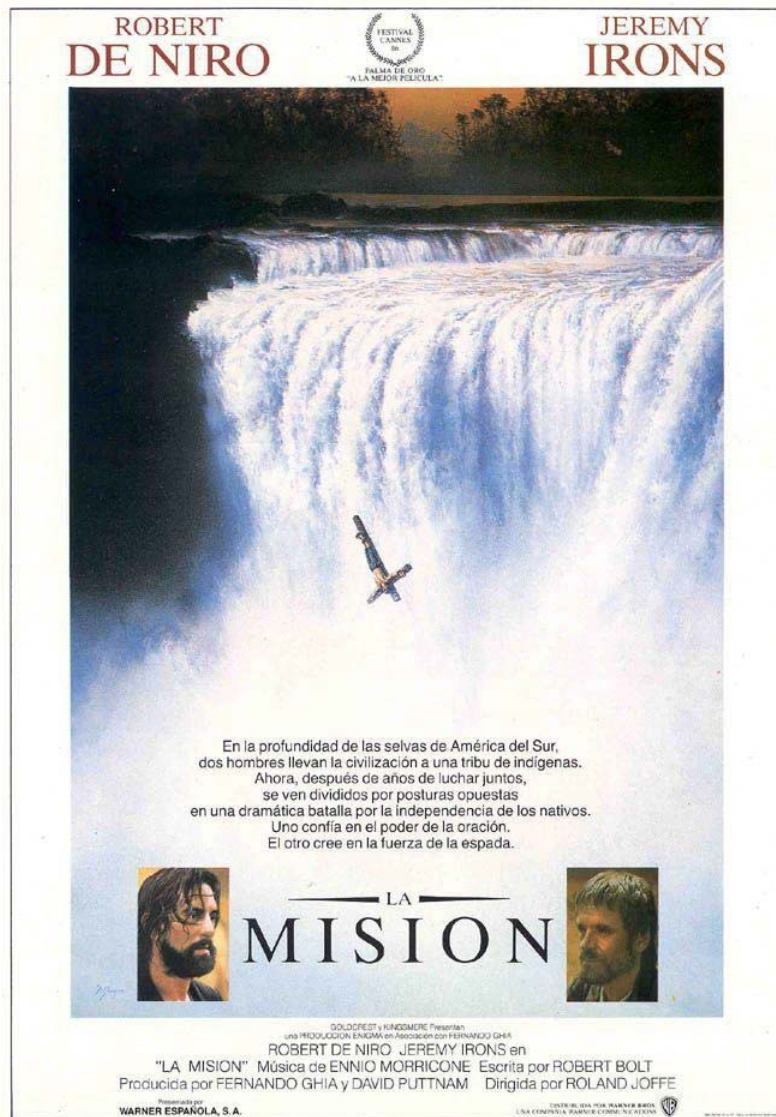
"Un guion muy elaborado (...) Apenas necesita recurrir a la acción para proporcionar espectáculo y mantener la incertidumbre sobre la investigación contrarreloj. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Francisco Marinero: Diario *El Mundo*

"Un buen thriller (...) intriga política de lo más sobria y eficiente (...) película seria y rigurosa sin caer en efectismos y fuegos de artificio. Excelente trabajo de la pareja protagonista."

Miguel Ángel Palomo: Diario *El País*

LA MISIÓN



Título original: *The Mission*

Año: 1986

Duración: 125 min.

País: 🇬🇧 Reino Unido

Director: Roland Joffé

Guion: Robert Bolt

Música: Ennio Morricone

Fotografía: Chris Menges

Reparto: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnally, Aidan Quinn, Cherie Lunghi, Ronald Pickup, Liam Neeson, Chuck Low, Rolf Gray, Bercelio Moya, Daniel Berrigan.

Productora: Warner Bros. Pictures. Productor: David Puttnam.

Género: Aventuras. Drama | Histórico. Siglo XVIII. América colonial. Religión.

Sinopsis: Hispanoamérica, siglo XVIII. La acción se desarrolla en la jungla tropical próxima a las cataratas de Iguazú. Allí un misionero jesuita, el padre Gabriel (Jeremy Irons), sigue el ejemplo de un jesuita crucificado, sin más armas que su fe y una flauta. Al ser aceptado por los indios guaraníes, Gabriel crea la misión de San Carlos. Entre sus seguidores está Rodrigo Mendoza (Robert De Niro), ex-traficante de esclavos, mercenario y asesino, que se hace jesuita y encuentra la redención entre sus antiguas víctimas. Después de luchar juntos durante años, se enfrentan a causa de la independencia de los nativos: Gabriel confía en el poder de la oración; Rodrigo, en la fuerza de la espada.

Premios:

1986: Oscar: Mejor fotografía. 7 Nominaciones.

1986: Globos de Oro: Mejor Guion, Mejor Banda Sonora (Ennio Morricone).

1986: Festival de Cannes: Palma de Oro (Mejor película) y Premio Técnico.

1986: 3 Bafta: Mejor secundario (McAnally), montaje y Banda sonora original (Morricone). 11 nominaciones.

1986: Premios David di Donatello: Mejor productor extranjero. 3 nominaciones

1986: Círculo de Críticos de Nueva York: Nominada a Mejor Fotografía.

1986: Premios César: Nominada a Mejor película extranjera.

1986: Sindicato Italiano de Críticos de Cine: Nominado Mejor Actor Extranjero (De Niro).

1986: Asociación de Críticos de Los Ángeles: Mejor Fotografía.

Críticas:

"La fotografía y el reparto consiguen sacar del vacío a una cinta tan pretenciosa como eterna."

Luis Martínez: Diario *El País*

"Todos bordan sus papeles, pero la historia es tediosa."

Javier Ocaña: *Cinemanía*

LA NIÑA DE TUS OJOS



Título original: *La niña de tus ojos*

Año: 1998

Duración: 121 min.

País:  España

Director: Fernando Trueba

Guion: Rafael Azcona, David Trueba, Carlos López, Manuel Ángel Egea.

Música: Antoine Duhamel

Fotografía: Javier Aguirresarobe

Reparto: Penélope Cruz, Jorge Sanz, Antonio Resines, Santiago Segura, Neus Asensi, Karel Dobri, Loles León, Rosa María Sardá, Jesús Bonilla, Johannes Silberschneider, Juan Luis Galiardo, María Barranco, Götz Otto, Mirosláv Táborský, Karel Dobrý, Hanna Schygulla.

Productora: Cartel / Lolafilms.

Género: Drama. Comedia | Cine dentro del cine. Nazismo. Comedia dramática. Años 30.

Sinopsis: En plena guerra civil, un grupo de artistas españoles va a rodar una película de carácter folclórico a los estudios alemanes de la UFA nazi. El contraste ideológico entre españoles y germanos da lugar a situaciones conflictivas como, por ejemplo, el choque entre la protagonista, hija de un preso republicano, y el mismísimo Goebbels, jefe de la propaganda nazi del Tercer Reich.

Premios

1998: 7 Goyas, incluyendo mejor película y mejor actriz (Cruz). 18 nominaciones.

1999: Festival de Berlín: Sección oficial de largometrajes.

Críticas:

A semejanza de "Belle époque", el guionista Azcona y el director Trueba construyeron esta historia de personajes corales "typical spanish" que, durante la Guerra Civil, viajan a Alemania a rodar una película folclórica al amparo del régimen de Hitler. Gracias varias y una espléndida Penélope Cruz solventan un film lleno de escenas forzadas, de tono confuso y con una narración algo brusca, poco fluida. Ganó nada menos que 7 premios Goya: incontestable el de Cruz, en el que fue

primer gran papel protagonista, que desborda la pantalla con su desparpajo y naturalidad.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

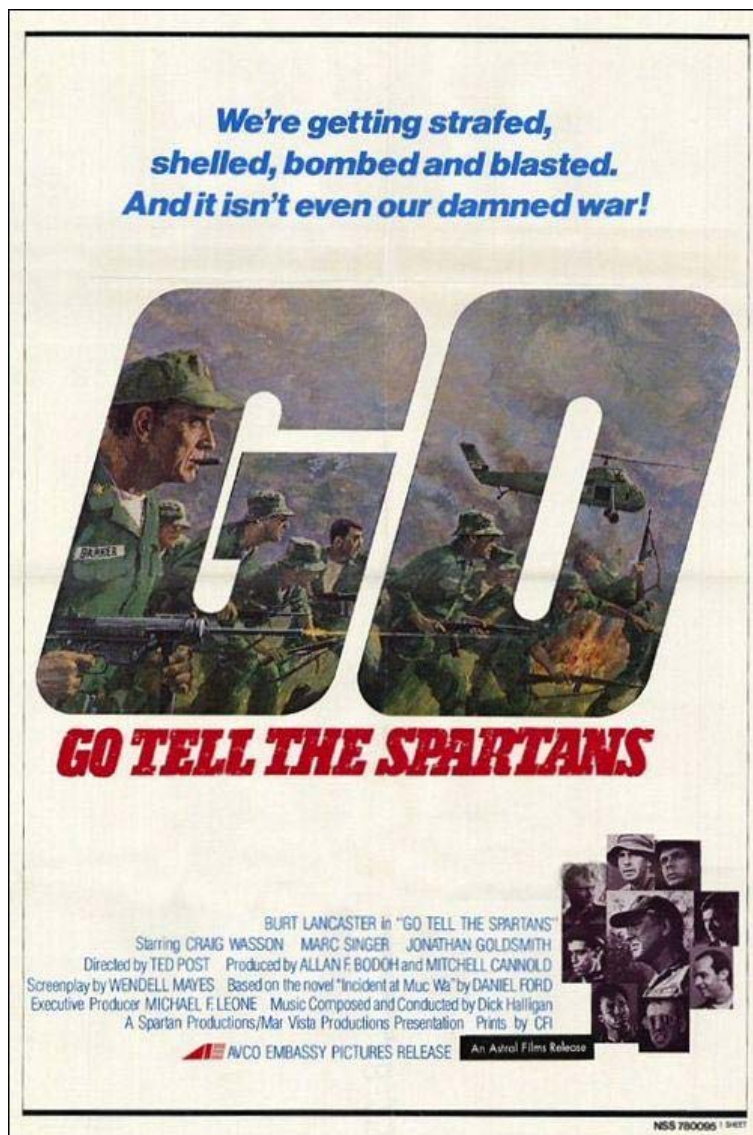
"Es una película realizada con talento contrastado, más que sólido, desechando la inútil floritura, encontrando el muy difícil equilibrio entre comedia y drama (...) Todos los elementos están cuidados al límite, de una calidad tan excepcional como voluntariamente anti exhibicionista, de un lujo y una elegancia regidos implacablemente por la sobriedad.

Carlos Boyero: Diario *El Mundo*

"Funciona, a ratos arrastra, pero su brillantísima idea está lastrada por un guion que mecaniza en exceso los personajes corales. Resines y Cruz levantan un final en peligro de venirse abajo."

Ángel Fdez. Santos: Diario *El País*

LA PATRULLA



Título original: *Go Tell the Spartans*

Año: 1978

Duración: 114 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Ted Post

Guion: Wendell Mayes (Novela: Daniel Ford).

Música: Dick Halligan

Fotografía: Harry Stradling Jr.

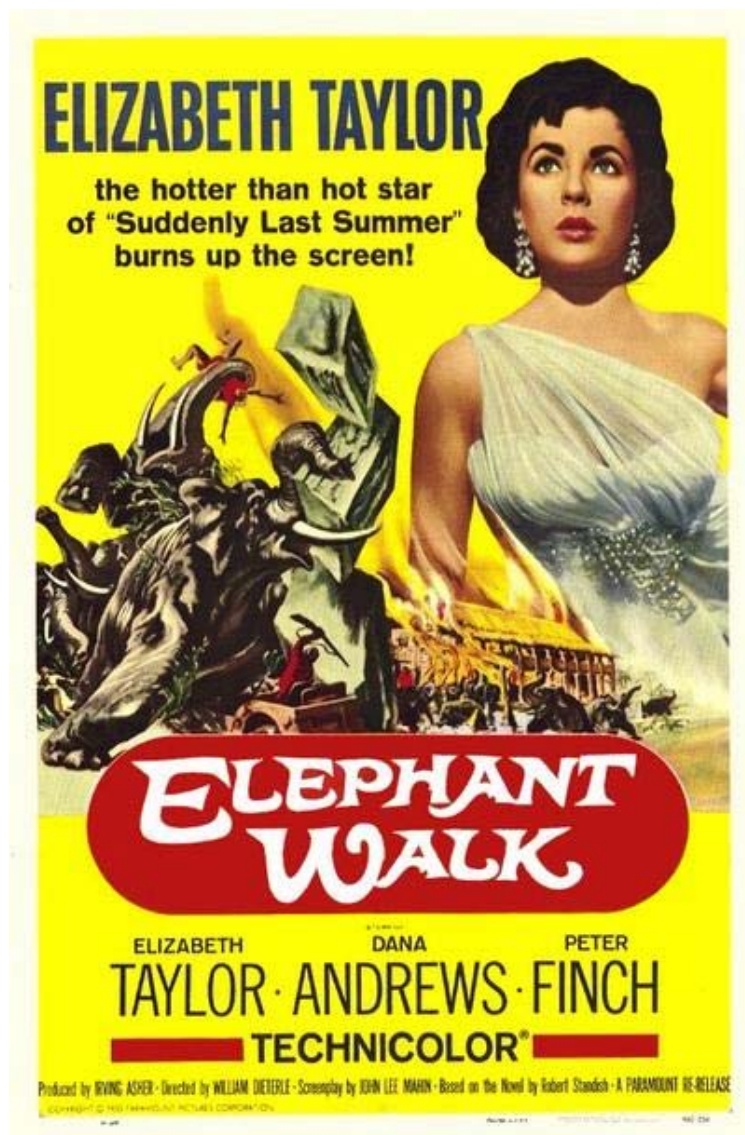
Reparto: Burt Lancaster, Craig Wasson, Jonathan Goldsmith, Marc Singer, Joe Unger, Dennis Howard, Evan Kim.

Productora: Avco Embassy Pictures presenta una producción Spartan Productions / Mar Vista Productions.

Género: Bélico | Guerra de Vietnam.

Sinopsis: En 1964, en plena Guerra de Vietnam, un grupo de soldados norteamericanos deben llevar a cabo una misión en un lugar denominado Muc Wa.

LA SENDA DE LOS ELEFANTES



Título original: *Elephant Walk*

Año: 1954

Duración: 103 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: William Dieterle

Guion: John Lee Mahin (Novela: Robert Standish).

