



# Universidad de Granada

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

PROGRAMA DE DOCTORADO  
“LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS”

TESIS DOCTORAL

## POESÍA SORDA EN LENGUAS DE SIGNOS: ESTUDIO DE ASPECTOS LINGÜÍSTICOS, ESTÉTICOS Y POÉTICOS

MIGUEL ÁNGEL SAMPEDRO TERRÓN

DIRECTOR

DR. ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO  
Vº Bº

GRANADA  
2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Miguel Angel Sampedro Terrón  
ISBN: 978-84-1117-942-3  
URI: <https://hdl.handle.net/10481/83304>

## AGRADECIMIENTOS

A mi director en esta tesis, Antonio Chicharro Chamorro, porque sin sus continuos ánimos, consejos sabios y fe depositada en mí, no hubiera conseguido esta tesis. Es un gran referente para mí e indudablemente para muchos doctorandos.

A mi hijo, Gonzalo Sampedro Ruiz, al que más quiero, por su aceptación, paciencia, cariño, comprensión y ánimo incondicionales ante un sinfín de mis horas dedicadas a esta tesis.

A toda mi familia y, sobre todo, a mi madre, María Carmen Terrón Molina, por su gran apoyo, paciencia, constancia, colaboración y ánimo. Soy muy afortunado de tenerla por estar siempre a mi lado en mis malos y buenos momentos para permitirme alcanzar esta preciosa contribución científica para todo el mundo y los amantes de la poesía signada.

A mi amiga, Virginia Cebrián Falcón, y a mi prima, María Carmen Muñoz Molina, por su voluntad y su esfuerzo generosamente en revisar mi tesis y aportarme sus consejos.

A mi amigo, Julio Santiago de Torres, por su amabilidad en revisar mis traducciones del inglés y por su constante fe en mí de que algún día finalizaría esta tesis.

A mis colegas externos a nuestra Universidad de Granada, especialmente al fallecido catedrático de Lingüística, Ángel Herrero Blanco, por aportarme ideas de su gran sabiduría, su inmensa amabilidad en el momento de resolver ciertas dudas, por ser buen defensor de las LS e impulsor principal de mi tesis, porque sin ellos este trabajo habría sido un caos.

A todos aquellos de la comunidad Sorda que me han aportado mucho empuje con esta investigación. Por favor permítanme que esta tesis sea un regalo para todos, y en especial, para los usuarios de la LSE/LSC.

Muchas gracias de corazón.



## LISTA DE ABREVIATURAS

ASL	American Sign Language [Lengua de signos americana, EEUU]
BOE	Boletín Oficial del Estado
BSL	British Sign Language [Lengua de signos británica]
CM	Componentes manuales
CNICE	Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa
CNM	Componentes no manuales
CNV	Comunicación no verbal
CNSE	Confederación Estatal de Personas Sordas de España
CV	Comunicación verbal
DGS	Deutsche Gebärdensprache [Lengua de signos alemana]
FNSSE	Federación Nacional de Sociedades de Sordomudos de España
FNSE	Federación Nacional de Sordos de España
INE	Instituto Nacional de Estadística
LIS	Lingua Italiana dei Segni [Lengua de signos italiana]
LO	Lengua oral
LOE	Lengua oral española
LS	Lengua de signos
LSC	Llengua de signes catalana [Lengua de signos catalana]
LSE	Lengua de signos española
LSF	Langue des signes française [Lengua de signos francesa]
LSN	Lengua de signos nicaragüense
OSV	Objeto / Sujeto / Verbo
PJM	Polski język migowy [Lengua de signos polaca]
SEA	Sistema de escritura alfabética
SOV	Sujeto / Objeto / Verbo
SVO	Sujeto / Verbo / Objeto
VV	Visual vernacular [Visualidad vernácula]
WFD	World Federation of the DEAF [Federación Mundial de Personas Sordas]



# ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS.....	3
LISTA DE ABREVIATURAS.....	5
INTRODUCCIÓN.....	11
1. EL ESTATUS LINGÜÍSTICO Y SOCIAL DE LAS LENGUAS DE SIGNOS (LS) Y DE LAS LENGUAS ORALES (LO) .....	15
1.1. ESTADÍSTICAS DE LA POBLACIÓN SORDA/SORDA Y SUS LS .....	15
1.1.1. <i>¿Población sorda significa una comunidad Sorda?</i> .....	15
1.1.2. <i>En el mundo</i> .....	16
1.1.3. <i>En España</i> .....	17
1.2. APROXIMACIÓN GENERAL A LAS LS DESDE LA POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y SOCIAL .....	18
1.3. UNA PARTE DE HISTORIA ACERCA DE LA OPRESIÓN DE LAS LENGUAS MAYORITARIAS SOBRE LAS LS DESDE FINALES DEL SIGLO XIX .....	19
1.3.1. <i>El supremacismo lingüístico de las LO</i> .....	20
1.3.1.1. <i>¿Glotofagia en las comunidades Sordas?</i> .....	27
2. EL ESTUDIO DE LAS LS: ASPECTOS INTRODUCTORIOS .....	31
2.1. ANÁLISIS COMPARADO DE TÉRMINOS Y ASPECTOS LINGÜÍSTICOS ENTRE LAS LS Y LAS LO.....	32
2.1.1. <i>La lengua de signos: lenguaje ¿verbal o no verbal?</i> .....	34
2.1.2. <i>Comparación de los códigos semióticos entre las LO y las LS</i> .....	41
2.2. LENGUAJE HUMANO DESDE EL EXPERIENCIALISMO.....	44
2.2.1. <i>Características del lenguaje humano entre las LS y LO</i> .....	46
2.2.1.1. Arbitrariedad.....	47
2.2.1.2. Productividad .....	51
2.2.2.3. Carácter discreto .....	51
2.2.1.4. Doble articulación.....	52
2.2.1.5. Traducibilidad.....	54

2.3. EVOLUCIÓN DE LAS APORTACIONES INVESTIGADORAS EN EL CAMPO DE LAS LS .....	55
2.3.1. Aspectos lingüísticos distintivos entre las LS y las LO .....	59
2.3.1.1. Canal comunicativo de LO vs LS .....	62
2.3.1.2. Querología (fonología) de las LS .....	63
2.3.1.3. Flexibilidad lingüística de las LS .....	67
2.3.1.4. Morfosintaxis de la LSE y de otras LS .....	68
2.3.1.5. Iconicidad visual de las LS y sus géneros literarios .....	69
3. CUESTIONES FONOCÉNTRICAS CONTRA LA IMAGEN DE LAS LS .....	71
3.1. FONOCENTRISMO VS LENGUAS SIGNADAS (Y VISUALES) .....	71
3.1.1. Las LS como parte esencial de la verbalidad .....	77
3.2. VANGUARDIA LINGÜÍSTICA: TRIDIMENSIONALIDAD VS TETRADIMENSIONALIDAD .....	83
3.3. DISCUSIONES EN TORNO AL LENGUAJE DE GESTOS .....	86
3.3.1. “Prematuro” lenguaje verbal .....	87
4. CONCEPTUALIZACIÓN GENERAL DE LA POESÍA “ORAL” .....	91
4.1. POESÍA SIGNADA VS POESÍA ORAL .....	94
4.1.1. Más allá del verso: ¿ métrica? .....	100
4.1.2. ¿Es el ritmo la cuestión central de la musicalidad y sonoridad de la poesía? .....	101
4.1.3. El ritmo poético: ¿ única fuente acústica de emoción? .....	103
4.1.4. La entonación y/o la repetición como base principal del ritmo poético en muchas lenguas y en las LS .....	104
4.1.5. La evolución del ritmo poético signado y su musicalidad visual .....	104
5. FOLCLORE PROPIO DE LAS PERSONAS SORDAS .....	107
5.1. SIGNLORE: DEAFLORE Y DEAFHOOD .....	107
5.2. INFLUENCIA DEL ARTE SORDO EN CONTRA DEL ORALISMO DOMINANTE .....	115
5.3. RESURGIMIENTO CULTURAL: ORGULLO SORDO .....	125

6. RASGOS GENERALES DE LA POESÍA SIGNADA .....	131
6.1. EVOLUCIÓN DE LA POESÍA SIGNADA .....	131
6.2. PODER DE ICONIZACIÓN LINGÜÍSTICA .....	136
6.3. VOZ RÍTMICA: POESÍA EN LS.....	141
6.4. PERFORMANCE Y SIGNALIDAD VS ORALIDAD .....	147
6.4.1. <i>La danza en poesía signada frente a la música en poesía oral</i> .....	151
6.5. POESÍA ¿SORDA/SORDA? EN LA ESCRITURA .....	152
6.6. RECURSOS RETÓRICOS: LAS FIGURAS LITERARIAS DE LAS LS FRENTE A LAS DE LAS LO .....	164
6.6.1. <i>Recursos fonológicos o fónicos visivos</i> .....	165
6.6.1.1. Métrica.....	165
6.6.1.2. Rima.....	168
6.6.1.3. Aliteración .....	178
6.6.1.4. Onomatopeya imaginaria.....	180
6.6.2. <i>Recursos léxicos-semánticos o de significación</i> .....	184
6.6.2.1. Personificación o prosopopeya.....	184
6.6.2.2. Ilusionismo configuracional: Poesía ABC y Poesía 123 .....	185
6.6.2.3. Metáfora visual .....	187
6.6.3. <i>Recursos morfosintácticos o gramaticales</i> .....	196
6.6.3.1. Anáfora .....	196
6.6.3.2. Epífora o epístrofe .....	196
6.6.3.3. Paralelismo .....	197
6.6.3.4. Alternancia de lateralidad .....	197
6.6.3.5. Visual Vernacular (VV) o Visualidad Vernácula.....	198
CONCLUSIONES.....	205
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	209



## INTRODUCCIÓN

Las lenguas de signos viven porque las hacen vivir sus respectivas comunidades lingüísticas, que son sujetos de todos los derechos lingüísticos y quizá de alguno más.

ÁNGEL HERRERO

Como las lenguas orales (en adelante, LO), las lenguas de signos (en adelante, LS) han ido evolucionando a lo largo de decenas de miles de años, dado que se han desarrollado y ramificado ampliamente en varias partes del mundo. Sin embargo, desde el apogeo de las LO, el desarrollo de las LS empezó a caer en desuso hasta que las comunidades Sordas las adoptaron para usarlas. De hecho, la adopción lingüística signada es el mejor instrumento de la comunicación para las personas Sordas. Desde entonces, a partir de ella se han desarrollado numerosas lenguas y dialectos signados diferentes, y muchas de ellas hoy en día aún siguen vivas y llenas de riquezas gramaticales, por lo que nos resulta interesante centrarnos en la existencia literaria que ofrecen las LS, con una mención especial de la poesía signada, desconocida por la mayoría de la población oyente.

