

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE DERECHO

CARRERA DE TRADUCTOR PÚBLICO

ADMISIÓN IDIOMA ESPAÑOL

CICLO 2018

Curso de Nivelación

Materiales elaborados por las profesoras Silvia López y Mariela Escobar para abordar el dictado de las clases de este curso.

I. Comprensión de texto: Guía de lectura

Sarlo, Beatriz. (2017). *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

1. Cabezas rapadas y cintas argentinas

Elija la opción que considere más apropiada y justifíquela.

- a) El episodio de las “cintas argentinas”, según Sarlo, condensa la fuerza homogeneizadora de la escuela porque:
- Propicia la exaltación de la nacionalidad
 - Circunscribe el acontecimiento a una decoración estética.
 - Otras posibilidades.
- b) ¿En qué consiste, desde la perspectiva de la autora, “el imaginario educativo” implementado por el normalismo que pone en práctica Rosa del Río?

2. Victoria Ocampo o el amor a la cita

- a) ¿Cuáles son los objetivos que se propone Victoria Ocampo en relación con las culturas extranjeras? ¿Cómo se posiciona ella ante el tema y a qué resultados llega?
- b) ¿Qué interpretaciones del concepto de “traducción” se pueden inferir en este capítulo?

3. La noche de las cámaras despiertas

- a) ¿Qué características predominaban en los films que fueron presentados por los directores porteños en el Primer Encuentro Nacional de Cine, en Santa Fe? (Tenga en cuenta las relaciones que se pueden establecer entre los cortos de Miguel Bejo, Julio Ludueña y Rafael Filipelli).
- b) ¿Qué rasgos caracterizan la “estética del *happening*”? Desarrolle tres argumentos propuestos por Sarlo que justifiquen que los films presentados por los directores porteños en el Encuentro de Cine jugaron al *happening*.

4. La máquina cultural

- a) ¿Por qué Sarlo elige esos tres casos para construir la metáfora de “la máquina cultural”?
- b) ¿Cómo explica la autora la manera en la que organizó cada uno de esos discursos?

II. La cohesión textual

De acuerdo con Halliday y Hasan, el texto es una unidad semántica -hablada o escrita, de variable extensión- que se organiza sobre la base de mecanismos que relacionan sus componentes lingüísticos mediante estrategias de coherencia y cohesión.

La coherencia textual es el resultado de una serie de factores que se vinculan en la estructura profunda de los textos para configurar el significado global. La cohesión textual es la propiedad que permite que las ideas expresadas a través de oraciones y párrafos estén correctamente relacionadas y que sean, en consecuencia, comprensibles. Distintos recursos lingüísticos permiten establecer relaciones de sentido entre las diferentes partes constitutivas del texto asegurando su estructuración en el nivel superficial.

El concepto de cohesión es un concepto semántico; refiere a relaciones de significado que existen dentro de un texto y que lo definen como tal. La cohesión ocurre cuando la interpretación de algún elemento en el discurso depende de otro; uno presupone al otro, en el sentido de que no puede ser efectivamente decodificado sin recurrir al restante. Esto demuestra que la cohesión es un concepto relacional entre dos elementos (el que presupone y el presupuesto).

La estrategia cohesiva no está restringida a los límites oracionales; en su forma más habitual, consiste en la presuposición de algo que se ha dicho o bien en la oración precedente o bien en las anteriores, en algunos casos, se dirá en las posteriores. Esta forma de presuposición, que señala hacia atrás a algún ítem previo, se conoce como anáfora. Lo que se presupone anafóricamente puede estar en la oración inmediatamente precedente pero, también, puede aparecer en alguna oración anterior a la precedente. Cuando el elemento presupuesto se encuentra hacia adelante, la relación cohesiva se establece de manera catafórica. El elemento presupuesto puede constar, y a menudo así ocurre, de más de una oración.

Existe otra posibilidad relacionada especialmente con aquellos casos en los que la información requerida para la interpretación de algún elemento del texto no se encuentra en el texto mismo sino en el contexto de situación. Este tipo de referencia se denomina exofórica ya que nos lleva hacia el exterior del texto; no es cohesiva dado que no liga a dos elementos en el marco interno del texto.

En la descripción de un texto, es la cohesión interoracional la que es significativa pues representa el aspecto variable de la cohesión, distinguiendo un texto de otro. Es una relación para la cual la oración o cualquier otro tipo de estructura gramatical es irrelevante. (Halliday, 1976:19)

Como hemos señalado, la cohesión es un fenómeno que establece relaciones en la superficie discursiva del texto; ella se manifiesta en el estrato léxico-gramatical a través de la gramática y del vocabulario. Por lo tanto, se pueden diferenciar dos clases de cohesión:

la gramatical y la léxica. Una tercera clase incluye a las anteriores y es de naturaleza léxico-gramatical.