Música: Franz Waxman

Fotografía: Loyal Griggs

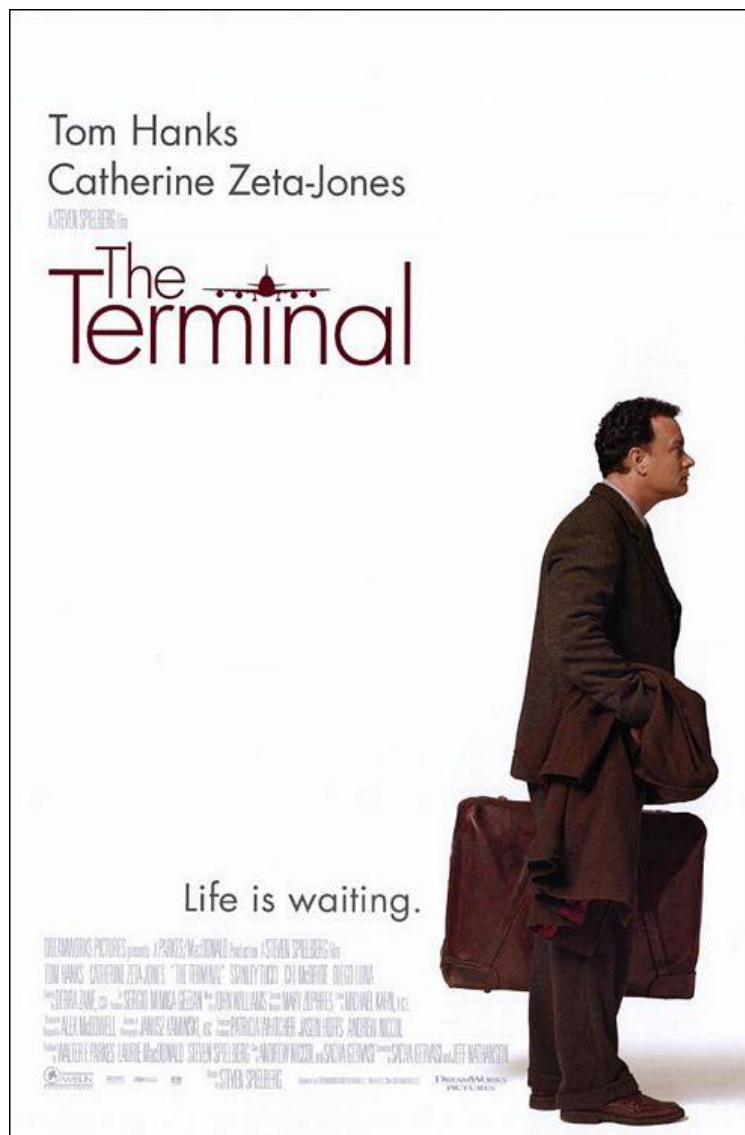
Reparto: Elizabeth Taylor, Dana Andrews, Peter Finch, Abraham Sofaer, Abner Biberman, Noël Drayton, Rosalind Ivan, Barry Bernard, Philip Tonge, Edward Ashley, Leo Britt.

Productora: Paramount Pictures

Género: Aventuras. Drama | Animales.

Sinopsis: Una bella y joven recién casada (Elizabeth Taylor) se va a vivir con su marido (Peter Finch) a Ceilán, donde tienen una enorme plantación de té, llamada "la senda de los Elefantes". La mujer se enamora del capataz (Dana Andrews), pero este asunto queda relegado a un segundo plano por otros acontecimientos más graves: se desata una epidemia de cólera, la sequía causa estragos y hordas de elefantes enloquecidos por la sed amenazan con devastar la plantación.

LA TERMINAL



Título original: *The Terminal*

Año: 2004

Duración: 128 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Steven Spielberg

Guion: Sacha Gervasi & Jeff Nathanson (Historia: Andrew Niccol)

Música: John Williams

Fotografía: Janusz Kaminski

Reparto: Tom Hanks, Catherine Zeta-Jones, Stanley Tucci, Chi McBride, Diego Luna, Eddie Jones, Barry Shabaka Henley, Zoe Saldana, Kumar Pallana.

Productora: DreamWorks Pictures

Género: Comedia. Drama. Romance | Comedia dramática. Basado en hechos reales.

Web oficial: <http://www.theterminal-themovie.com/>

Sinopsis: Viktor Navorski (Tom Hanks) es un inmigrante balcánico que, al estallar la guerra en su país y quedar anulado su pasaporte, se encuentra involuntariamente exiliado en un aeropuerto de los Estados Unidos. Basada en hechos reales.

Críticas:

"Hay un pelín demasiado sentimentalismo y dulzura artificiosa, y el personaje de Zeta-Jones está muy mal encajado. Pero estos fallos no pueden disipar el profundo encanto del film. (...) un tour visual de fuerza que convierte el miedo en optimismo, la soledad en solidaridad, y las frustración en inventiva."

A. O. Scott: *The New York Times*

"Steven Spielberg y Tom Hanks han hecho en 'The Terminal', una dulce y delicada comedia (...) puntuación: ★★★½ (sobre 4).

Roger Ebert: *Chicago Sunday-Times*

"La Terminal se inicia desprendiendo aroma al mejor Kafka pero termina pasteando en el estilo del Capra más melifluido y mentiroso. (...) la primera parte es tragicómica, inteligente, surrealista y veraz."

Carlos Boyero: Diario *El Mundo*

"Comedia con algunos, pocos, ribetes oscuros y con un actor como Tom Hanks que es tan bueno que te da la impresión de que ha vivido una temporada en Krakozhia."

E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

"Durante la primera mitad del metraje (...) la película entretiene y regocija. Otra cosa es cuando comienza a pasar el tiempo y se va haciendo también más densa la trama (...) por ahí las cosas empiezan a hacer aguas. Es culpa del guion (...) una peripecia perfectamente ideologizada."

M. Torreiro: Diario *El País*

"La situación es absurda y está tratada como una comedia, y ahí Spielberg ha encontrado un cómplice perfecto en Tom Hanks. (...) Lo mejor: la propia terminal, un escenario colosal por el que un admirable Tom Hanks se mueve con tenacidad perpleja e ingenio."

Francisco Marinero: Diario *El Mundo*

LA ÚLTIMA PRIMAVERA



Título original: *Ladies in Lavender*

Año: 2004

Duración: 104 min.

País:  Reino Unido

Director: Charles Dance

Guión: Charles Dance (Historia: William J. Locke).

Música: Nigel Hess

Fotografía: Peter Biziou

Reparto: Judi Dench, Maggie Smith, Natascha McElhone, Daniel Brühl, Miriam Margolyes, David Warner, Toby Jones, Jack Callow, Clive Russell.

Productora: Scala Productions

Género: Drama | Vejez. Vida rural.

Sinopsis: En 1936, Cornualles vive al margen de los grandes acontecimientos históricos que se están desarrollando en Europa. De la información que les llega a través de la radio, granjeros y pescadores solo muestran interés por la predicción atmosférica y el estado de la mar. Por otra parte, los forasteros y los desocupados no son especialmente bienvenidos en esta cerrada comunidad. El hallazgo de un naufrago en la playa próxima a su casa, perturbará no solo la apacible vida de las hermanas Janet y Ursula Widdington, sino también la del pueblo. Antes de ser arrojado al mar desde la borda de un barco que se dirigía a América, la intención de Andrea Marowski, un joven violinista de Cracovia, era huir de una Europa prebélica y sobre todo del antisemitismo reinante para empezar una nueva vida en América. Tanto él como las hermanas Widdington consideran un milagro que haya podido sobrevivir.

Críticas:

"Una de las películas más bellas y emocionantes de la temporada (...) nada menos que un pequeño milagro del cine británico" (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

Ali Catterall: *BBC News*

"La idea coquetea con varios palos -intriga de espionaje, drama amnésico, superación musical o romance otoñal- sin atreverse a tallar ninguno (...) Solo nos queda disfrutar de las grandes damas protagonistas (...) Puntuación: ★★ (sobre 5)."

Javier Cortijo: Diario *ABC*

LA VIDA ES BELLA



Título original: *La vita è bella*

Año: 1997

Duración: 117 min.

País:  Italia

Director: Roberto Benigni

Guion: Roberto Benigni, Vincenzo Cerami

Música: Nicola Piovani

Fotografía: Tonino Delli Colli

Reparto: Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Giorgio Cantarini, Marisa Paredes, Giustino Durano, Horst Buchholz, Sergio Bini Bustric.

Productora: Miramax International / Mario & Vittorio Cecchi Gori / Melampo Cinematográfica.

Género: Comedia. Drama | Comedia dramática. Nazismo. Holocausto. II Guerra Mundial. Años 30. Años 40.

Sinopsis: En 1939, a punto de estallar la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el extravagante Guido llega a Arezzo (Toscana) con la intención de abrir una librería. Allí conoce a Dora y, a pesar de que es la prometida del fascista Ferruccio, se casa con ella y tiene un hijo. Al estallar la guerra, los tres son internados en un campo de exterminio, donde Guido hará lo imposible para hacer creer a su hijo que la terrible situación que están padeciendo es tan solo un juego.

Premios:

1998: 3 Oscars: Mejor actor (Benigni), película habla no inglesa, banda sonora original. 7 nominaciones.

1998: Festival de Cannes: Gran Premio Especial del Jurado. 2 nominaciones.

1998: Premios BAFTA: Mejor actor (Benigni). 3 nominaciones.

1998: Premios Cesar: Mejor película extranjera.

1997: Premios David di Donatello: 8 premios, incluyendo mejor película. 12 nominaciones.

1998: Premios Goya: Mejor película europea. 1998: National Board of Review: Premio especial (Roberto Benigni).

1998: Festival de Toronto: Premio del Público a la Mejor película, Premio a Benigni.

1998: Festival de Montreal: Premio del Público.

1998: Critics' Choice Awards: Mejor película de habla no inglesa.

Críticas:

Hermosísima historia "chaplinesca" que conquistó el corazón de medio mundo. La ternura, la sonrisa y la tragedia se entremezclan -como hacía muchos años que no se había visto- en una película imprescindible de los noventa. El mayor éxito internacional del cine italiano desde la época dorada de Fellini, multipremiada, formidables críticas y una excelente taquilla son algunos de los datos de esta fábula sobre el escapismo de la imaginación en los tiempos del horror nazi. Si todavía no la ha disfrutado véala cuanto antes: reirá y llorará como todos.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

"Bella y conmovedora."

Ángel Fdez. Santos: Diario *El País*

"Magnífica fábula"

Javier Ocaña: *Cinemanía*

"Entrañable relato. Con desbordante creatividad, Benigni dirige, escribe y protagoniza la película italiana más importante de la década."

Omar Khan: Diario *El País*

LAS AUTONOSUYAS



Título original: *Las autonomías*

Año: 1983

Duración: 93 min.

País:  España

Director: Rafael Gil

Guión: Fernando Vizcaíno Casas

Música: Gerardo García Segura

Fotografía: José F. Aguayo

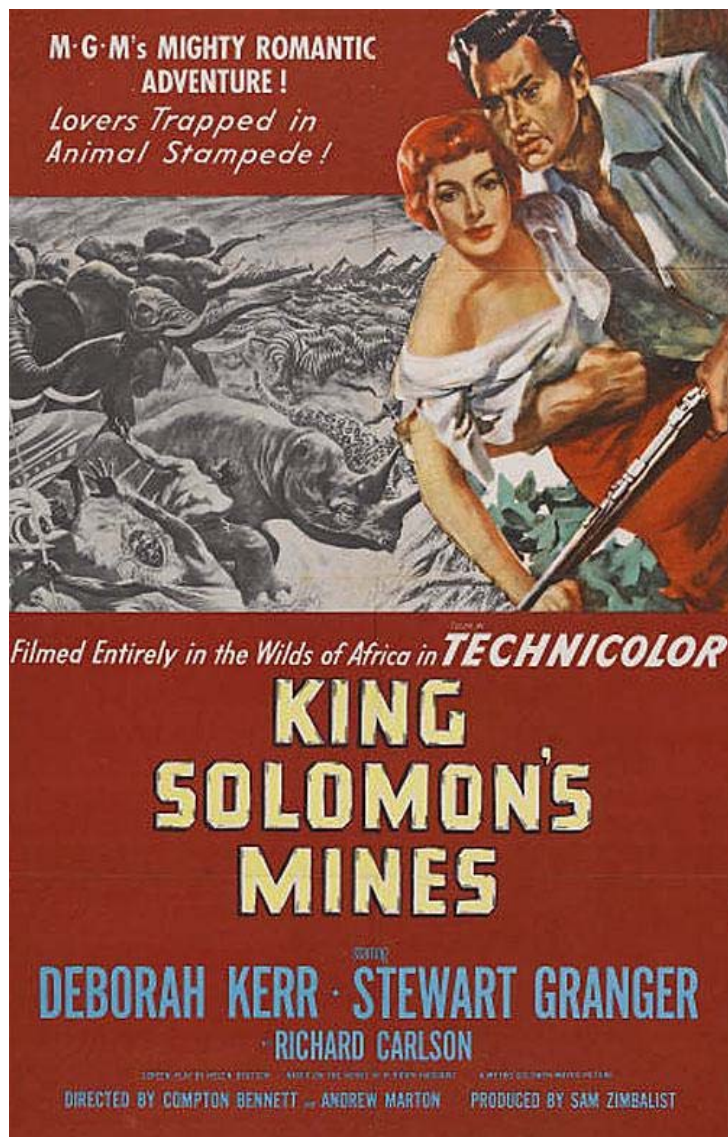
Reparto: Alfredo Landa, María Casanova, Manolo Codeso, Antonio Garisa, José Bódalo, Ismael Merlo, Mary Paz Pondal, Fernando Sancho, Ángel de Andrés, Alfonso Bernal, Tomás Blanco, Alfonso Del Real, Elvira Quintillá, Adrián Ortega, Félix Dafauce, Pepe Ruiz, Fernando Vizcaíno Casas.

Productora: Filmayer Producción

Género: Comedia | Sátira.

Sinopsis: Un buen día, el alcalde del pueblo de Rebollar de la Mata crea el Ente Autónomo Serrano. Los alcaldes de los pueblos vecinos ven la idea con buenos ojos, ya que como consejeros autonómicos disfrutarán de buenos sueldos, lujosos coches oficiales y todo tipo de dietas. Para ponerse a la altura de las principales autonomías llegan incluso a implantar un idioma propio: el "farfullo".

LAS MINAS DEL REY SALOMÓN



Título original: King Solomon's Mines

Año: 1950

Duración: 102 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Andrew Marton, Compton Bennett

Guión: Helen Deutsch (Novela: H. Rider Haggard).

Música: Mischa Spoliansky

Fotografía: Robert Surtees

Reparto: Stewart Granger, Deborah Kerr, Richard Carlson, Hugo Haas, Lowell Gilmore.

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer

Género: Aventuras. Romance. Acción | África. Caza. Animales. Siglo XIX.

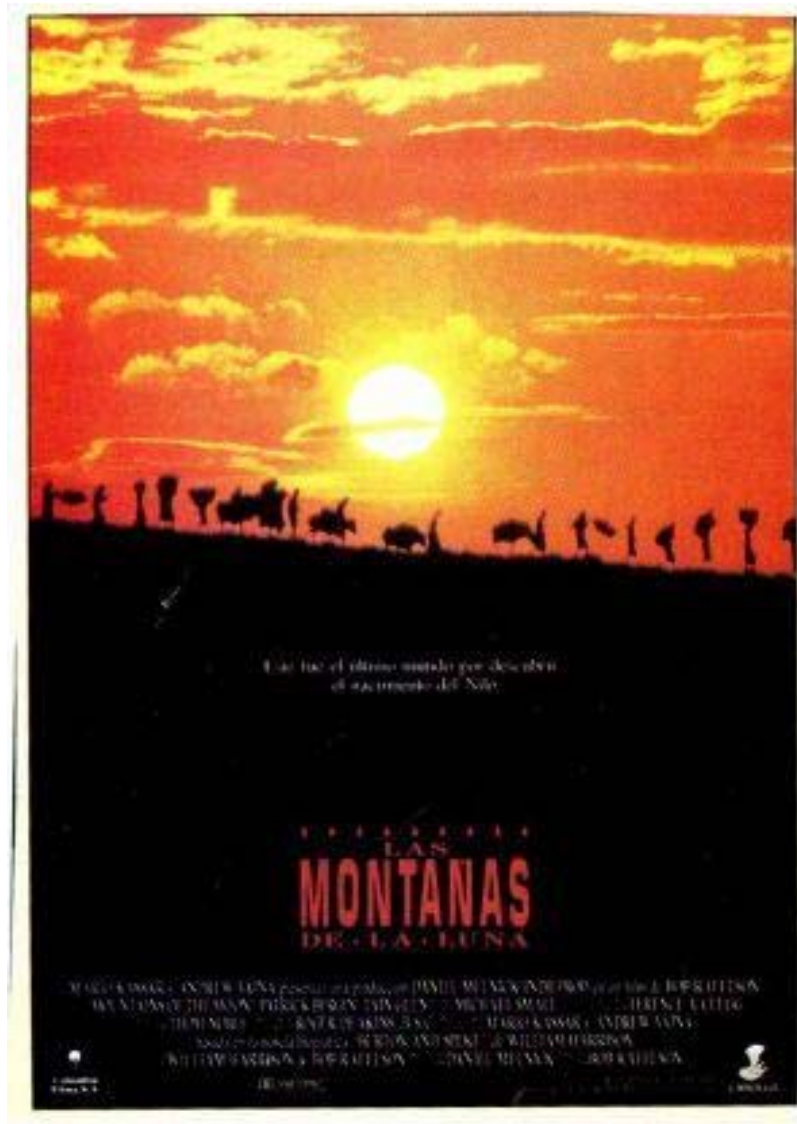
Sinopsis: El marido de Elizabeth Curtis ha desaparecido en algún lugar de África mientras intentaba encontrar las minas de diamantes del rey Salomón. Para encontrarlo, Elizabeth contrata al aventurero y explorador Alan Quartermaine y le ofrece una recompensa de 5.000 libras.