Así es como todos los idiomas de los grupos humanos tienen una literatura, una poesía oral o escrita, a medida que para nosotros debe incluir una literatura signada también. Por lo tanto, este trabajo pretende visibilizar la literatura Sorda<sup>1</sup>, más en concreto la poesía Sorda. Al respecto queremos compartir la afirmación de Michel Thion en cuanto a la belleza de la poesía en LSF (francesa) en su lengua francesa señalando a la sociedad: «Descubre aquí, con nosotros, en el corazón de la extraordinaria diversidad de la poesía viviente, hasta qué punto la LSF es bella cuando habla de poesía» (Thion, *apud* Baumié, 2015).

Una advertencia, como nos encanta acercarnos a los cuerpos que hablan, en especial a la poesía signada, tal y como lo dice Serge Pey acerca de la poesía signada, «es el

---

<sup>1</sup> La WFD utiliza los siguientes términos, ampliamente aceptados y utilizados por la Comunidad Internacional Sorda: La palabra cuya letra inicial mayúscula (Sordo/a) se refiere a una persona que utiliza la LS como modo de comunicación primario, se identifica a sí misma con otras personas Sordas y usualmente no oye. Si la letra inicial es minúscula (sordo/a) designa a una persona que padece la sordera, usando la lengua de signos o no.

máximo de cuerpos en el lenguaje» (Pey, *apud* Baumié, 2015). Leer este documento supone darle una bienvenida al mundo poético de los Sordos. No obstante, la percepción global puede que resulte chocante con ciertos prejuicios “innatos” y, como no, también con otros adquiridos acerca de las LS, debido a la creencia fonocentrista presente. Por consiguiente, espero que esta tesis doctoral sirva para crear conciencia a este respecto y, en consecuencia, sirva para evitar los peores síntomas provocados por el Fonocentrismo. Más adelante, tras el breve estudio comparado de la lingüística signada con la oral, profundizaremos en el ámbito específico de la poesía en las LS.

Los motivos que me han llevado a elaborar esta investigación son los siguientes: el objeto de este análisis es, en primer lugar, recopilar información necesaria y organizarla en base a nuestra experiencia; dar a conocer la correspondencia lingüística que existe entre las LO y las LS, donde intentaremos demostrar con todo ello que las LS son también lenguajes humanos naturales y que poseen las mismas propiedades lingüísticas que cualquier otra LO. Comentaremos, también, las cuestiones fonocentristas y los estudios Sordos centrándonos, en el punto de vista antropológico en correspondencia con la LS y la esencia de ser Sordo. Y, por último, efectuaremos una aproximación teórica a la poesía visual en LS, y como no, expondremos algunas de las figuras literarias más recurrentes y otras novedosas para las LO. A partir de ahí, se podrán deducir las características fundamentales de la poesía signada y dar a conocer sus manifestaciones artísticas y culturales propiamente dichas.

Los procedimientos que hemos adoptado para alcanzar el objetivo de este estudio son los siguientes:

- Recopilación de argumentos de la lingüística y de la teoría de la literatura para hacer una comparación, tanto lingüística como literaria, entre las LO y las LS.
- Análisis y presentación de los contenidos teóricos obtenidos de dichos materiales con relación a la poesía signada, y la recogida de materiales audiovisuales sobre la misma en LS.
- Recopilación y análisis de informaciones de la historia global de las personas Sordas basada en el fonocentrismo oral, lo cual, ha degradado considerablemente las LS.
- Exposición de nuestra reflexión desde el marco histórico-educativo-sociocultural ante las dificultades y necesidades de las comunidades Sordas que conforman el desarrollo de sus propias manifestaciones literarias desde el siglo XIX.

- Interpretación y demostración de los vídeos selectivos de poesía en diferentes LS con el fin de permitir conocer en profundidad la proyección poética propia de las personas Sordas, así como los temas centrales más habituales.

En cuanto a la estructura que seguiremos a lo largo de este trabajo, será la que se detalla a continuación: el primer capítulo consistirá en una explicación del estatus lingüístico y social de las LS y de las LO, que consta de tres apartados: una mirada global ante las LS, las estadísticas sobre la población sorda y sus LS, una parte de la historia acerca de la opresión de las lenguas mayoritarias sobre las LS desde el Siglo XIX. En el segundo, comentamos el estudio de las LS donde se muestra el análisis de términos y aspectos lingüísticos de ambas lenguas, y se explica el lenguaje humano desde el experiencialismo, con inclusión de tres apartados para desarrollar las características principales del lenguaje humano. Finalmente, se exponen las aportaciones procedentes de la investigación en el campo de las LS. En el tercer capítulo, nos introduciremos en las cuestiones del fonocentrismo, que tan negativamente ha repercutido en la imagen de las LS durante los últimos siglos y la contrastaremos con la cultura de las LO. A continuación, nos centraremos en la “vanguardia” lingüística de la tetradimensionalidad de las LS que conforma el desarrollo de sus propias manifestaciones literarias desde el siglo XX. Todo ello nos proporcionará la base imprescindible para una mejor comprensión de los siguientes capítulos. En cuanto al cuarto, éste versará sobre la conceptualización general de la poesía “oral”, donde se procederá a mostrar una recopilación de aspectos teóricos y prácticos realizados por diferentes investigadores acerca de la definición propia de la poesía oral vs la poesía signada con diferentes símiles. Por su parte, el quinto capítulo es dedicado a desarrollar la concepción del folclore propio de las personas Sordas. Se expone una visión global desde el marco histórico-educativo-sociocultural ante las dificultades y necesidades de las comunidades Sordas que conforman una nueva actitud de la poética Sorda (*Signlore: Deaflore y Deafhood*) contra el imperialismo oralista. Los ítems que le prosiguen, serán el Arte Sordo y el resurgimiento cultural bajo el Orgullo Sordo. De aquí deriva el sexto y último capítulo en el que profundizamos en la evolución de la poesía signada y los rasgos generales de ella, tales como, el poder de iconización lingüística, la voz rítmica en LS y la performance y señalidad vs oralidad. También se incluirán otros apartados donde se cuestiona la escrituralidad de la poesía Sorda vs poesía sorda. Nos aventuramos a afirmar que quizá el que resulte más interesante sea el que se ocupa del estudio de la retórica basada en lo visual frente a la que lo hace en

lo auditivo por abarcar tres recursos destacados de las figuras literarias con su correspondiente ejemplificación ilustrativa. Por último, esbozaremos las conclusiones de todo lo estudiado en esta tesis, donde comentaremos nuestra reflexión e interpretaremos los resultados del estudio.

## 1. EL ESTATUS LINGÜÍSTICO Y SOCIAL DE LAS LENGUAS DE SIGNOS (LS) Y DE LAS LENGUAS ORALES (LO)

Este capítulo, en el que trataremos sobre la correspondencia del estatus lingüístico entre las LO y las LS y sus implicaciones, es fundamental para entender la argumentación desarrollada en el resto de capítulos, ya que nos introduce en el espacio donde se exponen los datos más relevantes que conforman el estatus lingüístico de las LS tanto en España como en otras partes del mundo. Dicho estatus trae sus propias implicaciones que afectan en mayor o menor grado el avance de la literatura Sorda, con mención especial a la poesía signada.

### 1.1. ESTADÍSTICAS DE LA POBLACIÓN SORDA/SORDA Y SUS LS

#### *1.1.1. ¿Población sorda significa una comunidad Sorda?*

Para ser concisos, población sorda no significa literalmente una comunidad Sorda. Hay informaciones numerosas acerca de este concepto, pero aquí solo enfocamos una definición breve y precisa, que la define la CNSE<sup>2 3</sup> de la siguiente manera: «la Comunidad Sorda es el colectivo que participa de unos valores culturales y lingüísticos contruidos en torno a la lengua de signos y a una concepción del mundo visual». Sin embargo, debemos tener en cuenta, por una parte, que no todas las personas sordas forman parte de la comunidad Sorda y, por otra, que los oyentes también pueden pertenecer a ella. De hecho, esto se refiere a que su tejido social no cuenta principalmente con los factores audiológicos o médicos sino con valores lingüísticos, sociales y culturales que pertenecen a las personas Sordas. Aunque no hemos de confundir personas Sordas o con discapacidad auditiva y lo que se ha denominado “comunidad Sorda”. Esta comunidad comparte una serie de características tales como:

---

<sup>2</sup> La CNSE es una entidad asociativa sin ánimo de lucro, fundada en 1936 y representada a nivel estatal por las personas Sordas de España.

<sup>3</sup> Cita extraída de la página web de CNSE: [https://www.cnse.es/inmigracion/index.php?option=com\\_content&view=article&id=58&Itemid=241&lang=es](https://www.cnse.es/inmigracion/index.php?option=com_content&view=article&id=58&Itemid=241&lang=es)

*Cultura visual:* la comunidad Sorda no se define por un espacio geográfico determinado, sino por una experiencia vital común, basada en una experiencia en mayor o menor medida de carácter visual.

*Valores:* la Lengua de Signos y manifestaciones artísticas de las personas Sordas permanecen entre los diversos valores atemporales de esta comunidad.

*Historia, tradiciones, costumbres y producciones culturales:* siempre con su propia lengua como referente, en los últimos años se está beneficiando por el uso de las nuevas tecnologías (Fundación CNSE)<sup>4</sup>.

En tal sentido, desde hace poco tiempo, nuestro país ha empezado a tomar conciencia de que las personas Sordas poseen una lengua verdadera y una cultura diferente a la que rodea a la sociedad oyente. Pero aún le queda mucho por igualar con el estado del estatus de las LO españolas.

### *1.1.2. En el mundo*

Aunque existen diversos autores que han estudiado el lenguaje en todas sus formas, está comprobado científicamente que el lenguaje humano, da igual si es oral o signado, ha ido evolucionando a su manera a lo largo del tiempo como herramienta de comunicación para transmitir conocimientos, sentimientos, intenciones y necesidades.

Es un fenómeno mundial con total naturalidad, ya que esta herramienta comunicativa sirve, como primer principio de la humanidad, para permitir interactuar a un individuo con sus semejantes, de manera más compleja que otras especies para que la supervivencia humana sea lo más segura posible.