La cohesión gramatical:

La cohesión gramatical comprende tres subclases: la referencia, la elipsis y la léxico-gramatical.

La referencia:

Existen elementos lingüísticos que carecen de denotación propia, es decir, que en vez de ser interpretados por sí mismos, necesitan otro elemento para su comprensión. Tales ítems son los pronombres personales, demostrativos y comparativos; ellos indican que la información debe buscarse en otro lugar; su naturaleza cohesiva radica en la continuidad de la referencia dado que, por su intermedio, un elemento entra en el discurso por segunda vez.

La referencia personal se realiza por medio de la categoría de persona; la demostrativa por medio de una escala de proximidad y la comparativa mediante la identidad o la semejanza.

La referencia:

Existen tres tipos:

- La personal, representada por los pronombres personales y posesivos.

*Ni mi padre ni mi madre hablaban con nosotros de Europa, de los lugares de donde habían venido. Para **ellos** era como si esos lugares hubieran dejado de existir.*

-¿Conoces a Luisa mi compañera de clase?

- La conozco.

*- **Su** papá es italiano.*

- Y ¿qué hay con eso?

- La demostrativa, que se manifiesta por medio de demostrativos y del artículo definido. (El artículo definido, cuando establece relaciones cohesivas, sirve para identificar un individuo particular o subclase dentro de una clase designada por el sustantivo; dicho artículo carece de contenido, simplemente indica que el ítem en cuestión es específico e identificable y, además, que la información necesaria para tal identificación es recuperable. En la mayoría de los casos solo determina el género y el número del sustantivo)

*Ser limpio y ser aceptable moralmente eran dos conceptos que la escuela mezclaba desde los libros de lectura a las revistas para maestros. **Esa** simbiosis (no era ajena*

a los principios de un higienismo “vulgar”) era parte de una cultura difusa y difundida en la que salud, limpieza, dignidad social, simpatía y rectitud moral quedaban trenzadas de un modo bastante simple pero indiscernible.

*A tal punto los versos franceses son considerados un género femenino legítimo que Manuel Gálvez le prohíbe a su novia que siga escribiendo un diario íntimo y, al mismo tiempo, se pavonea por Europa con los originales de sus poemas en francés. Gálvez sabe que **el** francés protege esos versos como si fuera una capa de privacidad colocada sobre los sentimientos que, en castellano, no se debían comunicar en público.*

- La referencia comparativa puede clasificarse en comparación general y comparación particular. La comparación general expresa relaciones de igualdad, semejanza o diferencia y se manifiesta a través de adjetivos y adverbios que significan esas relaciones. La comparación particular, en cambio, expresa una relación cuantitativa o cualitativa y se manifiesta por medio de adjetivos y adverbios que generalmente no tienen un significado comparativo sino que entran a formar parte de una construcción sintáctica comparativa.

*Después de conocer Nueva York, Victoria Ocampo puede comenzar la empresa de Sur. Antes de conocer Nueva York esa revista hubiera sido sólo unas Lettres francaises publicadas en Buenos Aires por una dama afrancesada y adinerada. Después del viaje a Nueva York, Sur podrá ser bastante **más que** eso, aun cuando también sea eso.*

La elipsis:

Cuando se habla de elipsis no se quiere significar cualquier instancia en que haya alguna información no explícita, sino aquellos casos cuya estructura proponga algún ítem precedente que sirve como fuente de la información que falta. Por lo tanto, siempre que hay elipsis hay un vacío que debe llenarse. Este mecanismo cohesivo sirve para evitar redundancias y, en las lenguas que admiten el sujeto tácito, puede indicar una continuidad temática.

Los versos franceses no son un género que dependa de la traducción. (...) No salen del traslado de una lengua a otra, sino de un uso femenino de la lengua extranjera.

La cohesión léxico-gramatical

Es un tipo de conexión léxico-gramatical porque actúa: por una parte, como elemento de conexión y por la otra, instaura relaciones lógico-semánticas entre los términos conectados a través de los “conectores”.

Los conectores se clasifican en:

- **ADVERSATIVO:** *sin embargo, no obstante, aunque, pero, nosino, en cambio, por el contrario.*

*En 1930, cuando vuelve a Europa, no solo se encuentra con Cocteau sino que discute con Lacan sobre La voz humana, cuyos ensayos presencian juntos. **Pero** en 1913, probablemente Victoria Ocampo no conocía siquiera los nombres de estas personas.*

- **COPULATIVO:** *también, y, tanto...como, además, encima, incluso.*

*La adaptación fulminante a la escuela se realiza en ausencia de otros discursos como son hoy los de los medios de comunicación de masas que compiten con ella. **Y también** en ausencia o retroceso de la cultura inmigratoria de origen, que era disimulada o sincretizada para lograr rápida y eficazmente la integración.*