Premios:

1950: 2 Oscars: Mejor fotografía color, montaje. 3 nominaciones.

1950: Globos de Oro: Mejor fotografía – Color.

LAS MONTAÑAS DE LA LUNA



Título original: *Mountains of the Moon*

Año: 1990

Duración: 130 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Bob Rafelson

Guion: William Harrison, Bob Rafelson (Novela: William Harrison).

Música: Michael Small

Fotografía: Roger Deakins

Reparto: Patrick Bergin, Iain Glen, Fiona Shaw, Richard E. Grant, Peter Vaughan, Delroy Lindo, John Savident, Adrian Rawlins, Leslie Phillips, Anna Massey, Bernard Hill, Roshan Seth, James Villiers, Roger Ashton-Griffiths, Omar Sharif.

Productora: TriStar

Género: Aventuras | Siglo XIX. África. Amistad. Basado en hechos reales.

Sinopsis: En 1850, el Capitán Richard Francis Burton y el teniente John Hanning Speke emprenden juntos la aventura que los llevará hasta las fuentes del Nilo. Se trata de una expedición realizada en nombre del Imperio Británico y de la Reina Victoria.

Críticas:

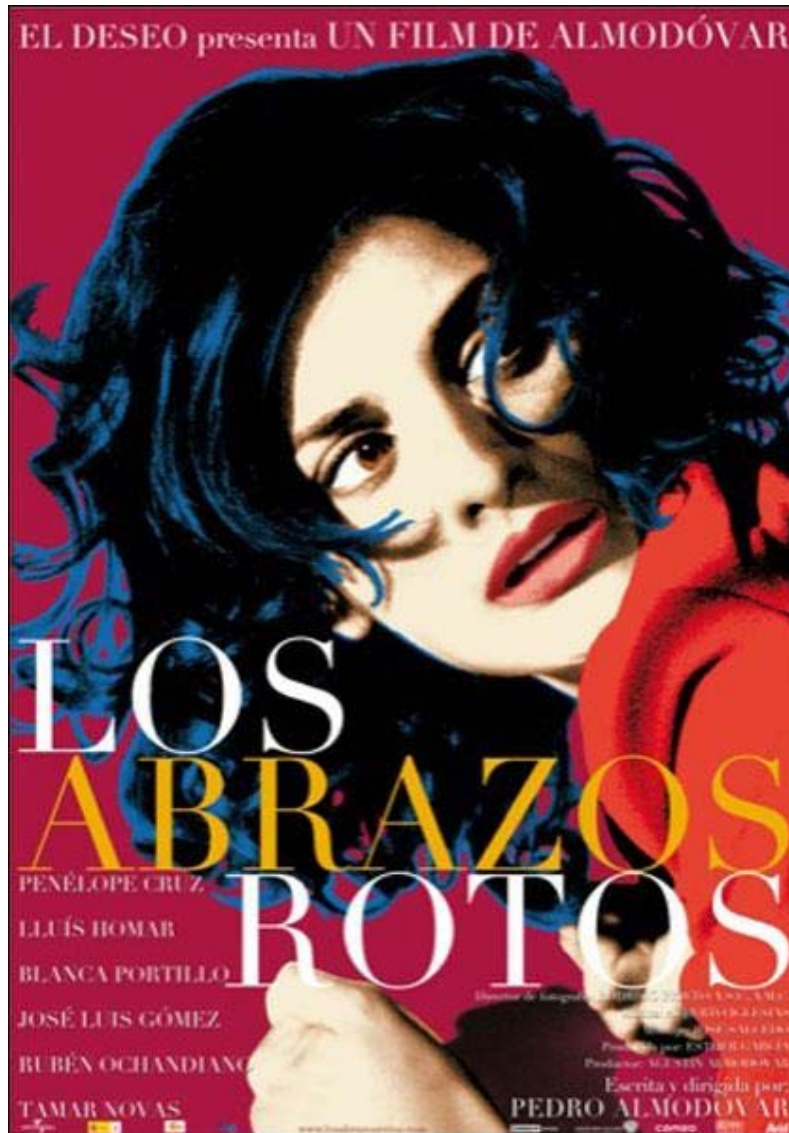
"Entretenida historia muy estimulante."

Fernando Morales: Diario *El País*

"Potente, eficaz y cara película de aventuras."

Augusto M. Torres: *Diccionario Espasa*

LOS ABRAZOS ROTOS



Título original: Los abrazos rotos

Año: 2009

Duración: 125 min.

País:  España

Director: Pedro Almodóvar

Guión: Pedro Almodóvar

Música: Alberto Iglesias

Fotografía: Rodrigo Prieto

Reparto: Penélope Cruz, Lluís Homar, Blanca Portillo, José Luis Gómez, Rubén Ochandiano, Tamar Novas, Ángela Molina, Chus Lampreave, Kiti Manver, Lola Dueñas, Mariola Fuentes, Carmen Machi, Kira Miró, Rossy de Palma, Alejo Sauras, Dani Martín, Carlos Leal, Asier Etxeandía.

Productora: El Deseo S.A.

Género: Drama. Romance | Melodrama. Cine dentro del cine. Discapacidad.

Web oficial: <http://www.losabrazosrotos.com/>

Sinopsis: Mateo Blanco (Lluís Homar) es un escritor que sufrió, cuando viajaba con Lena (Penélope Cruz), la mujer de su vida, un brutal accidente de coche que lo dejó ciego. Harry Caine es el pseudónimo con el que firma sus trabajos literarios. Como director de cine usa, en cambio, su nombre real. Harry Caine vive de los guiones que escribe gracias a la ayuda de Judit García (Portillo), su antigua y fiel directora de producción, y de Diego (Tamar Novas), el hijo de esta, su secretario, mecanógrafo y lazarillo. La historia de Mateo, Lena, Judit y Ernesto Martel es una historia de "amour fou", dominada por la fatalidad, los celos, el abuso de poder, la traición y el complejo de culpa.

Premios:

2009: Festival de Cannes: Nominada a la Palma de Oro (sección oficial).

2009: Premios del cine europeo: Mejor banda sonora. 4 nominaciones.

2009: Premios Globo de Oro: Nominada a la mejor película de habla no inglesa.

2009: Premios BAFTA: Nominada a la mejor película de habla no inglesa.

2009: Premios Goya: Mejor música original. 5 nominaciones.

2009: Critics' Choice Awards: Mejor película de habla no inglesa.

2009: Asociación de Críticos de Chicago: Nominada a Mejor película extranjera.

Críticas:

"Los abrazos rotos: Totalmente deliciosa. (...) La presencia de Penélope Cruz es incendiaria, (...) Y el amor de Mr. Almodóvar por el cine impregna cada fotograma de este bello film."

Joe Morgenstern: *The Wall Street Journal*

"Una agitada, larga y francamente disfrutable amalgama de géneros que combina melodrama, comedia y más cine negro que nunca, todo sostenido gracias a la extraordinaria fuerza de la personalidad cinematográfica de Almodóvar. Aunque su historia de amor a cuatro bandas deslumbra, nunca llega a explotar."

Jonathan Holland: *Variety*

"Cruz exuda un aura de sensual misterio que te mantiene hechizado. Y Almodóvar, un verdadero poeta del cine, crea imágenes -terribles y sanadoras- que viven dentro de tu cabeza como un sueño despierto. (...) Puntuación: ★★★ ½ (sobre 4.)"

Peter Travers: *Rolling Stone*

"Y no te crees nada, aunque el envoltorio del vacío intente ser solemne y de diseño. Y los intérpretes están inanes o lamentables. La única sensación que permanece de principio a fin es la del tedio."

Carlos Boyero: Diario *El País*

"Un Almodóvar para hipertensos: poca sal. (...) Es, contra toda lógica, una película fría, a pesar de que lleva dentro un argumento hirviente y una idea volcánica: el amor fosilizado eternamente. (...) Puntuación: ★★ (sobre 5)."

E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

"La puesta en escena es extraordinaria y la dirección de actores magistral, pero el guion es un puro altibajo (...) alternancia de momentos memorables (...) con otros para el olvido. (...) un final que se alarga innecesariamente (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Alberto Luchini: Diario *El Mundo*

"Del primer al último fotograma lleva grabada a fuego la identidad de su creador (...) proporciona al espectador uno de esos baños de intensidad que ningún otro cineasta español parece dispuesto a garantizar. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5).

Jordi Costa: *Fotogramas*

"Los abrazos rotos" es un formidable gazpacho cinéfilo de melodrama puro -y noir- a lo Douglas Sirk, pizca de Fassbinder, y parte de Cassavetes, aderezado del humor único y genial en este manchego universal -que diría el tópico-. Aunque aquí de tópicos, nada. De nuevo Almodóvar hace estallar en la pantalla algo único, otro relato casi hipnótico filmado en estado de gracia, compuesto por una multitud de pequeños detalles que habitan, a ratos de forma magistral, una historia de amor, pérdida y culpa atemporal. Casi a la altura de sus obras mayores, aunque sin alcanzar momentos de emoción deslumbrante, el cerebro de este director singular compone colores, encuadres y diálogos para crear su peculiar arte en la pantalla, manejando contenido, tiempo y espacio bajo una estricta voluntad. Y de nuevo, acompañando la brillantez de su guión y dirección, unos personajes centrales colosales (sin palabras para las recreaciones de Homar y Cruz), y una colección de secundarios de gran fuerza e intensidad, que parecen tener un pasado y un futuro antes de asomarse ante nuestras pupilas. Pasión (algo fría), dolor y comicidad vuelven a alternarse de forma natural consiguiendo conquistar cada fotograma, para terminar todos fundiéndose en un conjunto que arrebató por la propia esencia de la propuesta: "ser" un film de Pedro Almodóvar, como avisan unos títulos de crédito en los que solo aparece su nombre.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

LOS ASESINOS DEL KILIMANJARO



Título original: *Killers of Kilimanjaro*

Año: 1959

Duración: 91 min.

País:  Reino Unido

Director: Richard Thorpe

Guion: Earl Felton, John Gilling, Cyril Hume, Richard Maibaum.

Música: William Alwyn

Fotografía: Ted Moore

Reparto: Robert Taylor, Anthony Newley, Anne Aubrey, Grégoire Aslan, Allan Cuthbertson, Martin Benson, Orlando Martins, Donald Pleasence

Productora: Columbia Pictures.

Género: Aventuras | África.

Sinopsis: Un ingeniero norteamericano llega a Mombasa para acabar las obras de un ferrocarril africano y para encontrar a su predecesor, que ha desaparecido misteriosamente. Mientras prosigue las obras, tendrá que hacer frente a diversos obstáculos, especialmente a las violentas tribus locales, a los árabes traficantes de esclavos y a los animales salvajes.

LOS HERMANOS MARX EN EL OESTE



Título original: *Go West*

Año: 1940

Duración: 80 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Edward Buzzell

Guion: Irving Brecher

Música: Bronislau Kaper

Fotografía: Leonard Smith

Reparto: Los Hermanos Marx, Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, John Carroll, Diana Lewis, Tully Marshall, Robert Barrat.

Productora: MGM

Género: Comedia. Western. Musical.

Sinopsis: Los hermanos Marx se dirigen al Oeste a hacer fortuna. Allí adquieren una propiedad de una mina sin valor pero cuyo terreno es muy codiciado por una compañía de ferrocarriles... Otra divertidísima comedia de los hermanos Marx con inolvidables gags entre los que destaca la delirante escena inicial del timo mutuo en la estación.

LOS JUICIOS DE NUREMBERG



Título original: *Nuremberg* (TV)

Año: 2000

Duración: 181 min.

País: 🇨🇦 Canadá

Director: Yves Simoneau

Guion: David W. Rintels (Libro: Joseph E. Persico).

Música: Richard Grégoire

Fotografía: Alain Dostie

Reparto: Alec Baldwin, Jill Hennessy, Christopher Plummer, Roger Dunn, David McIlwraith, Christopher Shyer, Hrothgar Mathews, Brian Cox, Herbert Knaup, Frank Moore, Frank Fontaine, Raymond Cloutier, Bill Corday, Christopher Heyerdahl, Ken Kramer, Colm Feore, Charlotte Gainsbourg, Robert Joy, Michael Ironside, Matt Craven, Max von Sydow.

Productora: Coproducción Canadá-USA

Género: Drama | Drama judicial. Nazismo. Basado en hechos reales. Miniserie de TV.

Sinopsis: Miniserie de TV de 2 episodios. Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), en Núremberg, una pequeña ciudad alemana devastada por la guerra, fueron juzgados 21 altos mandos nazis como responsables de atroces crímenes contra la humanidad. El fiscal era el americano Robert Jackson (Alex Baldwin), que representaba a los Estados Unidos, a Gran Bretaña y a la URSS.

Premios:

2001: Emmy: Mejor actor secundario (Cox) y mezcla de sonido. 4 nominaciones.

2000: Globos de oro: 3 nominaciones: Miniserie, actores en Miniserie (Baldwin, Cox).

LOS LIMONEROS



Título original: *Etz Limon*

Año: 2008

Duración: 106 min.

País: 🇮🇱 Israel

Director: Eran Riklis

Guión: Suha Arraf, Eran Riklis

Música: Habib Shadah

Fotografía: Rainer Klausmann

Reparto: Hiam Abbass, Ali Suliman, Rona Lipaz-Michael, Doron Tavory, Tarik Copty, Amos Lavie, Amnon Wolf.

Productora: Coproducción Israel-Francia.

Género: Drama | Basado en hechos reales. Conflicto árabe-israelí.

Web oficial: <http://www.golem.es/loslimoneros/>

Sinopsis: Drama con el cisma palestino-israelí como telón de fondo. Salma, una viuda palestina, decide librar una batalla contra el ministro de Defensa de Israel, cuya casa linda con su campo de limoneros, en la frontera entre Israel y los Territorios Ocupados. La policía no tarda en decretar que los árboles de Salma representan una auténtica amenaza para el ministro de Defensa y su familia, y ordena que se talen. Pero Salma decide luchar para salvar sus árboles y su vida.

Premios:

2008: Festival de Berlín: Premio del Público.