Demográficamente, existen unos 70 millones de personas sordas en el mundo según la Federación Mundial de Personas Sordas (WFD)<sup>5</sup>, federación que cuenta con 131 miembros ordinarios. Las distintas comunidades Sordas se han ido multiplicando en cada país o en cada región mediante sistemas lingüísticos naturales que han dado lugar a las diferentes LS. Actualmente según la WFD están registradas más de 200 lenguas de signos o señas.

Ese número de LS está próximo a que, según la versión electrónica de *Ethnologue Languages of the World*, donde se encuentran casi 160 LS registradas (estamos seguros

---

<sup>4</sup> Datos extraídos de la página web de la Fundación CNSE: <https://fundacioncnse.org/>

<sup>5</sup> Los datos extraídos proceden de la página web de la WFD: <https://unsordosm.wordpress.com/wfd/>

de que hay más), en las cuales hay tres de España: LSE, LSC y LS valenciana. Se entiende que en realidad existen diferentes LS, incluso en los distintos países de habla hispana, por ejemplo, LS colombiana, LS venezolana, LS peruana, LS argentina, LS chilena, etcétera. Asimismo, dentro de un mismo país hay variedades dialectales. De hecho, podemos confirmar la obvia existencia de numerosas LS en todo el mundo.

Desde la perspectiva legislativa, desde hace pocas décadas, hemos observado la evolución creciente de aprobación de leyes que regulan las LS en diferentes países, tal y como ocurrió en el nuestro.

### *1.1.3. En España*

En España, hasta hoy, tan sólo podemos contar con la Encuesta del Instituto Nacional de Estadística (Encuesta INE, 2022)<sup>6</sup>, adscrito al Ministerio de Asuntos Económicos y Transformación Digital. Es la única referencia objetiva que aporta datos actualizados de la población con discapacidad auditiva en España, y dicha encuesta cifra a esta en torno a un millón doscientas mil personas. De las cuales las que utilizan Lengua de Signos rondan los 30.000.

No obstante, según el informe de la Confederación Estatal de Personas Sordas de España (CNSE), en nuestra comunidad Sorda hay más de 400.000 personas usuarias de la LSE / LSC, —entre personas Sordas, familiares, amigos, compañeros del trabajo, intérpretes, etcétera—, de las cuales más de 100.000 son personas con sordera profunda (CNICE, 2000)<sup>7</sup>.

Hace relativamente poco, unos quince años, que en las diferentes publicaciones del Boletín Oficial del Estado (BOE), podemos encontrar una situación donde se hace mención expresa a la LSE, concretamente en el número 255, correspondiente al 24/10/2007, Disposición 18476, pp. 43251-43259. Es decir, el estado español ha reconocido legalmente dos LS como lenguas cooficiales, la LSE y la LSC, a través de la Ley 27/2007. En dicha publicación, se recoge la aprobación mediante Ley Orgánica del reconocimiento oficial de las LSE y LSC, esta última fue reconocida por la comunidad

---

<sup>6</sup> El resultado de la estadística es obtenido de la página web del Instituto Nacional de Estadística, concretamente dentro de la sección Utilización de la lengua de signos por sexo y edad. Población de 6 y más años con discapacidad de audición.

<sup>7</sup> El CNICE es el Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa, adscrito al Ministerio de Educación y Cultura. La información sobre el número de las personas con sordera profunda es aportada por el mismo informe del número 17 del año 2000.

autónoma catalana gracias a la ley 17/2010 aprobada el día 3 de junio, además de aportar una definición esta lengua signada de la siguiente manera:

Lengua de signos: Son las lenguas o sistemas lingüísticos de carácter visual, espacial, gestual y manual en cuya conformación intervienen factores históricos, culturales, lingüísticos y sociales, utilizados tradicionalmente como lenguas por las personas sordas, con discapacidad auditiva y sordociegas signantes en España (Ley 27/2007).

## 1.2. APROXIMACIÓN GENERAL A LAS LS DESDE LA POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y SOCIAL

La circunstancia presente en la que nos encontramos nos indica que el estatus lingüístico de la LSE y la LS Catalana (LSE/LSC) todavía no tiene la misma altura que el de las LO en nuestro país, tal y como en otros muchos países. Dicho estatus continúa siendo inferior, aunque se han producido avances notables.

Lo mismo sucede con el estatus social y científico de las mismas, por lo que se debe a diversos factores que todavía mantienen «prejuicios históricos sobre el valor de las lenguas signadas y su aportación a la construcción identitaria» (Esteban *et al.*, 2018). También lo señalan Quer y Quadros (2015) con las siguientes palabras sobre la lengua más fuerte y la de mayor prestigio, es decir, lengua oral ante una lengua signada cualquiera:

El escaso valor de la identidad lingüística y cultural de la comunidad signante<sup>8</sup> y de la lengua de signos como parte del patrimonio general, y la creencia de tener que optar por la lengua dominante, la más fuerte y la de mayor prestigio como requisito previo para el éxito personal y social (Quer y Quadros 2015, *apud* Esteban *et al.*, 2018: 330-331).

Esta cita indica una de las razones que hace mermar, en gran medida, la calidad del estatus lingüístico de las LSE y LSC, así como las demás LS de otros países. Además de ser lenguas minoritarias, todas las LS son generalmente minorizadas, ya que, varias veces han sufrido marginación o prohibición del uso en algún momento de su historia. No obstante, a día de hoy aún siguen sufriendolo debido al desprestigio que se da constantemente el mundo oyente a las LS, y en especial los mundos clínico, político y

---

<sup>8</sup> El término *signante* designa a una persona tanto Sorda como oyente que usa la LS, en lugar de hablante se expresa en una LO.

educativo, ya que sus prejuicios se deben a la ignorancia y/o intolerancia a la diversidad lingüística, al plurilingüismo y, sobre todo, a la misma naturaleza humana. Por todo ello, la finalidad principal del estudio es contribuir a desmitificar aquellos prejuicios, y a la vez, a argumentar la importancia de las LS creando así en la sociedad una promoción del respeto por las mismas y su literatura Sorda.

### 1.3. UNA PARTE DE HISTORIA ACERCA DE LA OPRESIÓN DE LAS LENGUAS MAYORITARIAS SOBRE LAS LS DESDE FINALES DEL SIGLO XIX

Para comprender un poco más dicho estatus, debemos hacer referencia también a la experiencia educativa de las personas Sordas, puesto que éstas son las que representan una verdadera minoría lingüística en la que aún persiste la lucha desde hace siglos, en gran parte, contra las amenazas lingüísticas y la opresión cultural por parte de la cultura auditiva dominante junto a su lengua mayoritaria hacia su lengua natural, LS.

Veamos la pregunta magistral de Shopen (1979) acerca el significado de la importancia del estatus de una lengua que nos parece muy acertada de la siguiente manera: «¿qué significa ser hablante de la lengua x?» (Shopen, 1979 *apud* Báez y Cabeza, 2005).

En este mismo sentido, la sociedad sabe que las LS siempre son utilizadas por la comunidad Sorda, y especialmente por el colectivo Sordo. De hecho, hoy en día este colectivo aún no se considera como una ciudadanía de “primera categoría”, por lo que conlleva una discapacidad auditiva la cual debe incidir de manera esencial en la decisión de su uso lingüístico, que mejor se adapte a su necesidad personal y no en la decisión de convertirse en uno como los otros, los hablantes oyentes. Prefiriendo la LO a la LS bajo la imposición educativa del otro. Tal y como lo afirman los numerosos estudios advirtiendo la importancia de delimitar claramente ambos conceptos, donde se destaca «la dicotomía de los derechos lingüísticos y *discapacidad* junto a la doble conceptualización de las personas sordas, cultural y clínica» (Esteban *et al.*, 2008).

Para la sociedad quien tiene la sordera es, sin dudas, un “enfermo”. Esto significa que tiene una patología importante, porque se cree que le impide una buena adquisición de alguna LO por la falta de audición. En consecuencia, se recomienda esta creencia es un

claro índice para el caso de que a esa gente Sorda si no se le aplican una educación bilingüe<sup>9</sup> de manera eficaz.

Las comunidades Sordas de todo el mundo todavía no están en igualdad de oportunidades tanto lingüísticas como educativas que el resto de las LO, que las ostentan las comunidades oyentes. Esta desigualdad acarrea, claramente, una consecuencia grave en el estatus de las LS, por lo que muchas de las LS siguen encontrándose lejos de alcanzar sus derechos lingüísticos de forma satisfactoria hoy en día.

### *1.3.1. El supremacismo lingüístico de las LO*

Para entender qué es el supremacismo lingüístico en cuanto a los prejuicios culturales, basta con la indicación clara de Muñoz (2016) al «hablarse de las “lenguas primitivas” y su “pobreza léxica” [...]». Esto quiere decir que si alguien afirma observando una lengua “exótica” diferente a la suya como lengua de prestigio o mayoritaria, que es minorista, indígena o signada como lenguas inferiores. Es innegable calificar a dicha persona como supremacista lingüística. De hecho, con respecto a las lenguas no mayoritarias, «las supuestas “carencias” no son más que el indicador de una invasión o un desplazamiento por parte de otro grupo humano, que impone su cultura y su modo de vida (objetos, nociones)» (Muñoz, 2016).

A continuación, un mito más conocido que suele practicar nuestra sociedad mayoritaria a lo largo de siglos es sobre las LS, refiriéndolas a las “lenguas pobres”. Esta práctica no es ninguna novedad extendiéndose por todos los ámbitos, aunque especialmente por los entornos educativo y clínico los cuales son compuestos por los profesores o maestros oralistas, los “intérpretes”, los poco conocedores de LS, los educadores, todos ellos son personas oyentes. Podemos asegurar que ellas no son las que saben más de LS que las mismísimas personas Sordas.

Para hablar de las LS, dejemos a los especialistas en LS y a los lingüistas de LS que hagan su labor experta en la contribución científica. No a cualquier persona no nativa de LS. Veamos uno de los ejemplos más recurrentes que han cometido dichas personas en cuanto al uso de las comparaciones odiosas en el que se explica que los verbos de LSE

---

<sup>9</sup>Una educación bilingüe en personas sordas designa a que el uso y/o competencia lingüística en dos lenguas sintáctica y gramaticalmente diferentes: una viso-gestual, la Lengua de Signos, y una auditivo-vocal, la lengua oral (CNSE, 2002). En otros términos, el niño o la niña adquiere dos idiomas oral y signada, pero la lengua de signos como su primera lengua, gracias a la cual podrá comunicarse, y desarrollar destrezas cognitivas y sociales.

funcionan así asemejando a los de una lengua de los indios, porque no llevan una flexión gramatical o declinación verbal. A decir verdad, estas comparaciones no pueden ser permitidas ya que promueven de manera no consciente a la sociedad, nuevos prejuicios lingüísticos o revivirlos, cuando se tiene un contacto con la comunidad Sorda y su LS.

