



Graduate Language Proficiency Test

Spanish, Sample Test

1. Translation I
2. Translation II
3. Translation III
4. Reading Comprehension I (5 Questions)
5. Reading Comprehension II (5 Questions)
6. Reading Comprehension III (5 Questions)

Instructions

- You will have 2.5 hours to complete the test.
- Use the paper distributed with this test to write your translations and answers to the reading comprehension questions. **Do not write your answers on this test.** Answers written on the test will not be graded.
- Turn in all of your scratch paper.
- You may use a bilingual dictionary and a verb book. No electronic devices are permitted.
- Please do not contact the office for your scores. We will notify you of your results when they become available, usually within three weeks.

Graduate Proficiency Exam Grading Information

- Results of the examination are given on a pass-fail basis only.
- Maximum score for examination: 30 points
- Minimum passing score: 21 points

Translations

15 possible points; 3 passages worth 5 points each

Translation Rubric:

5	Excellent	Very few mistakes in syntax and vocabulary
4	Good	Some mistakes in syntax and vocabulary, but the student captured the meaning of the passage
3	Fair	The student frequently made mistakes in syntax and vocabulary but conveys the meaning of the passage
2	Unsatisfactory	Too many mistakes to convey meaning
1	Unsatisfactory	Incoherent
0	Unsatisfactory	The student did not attempt the translation

Reading Comprehension Passages

15 points possible; 1 point for each correct answer

Translation 1

Sara Montiel falleció ayer a los 85 años en su casa del madrileño barrio de Salamanca. La actriz y cantante había nacido en 1928 en Campo de Criptana, en una familia de campesinos. Su padre, gañán, apenas ganaba para alimentar a la familia, y según contaba la propia Sara, ella y su hermana tenían que comer raíces o robar en las huertas para saciar el hambre. “Pero desde niña fui increíblemente bella”, decía de sí misma, y ello la transportó al cine en poco tiempo. Fue descubierta por el director de la revista Triunfo, José Ángel Ezcurra, y luego, de la mano del hábil Enrique Herreros, humorista, pintor, director y, en general, hombre de talento, cambió su nombre real, María Antonia Alejandra Abad Fernández, por el más sonoro de Sarita Montiel. Quizás fue, efectivamente, la más bella, o al menos la más fascinante. Sara Montiel aportó al cine español de los años sesenta una sensualidad desconocida en las pantallas hispanas. Un hermoso cuerpo bien lucido, la mirada insinuante, el busto provocador, unido al personaje de mujer libre en el amor que la hizo famosa, despertaron en el público una pasión que la convertiría en la máxima estrella de esa época. Pero su carrera no fue siempre un camino de rosas. En su vida, realidad y ficción se confunden con frecuencia y es difícil establecer dónde acaba una y empieza la otra.

Translation 2

Hay varias dialécticas en la música: auténtico-comercial, vocal-instrumental, etc. La que más interesa al efecto de nuestro análisis es frío-caliente, racional-emocional. En todos los géneros musicales occidentales, no sólo en la música culta, se observan ciclos y oscilaciones entre estilos más pitagóricos o racionales, y entre otros más emocionales o dionisíacos. Esto es así porque no hay un equilibrio satisfactorio en la música, como tampoco lo hay en el ser humano. El hecho de que sea una dialéctica significa que no son excluyentes, pero, al mismo tiempo, también significa que hay que encontrar un compromise entre ambas. La mejor música, según los expertos, es la que logra el equilibrio entre información y afectos, entre complejidad y emociones.

Translation 3

Como si se tratara de una cámara fotográfica, los literatos y poetas cubanos de principios del siglo XX dibujaron con sus palabras el estado de animo de los habitantes de la isla. La alegría con la que buena parte de la población acogió a los estadounidenses –símbolo de progreso, modernización y democracia para muchos –, y la atmosfera de júbilo ante el fin del largo colonialismo español, los aires de paz y libertad que embriagaban a los hombres y mujeres tras 30 años de guerra, se nublaron con la desconfianza de algunos cubanos ante la presencia militar estadounidense y la incertidumbre sobre el futuro del país.

A pesar de la euforia generalizada, no faltaron las críticas a la ocupación estadounidense. No solo eran los sectores pro españoles los que miraban con recelo la intervención; también lo hicieron aquellos que consideraron que la libertad lograda no era completa ni real. En este ambiente festivo pero también algo desconfiado, se produjo el tránsito de una soberanía a otra; la subversión del orden colonial se producía en momentos en que el vacío de poder era evidente.