Críticas:

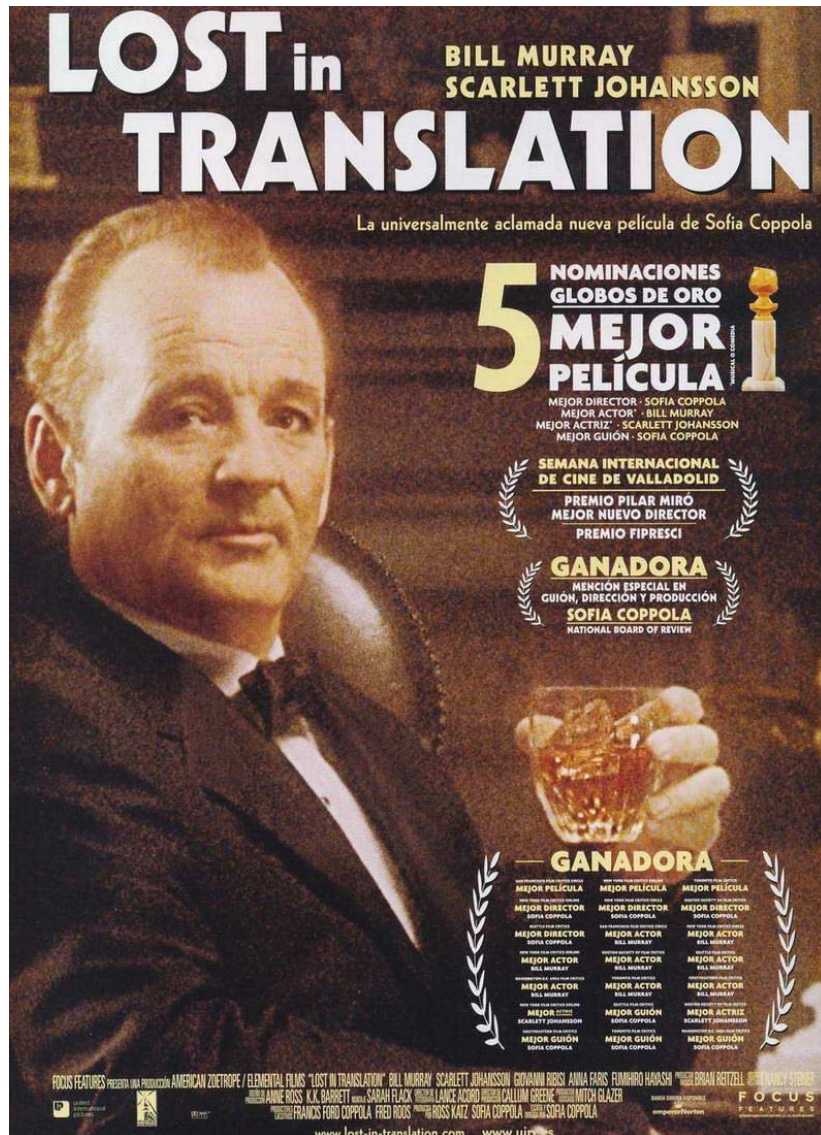
"Cine inteligente y entretenido (...) moldeada con ironía, generosidad, rabia y un puro optimismo que agrada al público (...) sobresaliente interpretación de la actriz palestina Hiam Abbass."

Derek Elley: *Variety*

"Estimable (...) la historia funciona muy bien gracias a un tono cercano a la fábula."

Javier Ocaña: Diario *El País*

LOST IN TRANSLATION



Título original: *Lost in Translation*

Año: 2003

Duración: 105 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Sofia Coppola

Guión: Sofia Coppola

Música: Brian Reitzell & Kevin Shields

Fotografía: Lance Acord

Reparto: Bill Murray, Scarlett Johansson, Giovanni Ribisi, Anna Faris, Fumihiko Hayashi, Akiko Takeshita, Catherine Lambert, Akiko Monou.

Productora: Focus Features / American Zoetrope / Elemental Films.

Género: Drama. Comedia | Comedia dramática. Película de culto.

Web oficial: <http://www.lost-in-translation.com>

Sinopsis: Bob Harris, un actor norteamericano en decadencia, acepta una oferta para hacer un anuncio de whisky japonés en Tokio. Está atravesando una aguda crisis y pasa gran parte del tiempo libre en el bar del hotel. Y, precisamente allí, conoce a Charlotte, una joven casada con un fotógrafo que ha ido a Tokio a hacer un reportaje; pero mientras él trabaja, su mujer se aburre mortalmente. Además del aturdimiento que les producen las imágenes y los sonidos de la inmensa ciudad, Bob y Charlotte comparten también el vacío de sus vidas. Poco a poco se hacen amigos y, a medida que exploran la ciudad juntos, empiezan a preguntarse si su amistad podría transformarse en algo más.

Premios:

2004: Premio Cesar: Mejor película extranjera.

2003: Oscar: Mejor guion original. 4 nominaciones.

2003: Globos de Oro: Mejor película comedia o Musical, actor, guion. 5 nominaciones.

2003: 3 premios BAFTA: Mejor actor (Murray), actriz (Johansson) y montaje. 8 nominaciones.

2003: Nominada al David de Donatello: Mejor película extranjera.

2003: Premio Especial National Board of Review: Sofia Coppola.

2003: Círculo de críticos de Nueva York: Mejor actor (Bill Murray), director (Sofía Coppola).

2003: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor actor (Bill Murray).

2003: American Film Institute (AFI): Top 10 - Mejores películas del año.

2003: 5 nominaciones Critics' Choice Awards, incluyendo mejor película, director y actor.

2003: Asociación de Críticos de Chicago: Mejor actor, Guión y Fotografía.

Críticas:

"Uno de los ejemplos más puros y simples, que jamás se haya visto, de lo que es un director/a enamorándose de lo que le están ofreciendo sus actores. (...) Murray entrega una interpretación tan real y sin esfuerzo que fácilmente podría confundirse con no actuar en absoluto."

Elvis Mitchell: *The New York Times*

"Consigue algo exquisitamente humano, tan humano que incluso las estrellas de cine lo sienten."

Stephen Hunter: *The Washington Post*

"Dos maravillosas interpretaciones. Bill Murray nunca estuvo mejor. (...) En fin, que me encanta esta película. Me encanta el modo en que Coppola y sus actores negocian el riesgo del romance y la comedia, tomando lo poco que necesitan y dejando el resto a la veracidad de los personajes."

Roger Ebert: *Chicago Sunday-Times*

"Descolocados de sus países de origen y de sus vidas pasadas, Bob y Charlotte vienen a establecer un lenguaje propio. Coppola ha hecho lo mismo, probando que puede presumir de tener una de las voces más auténticamente diferentes del cine actual.

Mark Caro: *Chicago Tribune*

"Deliciosa película. (...) Todo resulta divertido, irónico y humano en esta película inteligente y fresca."

Carlos Boyero: Diario *El Mundo*

"Film deslumbrante (...) comedia vivificadora, de gran vuelo lírico y poderoso calado irónico. (...) El choque de rostros entre Bill y Scarlett es una delicia de pura seda y pura inteligencia."

Ángel Fdez. Santos: Diario *El País*

"Parece banal decir que se agotan los adjetivos al hablar de 'Lost in Translation' pero es la verdad: es punzante y profunda, también divertida e irónica."

Toni García: *Cinemanía*

MANDO PERDIDO



Título original: *Lost Command*

Año: 1966

Duración: 129 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Mark Robson

Guion: Nelson Gidding (Novela: Jean Lartéguy).

Música: Franz Waxman

Fotografía: Robert Surtees

Reparto: Anthony Quinn, Alain Delon, George Segal, Michèle Morgan, Maurice Ronet, Claudia Cardinale, Grégoire Aslan, Jean Servais, Maurice Sarfati, Jean-Claude Bercq, Syl Lamont, Jacques Marin.

Productora: Columbia Pictures

Género: Bélico. Drama | Años 50.

Sinopsis: Al teniente coronel Pierre Raspegury (Anthony Quinn), jefe de una división paracaidista del ejército francés derrotada en Vietnam, le comunican que ha sido relevado de su puesto y que su regimiento ha sido disuelto. Gracias a las influencias de la condesa viuda De Clairefons (Michèle Morgan), consigue un nuevo destino en Argelia en una misión de paz. Ella le promete que se casará con él si vuelve convertido en general. Sin embargo, lo que hace Raspegury es intentar persuadir al capitán Esclavier (Alain Delon) y a otros camaradas para vengar juntos la humillación sufrida en Vietnam.

MOGAMBO



Título original: *Mogambo*

Año: 1953

Duración: 115 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: John Ford

Guión: John Lee Mahin (Obra: Wilson Collison)

Música: Canción: Robert Burns

Fotografía: Bruce Surtees, Frederick A. Young.

Reparto: Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly, Donald Sinden, Eric Pohlmann, Denis O'Dea, Philip Stainton, Laurence Naismith.

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer

Género: Aventuras. Drama | África. Caza. Remake.

Sinopsis: Durante un safari en África, un cazador profesional (Gable) se encuentra dividido entre una recién casada, rubia y de apariencia gélida (Kelly), y una volcánica morena de turbio pasado (Gardner). Victor Marswell se dedica a la caza de animales salvajes para venderlos a los zoológicos de todo el mundo. Los Nordley, una pareja de recién casados, llegan al campamento buscando la ayuda de Marswell para filmar un documental sobre los gorilas.

Premios:

1953: 2 nominaciones al Oscar: Mejor actriz (Ava Gardner), actriz secundaria (Grace Kelly).

1953: Globos de Oro: Mejor actriz de reparto (Grace Kelly).

1953: Premios BAFTA: Nominada a mejor película.

1953: Círculo de Críticos de Nueva York: Nominada a Mejor actriz (Ava Gardner).

Críticas:

"Todo un clásico del cine de aventuras. Peripecias en plena selva, amores pasionales y un profundo estudio de caracteres para una apasionante película."

Fernando Morales: Diario *El País*

Remake de "Red Dust", producción también de la MGM que en 1932 dirigió Victor Fleming y que ya entonces contó con Clark Gable como protagonista. Jean Harlow

interpretaba el papel de Ava Gardner y Mary Astor el de Grace Kelly. La principal diferencia es que aquella estaba ambientada en Indochina.

FILMAFFINITY

MONUMENTS MEN



Título original: *The Monuments Men*

Año: 2014

Duración: 118 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: George Clooney

Guión: George Clooney, Grant Heslov (Novela: Robert Edsel).

Música: Alexandre Desplat

Fotografía: Phedon Papamichael

Reparto: George Clooney, Matt Damon, Bill Murray, John Goodman, Cate Blanchett, Bob Balaban, Jean Dujardin, Hugh Bonneville, Dimitri Leonidas, Justus von Dohnányi, Zahary Baharov, Serge Hazanavicius, Grant Heslov, Alexandre Desplat, Lee Asquith-Coe, Nick Clooney.

Productora: 20th Century Fox / Columbia Pictures / Smoke House / Studio Babelsberg.

Género: Bélico. Drama. Acción | II Guerra Mundial. Nazismo. Pintura. Basado en hechos reales.

Web oficial: <http://www.monumentsmen.es/>

Sinopsis: A finales de la II Guerra Mundial (1939-1945), a un selecto grupo de historiadores, directores de museos y expertos en arte, tanto británicos como norteamericanos, se les encomienda la importante y peligrosa misión de recuperar las obras de arte robadas por los nazis durante la guerra para devolvérselas a sus legítimos propietarios. Era una misión imposible: las obras estaban muy bien custodiadas y el ejército alemán tenía orden de destruirlas en cuanto el Reich cayera. Pero aquellos hombres, en una carrera contrarreloj, arriesgaron sus vidas para evitar la destrucción de miles de años de cultura de la humanidad.

Premios:

2014: Festival de Berlín: Sección oficial largometrajes (Fuera de concurso).

Críticas:

"Clooney ha transformado una historia fascinante basada en hechos reales en un película traviesa sumamente aburrida y monótona (...) una pieza de museo sobre gente de museo."

Scott Foundas: *Variety*

"Gran parte del tiempo, 'Monuments Men' cae en una comprometida zona intermedia, no tiene mucho peso y solo resulta ligeramente divertida."

Todd McCarthy: *The Hollywood Reporter*

"Un divertimento retro y una aventura adictiva (...) El trabajo de 'Monuments Men' es territorio nuevo para el cine, y Clooney construye la historia con detalle y amplitud de miras. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 4)."

Peter Travers: *Rolling Stone*

"Clooney solo en ocasiones muestra una mano segura: obtiene un gran trabajo de Bonneville de 'Downton Abbey' (...) y se reserva un buen monólogo para sí mismo. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Keith Uhlich: *Time Out*

"'Monuments Men' cuenta con un buen elenco, que solo hace que la película resulte aún más como una oportunidad desaprovechada, ya que, curiosamente, se niega obstinadamente a tomar vida."

Tim Grierson: *Screendaily*

"Nunca se sale de su territorio 'amigable'. Es un film con gracia, que engancha; yo lo disfruté. (...) A su manera es una gran pieza de cine de evasión."

David Edelstein: *New York Magazine*

"Genial y con buenas intenciones, pero tibia. (...) Puntuación: ★★ (sobre 4)."

Claudia Puig: *USA Today*

"Puede resultar agradable pasar tiempo con estos actores, incluso cuando no te crees a sus personajes ni por un segundo, y no se pueden negar los placeres sencillos de la película. Sin embargo, el Sr. Clooney no llega a averiguar qué tipo de historia quiere que sea."

Manohla Dargis: *The New York Times*

"The monuments men' (...) aburre tanto que hasta humaniza en su desastre al siempre intocable George Clooney. (...) un guion protocolario y sin alma."

Luis Martínez: Diario *El Mundo*

"Es un ejercicio de cinismo (...) No se atreve ni a ser «Doce del patíbulo» ni, por supuesto, «Malditos bastardos», condicionada como está por agradar a todo tipo de público."

Sergi Sánchez: Diario *La Razón*

"George Clooney entrega una película más insuficiente e inocua que realmente mala sobre la Segunda Guerra Mundial (...) sin la chispa, ni la ambición necesarias para que su propuesta ligera deje huella."

Jordi Costa: Diario *El País*

"Hay intriga, peligro, ironía, un toque de inesperado romance y la píldora ética (...) elude o camufla en cambio lo trágico de la guerra y cae en la imagen tópica del nazi y el soviético (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

"La película es ligera, luminosa, sin aristas ni otra ideología que la del cine de evasión a la antigua usanza. (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Jordi Batlle Caminal: *Fotogramas*

"Filme de acción sin acción ni enemigos a la altura, con nazis de opereta (...) Empeñado en salvar su compromiso con el arte, Clooney se olvidó de hacer cine bélico (...) Puntuación: ★★½ (sobre 5)."

Carlos Marañón: *Cinemanía*

"El filme está inspirado en la historia real en lugar de ser un documental dramatizado. Y en esa "inspiración" está el primer error de Operación monumento."

Pablo Raimondi: Diario *Clarín*

MUERTE EN ROMA



Título original: *Rappresaglia*

Año: 1973

Duración: 110 min.