De hecho, en todos los países del mundo siempre hay un supremacismo lingüístico de una LO sobre la otra semejante o una lengua oral minorista, pero en cuanto a las LS, la sociedad las maltrata mucho peor, no solo porque las consideran como una lengua inferior o no reconocida, sino son diferentes a las LO en la producción y la recepción. Y además, primera evidencia, los hablantes pueden cambiar con alguna facilidad una lengua por otra si es de la misma modalidad, es decir, oral. Esto es un privilegio de poder gozar de sus mismos derechos lingüísticos orales, aunque fuera “necesario” cambiar de una lengua de no prestigio por una mayoritaria. Ese gozo nada tiene que ver con el de los signantes, por lo que para las personas Sordas es más fácil cambiar una LS por otra signada, y no por una oral. La razón es simple en la que las LO y las LS no son de la misma modalidad lingüística.

Es cierto, que los estudios y la protección legal de las LS de algunos países avanzan más que otras en función del nivel educativo y cultural que representa cada país. En otros términos, las LS de los países más avanzados experimentan avances notables, e incluso una tolerancia positiva a la diversidad lingüística como en el caso de España, aunque queda mucho por mejorar.

En consecuencia, las creaciones literarias en LS siguen siendo atacadas o empobrecidas por otras diversas razones que vamos a exponer a lo largo de este capítulo, pero con mención especial a partir de finales del siglo XIX. Este siglo es el epicentro del fracaso escolar del colectivo Sordo por parte de quienes imponen al alumnado Sordo el oralismo<sup>10</sup>, aprobado oficialmente por el Congreso de Milán celebrado en 1880, que lo detallaremos más adelante. A base de una avalancha de pruebas históricas, aquella imposición educativa destruye el desarrollo tanto personal como sociocultural del alumnado Sordo durante los siglos posteriores. Desgraciadamente, en España el oralismo aún sigue vigente en muchos colegios donde cursa el alumnado Sordo.

---

<sup>10</sup> Oralismo es un concepto claramente supremacista. Este método consiste en un sistema educativo que se basa en el uso exclusivo del lenguaje oral bajo la intención preliminar de exterminar o desprestigiar el uso del lenguaje signado, preferido por el alumnado Sordo. De una forma u otra, este método puro degrada la LS sin lugar a dudas, tal y como se ha visto en la historia de la educación de los Sordos.

Como curiosidad, cabe citar un caso increíble pero cierto, demoledor y escalofriante, y es que en el II Congreso Internacional de Maestros de Sordomudos<sup>11</sup>, celebrado en Milán en 1880, se acordó exterminar la lengua de las personas Sordas, la LS, tal como demuestran de la Paz y Salamanca Salucci en un estudio:

Desde hace más de 120 años que los Sordos han sido discriminados a través del colonialismo oyente, no reconociéndoseles, ni mucho menos valorando, su cultura y la comunidad que constituyen, prevaleciendo el tema de la sordera sobre la persona. Se les ha deshumanizado al no reconocer su cultura ni su lengua, ocasionándoles un daño global e irreparable (de la Paz y Salamanca, 2009)

La rectificación a esta medida fue aprobada por unanimidad pese a la actitud negativa del director de la escuela de Sordos de Milán, llamado Giulio Tarra, quien pronunció unas palabras que deshumanizaron la lengua propia de la población Sorda:

El gesto no es el verdadero lenguaje del hombre, ni el que corresponde a la dignidad de su naturaleza. El gesto, en lugar de dirigirse a la mente, estimula la imaginación y los sentidos. Más aún, no ha sido ni será nunca el lenguaje de la sociedad. Así, para nosotros es absolutamente necesario prohibir ese lenguaje y reemplazarlo con el habla viva, el único instrumento del pensamiento humano [...] la lengua hablada es el único poder que puede reanimar la luz que Dios alentó en el ser humano, cuando, dándole un alma en un cuerpo físico, le dio también un medio para la comprenderse, para concebirse y para expresarse a sí mismo. [...] Pero las señas<sup>12</sup> mímicas, por una parte, no son suficientes para expresar la totalidad del pensamiento (Lane, 1984: 393-394, *apud* Oviedo, 2006b).

Podemos ver cómo en su discurso desprestigió la LS mediante la imposición del oralismo en el sistema educativo. Anularon la propia lengua visual de la comunidad Sorda

---

<sup>11</sup> El término *sordomudo*, aunque es un término común, es una expresión antigua que se considera peyorativa en la actualidad. De hecho, es una denominación errónea por lo que no refleja en las realidades humanas. Un ser sordo es el que padece la sordera solamente y, un ser mudo, el que no es capaz de producir sonidos desde el aparato fonatorio por la ruptura o disfunción de las cuerdas vocales. Estas enfermedades no tienen una correlación directa entre la sordera y la mudez. Cada patología es independiente, aunque puede sumar a otra(s). Se dice correctamente así: sordo/a, persona sorda o persona con discapacidad auditiva.

<sup>12</sup> En el siglo XIX, cuando en España se empezó a emplear el término 'signo' por la traducción literal del francés 'signe', y mientras que en Hispanoamérica se usa señas. Ésta también se emplea en nuestro país por algunas pocas comunidades lingüísticas. En resumen, el signo y la seña significan en la práctica lo mismo.

a favor de la LO, destruyendo sus sistemas lingüísticos naturales, así como su mejor herramienta para el desarrollo cognitivo-cultural. Para entender mejor este concepto queremos exponer la siguiente viñeta ilustrativa publicada en la portada de la página de Facebook, de Oreja Voladora. Esta idea es fundada por la dibujante Sorda de origen granadino, Isabel de las Heras. Es un símil fantástico con el cuadro aclamado internacionalmente de Pablo Picasso, “Guernica” (1937):



Fig. 1. Fuente: *El Congreso de Milán (1880)* de Isabel de las Heras (2016)

En la anterior cita, hemos detectado dos casos muy relevantes. El primer caso es especialmente grave, ya que fue la causa principal que impactó contra la floración de las LS. Se ha visto que a finales del siglo XIX llegó la prohibición oficial del uso de la LS en los colegios con personas Sordas. No podemos negar que aquellos colegios son, en buena medida, una cuna lingüística-cultural de la LS para la población Sorda. A lo largo del siglo XX y hasta la actualidad, aún podemos observar que en muchos países la calidad de la educación para las personas Sordas es muy ínfima, en comparación a la educación para las personas oyentes, por el convencimiento de la indiscutible superioridad de la LO sobre la de signos señas o señas. Como ejemplo, según Oviedo (2006b) en dicho Congreso se afirmó lo siguiente: «El uso de la lengua hablada en la enseñanza y formación de los Sordomudos debe preferirse al de la lengua de señas».

Tras la intervención impositiva del oralismo se dejó a la población Sorda con un nivel cultural bajo y una gran falta de autoestima, desencadenando en cierto grado el problema

de la salud mental, especialmente de las personas Sordas “monolingües”<sup>15</sup>. Esta causa tiene como consecuencia la aparición de un importante porcentaje de personas Sordas con analfabetismo funcional, personas con mayores dificultades para acceder al mundo de la información y la formación. Los datos aportados por Grandío (2005) indican que:

La tasa media de analfabetismo en España ronda el 2 % (INE, 1991). En la comunidad sorda, la cifra es seis veces mayor. Y si se cuentan los analfabetos funcionales —los que sólo saben leer y escribir, y con dificultades —, entonces hablamos ya de un 80 %.

Por todo ello, podemos entender las razones de la corta evolución de la poesía signada, y respectivamente de la literatura Sorda, que se ha visto afectada en España y también en otros países bajo el predominio del colonialismo oralista. Cuando se implanta la tendencia educativa hacia el bilingüismo, la LS y la LO, gracias a ello, las personas Sordas pueden usar su lengua materna<sup>17</sup> potenciando su creatividad lingüística y artística. Si hubiera seguido esta tendencia oportunista a lo largo de mucho tiempo, habríamos visto las comunidades Sordas fuertes en las que hayan hecho mucha producción de obras literarias o poéticas signadas, en comparación con la situación de los países con colonialismo oralista.

A pesar de la imposición oralista durante largas décadas, los pedagogos, los psicólogos y los lingüistas del siglo XXI han corroborado la argumentación en contra de lo que se había proclamado en el Congreso, confirmando que los hijos Sordos de padres Sordos presentan mejores niveles académicos, mejores habilidades para el aprendizaje de la lengua hablada y escrita, niveles de lectura semejantes a los del oyente (para una revisión ver Signorini, Manrique y Massone, 1994), una identidad equilibrada, y no

---

<sup>15</sup> Se refiere a recurrir únicamente a su propia LS. En la práctica, las personas Sordas monolingües conocen algo del español, o de otra lengua oral (como lengua “secundaria”), pero actúan como “analfabetos funcionales”. Teniendo en cuenta el problema de salud mental que acarrea a un grupo determinado de personas Sordas monolingües no es por asociarse debidamente al uso único de la LS, sino por la falta o insuficiencia de acceso al mundo oyente (por el aislamiento social), a quien no sabe signar o rechaza el uso de la LS.

<sup>17</sup> Este concepto nos puede llevar a una confusión conceptual, por lo que hemos de agregar aquí una aclaración. Para la inmensa mayoría de las personas Sordas, la LS no ha sido su lengua materna, porque no es la que les heredan sus padres y madres oyentes, que mayormente desconocen la LS, sino una lengua aprendida en el colegio y en las asociaciones. No obstante, para nuestras comunidades Sordas la lengua aprendida la consideramos como si fuera lengua materna y heredada por nuestros ascendentes signantes, y es que consecuentemente se aprende fuera del propio ámbito familiar de un miembro Sordo.

presentan los problemas socioafectivos propios de los hijos Sordos de padres oyentes que no aceptan su sordera.

Ahora, el segundo caso descubierto que vamos a cuestionar son las palabras de Giulio Tarra que conllevan un mensaje subliminal. Seguidamente reproducimos la continuación de lo que hemos leído en el anterior subapartado dentro de la cita de Harlan Lane (1984):

[...] por otra, estimulan y glorifican la fantasía y todas las facultades de los sentidos y de la imaginación... la fantástica lengua de señas exalta los sentidos y fomenta las pasiones, mientras que el habla eleva la mente de modo mucho más natural, con calma y verdad, y evita el peligro de exagerar el sentimiento expresado y de provocar peligrosas impresiones mentales (Lane 1984: 393-394, *apud* Oviedo, 2006b).