- **CAUSAL:** *a causa de, con motivo de, debido a, porque, ya que.*

*Incluso es probable que haya citado más poetas ingleses que franceses, aunque no he hecho la cuenta. **Porque** lo aprendió un poco más tarde, su inglés suena más elemental y menos idiomático.*

- **CONSECUTIVO:** *por lo tanto, entonces, por eso, por consiguiente, en consecuencia, así pues, por ende.*

*La lengua extranjera rodeó a esas niñas como una atmósfera y la respiraron como si fuera aire. **Por eso**, llegado el momento, ninguna de ellas se acuerda de cómo aprendió a leer en lenguas extranjeras.*

- **TEMPORAL:** *antes, después, más tarde, al mismo tiempo, simultáneamente, recientemente.*

***Más de diez años después** de este diálogo casi imposible (...), Virginia Woolf volvió a ser el objeto de una conservación donde dos mujeres, Ocampo y Simone de Beauvoir, tampoco terminaron de entenderse.*

- **DISTRIBUIDORES DE LA INFORMACION:** *en primer lugar, en segundo lugar, finalmente; para comenzar, para finalizar; por una parte, por otra parte; en primer término, en segundo término, por último; por un lado, por el otro*

***Por un lado**, el proceso de producción de los films es un modelo de acción cultural al servicio de objetivos políticos; **por el otro**, los films en sí mismos fueron un grito de independencia de las vanguardias cinematográficas respecto de aquello que el sentido común de izquierda esperaba y requería de los films políticos.*

La cohesión léxica:

La cohesión lexical consiste en el efecto cohesivo logrado por la selección de vocabulario. Este tipo de estrategia cohesiva también puede establecerse entre elementos que mantienen entre sí relaciones semánticas intralingüísticas como la sinonimia, la antonimia, la hiperonimia/hiponimia, las repeticiones, las series ordenadas.

Sinonimia:

*“Esa gente de mundo, a fuerza de ser idiota ni mundo tiene”. Así juzgaba Victoria Ocampo la ignorancia distinguida de la **oligarquía** que le puso límites a su infancia y su adolescencia. **Los ricos argentinos**, su familia son indiferentes u hostiles respecto de una cultura que ella desea, incluso antes de saber de qué se trata.*

Antonimia:

*Ocampo **no siente** que el español sea una lengua matriz. (...) **Siente** totalmente afinada la cultura francesa aunque (...)*

Hiperonimia/hiponimia: El significado del hiperónimo incluye a otros significados más específicos que mantienen vinculación semántica.

*Para Victoria Ocampo estas casas son el escenario de los recuerdos de infancia, el **lugar** donde fue completamente feliz. Forman un ángulo del triángulo **casa/quinta/estancia** que une los espacios del habitar (...).*

Repeticiones:

*En la **casa** de los Del Río no había otros papeles que los de los moldes del padre sastrero (...) En esa **casa**, naturalmente, no entraban medios de comunicación que, por otra parte, en ese momento del fin de siglo eran solo medios de comunicación escritos. En una **casa** adonde no llegaban revistas de moda, las modas que usaban*

las maestras, sus sombreros, sus carteras y sus guantes eran el non plus ultra de la elegancia.

Serie ordenada: Enumeración de elementos unidos por un referente común que perderían sentido fuera de contexto porque no evocan una significación determinada.

*Los temas son conocidos: el cineasta no es un artista sino un trabajador de la cultura. La fórmula se repite en todos los documentos de esos años como si el reemplazo de la palabra “creación” por “trabajo” solucionara los problemas: es el costado fuertemente verbalista de la izquierda revolucionaria. Como trabajador, el cineasta debe seguir **las luchas populares contra el capitalismo imperialista: compromiso político, renuncia al cine del mercado y sobre todo a los límites técnicos del cine comercial y de sus circuitos de exhibición.***

Ejercitación:

1. Señalar los mecanismos de cohesión que aparecen en los siguientes fragmentos:

Rosa del Río es un producto del normalismo y de la escuela pública: un robot estatal. De su discurso y de su práctica está ausente toda alternativa que no se ajustara a la ideología escolar media. Desconfía de las posibilidades de la sociedad de gestionarse a sí misma y de las políticas educacionales que desborden el marco de la escuela. Para ella la escuela es un ámbito cerrado y autoabastecido, donde debe mantenerse una relación entre maestros y alumnos que desplace, reforme o reemplace a las relaciones que el hogar o el barrio instalaban entre los individuos. Para ella, la escuela es un mundo más rico y mejor que el de otras instituciones sociales: el hogar debe aprender de la escuela y, en todo caso, debe permanecer fuera de ella. Esa había sido su historia en la Escuela Normal y era la historia que ella transportó a sus escuelas durante treinta años.