Reading Comprehension 1

El mexicano Juan Rulfo (1917-1986) nació en Suyula, Jalisco, y pertenecía a una familia de hacendados (ranchers). Cuando tenía seis años su padre fue asesinado. Tras la ruina financiera de su familia y la muerte de su madre, Rulfo vivió brevemente con una de sus abuelas, pero luego fue internado en un orfanato (orphanage) de Guadalajara. Intentó ingresar en la universidad de aquella ciudad, pero no pudo debido a una prolongada huelga (strike) estudiantil. Luego, ya establecido en la Ciudad de México, quiso hacerse abogado, pero tampoco lo logró. Trabajó, en cambio, en oficios diversos: fue vendedor de llantas, agente de inmigración, asesor (advisor) del Centro Mexicano de Escritores y, asimismo, un celebrado fotógrafo. Se desempeñó como guionista (script writer) e hizo adaptaciones de películas para la televisión. A partir de 1962 coordinó y dirigió el Instituto Indigenista, organización encargada de proteger e integrar a las comunidades indígenas del país. Sus escritos incluyen la colección de cuentos *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955).

No obstante el haber producido sólo dos obras fundamentales, Rulfo es uno de los prosistas más distinguidos y, en su concepción del arte, tal vez el más profundo de los prosistas mexicanos de la generación de los años cuarenta. Aunque escasa, su producción le ha valido el reconocimiento internacional y premios como el Premio Nacional de Letras (1970) y el Premio Príncipe de Asturias de España (1983). Confesó haber destruido su primera novela porque después le parecieron muy complejos los personajes y muy sofisticado el lenguaje de éstos. Más tarde creó personajes sencillos que se expresan en un español primitivo. Hablan poco, articulando con su silencio una actitud fatalista. En realidad, la humanidad ficticia creado por Rulfo se compone de gente del campo ignorante, pobre y desolada. Al igual que los propios peones de la región natal del autor – gente obligada a vivir en una tierra árida, devasada por los vientos y por el calor – los personajes de Rulfo luchan constante e inútilmente contra un destino hostil del cual saben que no hay escape. A través del realismo mágico – técnica en la que la realidad concreta se confunde con lo fantástico y los sobrenatural creando un ambiente vago, extraño, algo parecido al mundo de los sueños (ver Apéndice 3) – Rulfo cuenta historias extraordinariamente patéticas. En ellas aparece toda una galería de víctimas de la injusticia social y de una naturaleza despiadada (merciless). Las tramas tratan el fanatismo religioso, las tragedias familiares, la venganza de los oprimidos, el hambre, el dolor e, invariablemente, la muerte. Para el autor su región natal, la cual inspiró su obra, era tierra de muertos y moribundos (dying people), pensamiento al que dio forma estética en *Pedro Páramo*, donde los personajes son fantasmas de un pasado cercano pero ya olvidado y sus palabras son las voces de su subconsciente.

Graduate Language Proficiency Test
Spanish, Sample Test

1. Why couldn't Juan Rulfo attend university?
 - a. There was a student strike.
 - b. He could not afford tuition.
 - c. He lived too far from Mexico City.
 - d. He had to work too many jobs.

2. Juan Rulfo did *not* work as:
 - a. a photographer.
 - b. a tire salesman.
 - c. an immigration officer.
 - d. a writing teacher.

3. What became of Rulfo's first novel?
 - a. It was well received by critics.
 - b. He destroyed it.
 - c. It was lost in a fire.
 - d. He abandoned it without finishing.

4. The characters in Rulfo's first novels:
 - a. were very simple.
 - b. dealt with family tragedy.
 - c. used sophisticated language.
 - d. represented the people of his birthplace.

5. Which best describes the genre of magical realism?
 - a. Stories that confuse reality with the supernatural.
 - b. Stories that are true to life.
 - c. Stories that are humorous in nature and use blatant exaggerations.
 - d. Stories that highlight a hero and include imaginative material.

Reading Comprehension 2

La noción de transnacionalidad es hoy en día parte intrínseca de muy diferentes disciplinas de estudio. Mientras que las ciencias sociales y los estudios diaspóricos suelen referirse a la realidad de las comunidades migratorias con ciudadanía “flexible”, para las ciencias de la comunicación, lo transnacional remite a relaciones económicas que transgreden el territorio nacional y/o estatal, entrando a menudo en conflicto con políticas y discursos identitarios locales. Lo transnacional está convirtiéndose ahora en un concepto que incluye una variedad de fenómenos y estrategias culturales, y a menudo los debates sobre la transnacionalidad del cine español pertenecen al ámbito político, sociocultural e incluso económico. Éstos presentan un discurso sobre la identidad colectiva y nacional, adscrito a un producto cultural de masiva difusión como el cine, y para el cual la transnacionalidad significa en primer lugar la pérdida de lo autóctono en favor de la asimilación a un gusto más internacional, dominado por Hollywood.