Paradójicamente, con esta parte del discurso es suficiente para indicar que la lengua de signos provocaría más emociones. Esta curiosa cuestión nos conduce a reflexionar sobre si la LS se compagina mejor con las funciones poéticas que la LO. Este tema lo profundizaremos posteriormente en otros capítulos.

En el sentido más amplio, uno de los motivos principales del fracaso de los signantes en el sistema educativo, es donde no les brinda las oportunidades de conocer la literatura Sorda, ni aprender o enriquecer su propia lengua a través de una asignatura que se puede proponer, por ejemplo, Lengua de Signos Española y Literatura, extrapolable a la asignatura actual y regida por una Ley Orgánica de Educación (a día de hoy es LOMLOE), Lengua Castellana y Literatura. Todo ello se debe a la imposición educativa de manera negligente de parte de la comunidad mayoritaria a una comunidad lingüística sin una adecuación educativa específica tal y como sostienen los siguientes autores:

[...] la primera lengua que se enseña al alumnado sordo es la lengua de mayor prestigio, la lengua oral de su comunidad, y la lengua de signos española suele ser relegada a un plano secundario, cuando es esta lengua la que mejor se adecua a los parámetros biológicos de las personas sordas y se adquiere de forma automática a partir de principios inconscientes por todas las lenguas del mundo (Esteban *et al.*, 2008).

Como consecuencia de lo anterior, teniendo en cuenta otro factor que juega en contra del estatus de las LS, lo cual consiste en que:

Los sordos están mayoritariamente confinados a profesiones poco prestigiosas, debido a que la ausencia de adaptaciones a sus necesidades comunicativas produce un escaso éxito de los sistemas educativos. Esta situación tiene asimismo una repercusión en la posición de escasa influencia en los focos de poder (Báez y Cabeza, 2005: 284)

Desde siempre, el oralismo domina y manipula considerablemente la mente de las personas Sordas. Mientras, los oyentes apenas pueden imaginarse las amplias posibilidades lingüísticas y la creatividad tan enriquecedora que posee la LS, tan “desconocida” para muchos. Además, las personas oyentes suelen disfrutar del privilegio lingüístico al recibir una educación mediante su propia LO sin ningún problema, es decir, su lengua materna; situación totalmente opuesta a la de las personas Sordas. Así es tal y como hemos observado cómo se sienten las personas Sordas con su LS “prohibida” o “marginada” frente a las personas oyentes, en conformidad con las palabras de Oliver Sacks en su libro *Veo una voz: el viaje al mundo de los sordos* (2003: 175):

No nos vemos ni privados ni retados lingüísticamente como los sordos: nunca corremos el peligro de quedarnos sin lenguaje, ni de una incompetencia lingüística grave; pero tampoco descubrimos, ni creamos, un lenguaje asombrosamente nuevo.

Además, los autores plantean al respecto lo siguiente «los hablantes saben que las lenguas sin prestigio social o lenguas minoritarias no son útiles para el ascenso social» (Báez y Cabeza, 2005: 280). Esto nos hace interpretar de manera global que las LS son minoritarias, y más todavía, se cree que no son una herramienta comunicativa necesaria para los hablantes. Por lo que se entiende que las LS no llegarían a tener un prestigio social, mientras que los hablantes mantienen los prejuicios de las mismas, sin tener en cuenta cuántos beneficios que pueden dar las LS a la población hablante.

En síntesis, se ha mencionado arriba que las LS no han sido bien valoradas socialmente ni bienvenidas a ser implantadas “obligatoriamente” en el sistema educativo reglado para el alumnado Sordo por los buenos resultados obtenidos de la educación bilingüe que se ha contemplado. A pesar de todo, en la actualidad la LS de las personas Sordas va dándose a conocer poco a poco debido a las nuevas tecnologías, que son el motor de la información y de la sensibilización a la población de la lengua mayoritaria. Asimismo, en palabras de Ángel Herrero (2009), hoy en día lo podemos ver algo natural

que «el acceso a la lengua oral de las personas sordas fue así considerado durante siglos sobrenatural, incluso cuando ya había un maestro responsable de ese acceso».

A pesar del contrario fervor del oralismo, a día de hoy se están produciendo algunos cambios significativos en cuanto a las actitudes positivas de las autoridades lingüísticas y políticas ante las LS. Por eso, creemos que es muy importante el reconocimiento legal, científico y social de las LS por parte de aquellas autoridades, para que con ello se generalice un impacto positivo que pueda incidir favorablemente en el sistema educativo para el colectivo Sordo y, en consecuencia, en el desarrollo personal tanto afectivo como sociocultural del mismo, así como en el pensamiento de la sociedad en general. Sin lugar a dudas, esas actuaciones favorecen o mejoran el estatus de las LS.

Para cerrar este capítulo, podemos constatar de modo breve que todas las lenguas y culturas han de ser siempre dignas, como las mismas personas que las usan. Asimismo, Juan Carlos Moreno (2006) argumenta que «poseemos un instrumento, una lengua, que es igual de importante para todos y que nos permite hablar de una “lengua humana”, aunque con sus peculiaridades espaciotemporales». Por consiguiente, queremos destacar la siguiente afirmación de los siguientes autores Esteban y otros (2008):

Si las personas signantes hablan una lengua distinta de la oficial, mayoritaria o fuerte, lo hacen por las mismas razones que los hablantes, no porque sean muchas o pocas sino porque es su lengua. Y si exigen signar su propia lengua es por supervivencia, la propia identidad, el espacio histórico y por un deseo irrefragable de expresar los pensamientos por la vía más natural, cómoda, espontánea y legítima. Todas las personas sordas que forman parte de esta minoría lingüística y cultural son bilingües o multilingües en mayor o menor medida, y la demanda de un bilingüismo efectivo en la escuela no es un capricho sino una necesidad real para el desarrollo personal y para conseguir la igualdad de oportunidades.

#### 1.3.1.1. ¿Gltofagia en las comunidades Sordas?

Este concepto no significa más que el conocido vocablo, genocidio lingüístico, pues es un fenómeno social que acepta practicar el exterminio de una lengua o más si no la(s) considera(n) como lenguas de prestigio o mayoritarias. El problema ya definido afecta frecuentemente a las lenguas de los grupos étnicos o indígenas minoritarios, pero también a las personas Sordas y sus LS. Los motivos, que se detallarán a lo largo de los próximos capítulos, establecen directamente un genocidio lingüístico bajo la justificación de la integración.

El estudio sobre este tema no es nada nuevo para la historia Sorda. El mayor y verdadero testigo del genocidio lingüístico es el proveniente de las mismas comunidades Sordas de todo el mundo, las que cuentan lo mismo de generación a generación, las torturas lingüísticas que se ha impuesto sobre una minoría lingüística. En relación con lo argumentado hasta ahora y, asimismo, en el caso de la discriminación de las lenguas indígenas por una misma razón ideológica, Tove Skutnabb-Kangas (2008) concluye lo que sigue:

Muchos padres de familia y miembros de la clase política optan por una educación en un idioma dominante, a menudo el inglés. Sin saberlo van en contra de las evidencias científicas sobre el aprendizaje y el bilingüismo, como también contra los derechos humanos de tener una educación en el idioma que ellos entienden. (Skutnabb-Kangas, *apud* Soriano, 2007)

Más claro, esta autora finesa acuñó en los años 80 el término *lingüismo*, designando a la discriminación basada en la lengua o el dialecto (discriminación lingüística). De hecho, este vocablo es considerado como «ideologies and structures which are used to legitimize, effectuate, and reproduce unequal divisions of power and resources (both material and non-material) between groups which are defined on the basis of language» (Skutnabb-Kangas y Philipson, 1989) [Traducido al español: ideologías y estructuras que se utilizan para legitimar, efectuar y reproducir divisiones desiguales de poder y recursos (tanto materiales como no materiales) entre grupos que se definen sobre la base del idioma]

Así, diríamos que cuando una sociedad no domina o no respeta una lengua secundaria a la suya, o quien no valora su nativa lengua minorista, podemos ver que hay dos tipos de sujeto diferentes; el primero es más propenso a practicar algo ilícito desprestigiando y/o exterminando la otra que no sea suya como lengua materna. Y el otro sujeto que acepta sustituir la lengua suya por una lengua dominante o bien “obliga” a sus descendentes a no practicar o no desarrollar su lengua materna para dedicarse al aprendizaje de una dominante que no es suya. Esto se llama práctica glotofágica, es una práctica muy recurrente desde hace varios siglos.

En cuanto a la discriminación hacia las LS, los signantes se sienten lo mismo que los hablantes cuando a quienes se impone eliminar su lengua minorista o indígena. Lo sabemos tan bien, gracias a que tenemos un sinnúmero de pruebas históricas que hay en muchas partes del mundo. En el caso de las LS, se han visto afectadas también por parte

de este aparato glotofágico que suele darse desde la escuela y en otras instancias de la misma sociedad, e incluso en la familia, ya que la lengua dominante es obligatoria y se dicta en ella misma, es decir, oral. Más claro, nos referimos al componente ideológico más que al jurídico.

¿Qué supone que en pleno siglo XXI hayan acabado de crear una nueva ley, Ley Integral para la igualdad de trato y la no discriminación (ley 15/2022 de 12 de julio), donde se reivindica los derechos lingüísticos de las personas Sordas y, asimismo, protege a los usuarios de LS? Aquella discriminación lingüística o lingüismo es la practica vigente en nuestro país.

Al respecto, nosotros compartimos la definición concisa de Skutnabb-Kangas (2000) sobre la discriminación a las lenguas minoristas: «El genocidio lingüístico es un tipo de genocidio reconocido como eliminar una lengua sin eliminar a sus hablantes», así es como ocurre en el caso de las LS. En otros términos, sucede lo mismo con las comunidades Sordas, siendo así sin eliminar a los signantes. Es devastadora la imposición irracional de una LO dominante porque contribuye a que se establezcan diferencias o desigualdades lingüísticas y, en consecuencia, discriminación y exclusión social, en insignificancia de una cultura. Evidentemente, esta consecuencia es mucho mayor para las personas Sordas. Tal y como afirman la asociación francesa *Artes Resonancias* fundada en 1993 con lo siguiente:

La lengua de signos, llamada «lengua gestual», será percibida como el enemigo a combatir, que hay que eliminar porque perjudica a los proyectos de desmutización, de educación del hablar, de socialización potencial en un mundo donde la palabra es la norma. (*Artes Resonancias, 2005 apud Baumié, 2015*)

Entre otros muchos, el estudio de Tove es muy interesante. Debería ser una gran referencia para quien quiera erradicar cualquier discriminación lingüística y, sobre todo, para quien la practique debido a su falta de tolerancia a la diversidad lingüística. Por ende, este estudio no puede ser ignorado cuando todavía hay mucha gente que sufre una fuerte discriminación lingüística como los colectivos Sordos de todo el mundo. Pero no vamos a extenderlo más por este espacio por lo que no es nuestra especialidad investigadora.