A partir de *Sur*, Victoria Ocampo no dejará de traducir a otros y de encargar traducciones. La revista es una máquina de traducir y trasladar textos de un lugar de origen a un lugar extranjero, tan remoto como lo señala la flecha hacia abajo que fue su logotipo. Quien monta y maneja la máquina de traducir nunca está en condiciones de percibir lo extranjero como amenaza a la identidad. La traducción es relativista y antietnocéntrica, por eso *Sur* puede ser acusada de extranjerizante y criticada por sucumbir a la enfermedad snob del cosmopolitismo. Pero el concepto mismo de literatura europea sería imposible sin la traducción o quedaría limitado al círculo estrecho de una elite políglota. El programa cultural de Ocampo no exige la búsqueda de algo puro, ni la conservación de una originalidad. No percibe los peligros de la adulteración en la medida en que sea la elite, la nobleza de toga que ella contribuyó a modernizar, quien regule la traducción y ponga sus leyes.

En el campo de la izquierda radicalizada estaba a punto de obturarse el lugar de un arte automatizado de la política y, sin embargo, hay movimientos de reivindicación de la autonomía al mismo tiempo que se ajustan los lazos de subordinación: gestos contradictorios que indican no solo que la política hegemonizaba la dimensión simbólica, sino también que esa hegemonía se implantaba sobre discursos que defendían su independencia estética con el argumento de que la vanguardia era, por definición, revolucionaria. Desde una perspectiva cultural y política la suerte ya estaba echada. Sin embargo, los actores, cuyo destino ya se había decidido, seguían trazando algunas últimas líneas específicamente estéticas, pese al impulso general de aplanamiento de las contradicciones entre arte y política a favor, claro está, de la política.

La abundancia material y simbólica de Ocampo construye un paisaje radicalmente diferente de aquel donde nació la maestra. Por eso, estas dos mujeres contemporáneas, si quieren sobrevivir, deben hacer cosas opuestas. Una de ellas debe aprender bien lo que le enseñan y luego transmitirlo. La otra debe desviarse de lo aprendido. Victoria Ocampo tiene una historia porque le planteó un conflicto a las expectativas culturales de su clase. Hizo cosas que no estaban anotadas en su partida de nacimiento. Eso no la convierte en una mujer separada de su clase. Ocampo sigue viviendo del dinero que le proviene de la renta de la gran propiedad terrateniente y urbana. Comienza su vida de intelectual girando con un capital simbólico que también ha recibido de su familia o de quienes su familia le ha procurado como maestros. Si bien ella descubre bien pronto que ese capital simbólico es reducido, arcaico e, incluso, bien poco refinado, de todos modos, allí está el tesoro de las lenguas extranjeras, adquiridas sin sentirlo, y poseídas de una vez para siempre.

2. Citar ejemplos de cada uno de los mecanismos cohesivos desarrollados precedentemente.

III. Puntuación

Puntos

Cada párrafo comienza en mayúscula y termina en un punto y aparte, al comenzar un párrafo puede dejarse un espacio que indica la división o una sangría. Un párrafo, que guarda una unidad de sentido se compone por oraciones que también comienzan con mayúscula y terminan en punto y seguido. El punto que cierra el texto se denomina punto final.

La mujer cosmopolita quiere ser observada por una mirada cosmopolita y, muchas veces, quien la observa, lejos de ser un cosmopolita, es un francés o un inglés adherido a su cultura como a una valva. De allí al malentendido hay una distancia mínima que Victoria Ocampo atraviesa casi todo el tiempo. No es extraño que su relación con otro americano, el estadounidense Waldo Frank, no dé ocasión a

malentendidos. Se comprueba así que no se trata de una cuestión de lenguas, como creyó en el mejor de los casos Tagore, sino de modos de vivir la cultura.

Cuando, en 1930, Victoria Ocampo llega por primera vez a Nueva York, lo que Waldo Frank espera de ella y lo que ella hace no coinciden. (...) Pero esta “desilusión” de Frank no es vivida, por ninguno de los dos, como uno de esos malentendidos cuyo contenido mismo no llega nunca a hacerse claro.

Usos de la coma

La coma indica una pausa breve. Su uso no depende de normas rígidas ya que, en ocasiones, depende del estilo sin embargo existen casos en los que la coma es necesaria y casos en los que no debe utilizarse.

Debe escribirse coma:

1. Entre los componentes de una enumeración, excepto cuando estén precedidos de la conjunción de cierre.

Son noches de escándalo en el que participan gente de la buena sociedad, vanguardistas y snobs.

La gloria que ella refleja, trasmite, traduce, comenta, difunde, traslada de Europa a la Argentina...

2. Delante y detrás, si la oración continúa, de proposiciones encabezadas por “que”, en los siguientes casos:

- a) Cuando dicha frase explica la anterior.

Probablemente solo Roger Callois, que vivió gracias a Victoria los cinco años de la Segunda Guerra Mundial en la Argentina, se acercó a la realización de esta fantasía...