País:  Italia

Director: George Pan Cosmatos

Guion: Robert Katz

Música: Ennio Morricone

Fotografía: Marcello Gatti

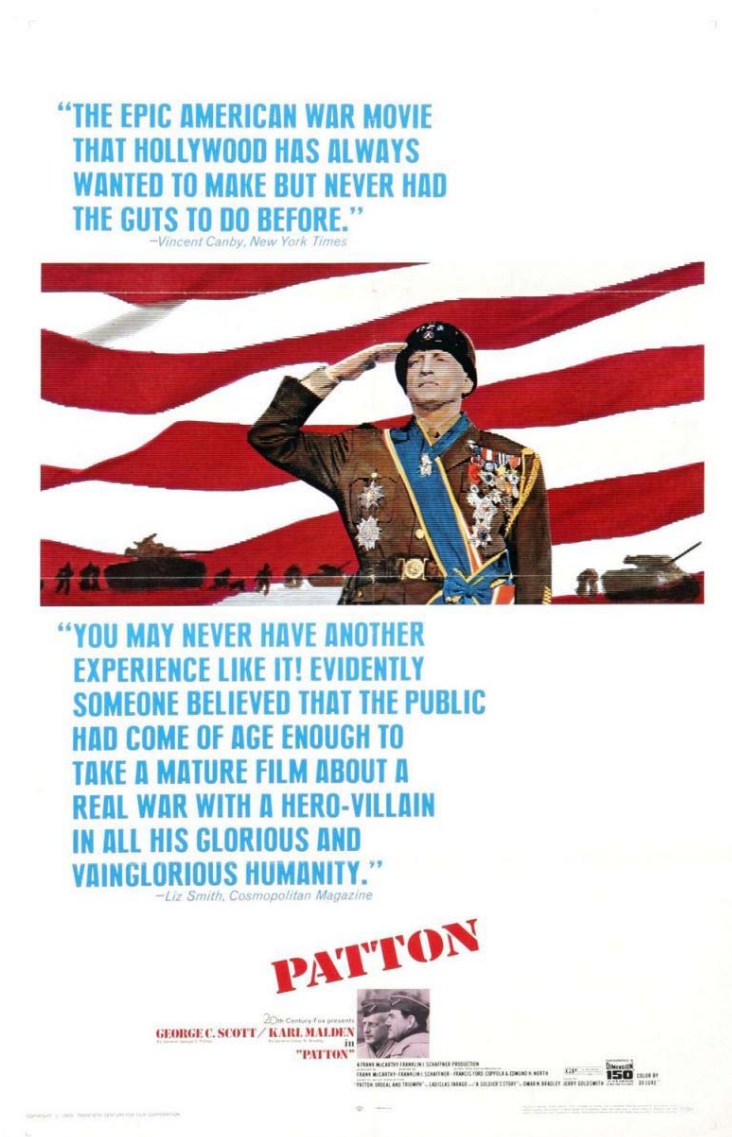
Reparto: Richard Burton, Marcello Mastroianni, Leo McKern, John Steiner, Anthony Steel, Robert Harris, Peter Vaughan, Renzo Montagnani.

Productora: Coproducción Italia-Francia.

Género: Bélico. Drama | II Guerra Mundial.

Sinopsis: Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En la Roma ocupada por los nazis, el coronel Herbert Kappler (Richard Burton), un oficial alemán, se debatirá entre su deber como militar y su amor por Italia cuando sus superiores le ordenen tomar represalias contra la población civil como respuesta a un atentado de los partisanos contra una compañía de las S.S. El Padre Antonelli (Marcello Mastroianni), un experto restaurador de arte, hará lo posible por impedirlo.

PATTON



Título original: *Patton*

Año: 1970

Duración: 169 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Franklin J. Schaffner

Guion: Francis Ford Coppola & Edmund H. North.

Música: Jerry Goldsmith

Fotografía: Fred J. Koenekamp

Reparto: George C. Scott, Karl Malden, Stephen Young, Michael Bates, Michael Strong, James Edwards, Frank Latimore, Morgan Paull, Jack Gwillim, Edward Binns, Peter Barkworth, Karl Michael Vogler.

Productora: 20th Century Fox. Productor: Richard Zanuck.

Género: Bélico. Drama | II Guerra Mundial. Biográfico. Ejército.

Sinopsis: Biografía del general norteamericano George S. Patton, quien, tras vencer al mariscal alemán Rommel en el norte de África, condujo a sus tropas de manera imparable a través de Europa.

Premios:

1970: 7 Oscar incluyendo Mejor película, director, actor y guion.

1970: Globo de Oro: Actor en drama. Nominada a Drama y Director.

1970: 2 nominaciones al BAFTA: Actor y Sonido.

1970: National Board of Review: Mejor Película, Mejor actor.

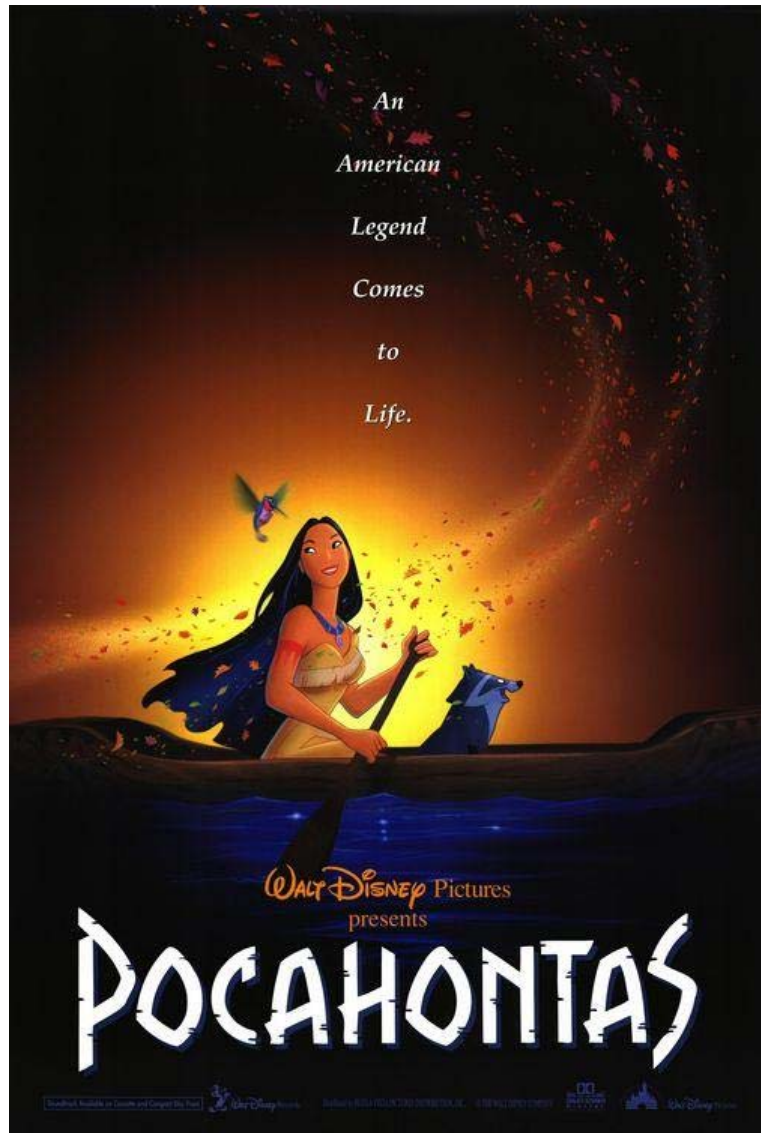
1970: Círculo de críticos de Nueva York: Mejor Actor.

Críticas:

"Excelente."

Fernando Morales: Diario *El País*

POCAHONTAS



Título original: *Pocahontas*

Año: 1995

Duración: 78 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Mike Gabriel, Eric Goldberg

Guion: Susan Donnell

Música: Alan Menken, Stephen Schwartz

Fotografía: Animación

Reperto: Animación

Productora: Walt Disney

Género: Animación. Romance. Musical. Aventuras. Infantil | Conquista de América. Siglo XVII.

Sinopsis: Pocahontas, la hija del Jefe Powhatan, vigila la llegada de un gran grupo de colonos ingleses, guiados por el ambicioso gobernador Radcliff y el valiente capitán John Smith. Con su juguetón compañero Meeko, un travieso mapache, y con Flit, un alegre pájaro, Pocahontas entabla una fuerte amistad con el Capitán Smith. Pero cuando empiezan a surgir tensiones entre las dos culturas, Pocahontas recurre a la sabiduría de la Abuela Sauce para encontrar una manera de lograr la paz entre su pueblo y los conquistadores.

Premios:

1995: 2 Oscars: Mejor canción original, Mejor banda sonora (Comedia o musical).

1995: Globo de Oro: Mejor canción original. 2 nominaciones.

1995: Premios Annie: Mejor película.

PUNTO LÍMITE



Título original: *Fail-Safe*

Año: 1964

Duración: 111 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Sidney Lumet

Guión: Walter Bernstein (Novela: Eugene Burdick).

Música: No tiene.

Fotografía: Gerald Hirschfeld

Reparto: Dan O'Herlihy, Henry Fonda, Walter Matthau, Fritz Weaver, Larry Hagman, Frank Overton, Ed Binns, Frieda Altman.

Productora: Columbia Pictures

Género: Intriga | Holocausto nuclear. Guerra Fría.

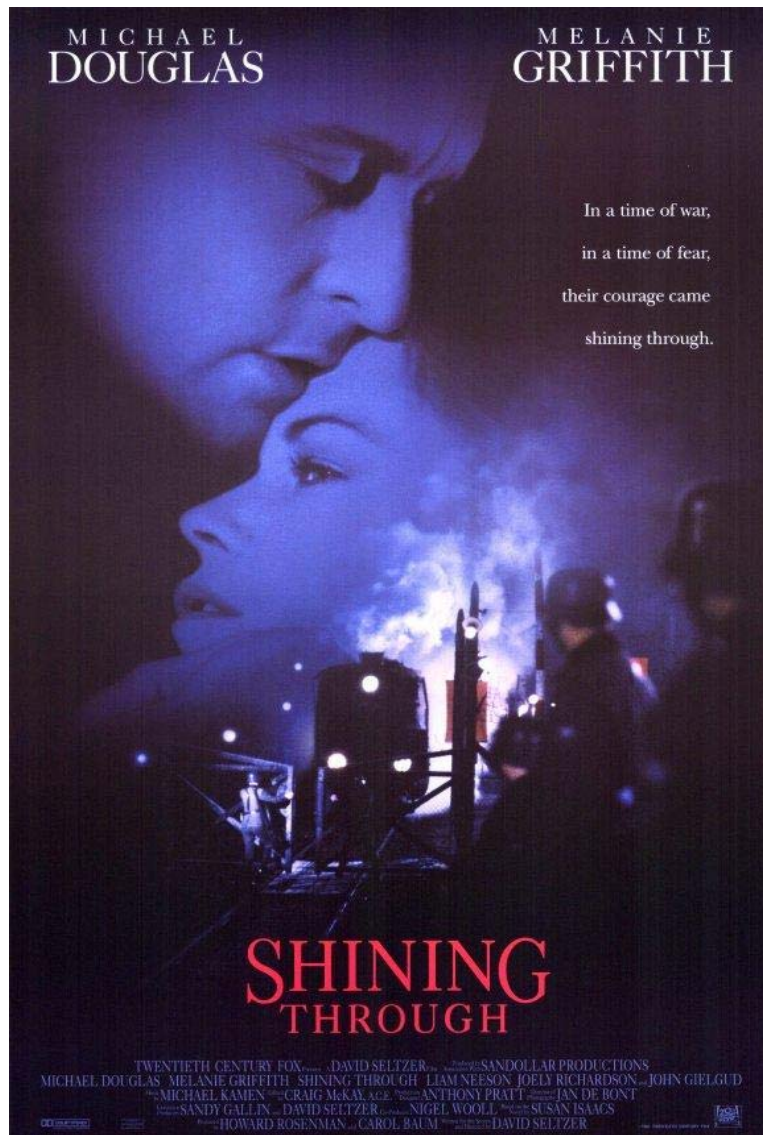
Sinopsis: Durante la visita del senador Raskob a una de las bases del Mando Aéreo Estratégico en Omaha, se produce una alarma que obliga a los bombarderos estadounidenses que están en el aire a dirigirse con su carga hacia una ciudad soviética...

Críticas:

"Sólida intriga bélica dirigida con la habitual pericia del director. Entrega de política-ficción que presenta, como mayor lastre, cierta ambigüedad ideológica."

Fernando Morales: Diario *El País*

RESPLANDOR EN LA OSCURIDAD



Título original: *Shining Through*

Año: 1992

Duración: 125 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: David Seltzer

Guion: David Seltzer (Novela: Susan Isaacs).

Música: Michael Kamen

Fotografía: Jan De Bont

Reparto: Michael Douglas, Melanie Griffith, Liam Neeson, Joely Richardson, John Gielgud, Francis Guinan.

Productora: 20th Century Fox

Género: Intriga. Thriller. Romance | II Guerra Mundial. Espionaje.

Sinopsis: Durante la II Guerra Mundial (1939-1945), una secretaria americana de origen judío (Melanie Griffith) es enviada a la Alemania nazi para llevar a cabo una peligrosa operación de espionaje.

Premios:

1992: 3 Premios Razzie: peor película, director y actriz (Griffith). 5 nominaciones.

Críticas:

"El director se fijó demasiado en los decorados y la ambientación y dejó de lado lo más importante; la historia. Se deja ver y poco más."

Fernando Morales: Diario *El País*

SANGRE DE MAYO



Título original: *Sangre de mayo*

Año: 2008

Duración: 152 min.

País:  España

Director: José Luis Garcí

Guion: José Luis Garci, Horacio Valcárcel

Música: Pablo Cervantes

Fotografía: Félix Monti

Reparto: Quim Gutiérrez, Paula Echevarría, Manuel Galiana, Enrique Villén, Fernando Guillén, Fernando Guillén Cuervo, Tina Sainz, Natalia Millán, Carlos Larrañaga, Lucía Jiménez, Miguel Rellán.

Productora: Nickel Odeón Dos / TeleMadrid.

Género: Drama | Siglo XIX. Guerra de la Independencia Española.

Web oficial: <http://www.sangredemayo.com/>

Sinopsis: Adaptación de "El 19 de Marzo y el 2 de Mayo" uno de los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós. El joven Gabriel Araceli (Quim Gutiérrez) trabaja de cajista en una modesta imprenta de Madrid. Su novia Inés (Paula Echevarría) es una chica huérfana que vive en Aranjuez en casa de su tío, el fraile don Celestino Santos del Malvar (Manuel Galiana). Con ocasión de una visita a su novia, Gabriel es testigo del motín de Aranjuez contra Godoy (19 de marzo de 1808)), cuyo palacio es asaltado por la turba, manipulada por la nobleza fernandina. Dadas las circunstancias, don Celestino decide que Inés se traslade a Madrid, a casa de sus parientes don Mauro Requejo y su hermana Restituta. Gabriel acepta un trabajo como criado en la tienda de los Requejo, para estar cerca de su novia y protegerla, pues don Mauro pretende casarse con ella. Salvando muchas dificultades, los enamorados consiguen huir juntos, aprovechando el tumultuoso recibimiento del pueblo de Madrid al rey Fernando VII, el Deseado (1814-1833). Planean ir a Cádiz, ciudad natal del muchacho, pero resulta que, con el pretexto de invadir Portugal, las tropas de Napoleón están ocupando España. Cuando el 2 de mayo de 1808 estalla en Madrid la revuelta popular contra las tropas imperiales, Gabriel se ve envuelto en la feroz lucha que tiene lugar en la Puerta del Sol.

Críticas:

"Un sólido trabajo que fluye de manera notable gracias a un montaje de recursos clásicos (...) Las pequeñas grandes batallas de cada esquina, de cada corralón, no tienen la garra, la espectacularidad ni la dureza necesarias."

Javier Ocaña: Diario *El País*

"De la luminosa reconstrucción de Galdós, a los negros 'fusilamientos' de Goya. (...) Garci organiza un festín de personajes, un magnífico orfeón alrededor de la pareja protagonista (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

E. Rodríguez Marchante: Diario *ABC*

SON OF BABYLON



Título original: *Son of Babylon*

Año: 2009

Duración: 95 min.