## 2. EL ESTUDIO DE LAS LS: ASPECTOS INTRODUCTORIOS

En el sentido más amplio, el capítulo anterior sostiene las investigaciones que pretenden argumentar la necesidad imperativa de desmitificar los prejuicios generales y erradicar el desconocimiento acerca de las lenguas de signos. Estos son, por decirlo así, productos nocivos para la salud de las LS y las creaciones signadas tanto literarias como poéticas; asimismo, para el desarrollo global de los signantes que debemos eliminarlos mediante los conocimientos científicos de las LS. Al respecto, los autores refutan a los desconocedores de LS (o “pseudoconocedores”) debido a que su “teoría” carece de congruencia:

Las reservas acerca del carácter lingüístico de las lenguas de signos son fruto de prejuicios que hoy en día carecen de fundamento. [...] los mecanismos internos de estas lenguas son plenamente congruentes con los de las lenguas orales y son lenguas de cultura (Esteban *et al.*, 2008: 333).

Históricamente, las LS sufren una doble marginación. Las LS son unas de las más vulnerables entre todas las lenguas minoritarias porque, por un lado, no son de la misma tipología lingüística que tienen las LO y, por ello, se las clasifica por defecto en el lenguaje no verbal, debido a la creencia popular de que tienen alguna semejanza con la extralingüística de las LO, y por otro lado, «la llengua de signes no està associada necessàriament de manera unívoca a una ètnia ni a un estat o nació. Per aquest motiu és més difícil visualitzar-la dins el conjunt de la societat com a llengua pròpiament dita [...]» (Josep Quer, 2010: 244).

Pero podemos afirmar lo congruentes que son las LS con las demás LO, porque ambas siempre funcionan bajo ciertas reglas gramaticales propias. Son lenguas humanas en toda regla. Con el tiempo, al tener una buena salud la LS, se permitiría extender su propia literatura con suma naturalidad y mayor esplendor. A pesar de que muchas LS, nunca han tenido una salud excelente a lo largo de los siglos, tienen su literatura por la fuerza mayor. Nos centraremos ahora en los próximos subcapítulos en las reflexiones más sobresalientes sobre las LS, en las cuales se ha confirmado que las LS poseen entidad propia dentro del conjunto de las lenguas, y después de esto, profundizaremos en la poesía signada y su respectiva cultura totalmente visual.

La gran contribución de William Stokoe (1960) fue descubrir que los signos en las LS son signos lingüísticos porque se pueden analizar a través de una serie de componentes manuales, los cuales conforman dimensiones contrastivas o discriminatorias, es decir, cada una contiene solo unos valores que si cambian, alteran el significado en el signo. En consecuencia, tanto las palabras de las LO, como los signos de las LS, son signos lingüísticos de la misma naturaleza.

## 2.1. ANÁLISIS COMPARADO DE TÉRMINOS Y ASPECTOS LINGÜÍSTICOS ENTRE LAS LS Y LAS LO

¿Qué estamos diciendo cuando utilizamos el término “signo”, al hablar de la lengua de las personas Sordas? ¿Cómo se entiende, en el campo de la lingüística, el vocablo “signo”? ¿Qué es la “palabra” de las LO y qué es el “signo” de las LS? Son interrogantes que debemos responder, si queremos evitar confusiones incoherentes que interfieran en el adecuado conocimiento de la LS.

La LSE como las demás LS, es una lengua en la que las palabras se llaman signos o señas. Este término *signo*, diferente de una palabra, es un complejo articulatorio con una o dos manos. Reciben el nombre de signos monomanuales los que se realizan con una sola mano y signos bimanuales los que se ejecutan con las dos manos. Más claro aún, ambos signos, monomanuales o bimanuales, siempre se encuentran en el espacio lingüísticamente signado, en el que se signa entre la cabeza y las caderas, y desde la frente hasta la longitud de los brazos. De hecho, tanto el espacio abstracto, como el espacio real en LS, designa que el espacio es donde se signa de forma lingüística, metafórica y/o mimética.

Muchas veces los términos ambiguos nos llevan a la confusión conceptual. Este es el caso que nos ocupa ahora. Mal vamos si confundimos signo con signo lingüístico, si decimos signo y palabra como dos términos equivalentes con el mismo valor lingüístico. Aunque, enseguida, algunos pueden entender que la palabra, sí que es auténtico elemento lingüístico de categoría verbal, pero que eso de los “signos” se parece mucho más a un lenguaje mímico, una señal visual, gesto pantomímico o a un pictograma dibujado en el aire; que sí comunican algo –dirían–, aunque no estarían de acuerdo con tener la misma capacidad de abstracción y de simbolización conceptual que la palabra. Por curiosidad, hace setenta años, la lengua de las personas Sordas era llamada así lenguaje mímico o mímica después de su nombre mal sonante de varios siglos, lenguaje de sordomudos. Fíjese en el uso de la denominación del lenguaje mímico o mímica que aún se empleaba

en España en el año 1953, lo cual lo podemos encontrar en el artículo escrito por una persona Sorda, José Luis López Ruiz, en la primera revista divulgativa y cultural para la comunidad Sorda llamada *Gaceta del Sordomudo* de números 25 y 26 editada por la FNSSE, que actualmente es CNSE. La nomenclatura de dicha revista actualmente, *Faro del Silencio*.

A pesar de ello, hemos de reconocer la escasez de estudios e investigaciones sobre la LS, que sigue siendo un problema actual en numerosos países e incluso en España, aunque últimamente los estudios de LSE/LSC, están avanzando a buen ritmo, pero les queda mucho para igualar el avance de los estudios de las demás LO. Con toda probabilidad, este hecho se deba, como afirma David Crystal (1994), al escaso reconocimiento del que ha sido objeto hasta ahora:

El signo es uno de los aspectos más olvidados en el estudio de la comunicación. [...] Ese olvido se debe a varios factores, uno de los cuales, y no precisamente el menos importante, es la difundida resistencia tanto popular como de los especialistas a aceptar la posibilidad de que los signos puedan constituir un lenguaje real, merecedor de un estudio sistemático (Crystal, 1994: 219).

Crystal confirma que las LS son lenguas naturales, que deben ser diferenciadas de otros sistemas de signos, desarrollados para facilitar la comunicación en determinadas situaciones, pero que no han alcanzado el grado de complejidad de las LS de las personas Sordas. Sin embargo, no es extraño hallar afirmaciones que cuestionan esta condición de lengua, incluso en lingüistas tan eminentes como F. Saussure o L. Bloomfield, por citar únicamente a dos.

Vamos a centrarnos en el concepto del signo lingüístico de forma básica. El padre de la lingüística estructural del siglo XX, Ferdinand de Saussure, define que, en el caso de las LO, todas las palabras tienen un componente material (una imagen acústica) al que denominó significante y un componente mental referido a la idea o concepto representado por el significante, llamado significado. En virtud de lo antecedente, el significante y el significado constituyen un signo lingüístico, como si fueran la cara y la cruz de una misma moneda. Lo mismo ocurre con el signo lingüístico de las LS, el significante forma una imagen visual en vez de acústica, y el significado, una imagen mental. Podemos concluir que su definición también es válida para las LS, aunque difieren de las LO en el canal de transmisión y percepción.

### 2.1.1. La lengua de signos: lenguaje ¿verbal o no verbal?

Argumentar con detalle el porqué de considerar la LS como lenguaje verbal, al contrario de las opiniones de la mayoría tanto social como académica, que la consideran como no verbal, no se hace de manera dócil.

Para el mundo oyente, las LO tienen un doble lenguaje: uno verbal y otro no verbal. De hecho, la comunicación verbal, consiste en una expresión lingüística mediante el uso de las palabras, donde reside una gramática la cual es la «parte de la lingüística que estudia los elementos de una lengua, así como la forma en que estos se organizan y se combinan» (DLE). Desde la perspectiva extralingüística, la no verbal es donde no se manifiesta el uso de las palabras o signos lingüísticos, que pueden llegar a sustituir el lenguaje hablado por medio corporal, y que normalmente lo acompañan. En otros términos, esta comunicación no verbal abarca todos los gestos que expresan desde el cuerpo una intención o emoción no lingüística, los cuales son de carácter natural y espontáneo y obedecen a varias expresiones, tales como anímicas, instintivas, comunicativas, artísticas, etcétera, y que en muchos casos suplen la comunicación verbal.

Para las comunidades Sordas de todo el mundo, no hay nada que referirse las LS al lenguaje no verbal de las LO. La razón lógica que muchos desconocen es que las LS también poseen dos tipos de comunicación por considerarse una comunicación humana; verbal y no verbal. En este sentido, las LS determinan, en primer plano, un lenguaje verbal, es decir, funciona con su propia gramática mediante los signos lingüísticos, en lugar de las palabras para las LO, y en segundo plano, abarcan sus propias paralingüística y extralingüística, cuyos contenidos son los signos no lingüísticos para complementar, sustituir o ampliar el significado a los signos lingüísticos o verbales, pero de modo inverso a las de las LO como veremos más adelante.

Se deduce que la gramática de las LS y LO, dentro del lenguaje verbal, cuenta con reglas que controlan los componentes lingüísticos: fonología, morfología, sintaxis, semántica y léxico, y pragmática. Y el lenguaje no verbal de ambas lenguas, no conlleva nada de lingüística. Detallamos, sin reglas gramaticales, se opera en paralingüística y extralingüística. Por lo tanto, no se refiere literalmente a los signos no verbales (o no lingüísticos) expresados por todo el cuerpo que debe emplearse en la pantomima.