- b) Cuando el elemento al que modifica está alejado de la frase.

Las observaciones de la viajera norteamericana Dreier, que son bastante escandalosas, permiten imaginar de qué fondo de gusto conservador se desprendió el gusto moderno de Ocampo.

3. Cuando se invierte el orden regular de la oración. La coma debe colocarse detrás del elemento antepuesto.

Sobre el conjunto de Marsella de Le Corbusier, Ocampo escribirá mucho más tarde que las cosas “deben amoldarse al fin para el que fueron concebidas”.

4. Para señalar que hay un elemento elidido.

*En español hubieran sido simplemente una inconveniencia o una pedantería.
En francés, no.*

5. Delante y detrás de elementos intercalados en las oraciones para realizar comentarios, aclaraciones, mencionar fuentes u obras de otros autores.

Para empeorar las cosas, en enero de 1925, desde el vapor Giulio Cesare que lo conduce de regreso a Europa, Tagore le escribe a Victoria Ocampo una carta tiernísima y, al mismo tiempo, evocadora de la incomunicación verbal que se habría instalado entre ellos.

6. Delante y detrás de ciertos giros adverbiales y conectores (como: *es decir, en otras palabras, finalmente, por lo tanto, además, aparte de eso, en efecto, sin embargo*).

El francés, en cambio, no molesta cuando es lengua privada o ficción de lengua privada.

7. Después de “sí”, “no” o una interjección, cuando encabezan oración.

Sí, somos libres.

8. Entre el apellido y el nombre o entre dos términos que se hayan invertido para formar parte de una lista.

Gramsci, Antonio, Cultura y literatura, Barcelona, Península, 1972.

9. En cambio NO debe usarse coma entre el sujeto y el predicado de una oración. Por ejemplo, no debe escribirse: “El relato de viajes reales o imaginarios, convoca a la primera persona del viajero.”

Usos del punto y coma “;”

Señala una pausa más importante que la de la coma pero no tan fuerte como la del punto. Se emplea, fundamentalmente para:

1) Separar elementos de una enumeración que son complejos y ya contienen comas.

Ambos llevan sombrero: Tagore, un birrete oscuro, alto, redondo y sin visera; Ocampo, una cloche blanca, encasquetada hasta las cejas, de corte perfecto, cuyas alas rozan unos aros también blancos.

2) Separar proposiciones yuxtapuestas (las frases que aun pudiendo formar oraciones separadas, conforman una sola oración).

Mientras estaba usted en Nueva York libraba yo un combate interior; me obligaba a aceptar que lo que usted pensaba y sentía, y lo que usted haría en la revista, tenía que ser esencialmente cosa suya.

Usos de los dos puntos “:”

Señalan una pausa en el discurso menor que la del punto, intentan llamar la atención sobre lo que sigue. Se utilizan delante de las enumeraciones o detrás cuando se indica lo que ellas representan, antes de una cita textual, para introducir un ejemplo o una clasificación.

Hay un sentido común: alternativismo en la producción, la distribución y la exhibición de films; rechazo a los formatos cinematográficos

convencionales; circuitos paralelos o clandestinos; repudio del mercado y de las instituciones estatales de financiación; ninguna consideración por el cine americano comercial, y, en consecuencia, atención puesta sobre la escuela de Nueva York, Godard, Antonioni, el cine polaco, Glauber Rocha.

Era sin duda una filmación caótica donde la gente entraba y salía: “Recuerdo la llegada de Cedrón, con un grupo de gente y un mozo de chaquetilla blanca que empujaba un carrito con bebidas”.

Y finalmente, un tercer plano con otra foto: Omar Sharif caracterizado como Che Guevara para el film de Richard Fleischer; como estaba muy bien hecha y además había una Gestalt Guevara, nadie se daba cuenta de que era Omar Sharif.

También se utilizan en los encabezamientos de las cartas o documentos o detrás de los vocativos en los discursos y de los nombres en determinadas clases de diálogos.

Animador: ¿Cree que lo mató?

NN: No sé, no...

Cuando después de una o más proposiciones sigue una aclaración, una causa, una consecuencia o una conclusión que se refiere a la misma se colocan los dos puntos.

Esto quizás era evidente desde el principio: se trataba de una experiencia que utilizaba al máximo los saberes aprendidos en la publicidad, pero, como fuera, era una experiencia radicalmente nueva por los plazos de realización, la ausencia de capital y la cantidad de directores implicados.

Usos de los puntos suspensivos “...”

Marcan una interrupción en el discurso. Se emplean, principalmente, cuando una enumeración ha quedado incompleta, cuando un enunciado queda en suspenso o no culmina, o para indicar duda.

Lo que usted pensaba, lo que usted sentía, lo que usted iba a hacer con su revista...todo eso, inconscientemente, lo proyectaba yo de acuerdo conmigo mismo.