País:  Irak

Director: Mohamed Al Daradji

Guion: Mohamed Al Daradji, Jennifer Norridge

Música: Kad Achouri

Fotografía: Mohamed Al Daradji, Duraid Al Munajim.

Reparto: Shazada Hussein, Yasser Talib, Hussen Mohammed, Bashir Al-Majid.

Productora: Coproducción Irak-Reino Unido-Francia-Países Bajos-Emiratos Árabes Unidos-Territorios palestinos-Egipto; Human Film / Iraq Al-Rafidain / Screen Yorkshire.

Género: Drama | Road Movie.

Sinopsis: Tres años después de la caída del régimen de Saddam Hussein, Ahmed, un niño kurdo de doce años, recorre con su abuela las polvorientas y solitarias carreteras del norte de Irak con la esperanza de encontrar a su padre, un soldado arrestado por la Guardia Republicana de Saddam al final de la Guerra del Golfo. Recorren caminos devastados por las bombas y se cruzan con otras personas en la misma situación; todos viajan en busca de alguien, de una nueva vida y de un futuro. Así es como conocerán a algunos aliados inesperados, incluso a un ex combatiente de la Guardia Republicana que podría ayudarles. Aunque Ahmed es demasiado joven para comprender la importancia de su viaje, su vida cambiará para siempre.

Premios:

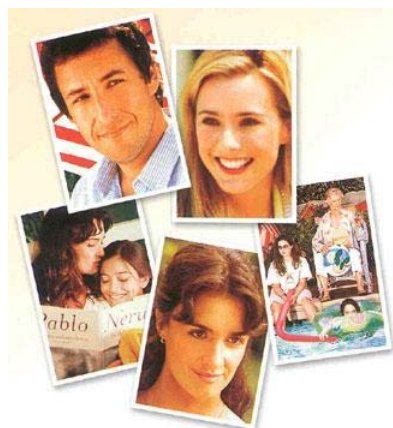
2010: Festival de Sevilla: Mejor película, Premio Jurado Campus

Críticas:

"Una crónica magníficamente filmada y de impactante verismo."

Lluís Bonet Mojica: Diario *La Vanguardia*

SPANGLISH



Del Director de:
MEJOR IMPOSIBLE
Y
LA FUERZA DEL CARIÑO



No siempre
los idiomas
separan.



Spanglish

... hay familias que necesitarían subtítulos.

COLUMBIA PICTURES PRESENTA UNA PRODUCCIÓN DE GRACIE FILMS
UNA PELÍCULA DE JAMES L. BROOKS
ADAM SANDLER "SPANGLISH" TÉA LEONI PAZ VEGA CLORIS LEACHMAN COMEDIANTE ALDRIC L'AZULI PORTER PRODUCTOR SHAY CHULIFFE LOUISE WINGENBACH
MUSIC BY HANS ZIMMER EDITOR RICHARD MARKS DIRECTORA DE FOTOGRAFÍA RANDOLPH TÓRRES AL JOHN SEALE ASISTENTE PRODUCTOR JOAN BRADSHAW CHRISTY HAUBERGER
COLUMBIA PICTURES PRESENTA UNA PRODUCCIÓN DE GRACIE FILMS
DISTRIBUIDOR JAMES L. BROOKS RICHARD SAKAI JULIE ANSELL EDITOR JAMES L. BROOKS
www.columbia-tribstar.es

Título original: *Spanglish*

Año: 2004

Duración: 130 min.

País:  Estados Unidos

Director: James L. Brooks

Guión: James L. Brooks

Música: Hans Zimmer

Fotografía: John Seale

Reparto: Adam Sandler, Téa Leoni, Paz Vega, Cloris Leachman, Shelbie Bruce, Sarah Steele, Ian Hyland, Victoria Luna, Cecilia Suárez, Ricardo Molina, Thomas Haden Church.

Productora: Columbia Pictures presenta una producción Gracie Films.

Género: Comedia. Drama. Romance | Familia. Comedia dramática.

Web oficial: <http://www.spanglish.com>

Sinopsis: Flor (Paz Vega) es una mexicana que emigra a los Estados Unidos para poder ofrecer una vida mejor a su hija. Una vez allí consigue trabajo en casa de una acomodada familia, los Clasky (Adam Sandler y Téa Leoni), a pesar de la barrera que supone su desconocimiento del inglés

Premios:

2004: Globos de oro: Nominada a Mejor banda sonora original.

Críticas:

"Comedia romanticona, con ciertas dosis de angelical bobería y mucho pasteleo de familia feliz americana (...) Puntuación: ★★ (sobre 5)."

José Manuel Cuéllar: Diario *ABC*

"No ya larga, sino abusivamente estirada (...) Cándidamente crítica, mojigatamente resuelta."

M. Torreiro: Diario *El País*

TARZÁN DE LOS MONOS



Título original: *Tarzan, the Ape Man*

Año: 1932

Duración: 99 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: W.S. Van Dyke

Guion: Ivor Novello, Cyril Hume (Personaje: Edgar Rice Burroughs).

Música: William Axt

Fotografía: Harold Rosson, Clyde De Vinna

Reparto: Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, Neil Hamilton, C. Aubrey Smith, Doris Lloyd, Forrester Harvey.

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer

Género: Aventuras | Tarzán.

Sinopsis: James Parker y Harry Holt organizan una expedición a África para hallar un cementerio de elefantes que les proporcione el suficiente marfil para hacerse ricos. La bella hija de Parker, Jane, se une a ellos de forma inesperada y despierta una atracción inmediata en Harry. Pero un hombre mono llamado Tarzán y sus amigos simios secuestran a la chica.

Críticas:

La adaptación del famoso personaje de Edgar Rice Burroughs, protagonizado por un imponente campeón olímpico de natación, supuso un título clave del género de aventuras. Considerados unánimemente Weissmuller y Sullivan como la mejor pareja Tarzán-Jane de todos los tiempos, esta primera entrega fue, además, la primera de una larga continuación de aventuras del legendario rey de la selva. La serie que empezó con la Metro-Goldwyn-Mayer pasó luego a la RKO, Maureen O'Sullivan llegó a dejar en los años cuarenta su personaje en busca de otros papeles más "serios", pero para la historia del cine Weissmuller fue, desde esta película, sinónimo de Tarzán.

Pablo Kurt: *FILMAFFINITY*

THE TOURIST



Título original: *The Tourist*

Año: 2010

Duración: 103 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Florian Henckel von Donnersmarck

Guion: Julian Fellowes, Christopher McQuarrie, Jeffrey Nachmanoff.

Música: James Newton Howard

Fotografía: John Seale

Reparto: Johnny Depp, Angelina Jolie, Paul Bettany, Timothy Dalton, Rufus Sewell, Bruno Wolkowitch, Steven Berkoff, Clément Sibony, Mhamed Arezki, Ralf Moeller.

Productora: Sony Pictures / GK Films.

Género: Intriga. Drama | Remake.

Web oficial: <http://www.thetourist-movie.com/>

Sinopsis: Frank (Depp) es un turista americano que viaja a Italia para tratar de recuperarse de un fracaso amoroso. Elise (Jolie) es una extraordinaria mujer que deliberadamente se cruza en su camino. Con el incomparable marco de Venecia como telón de fondo, Frank se deja llevar por la atracción del romance, pero en poco tiempo él y Elise se verán envueltos en un torbellino de intriga y peligro. Remake de "El secreto de Anthony Zimmer" (Jérôme Salle, 2005).

Premios:

2010: Globos de Oro: 3 nominaciones, incluyendo mejor película comedia o musical.

Críticas:

"Este emparejamiento sin química de Angelina Jolie y Depp es una lección práctica de los peligros de sucumbir a la llamada de sirena de Hollywood (...) Seguramente Donnersmarck no quiso hacer el remake de 'Muerte en Venecia' pero eso es lo que ha conseguido."

Todd McCarthy: *The Hollywood Reporter*

"Hay muchas clases de películas malas en el mundo, pero solo hay un tipo de estrellas que puedan crear la variedad exacta de aborto cinematográfico que nos encontramos con 'The Tourist.'"

Mick LaSalle: *San Francisco Chronicle*

"En un año lleno de espectaculares estupideces, 'The Tourist' merece ser enterrada en lo más bajo de la pila de estiércol del 2010 (...) falla prácticamente a cualquier nivel que pueda concebirse."

Peter Travers: *Rolling Stone*

"'The Tourist' es como ir de paseo en una góndola que se hunde."

Colin Covert: *Minneapolis Star Tribune*

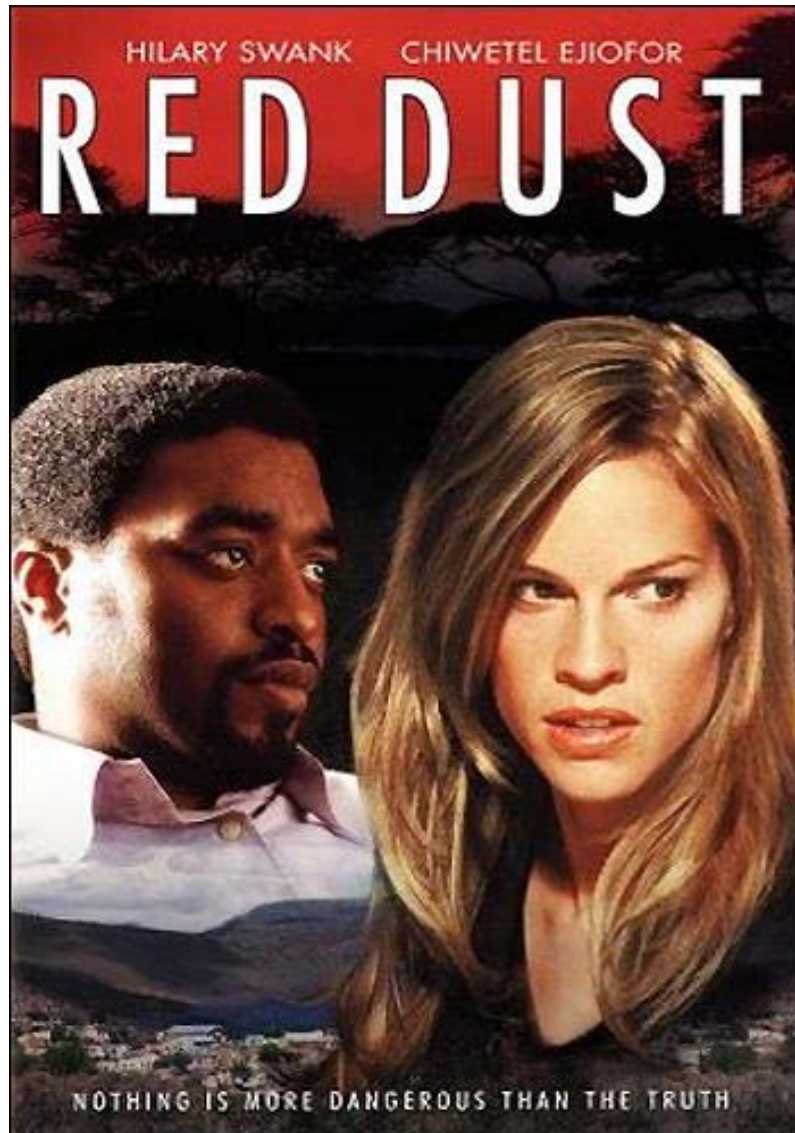
"La película está al servicio del vacío más absoluto (...) Puntuación: ★★ (sobre 5)."

Noel Ceballos: *Fotogramas*

"Muerte (creativa) en Venecia. (...) Un producto confeccionado a la medida de su estrella (...) el giro final más idiota que ha acuñado el cine norteamericano de la temporada."

Jordi Costa: *Diario El País*

TIERRA DE SANGRE



Título original: *Red Dust*

Año: 2004

Duración: 110 min.

País: 🇿🇦 Sudáfrica

Director: Tom Hooper

Guion: Troy Kennedy-Martin (Novela: Gillian Slovo)

Música: Robert Lane

Fotografía: Larry Smith

Reparto: Hilary Swank, Chiwetel Ejiofor, Jamie Bartlett, Ian Roberts, Hlomla Dandala, James Ngcobo, Glen Gabela, Connie Mfuku, Sylvaine Strike, Greg Latter, Zaa Nkweta, Marius Weyers, Sam Phillips, Elize Cawood, Mawongo Tyawa.

Productora: Coproducción Suráfrica-Reino Unido; British Broadcasting Corporation (BBC) / Distant Horizon / Videovision Entertainment / Industrial Development Corporation of South Africa / BBC Films.

Género: Drama. Thriller | Drama judicial. Racismo.

Sinopsis: La trama se centra en las audiencias de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación de Sudáfrica, cuyo fin era cerrar las heridas abiertas por las atrocidades del apartheid. Los protagonistas son Alex Mpondo (Ejiofor), miembro del Parlamento del Congreso Nacional Africano, que fue torturado durante su estancia en prisión, y la abogada de derechos humanos Sarah Bercant (Swank).

TOBRUK



Título original: *Tobruk*

Año: 1967

Duración: 110 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Arthur Hiller

Guion: Leo Gordon

Música: Bronislau Kaper

Fotografía: Russell Harlan

Reparto: Rock Hudson, George Peppard, Nigel Green, Guy Stockwell, Jack Watson, Norman Rossington.

Productora: Universal Pictures

Género: Bélico | II Guerra Mundial. África.

Sinopsis: Septiembre, 1942. El frente del Norte de África fue uno de los más importantes de la Segunda Guerra Mundial. Rock Hudson y George Peppard forman parte de un comando integrado por ingleses y judíos alemanes, cuya misión es llegar a Tobruk y acabar con las reservas de combustible del ejército de Rommel, que avanza hacia Egipto con la intención de tomar el Canal de Suez.

Premios:

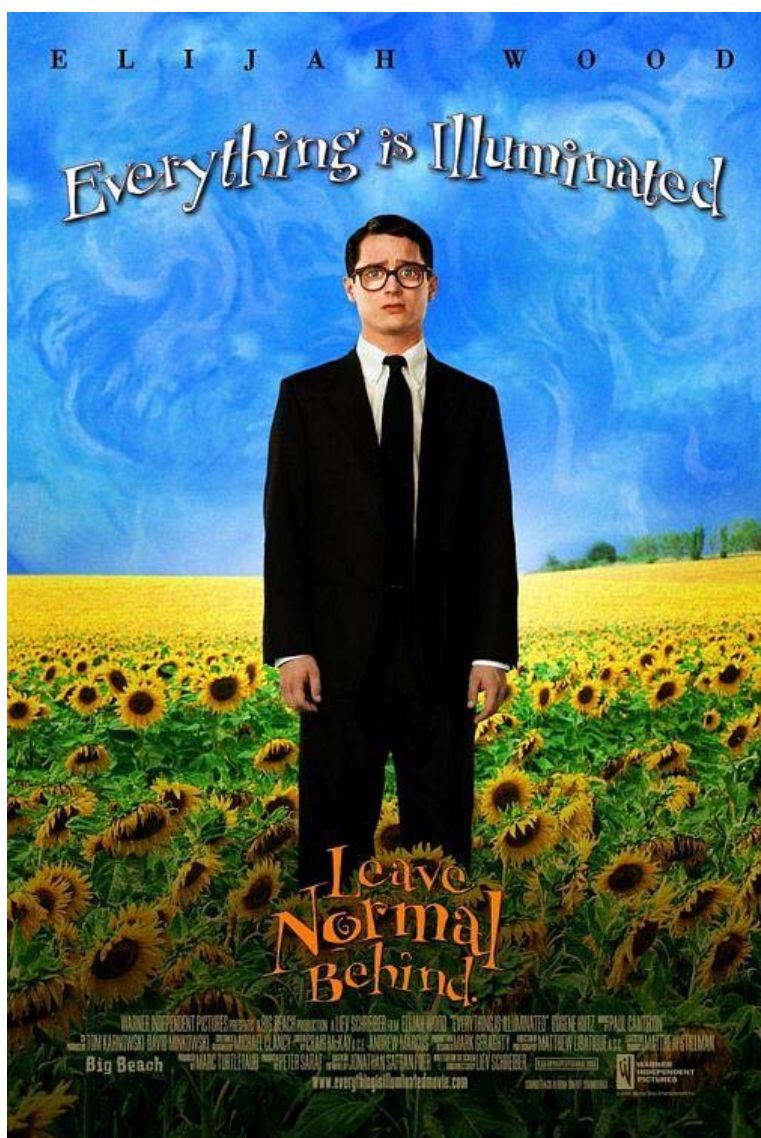
1967: Nominada al Oscar: Mejores efectos visuales.