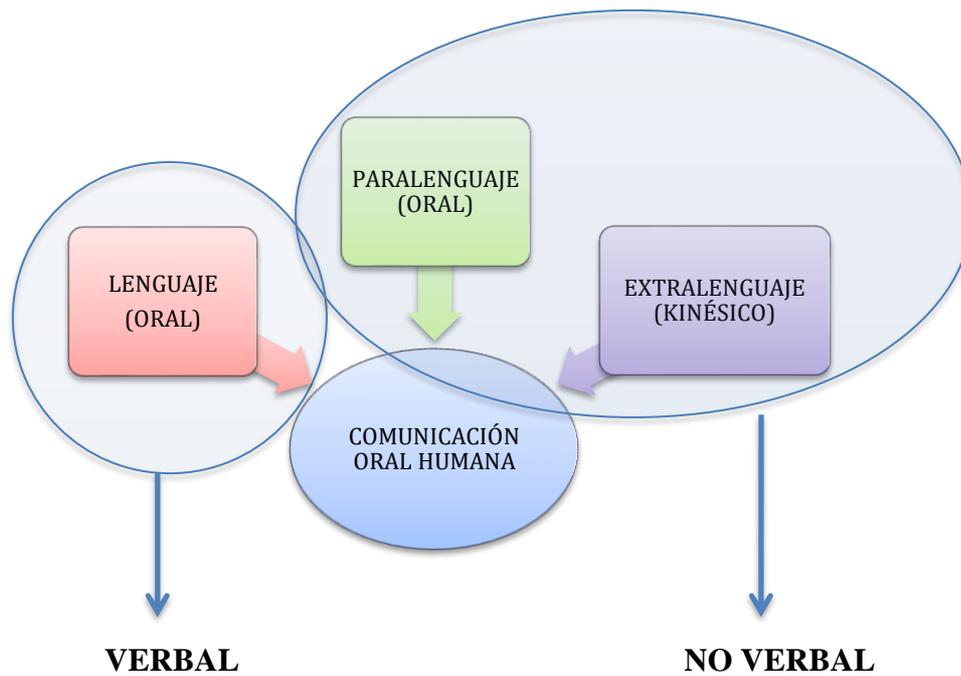
Ahora explicamos con detenimiento, el concepto *verbal* desde el punto de vista etimológico. Cabe destacar el significado originario de ‘verbal’, que procede del adjetivo latino *verbalis*, que se refiere a la palabra. Procede a su vez de *verbum*, verbo en español.

Según Juan 1: 1: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”. Aquí se puede interpretar que el *verbum* no es más que la voz (vox) de Dios, una “sabiduría” que se transmite oralmente a través de una palabra o un conjunto de palabras. Así, Oviedo dice:

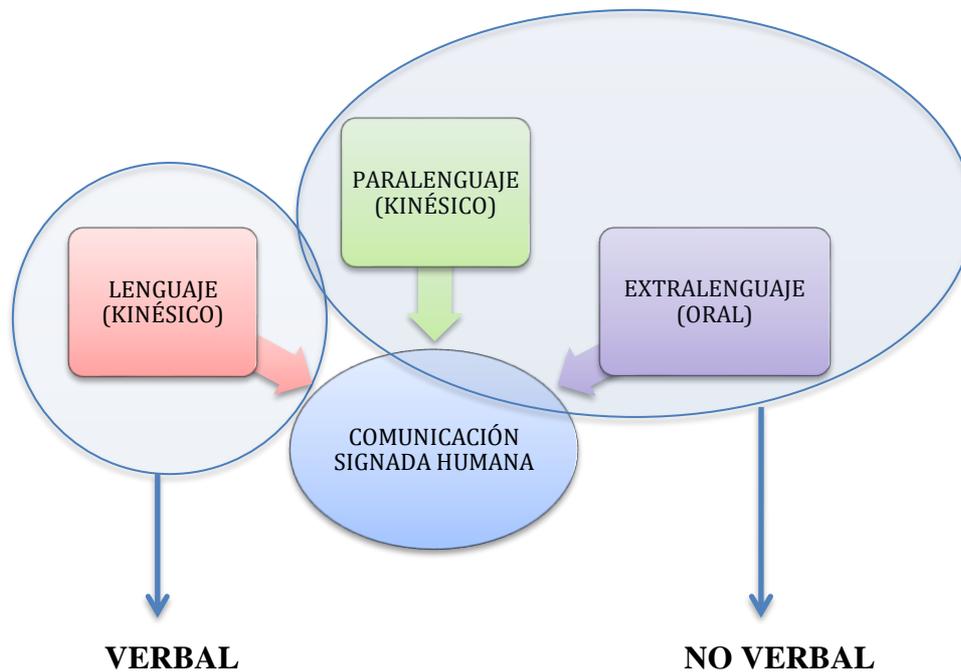
El verbo creador no se ha interpretado necesariamente siempre como la emisión de voz. Basados en la tradición judía (el Talmud), la filosofía socrática, aparece en los escritos de algunos santos (casos de Agustín y Buenaventura) reseñada la posibilidad de que los Sordos accedan a las verdades espirituales a través de las lenguas de señas (Ladd, 2003). Opuesta a ella hay otra corriente cristiana, cuyas fuentes parecen remitirse a Aristóteles y al derecho romano (Günther, 1996) que declara la voz y el oído como indispensables para que el alma se ilumine. Esta última postura sustenta la visión colonial de la Sordera. (Oviedo, 2006a).

Ello, nos conduce erróneamente a pensar que la voz es el principio del lenguaje humano como la palabra, tal y como hemos comentado en las citas anteriores.

A continuación, nos centraremos en los distintos tipos de comunicación humana, donde podemos apreciar dos grandes clases: verbal / no verbal. Dentro de este último grupo, se distingue el paralenguaje y el extralenguaje o la kinésica. Poyatos (1994) lo denomina así: “la triple estructura básica de la comunicación” [verbal-paraverbal-extraverbal], si bien esta idea es compartida por muchos investigadores, aunque con algunas matizaciones. Mehrabian (1972) utiliza la dicotomía explícito / implícito en lugar de verbal / no verbal; este autor opina que lo que adscribe una señal al campo de lo no verbal (y/o implícito) es su sutileza, directamente ligada a la ausencia de reglas explícitas de codificación, y a la que cada uno atribuye un significado. Presentamos el esquema de la comunicación humana con respecto a las LO:



En el caso de las LS exponemos la siguiente ilustración:



Añadimos las palabras de Saville-Troike (1982: 143) indicando, de modo semejante, que una cuestión básica necesaria para ubicar el silencio en una teoría de la comunicación es diferenciar el código (verbal / no verbal) del canal (vocal / no vocal). Aunque el lenguaje de los signos [comunicación silenciosa] pueda no ir acompañado de vocalización

(oralidad), por ejemplo, comparte todas las otras características de la comunicación verbal con la palabra. Asimismo, el lenguaje escrito es, obviamente, también verbal y no oral, pero su dimensión no verbal (los espacios y los signos de puntuación) han sido poco tratados (el acto de escribir también está compuesto de silencios).

A continuación, incluimos el esquema expuesto por esta autora:

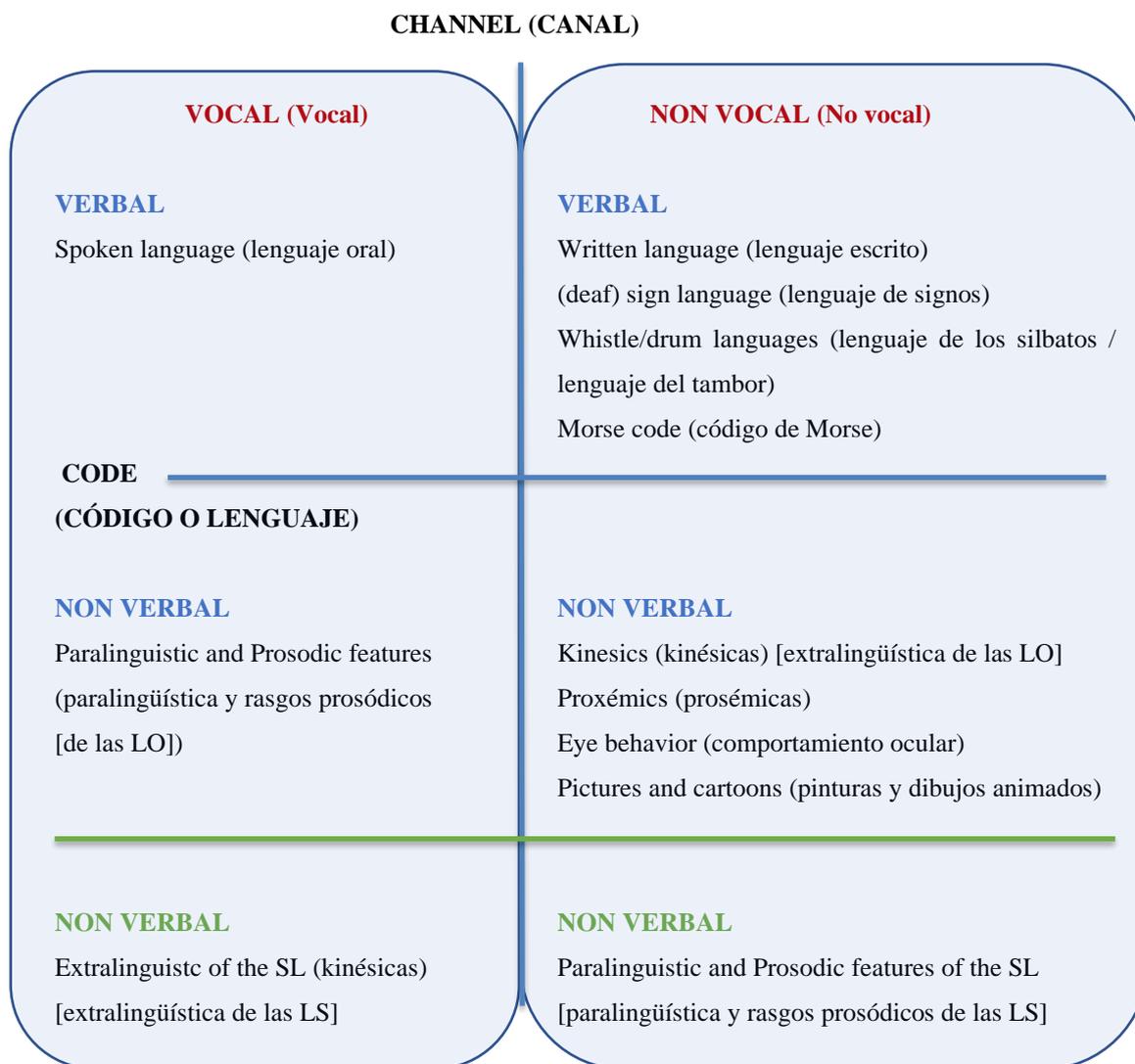


Fig. 2. Fuente: *Silencio verbal y no verbal* de Saviile-Troiike (1982)

Es de vital importancia esta ilustración, ya que nos explica con claridad cómo se clasifica la comunicación humana. La lengua escrita se caracteriza por el canal no oral y por un código verbal, al igual que la LS (*sign language*) pero la única diferencia es que la lengua escrita procede de la LO, por ejemplo, en nuestro caso, el español hablado y el español escrito. Así pues, la LS no lleva la misma gramática española oral ni escrita,

porque posee sus diferentes propiedades lingüísticas claramente definidas. Diríamos que la LS entra, sin lugar a dudas, en la comunicación verbal como la LO, pero no vocal. En suma, en palabras de Jaworski (1997: 49) que reafirma que la LS, además de ser verbal, reside en una comunicación silente porque:

... the use of cs<sup>19</sup> implies the use of speech for communication, but not viceversa. In other words, there may be systems, contexts, cultures, etc where only speech is used for communication, but systems which would employ communicative silence to the exclusion of speech<sup>21</sup> are impossible.