Usos de los signos de interrogación y de exclamación “¿?” , “¡!”

Estos signos enmarcan enunciados que formulan preguntas o exclamaciones. Deben colocarse delante y detrás del enunciado. Pueden formar una oración o sólo abarcar una parte.

¿Qué tenían de la vanguardia cinematográfica estos cortos?

Usos de paréntesis “()”

Insertan en el discurso elementos aclaratorios o incidentales En algunos casos pueden reemplazarse por comas, en otros por corchetes “[]”.

Claro, en casa no había otros libros, ni revistas (a veces, muy de vez en cuando, mamá compraba un folletín que pasaban vendiendo casa por casa, pero creo que eso fue más adelante, cuando ya empezaba a haber un poco más de plata, porque yo empezaba a trabajar).

Usos de comillas (“” / ‘’)

Se utilizan fundamentalmente para: incluir una cita textual, destacar neologismos, vulgarismos o palabras con un significado distinto del habitual, señalar un uso irónico, destacar una palabra usada con valor metalingüístico o para apodos que acompañan el nombre propio. En ocasiones marcan palabras en otro idioma pero, generalmente, se resaltan por el uso de letras cursivas. Las comillas simples se utilizan cuando se necesitan dentro de comillas dobles.

Considera que es necesario explicar por qué se remite justamente a Antonioni, que es, sobre ese tema, una opinión menos previsible que otras: “En una entrevista concedida el año pasado a Cinema Nuovo, Michelangelo

Antonioni declaraba sorprendentemente: 'Ya no estoy tan convencido de que al realizar una película el único fin sea el de hacerla lo más hermosa posible. Al tratar de definir lo que es hermoso y lo que no lo es, hoy nos damos cuenta de que esta palabra ha perdido el significado que tuvo hasta hace pocos años, y que las viejas estéticas son instrumentos ya oxidados [...]'. Empezar una nota sobre el cine revolucionario latinoamericano (sobre el llamado Tercer Cine) con una cita de Antonioni parece una contradicción; no lo es tanto. Cuando el sofisticado autor de la alienación se siente dispuesto a tirar por la borda esos 'instrumentos oxidados', está testificando el final de una época''.

La metáfora de Raúl González Tuñón, la "rosa blindada", condensaba tan bien el giro epocal que se convirtió en el nombre de una famosa revista de poesía, literatura y política, dirigida por José Luis Mangieri y Carlos Brocato.

La fórmula se repite en todos los documentos de esos años como si el reemplazo de la palabra "creación" por "trabajo" solucionara los problemas: es el costado fuertemente verbalista de la izquierda revolucionaria.

Usos de letra cursiva

Señalan los títulos de libros, películas, revistas y diarios, además, pueden resaltar ejemplos y marcan palabras en idioma extranjero.

Los films que reconstruyo son quizás un último intento (junto con *Puntos suspensivos* de Cozarinsky, *Opinaron* de Filippelli, *Alianza para el Progreso* de Ludueña, *La pieza de Franz* de Fischerman) de mantener la dinámica de dos esferas en contradicción: experimentación estética y política.

El *happening* es una acción o serie de acciones de alto impacto que produce modificaciones profundas, instantáneas y fugaces.

Ejercicios

1. Reponga los signos de puntuación en los siguientes fragmentos y restituya las mayúsculas que correspondan.

a. De lejos nos vieron llegar bien formados y en orden con los abanderados al frente y las maestras vigilando las filas jóvenes y discretas desde ese 25 de Mayo fuimos conocidos en todo el distrito por los colores argentinos de las vinchas y de los moños decía la gente allí viene la escuela de Olaya esa es la escuelita de la calle Olaya.

b. A mí por supuesto no se me pasaba por la cabeza morirme tuberculosa todos los hijos habíamos salido fuertes y sanos y yo iba a trabajar después durante más de treinta años sin pedir una licencia trabajar fuera del taller de mi padre era una promesa de felicidad y no un castigo.

2. Justifique el uso de cada uno de los signos de puntuación que aparecen en los fragmentos siguientes.

a. Era el año 1970, noviembre de 1970. Alberto Fischerman tenía una productora de cine publicitario, Top Level, donde trabajaban algunos de los jóvenes que protagonizaron esta historia. Carlos Sorín era asistente de dirección en tránsito a director de fotografía; Miguel Bejo, asistente, y Cacho Giordano, jefe de producción. Rafael Filippelli y Luis Zanger tenían otra productora de cine publicitario, a pocas cuadras de la de Fischerman. Todos eran amigos. Carlos Sorín también fotografiaba los cortos publicitarios dirigidos por Filippelli y Zanger. Julio Ludueña y Dodi Scheuer se juntaban varias veces por semana con los integrantes de esas dos productoras; todos trabajaban en publicidad, todos andaban con una cámara encima y, eventualmente, disponían de película. Los lugares de reunión eran la

oficina de Fischerman, en Maipú al 800, el bar “La bola loca”, en Maipú entre Paraguay y Charcas, y la oficina de Filippelli, en Córdoba y Reconquista.