Críticas:

"Aunque convencional en sus planteamientos principales, resulta muy entretenida."

Fernando Morales: Diario *El País*

TODO ESTÁ ILUMINADO



Título original: *Everything Is Illuminated*

Año: 2005

Duración: 106 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Liev Schreiber

Guión: Liev Schreiber (Novela: Jonathan Safran Foer).

Música: Paul Cantelon

Fotografía: Matthew Libatique

Reparto: Elijah Wood, Eugene Hutz, Boris Leskin, Zuzana Hodkova, Laryssa Lauret, Ljubomir Dezera.

Productora: Warner Independent Pictures

Género: Drama | Holocausto. Road Movie. Cine independiente USA.

Web oficial: <http://wip.warnerbros.com/everythingisilluminated/>

Sinopsis: Un joven judío norteamericano (Wood) viaja a su pueblo natal, en Ucrania, para buscar a una mujer que aparece en una fotografía junto a su abuelo.

Premios:

2005: Festival de Venecia: 2 premios.

2005: National Board of Review: Mención especial.

Críticas:

"Es extraña esta película. (...) una puesta en escena un tanto atrabiliaria y destemplada en su comienzo (...) se convierte en una imparable catarata de sensaciones plácidas, pero también en extremo dolorosas."

M. Torreiro: Diario *El País*

"Liev demuestra buen gusto, imaginación e ideas claras, aunque sus cambios de ritmo pueden desconcertar (...) banda sonora sensacional (...) Puntuación: ★★★ (sobre 5)."

Federico Marín Bellón: Diario *ABC*

UNA NOCHE EN LA ÓPERA



Título original: *A Night at the Opera*

Año: 1935

Duración: 94 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Sam Wood

Guion: George S. Kaurman & Morrie Rysking

Música: Herbert Stothart

Fotografía: Merrit B. Gerstad

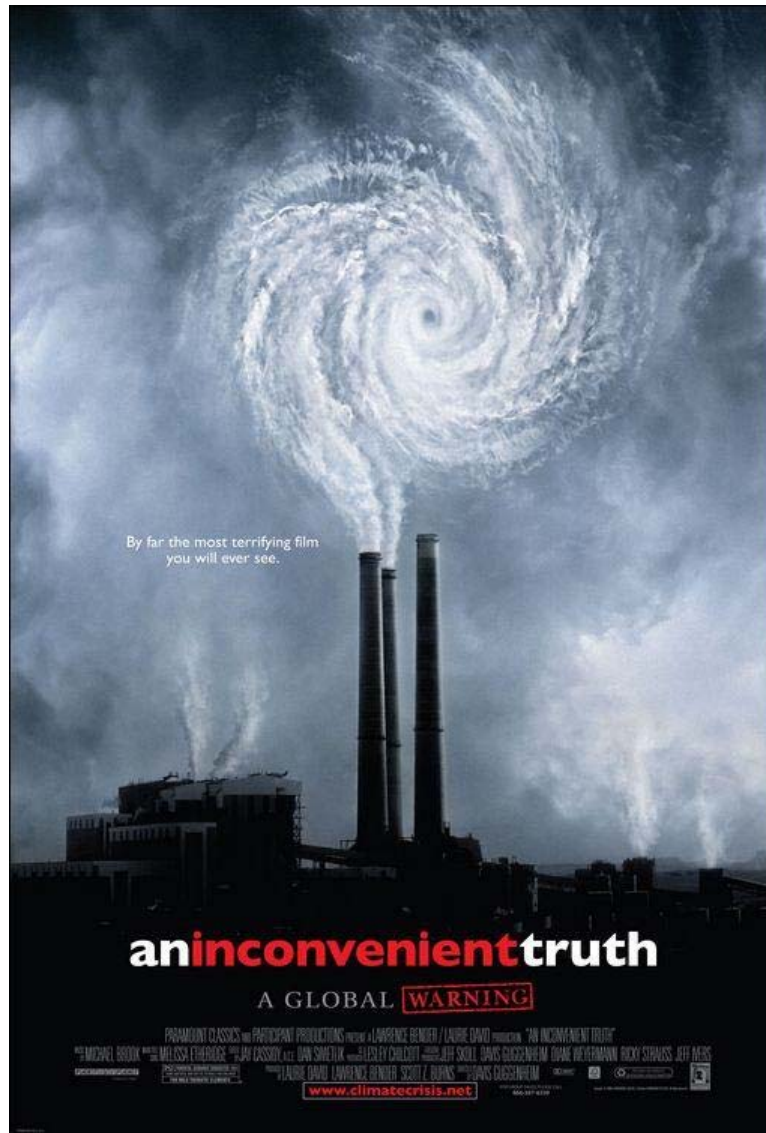
Reparto: Los Hermanos Marx, Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, Margaret Dumont, Kitty Carlisle, Allan Jones, Sig Ruman, Walter Woolf King, Edward Keane, Robert Emmet O'Connor, Lorraine Bridges.

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer

Género: Comedia | Ópera.

Sinopsis: El extravagante sentido para los negocios de Groucho hace embarcar hacia Nueva York a las grandes estrellas de la Ópera de Milán, con unos polizones inesperados a bordo: Harpo y Chico. Entre los tres revolucionan el barco, organizan un escándalo en Nueva York y convierten la noche del estreno en una locura que el mundo de la ópera nunca podrá olvidar.

UNA VERDAD INCÓMODA



Título original: *An Inconvenient Truth*

Año: 2006

Duración: 96 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Davis Guggenheim

Guion: Davis Guggenheim

Música: Michael Brook

Fotografía: Davis Guggenheim

Reparto: Al Gore

Productora: Paramount Classics

Género: Documental

Web oficial: <http://www.climatecrisis.net/>

Sinopsis: Documental sobre los efectos devastadores del cambio climático. El ex-vicepresidente norteamericano Al Gore muestra un contundente y preocupante retrato de la situación del planeta, amenazado por el calentamiento global provocado por las ingentes emisiones de CO2 por parte de la acción del hombre. Un documental cuya leyenda reza: "De lejos la película más aterradora que verá jamás".

Premios:

2006: 2 Oscars: Mejor documental, mejor canción original (Melissa Etheridge).

2006: National Board of Review (NBR): Mejor documental.

2006: Asociación de Críticos de Los Ángeles: Mejor documental.

2006: Critics' Choice Awards: Mejor documental. 2 nominaciones.

2006: Asociación de Críticos de Chicago: Mejor Documental.

Críticas:

"El hecho de que 'Una verdad incómoda' no debería existir es una razón para estar agradecido de que exista. (...) intelectualmente es estimulante (...) Un buen lugar para empezar, y continuar, un proceso de concienciación que difícilmente puede ser más urgente. Un film necesario."

A. O. Scott: *The New York Times*

"No es un film aburrido. El director usa palabras, imágenes y la letanía concisa de Gore sobre los hechos para construir una película que es fascinante e implacable. (...)

Puntuación: ★★★★★ (sobre 4)."

Roger Ebert: *Chicago Sunday-Times*

"Una excelente herramienta educativa."

Dennis Harvey: *Variety*

"Lección magistral. (...) Más que un documental, parece un grito de alarma. (...) Lo mejor: La permanente impresión de estar aprendiendo de la manera más amena que se pueda imaginar. (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 5)."

Alberto Bermejo: Diario *El Mundo*

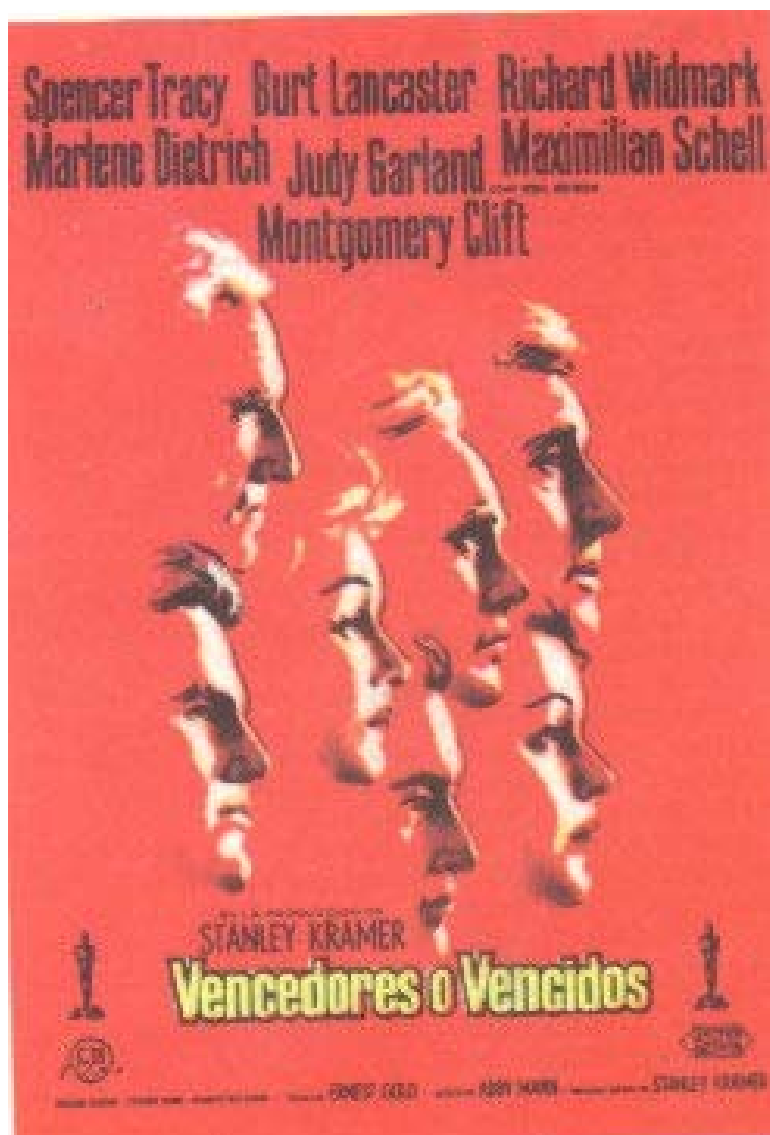
"Su fórmula narrativa acaba convirtiendo un defecto en una virtud. Nada hay más alejado del cine que ver a un tipo largando una teoría tras otra durante una conferencia (...) Tiene el valor de la divulgación de lo incontestable más allá de sus más nimios defectos."

Javier Ocaña: Diario *El País*

"Una clase magistral (...) ¿Aburrida? Para nada. ¿Electoralista? Tampoco."

Días de cine

¿VENCEDORES O VENCIDOS?



Título original: *Judgment at Nuremberg*

Año: 1961

Duración: 186 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Stanley Kramer

Guion: Abby Mann (Teatro: Abby Mann).

Música: Ernest Gold

Fotografía: Ernest Laszlo

Reparto: Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Marlene Dietrich, Maximilian Schell, Judy Garland, Montgomery Clift, Edward Binns, Werner Klemperer, Torben Meyer, Martin Brandt, William Shatner, Kenneth MacKenna, Alan Baxter, Ray Teal.

Productora: MGM / UA

Género: Drama | Histórico. Drama judicial. Nazismo.

Sinopsis: En 1948, tres años después del final de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), cuatro jueces, cómplices de la política nazi de esterilización y limpieza étnica, van a ser juzgados en Núremberg. Sobre Dan Haywood (Spencer Tracy), un juez norteamericano retirado, recae la importante responsabilidad de presidir este juicio contra los crímenes de guerra nazis.

Premios:

1961: 2 Oscars: Mejor actor (Maximilian Schell), guion adaptado. 11 nominaciones.

1961: 2 Globos de Oro: Actor - Drama (Schell) y director. 6 nominaciones.

1961: Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor guion y actor (Schell).

1961: Premios David di Donatello: Mejor actor (Spencer Tracy) y producción extranjeros.

Críticas:

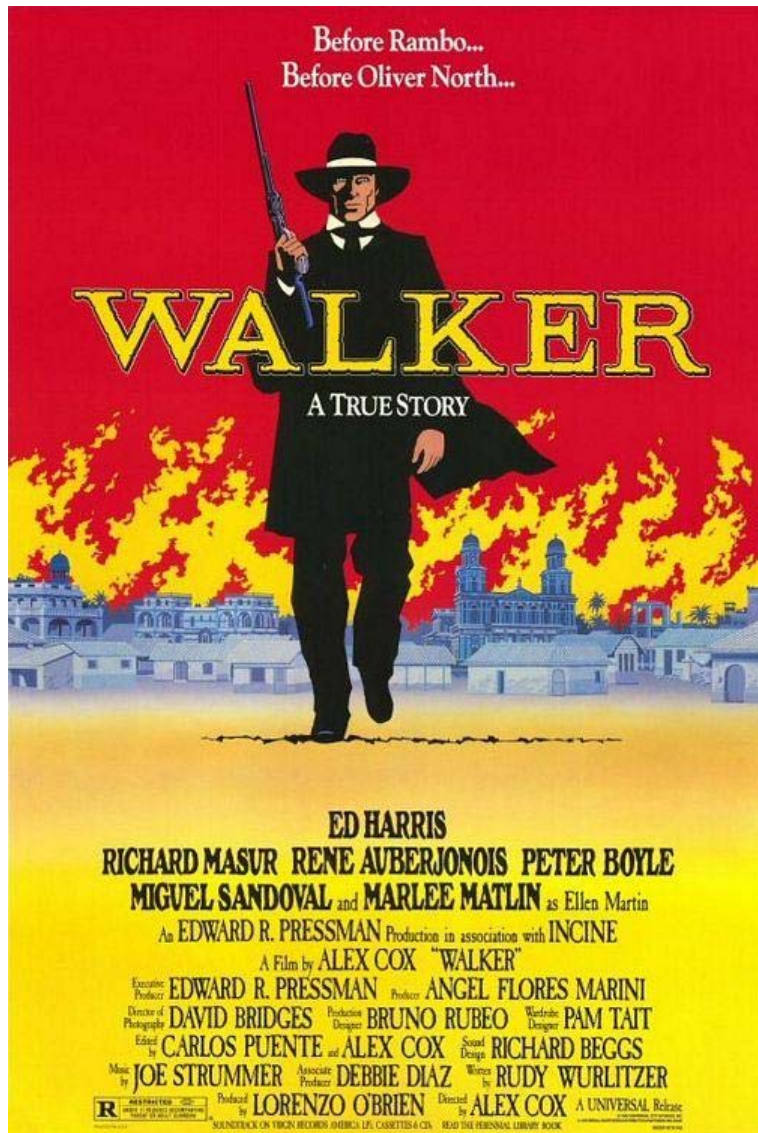
"Producción animada por unas interpretaciones soberbias. Mención aparte merece el siempre febril y torturado Montgomery Clift".