Por supuesto, la transnacionalidad ha sido una constante desde los comienzos del cine. En lo referente al cine español de los años noventa y del nuevo milenio, se habla de diversas facetas de transgresión de lo nacional, tales como las estrategias de co-producción, de reparto y de la elección de idioma original o de traducción, y de temas o géneros internacionales como “la película de carretera” (road movie). Indudablemente, la semántica espacial del viaje en carretera ofrece un modo idóneo para construir y cuestionar un determinado imaginario nacional. Según los historiadores del cine, la “verdadera película de carretera” se perfila a finales de los años sesenta como un modo narrativo y estético de conjugar espacio y tiempo, historia y presente. Por una parte, la película de carretera actualiza una estructura narrativa clásica: ya sea la del camino y el viaje heroico épico, o como viaje del antihéroe picaresco. En la tradición fílmica, hay que mencionar el “western” y la fascinación por el movimiento y la tecnología presente ya en las tempranas producciones del siglo XIX. Por otra parte, la condición genérica de la película de carretera la define como producto propio de la era motorizada, con la construcción de carreteras y el aumento de movilidad privada. Ideológicamente, sus narraciones básicas de búsqueda o huida representan un escape de la sociedad y de lo establecido como “fantasía escapista masculina”, como “rebelión contra normas sociales conservadoras” o como la expresión de una especie de desasosiego. De hecho, se ha interpretado la proliferación de películas de carretera en los años sesenta como un indicador de las transformaciones en las sociedades capitalistas.

Graduate Language Proficiency Test
Spanish, Sample Test

1. Which of the following statements accurately describes the author's analysis of the road movie genre? The road movie genre:
 - a. tends to construct its plots around characters' return to calm and stability after a period of rebellion.
 - b. is a filmic descendent of earlier genres which explored the onscreen representation of new technologies.
 - c. emerges in the late sixties as an artistic medium for exploring the uncertain futures of newly capitalistic societies.
 - d. emerges in the late sixties as a type of film with a whole new narrative structure.

2. Which of the following statements does *not* describe a way in which transnational influences have affected Spanish cinema? In the choice to:
 - a. opt for the use of one particular language over another in the script.
 - b. focus on producing films pertaining to particular genres.
 - c. cast actors from many different countries.
 - d. reinforce predetermined national mythologies.

3. Nowadays, the notion of transnationality influences the way in which:
 - a. scholars of diasporic studies investigate economic exchanges.
 - b. social scientists conceive of citizenship patterns within particular communities.
 - c. scholars of communication studies conceive of global identity discourses.
 - d. Spanish film directors increasingly focus on autochthonous themes and aesthetic preferences.

4. According to the author, road movies:
 - a. often feature narratives that explore the melding of spatial and temporal realms.
 - b. were produced less frequently beginning in the 1960s.
 - c. frequently represent characters' desire to rebel against both liberal and conservative social norms.
 - d. often feature the escapist fantasy of a picaresque antihero.

5. The author argues that discussions about the effects of transnationality on Spanish cinema tend to:
 - a. only focus on political and sociocultural issues.
 - b. include a consideration of cinema's influence on constructions of national identity.
 - c. emphasize the positive influences of international film aesthetics.
 - d. forget about the important influence of Hollywood film aesthetics.

Reading Comprehension 3

Una interpretación histórica, fiel a la obra de Wagner, como la que se propuso ofrecer el Balthasar-Neumann-Ensemble bajo mi dirección con la presentación del *Parsifal* de Wagner en el Teatro Real, debe tener en cuenta una de las innovaciones musicales más importantes del compositor: la flexibilidad del tempo. Es sobre todo este aspecto —además de otros— lo que hace irrenunciable la figura del director en la ejecución de las obras de Wagner. Por ejemplo, cuando se interpreta una sinfonía de Mendelssohn, cuyos movimientos apenas si presentan fluctuaciones rítmicas en sí mismos, la función del director es menos relevante. El propio Mendelssohn fue un magnífico director de sus composiciones. Pero algunas de sus sinfonías, como también las de Schubert, fueron interpretadas sin director en varias ocasiones. Algo absolutamente factible cuando se trata de música de esa época.