b. Todas estas imágenes y palabras son claves en el episodio que intento reconstruir porque ponen en imagen la pregunta que los jóvenes cineastas porteños creyeron responder con su intervención vanguardista: cuando Hollywood puede filmar al Che y Omar Sharif tiene una opinión sobre la épica revolucionaria de Guevara, la gente de izquierda ¿qué tiene que filmar, si es que tiene que seguir filmando? Cuando el mercado baraja y reparte la iconografía de la revolución en todas las salas comerciales de Occidente, los revolucionarios están en problemas. Godard, justamente en junio de 1969, terminaba Viento del Este, film en el que había trabajado también Daniel Cohn Bendit, el agitador ya legendario de la insurrección parisina de mayo de 1968. Desde ese momento, sus experimentos lo condujeron a un cine político con el que buscó nuevos espacios de difusión fuera de las salas convencionales, según el modelo de desafío directo que Godard exige (en este mismo número de Cine & Medios) a otros artistas: “La gente podría hacer cosas, pero se queda en el molde. Fíjese en los Beatles, por ejemplo. Y en Peter Brook... éste debió hacer su Marat-Sade frente al Palacio de Buckingham”.

3. Buscar dos ejemplos de usos de coma, punto y coma, dos puntos, comillas, letra cursiva y paréntesis. Justificar el uso en cada caso.

IV. Sintaxis

Clases de oraciones.

Oración bimembre: está compuesta por Sujeto y Predicado.

Sujeto: su núcleo es un sustantivo.

Mi madre leía bastante bien. (Sujeto simple)

De madrugada, **Giordano y Valencia**, por turnos, fueron llevando las películas a los laboratorios Alex. (Sujeto compuesto)

En una palabra, no ha alcanzado todavía ni la gloria ni el amor con los que deliraba en la adolescencia. (Sujeto tácito)

Modificadores del Sujeto

Modificador directo.

La segunda semana...

Un lugar público argentino...

Una vez...

Modificador indirecto

...terrazas de color ladrillo...

Aquel era un barrio pobre con muchas familias...

La expresión desorbitada de los ojos en el dibujo de Troubetzkoy...

Durante los dos meses de la residencia del escritor en San Isidro...

Aposición

...en la casa de un paisano, don Valentín García,...

Los dos actos capitales de la historia escolar y laboral de Rosa del Río: el día de las cabezas rapadas y el día de los moños argentinos.

...ambos extranjeros (el poeta y su secretario) están desorientados...

Construcción comparativa

La foto de Omar Sharif como Che Guevara...

El cineasta como trabajador debe seguir...

Predicado con núcleo verbal

En 1924, Victoria Ocampo albergó al poeta bengalí Rabindranatah Tagore en San Isidro.

(Predicado Verbal Simple)

Victoria Ocampo no puede sustraerse a esta fantasía y le envía a Virginia Woolf un estuche con mariposas. (Predicado Verbal Compuesto)

Modificadores del núcleo verbal.

Objeto Directo

Las películas de esa noche no llevaron la firma de sus directores.

Objeto indirecto

El director de la escuela tomaba a las maestras el juramento y pronunciaba un discurso.

Circunstancias

Durante 1969 y 1970, estas ideas se repiten sin agotarse, por ser nuevas.

Después yo también fui a Europa y vi escuelas en Suiza.

En Femina aparecía a menudo Mme Helleu, con su hijito, sobre la cubierta de algún suntuoso yacht.

Predicativos

La música de Stravinsky es, para siempre, la síntesis del arte moderno.

El dibujo rápido y suelto parece indeciso entre la convencionalidad de una época y el descubrimiento de alguna verdad en la modelo.

Desanimado, perplejo y desconcertado por todo, Tagore se metió en una pequeña posada del puerto.

Complemento agente

Tagore se había dejado engañar por un aventurero.

Predicados no verbales

A pesar de sus 63 años, ninguna arruga en la frente.

Jóvenes cineastas, a filmar.

Pues bien, cortos.

Oración unimembre: no tiene Sujeto ni Predicado.

Y también Consuelo Vanderbilt, duquesa de Malbourouh, dueña y señora de Blenheim.

El film de Jorge Cedrón.

Hay una infinidad de complejos debajo de ese desgano.

Oración compuesta: consta de dos o más proposiciones que tienen el mismo valor sintáctico.