Luis Martínez: Diario *El País*

"Espléndida, veraz, honesta."

Carlos Boyero: Diario *El Mundo*

WALKER



Título original: *Walker*

Año: 1987

Duración: 95 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Alex Cox

Guión: Rudy Wurlitzer

Música: Joe Strummer

Fotografía: David Bridges

Reparto: Ed Harris, Richard Masur, Rene Auberjonois, Keith Szarabajka, Marlee Matlin, Xander Berkeley, John Diehl, Peter Boyle, Sy Richardson, Gerrit Graham, William O'Leary, Blanca Guerra.

Productora: Univesal Pictures / Edward R. Pressman Production / Incine.

Género: Aventuras. Western. Acción | Basado en hechos reales. Siglo XIX.

Sinopsis: En 1853, el idealista William Walker (Ed Harris) es un médico, abogado y periodista que encabeza una cruenta y bárbara invasión de Nicaragua a petición de Cornelius Wanderbilt, un ambicioso capitalista. Apenas logrado su objetivo, Walker se autoproclamó presidente del país, guiado por la creencia de que los Estados Unidos tienen un derecho moral de “proteger a nuestros vecinos de toda opresión”.

Premios:

1988: Festival de Berlín: Sección oficial de largometrajes.

Críticas:

"Un sátira política tan flipante y templada que es casi tan lunática como el protagonista de su título. (...) es ingeniosa, más que divertida. Sin ser solemne, es seria. También provocativa (...) tiene algo difícil de ver en el cine americano de hoy en día. Tiene nervio."

Vincent Canby: *The New York Times*

WINDTALKERS



Título original: *Windtalkers*

Año: 2002

Duración: 133 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: John Woo

Guión: John Rice & Joe Batteer

Música: James Horner

Fotografía: Jeffrey L. Kimball

Reparto: Nicolas Cage, Adam Beach, Christian Slater, Peter Stormare, Noah Emmerich, Mark Ruffalo, Brian Van Holt, Martin Henderson, Roger Willie, Frances O'Connor, Jason Isaacs, Kevin Cooney.

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer

Género: Bélico. Acción | II Guerra Mundial. Basado en hechos reales.

Web oficial: <http://www.mgm.com/windtalkers/>

Sinopsis: Durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) el avance de las tropas estadounidenses en la campaña del Pacífico se ve seriamente obstaculizado por la capacidad de los servicios de inteligencia japoneses para descifrar los mensajes militares. A finales de 1942, son entrenados varios centenares de indios navajos para emplear un código secreto basado en su lengua materna, el único que no pudo ser descifrado por los japoneses. Los protagonistas son dos oficiales cuya misión es proteger a dos indios navajos enrolados en la Marina. Basada en hechos reales.

Críticas:

"Curiosamente, flaquea en lo que se supone resulta más querido a Woo, la plasmación de la acción: es ahí, en la redundancia de situaciones, en las perfectamente reducibles efusiones sangrientas donde se encuentra el talón de Aquiles de una película tan extraña y personal como, en el fondo, destemplada y excesiva."

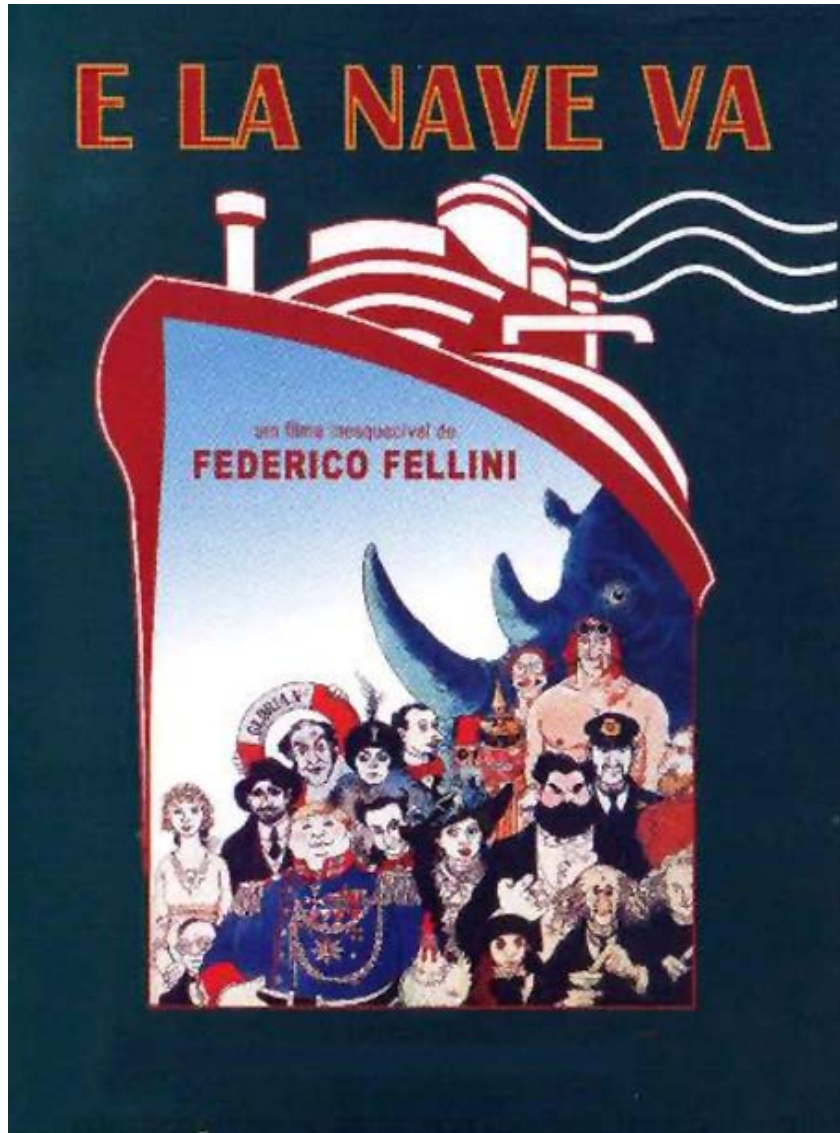
M. Torreiro: Diario *El País*

"Los diálogos abundan en el ridículo y los homenajes a la cultura india parecen postales turísticas (...) Con todo, y en comparación con sus anteriores aventuras, es lo

mejor de John Woo en Hollywood hasta la fecha: el género y el tema enfrían un poco su estilo calenturiento sin menguar su espectacularidad."

Francisco Marinero: Diario *El Mundo*

Y LA NAVE VA



Título original: *E la nave va*

Año: 1983

Duración: 132 min.

País:  Italia

Director: Federico Fellini

Guion: Tonino Guerra & Federico Fellini

Música: Gianfranco Plenizio

Fotografía: Giuseppe Rotunno

Reparto: Freddie Jones, Barbara Jefford, Victor Poletti, Norma West, Peter Collier, Fiorenzo Serra, Sarah Jane Varley.

Productora: Coproducción Italia-Francia; Gaumont / Vides Production / RAI.

Género: Drama | I Guerra Mundial. Aventuras marinas.

Sinopsis: Primera Guerra Mundial (1914-1918). En julio de 1914, un barco de lujo zarpa desde Italia con los restos mortales de la famosa cantante de ópera Tetua. En el barco van sus amigos, famosos cantantes de ópera, y todo tipo de gente exótica. La vida a bordo es dulce, pero el tercer día surge un problema: hay que salvar a unos refugiados serbios, que han huido de la guerra y se encuentran perdidos en el mar.

Premios:

1983: Premios David di Donatello: 4 premios, incluyendo Mejor película.

Críticas:

"Última gran obra de Fellini."

Augusto M. Torres: *Diccionario Espasa*

ANEXO II: FILMOGRAFÍA

ANEXO II: FILMOGRAFÍA

1492: La conquista del paraíso, (*1492: The Conquest of Paradise*), Ridley Scott, 1992, Reino Unido-España.

Aguirre. La cólera de Dios, (*Aguirre der Zorn Gottes*), Werner Herzog, 1972, República Federal Alemana.

Amistad, Steven Spielberg, 1997, Estados Unidos.

Avatar, James Cameron, 2009, Estados Unidos.

Bailando con lobos, (*Dances with wolves*), Kevin Costner, 1990, Estados Unidos.

Bananas, Woody Allen, 1971, Estados Unidos.

Cadenas de libertad, (*Before Winter Comes*), J. Lee Thompson, 1969, Reino Unido.

Campo de Thiaroye, (*Camp de Thiaroye*), Ousmane Sembene, 1987, Argelia-Senegal-Túnez.

Canino, (*Kynodontas*), Giorgos Lanthimos, 2009, Grecia.

Charada, (*Charade*), Stanley Donen, 1963, Estados Unidos.

Crónicas diplomáticas, (*Quai d'Orsay*), Bertrand Tavernier, 2013, Francia.

Del infierno a la eternidad (*Hell to Eternity*), Phil Karlson, 1960, Estados Unidos.

El capitán de Castilla, (*Captain from Castille*), Henry King, 1947, Estados Unidos.

El cardenal, (*The Cardinal*), Otto Preminger, 1963. Estados Unidos.

El cazador (*Dersú Uzalá*), Akira Kurosawa, 1975, Unión Soviética.

El coronel von Ryan, (*Von Ryan's Express*), Mark Robson, 1965, Estados Unidos.

El gran combate (*Cheyenne Autumn*), John Ford, 1964, Estados Unidos.

El hombre que pudo reinar, (*The man who would be King*), John Houston, 1975, Estados Unidos-Reino Unido.

El imperio contraataca, (*Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*), Irvin Kershner, 1980, Estados Unidos.

El jardín de Alá, (*The garden of Allah*), Richard Boleslawski, 1936, Estados Unidos.

El jefe de todo esto, (*Direktøren for det hele*), Lars von Trier, 2006, Dinamarca.

El laberinto rojo, (*Red Corner*), Jon Avnet, 1997, Estados Unidos.

El nuevo mundo, (*The New World*), Terrence Malick, 2005, Estados Unidos.

El padrino. Parte II (*The Godfather: Part II*), Francis Ford Coppola, 1974, Estados Unidos.

El retorno del Jedi, (*Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*), Richard Marquand, 1983, Estados Unidos.

En tierra hostil, (*The Hurt Locker*), Kathryn Bigelow, 2008, Estados Unidos.

Espartaco, (*Spartacus*), Stanley Kubrick, 1960, Estados Unidos.

Espérame en el cielo, Antonio Mercero, 1988, España.

Europa, Europa, (*Europa Europa*), Agnieszka Holland, 1990, Alemania.

Fail Safe. Sin retorno, (*Fail Safe*), Stephen Frears, 2000, Estados Unidos.

Flor del desierto, (*Desert Flower*), Sherry Hormann, 2009, Reino Unido.

Green Zone, distrito protegido, (*Green Zone*), Paul Greengrass, 2010, Estados Unidos.

Guerreros, Daniel Calparsoro, 2002, España.

Horizontes azules, (*The Far Horizons*), Rudolph Maté, 1955, Estados Unidos.

Hemingway & Gellhorn, Philip Kaufman, 2012, Estados Unidos.

Incendies (*Incendies*), Denis Villeneuve, 2010, Canada.

Juicio en Berlín, (Judgment in Berlin), Leo Penn, 1988, Estados Unidos.

Juramento de sangre, (Blood Oath), Stephen Wallace, 1990, Australia.

La batalla de Inglaterra, (Battle of Britain), Guy Hamilton, 1969, Reino Unido.

La batalla de las Ardenas, (Battle of the Bulge), Ken Annakin, 1965, Estados Unidos.

La batalla de las colinas del whisky, (The Hallelujah trail), John Sturges, 1965, Estados Unidos.

La caída del Imperio Romano, (The fall of the Roman Empire), Anthony Mann, 1964, Estados Unidos.

La caza real del Sol, (The Royal Hunt of the Sun), Irving Lerner, 1969, Reino Unido.

La espectadora, (La spettatrice), Paolo Franchi, 2004, Italia.

La gran ruta hacia China, (High Road to China), Brian G. Hutton, 1983, Estados Unidos.

La guerra de las galaxias, (Star Wars), George Lucas, 1977, Estados Unidos.

La intérprete, (The interpreter), Sydney Pollack, 2005, Estados Unidos.

La misión, (The Mission), Roland Joffé, 1986, Reino Unido.

La niña de tus ojos, Fernando Trueba, 1998, España.

La patrulla, (Go Tell the Spartans), Ted Post, 1978, Estados Unidos.

La senda de los elefantes, (Elephant walk), William Dieterle, 1954, Estados Unidos.

La terminal, (*The terminal*), Steven Spielberg, 2004, Estados Unidos.

La última primavera, (*Ladies in Lavender*), Charles Dance, 2004. Reino Unido.

La vida es bella, (*La vita è bella*), Roberto Benigni, 1997, Italia.

Las autosuyas, Rafael Gil, 1983, España.

Las minas del rey Salomón, (*King Solomon's Mines*), Comptom Bennet, Andrew Marton, 1950, Estados Unidos.

Las montañas de la luna, (*Mountains of the moon*), Bob Rafelson, 1990, Estados Unidos.

Los abrazos rotos, Pedro Almodóvar, 2009, España.

Los asesinos de Kilimanjaro (*Killers of Kilimanjaro*), Richard Thorpe, 1959, Reino Unido

Los Hermanos Marx en el oeste, (*Go west*), Edgard Buzzell, 1940, Estados Unidos.

Los Juicios de Núremberg. (*Nuremberg*), Yves Simoneau, 2000, Estados Unidos-Canada.

Los limoneros, (*Etz Limon*), Eran Riklis, 2008, Israel.

Lost in translation, Sofia Coppola, 2004, Estados Unidos.

Mando perdido (*Los centuriones*), (*Lost Command*), Mark Robson, 1966, Estados Unidos.

Mogambo, John Ford, 1953, Estados Unidos.

Monuments Men, (The Monuments Men), George Clooney, 2014, Estados Unidos.

Muerte en Roma, (Rappresaglia), George P. Cosmatos, 1973, Italia.

Patton, (Patton), Franklin J. Schaffner, 1970, Estados Unidos.

Pocahontas, Mike Gabriel, Eric Goldberg, 1995, Estados Unidos.

Punto límite, (Fail safe), Sydney Lumet, 1964, Estados Unidos.

Resplandor en la oscuridad, (Shinning through), David Sheltzer, 1992, Estados Unidos-Reino Unido.

Sangre de Mayo, José Luis Garci, 2008, España.

Son of Babylon, (Syn Babilonu), Mohamed Al Daradji, 2009, Irak.

Spanglish, James L. Brooks, 2004, Estados Unidos.

Tarzán de los monos, (Tarzan the Ape Man), W. S. Van Dyke, 1932, Estados Unidos.

The tourist, Florian Henckel von Donnersmarck, 2010, Estados Unidos.

Tierra de Sangre (Red Dust), Tom Hooper, 2004, Sudáfrica.

Tobruk, Arthur Hiller, 1967.

Todo está iluminado, (Everything is Illuminated), Liev Schreiber, 2005, Estados Unidos.

Una noche en la ópera, (A night at the Opera), Sam Wood, 1935, Estados Unidos.

Una verdad incómoda (An Inconvenient Truth), Davis Guggenheim, 2006, Estados Unidos.

¿Vencedores o vencidos?, (Judgement at Nuremberg), Stanley Kramer, 1961, Estados Unidos.

Walker (Una historia verdadera), (Walker), Alex Cox, 1987, Estados Unidos.

Windtalkers, John Woo, 2002, Estados Unidos.

Y la nave va, (E la nave va), Federico Fellini, 1983, Italia.