En el caso de Wagner la situación es completamente diferente. Las emociones que expresan las palabras, íntimamente fundidas con la música, determinan el tempo. Y Wagner exige un alto grado de flexibilidad en lo que respecta a las palabras, al texto. Cuando Amfortas canta en *Parsifal* es prácticamente imposible seguir el ritmo anotado en la partitura puesto que cada persona transmite una emoción diferente a través de la música. En ese caso resulta imprescindible la guía del director.

Por lo que respecta a la historia de la ejecución de las obras de Wagner, se observa una progresiva ralentización con el correr de los años. Cosima, la mujer de Wagner, fue la responsable de esta evolución, por motivos ideológicos. Tras la muerte de Richard Wagner, mantuvo bajo control sus obras durante 30 o 35 años e instauró un verdadero culto a su esposo. Todo se mistificó, poco menos que se canonizó, cobrando una forma definitiva irrevocable. Había que ser un adepto, un apóstol; si no, se era un enemigo. Cosima difundió el prejuicio antisemita de que las interpretaciones de los judíos eran por lo general muy rápidas. Por el contrario, vinculaba el tempo lento con el hombre germano, cristiano. Y con la espiritualidad. Sin embargo, yo creo que el tempo básico de *Parsifal* era en principio más rápido. Por eso, con el Balthasar-Neumann-Ensemble hemos buscado una interpretación mucho más fluida.

Además, no hay que olvidar que, en una ocasión, tras haber asistido a una representación de *Fausto* en el Burgtheater de Viena, Wagner fue a ver a los actores para decirles que lo que acababan de hacer en el escenario estaba rematadamente mal pues debían hablar el doble de rápido. Por lo general, Wagner dirigía la orquesta midiendo siempre a blancas, no a negras, lo cual permite suponer que existía una gran diferencia respecto a la práctica habitual de la interpretación de hoy en día.

Naturalmente, en las obras de Wagner hay pasajes que han de sonar lentos y solemnes, como la música sacra, de eso no cabe la menor duda. En *Parsifal* eso ocurre sobre todo en el primer acto y al final del último: esos pasajes deben estar estrechamente vinculados con la música litúrgica. Y para mí es muy importante que el coro cante como un coro de iglesia y no tanto como un coro operístico.

En definitiva, creo que lo que Wagner componía y la forma en que sus obras se interpretan hoy en día son dos cosas enteramente diferentes. Ya en vida de Wagner existía una gran diferencia

entre la partitura y la ejecución. A veces, en la partitura hay pasajes en los que la orquesta suena muy fuerte y de inmediato queda claro que el o la cantante va a tener problemas para hacerse oír. Pero precisamente ese era el elemento al que Wagner daba más importancia en los ensayos: se tenía que oír a los cantantes, se tenía que entender lo que decían. Y cuando eso no era posible, pedía a los directores que redujesen el volumen de la orquesta, hacía callar a los instrumentos de viento, acortaba notas y frases. Quería estar completamente seguro de que se oiría a los cantantes sin que tuviesen que gritar. De ningún modo debían cantar constantemente en *fortissimo*, solo unas pocas notas; el resto del tiempo el volumen debía oscilar básicamente entre *mezzoforte* y *piano*.

Hoy en día es completamente factible que los cantantes no se vean obligados a gritar cuando interpretan a Wagner. Si se emplean instrumentos originales, el volumen de la orquesta baja entre un 30% y un 40%; el sonido es más cálido, más grave y más rico en matices. Las cuerdas de los instrumentos originales son de tripa, son similares a las cuerdas vocales. De este modo, la orquesta se asemeja mucho más a la voz humana y alcanza una fusión más íntima con el canto.

Graduate Language Proficiency Test
Spanish, Sample Test

1. From whose point of view is this passage written?
 - a. A composer
 - b. A musician
 - c. A conductor
 - d. A music critic

2. Why does the author argue that a conductor is vital to a Wagner piece?
 - a. The music is very complex.
 - b. The notated rhythm is lost in emotions.
 - c. The time signatures are not standard.
 - d. The tempos must remain consistent.

3. According to the author, the orchestra can achieve a sound that best compliments the singers by:
 - a. playing in acoustically designed concert halls.
 - b. using original instruments.
 - c. closely following the conductor.
 - d. practicing frequently with the vocalists.

4. What was the most important element in Wagner's music?
 - a. Wind instruments
 - b. Stringed instruments
 - c. Choirs
 - d. Opera singers

5. The author believes that:
 - a. the original tempo of *Parsifal* was fast.
 - b. Schubert pieces require conductors.
 - c. the choir in *Parsifal* should avoid sounding like a church choir.
 - d. modern instruments sound much like the human voice.