(La lectura no fue para mí una vocación sino una necesidad);(la radio no existía);(las revistas eran demasiado lujo para nosotros);(quedaban los libros de la escuela).
(Yuxtapuestas)

(Un paisano, don Valentín García, tenía varios hijos, todos analfabetos y le pidió a mi hermano que les enseñara a leer) y (él, mi hermano, les enseñó). (Copulativas)

*(Había en Buenos Aires algunos arquitectos modernos) **pero** (Victoria eligió a Alejandro Bustillo para la construcción de su casa).* (Adversativas)

*(Rosa del Río iba a la Escuela normal) **o** (su destino la convertía en costurera).*
(Disyuntivas)

*(La escuela debía ser más linda que sus casas), **por lo tanto**, (llevé algunos cromos).*
(Consecutivas)

Oración compleja: consta de dos o más proposiciones que no tienen el mismo valor sintáctico sino que una aparece subordinada a otra mayor.

Proposiciones subordinadas adjetivas

*La escuela era, por otra parte, un lugar **donde la mujer se emancipaba.***

La escuela que Rosa del Río tenía en la cabeza juntaba estos valores que ella había descubierto treinta años antes en su propia escuela y en la Normal.

Proposiciones subordinadas sustantivas

Lo que voy a contar parece realmente muy extraño.

Alguien de la servidumbre le a Victoria Ocampo informa que las tónicas de Tagore están muy raídas.

Proposiciones subordinadas adverbiales

Y tampoco el casamiento le ha dado su libertad ya que Monaco Estrada, el marido, es obtuso, opaco y celoso.

Cuando se considera este período de finales de los sesenta y comienzo de los setenta, el analista plantea un escenario donde todas las suertes estaban echadas.

Leyes de concordancia:

1. El sustantivo y el adjetivo concuerdan en género y número.
2. El sujeto y el verbo concuerdan en persona y número. Existe, como caso de excepción, la concordancia en plural cuando el núcleo del sujeto es un sustantivo colectivo.

Hipérbaton.

Es el fenómeno que se produce cuando el orden común de la oración (Sujeto- Verbo- Modificadores del verbo) se ve alterado.

Ejercitación.

1. Clasificar las oraciones del siguiente párrafo. Establecer si la sintaxis produce distintos efectos de lectura.

Sobre estas calles y bares había regido el padre de las vanguardias sofisticadas de los años sesenta: el Instituto Di Tella, frecuentado por una izquierda, criticado por otra, aborrecido por Onganía y sus fuerzas de seguridad. Algunos recuerdan que, en un clima de camaradería entre gente bastante joven (los mayores tenían entonces treinta y dos años y los menores veinticuatro), se había establecido una especie de grupo informal de trabajo cinematográfico o por lo menos un espacio para la discusión de proyectos. Fischerman ya había estrenado *The Players versus Angeles Caídos*, un film que lo puso en el centro de la vanguardia cinematográfica local. La vanguardia, por otra parte, era la marca estética del grupo: todos admiraban a Godard, a Casavettes, al New American Cinema; todos eran más o menos amigos de Alberto Ure, el director que más lejos había llegado en la experimentación con actores; muchos se psicoanalizaban en la clínica de Fontana, el lugar chic donde dirigentes políticos de la nueva izquierda, intelectuales y artistas, realizaron las primeras experiencias argentinas con alucinógenos. A dos miembros de ese grupo, Fischerman y Filippelli, recurrieron los

2. Buscar ejemplos de oraciones complejas en el texto de Beatriz Sarlo y explicar qué aporta a la lectura su utilización.
3. Buscar en el libro un ejemplo de oración unimembre, dos de oraciones bimembres simples, uno de oración bimembre compleja y dos de oraciones compuestas. Justificar su selección.
4. Buscar ejemplos de las leyes de concordancia y de hipérbaton. Explicar.

Bibliografía:

Arnoux, E. (1989) *Elementos de Semiología y análisis del discurso*, Curso C.B.C., Buenos Aires, Cursos Universitarios.

CasamigliaBlancafort, H. y Tusson Valls, A.(1999). “Capítulo 8: La textura discursiva” En: *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel. Disponible en:

<http://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Calsamiglia%20y%20Tuson%20-%20Las%20cosas%20del%20decir.%20Manual%20de%20análisis%20del%20discurso.pdf>

(Consultado el 27 de julio de 2015)

Cassany, Daniel (1995) “Capítulo 11: La textura escrita” “Capítulo 12: El termómetro de la puntuación”. En: *La cocina de la escritura*, Barcelona, Anagrama. Disponible en:

<http://www.centrodemaestros.mx/bam/bam-cocina-escritura-cassany.pdf> (consultado el 27 de julio de 2015)

Halliday, M. y Hasan, R., (1976) *Cohesion in English*, Capítulo 1, London & New York, Longman.

Real Academia Española. “Puntuación” *Diccionario Panhispánico de dudas*. Disponible en:<http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=qXGSxldBKD6hqrTMMo>