[En español: ... El uso del silencio comunicativo implica el uso de la palabra para la comunicación, pero no viceversa. En otras palabras, puede haber sistemas, contextos, culturas, etc. donde se utiliza sólo el habla para la comunicación, pero los sistemas que emplean el silencio comunicativo para la exclusión de la palabra son imposibles].

Según lo que hemos analizado, entendemos que la LS pertenece a la verbalidad, análoga a la LO. No obstante, este término, ‘verbalidad’, es bastante confuso porque se podría designar así a dos formas, una es la lengua que se acciona principalmente por el verbo, una acción gramatical, y otra forma, la voz. A pesar de su dudosa significación, apostamos por elegir la primera para el caso de las LS (aunque las LS también tienen la voz, pero este tema se detallará en otro capítulo): la verbalidad depende de la perspectiva que se adopte. Por ejemplo, desde el punto de vista lingüístico, se refiere a las construcciones gramaticales. Por todo ello, el mecanismo comunicativo de la oralidad no forma, en exclusividad, la comunicación verbal. Y, además, es conveniente realizar una distinción entre vocal y no vocal, verbal y no verbal, que según esta autora, a la que sigo, se formaría mediante los siguientes términos:

VOCAL = oral mediante la voz acústica o articulación fonatoria.<sup>23</sup>

NO VOCAL = no oral mediante la voz manual o articulación manual<sup>24</sup>, la escritura o el gesto, incluso el silencio.

---

<sup>19</sup> Según este autor: “Communicative silence”.

<sup>21</sup> Según el autor Adam Jaworski (1997), el lenguaje de signos quedaría incluido dentro del habla.

<sup>23</sup> Son nuestras propias palabras; M.A.S., no de la autora Saville-Troike.

<sup>24</sup> Son nuestras propias palabras; M.A.S., no de la autora Saville-Troike.

VERBAL = mediante la palabra [o el signo]<sup>26</sup> o elementos lingüísticos hablados, escritos y signados.<sup>27</sup>

NO VERBAL= mediante los elementos no lingüísticos tanto paralingüísticos como extralingüísticos.<sup>28</sup>

De esta forma, quedaría establecida la diferencia entre:

- Canal oral y código verbal
- Canal no oral y código verbal
- Canal oral y código no verbal
- Canal no oral y código no verbal

En cuanto a la comunicación no verbal (CNV), como referencia, queremos citar a Serrano (1983). Y es que nos ayuda a darnos en cuenta de que no sólo las LS requieren eminentemente la CNV, sino también las LO, porque «la comunicación no verbal generalmente es interdependiente con la interacción verbal y posee más significación que los mensajes verbales» (Serrano, 1983: 93).

Con respecto al canal oral y el código verbal, la LO, cuya forma de transmisión es vocal-acústica, posee una serie de reglas gramaticales que son requeridas para la comunicación lingüística. La LS, se encuentra fuera de este campo por considerarse no oral, aunque sí verbal. Así pues, la LS se transmite a través de signos lingüísticos por medio viso-manual, es decir, por el canal no oral, y es un código verbal por tener ciertas reglas gramaticales.

A diferencia de los dos primeros establecidos, el canal oral y código no verbal se entiende por el lenguaje oral, pero forma parte de la CNV. Poyatos (1994) expuso la siguiente definición en relación a los signos paralingüísticos: Cualidades de la voz, modificadores y sonidos producidos y originados en las zonas comprendidas entre los labios, las cavidades supraglotalet, la cavidad laríngea y las cavidades infraglotalet que, consciente o inconscientemente, usa el ser humano simultáneamente con la palabra,

---

<sup>26</sup> Son nuestras propias palabras; M.A.S., no de la autora Saville-Troike.

<sup>27</sup> Son nuestras propias palabras; M.A.S., no de la autora Saville-Troike.

<sup>28</sup> Son nuestras propias palabras; M.A.S., no de la autora Saville-Troike.

alternando con ella o sustituyéndola, apoyando o contradiciendo el mensaje verbal o kinésico [extralingüístico de las LO]<sup>29</sup>. La lingüista Cestero (1999) cita la obra de Poyatos como punto de referencia mencionando como signos no verbales paralingüísticos las cualidades y modificadores fónicos, sonidos fisiológicos y emocionales y elementos cuasi-léxicos, con especial mención a las pausas y silencios.

De hecho, la paralingüística de las LS también constituye el canal no verbal pero no oral. Consiste en expresar una idea determinada de forma viso-manual y no se opera por ninguna serie de unidades gramaticales o lingüísticas, pero sí de unidades comunicativas paralingüísticas. Paradójicamente, si estas últimas unidades comunicativas son extralingüísticas, se emiten oralmente. Al respecto de lo anterior, Herrero (2009) explica cómo el código kinésico no oral de las LO se distingue del código extralingüístico oral de las LS. Lo ampliaremos en el siguiente párrafo, y con más amplitud en el próximo subcapítulo.

Cabe destacar como curiosidad, que se produzca al contrario de las LO donde su código no oral es kinésico, es decir, a través de los gestos corporales. El canal oral y no verbal de las LS se caracterizan, pues, por la función extralingüística, la cual ocupan los componentes no manuales, en adelante, CNM (definido posteriormente), concretamente los componentes orales, que son las llamadas oralizaciones. Este medio oral, se opone al medio tanto paralingüístico de las LS como kinésico de las LO.

Tras todo lo que hemos observado, podemos resumir este conjunto de ideas mediante el siguiente esquema:

Código oral y verbal (CV): Código lingüístico de las LO.

Código no oral y verbal (CV): Código lingüístico de las LS.

Código oral y no verbal (CNV): para las LO es el código paralingüístico y para las LS, el código extralingüístico.

Código no oral y no verbal (CNV): Para las LO es el código extralingüístico, y para las LS, el código paralingüístico.

De hecho, las LS son sistemas comunicativos con categoría de lenguaje verbal, al mismo nivel que las LO, y utilizan auténticos signos lingüísticos de naturaleza simbólica

---

<sup>29</sup> Son nuestras propias palabras; M.A.S., no de la autora Saville-Troike.

y abstracta, independiente, aunque ocultan un matiz universal, como bien argumenta Sacks afirmando que «no hay ninguna lengua por señas universal, pero parece ser que hay elementos universales en todas las lenguas de señas. Universales no de significado sino de forma gramatical» (Sacks 2003: 171). En síntesis, los signos en LS, son signos verbales o lingüísticos, equivalentes a las palabras de una LO cualquiera.

### *2.1.2. Comparación de los códigos semióticos entre las LO y las LS*

En este apartado, intentaremos exponer de forma clara y ordenada tres códigos, según cada tipo de comunicación humana, oral / signada. De modo resumido, el código lingüístico que pertenece a las LO, abarca el conjunto de elementos orales sistemáticos: la fonología, fenómenos suprasegmentales (entonación), morfología, lexicalización, etcétera. En cambio, en las LS, está basado igualmente en los elementos manuales sistemáticos, como ejemplo los clasificadores, los signos (palabras), incluso una parte esencial de los CNM que sirve, por ejemplo, para la prosodia facial-manual en lugar de la oral-acústica de los LO, también, para la distinción tanto léxica como morfosintáctica (Herrero, 2009).

El código paralingüístico de las LO implica elementos orales no lingüísticos, por ejemplo, las pausas expresivas, chasquidos, prolongación de sílabas, etcétera. Y el de las LSs encuentra los gestos no lingüísticos empleados en la representación<sup>30</sup> de personas y acciones, donde abunda el uso de los CNM. Pero este código, se trata de un código kinésico mucho más desarrollado que el código paralingüístico que se suma a las LO (Herrero, 2009). Advierte el mismo autor, que es importante no confundir los CNM de la LSE con los recursos expresivos pantomímicos [paralingüísticos], que se utilizan en la comunicación. Los primeros son obligatorios [se hallan en el código lingüístico]; los segundos, no. Desde un punto de vista diacrónico, muchos de los CNM son codificaciones de los segundos, que tienen especial importancia en la representación icónica de objetos y en la acción representada. Al respecto nos conviene presentar un ejemplo muy claro:

---

<sup>30</sup> Según Ángel Herrero (2009), en las acciones representadas no se emplean recursos gramaticales como los clasificadores.



NUBE (signo normativo)      NUBE CI<sup>31</sup> “nube alargada” (signo modificado)

Fig. 3. Fuente: *Gramática Didáctica de la LSE* de Herrero Blanco (2009)

En la comunicación signada, los signos normativos pueden modificarse o sustituirse por representaciones pantomímicas de la acción por razones expresivas. Veamos otro ejemplo:



VESTIR-SE (signo normativo)      VERTIR-SE CI “vestirse” (signo modificado)

Fig. 4. Fuente: *Gramática Didáctica de la LSE* de Herrero Blanco (2009)

---

<sup>31</sup> Esta glosa significa el uso de los clasificadores.

El código kinésico o extralingüístico de las LO, se relaciona con la comunicación no oral y con los movimientos que el emisor realiza con su cuerpo (con los gestos no orales comunicativos): posición corporal, movimiento de las manos, etcétera. Pues bien, ahora para el caso de las LS se recurre al código oral mediante, especialmente, las oralizaciones.

[Una parte de] los CNM [fuera de los componentes manuales]<sup>33</sup> basados en articulaciones fonéticas discretas y en articulaciones de la palabra oral, que acompañan a algunos signos. Se denominan fonaciones y oralizaciones. (Herrero, 2009)

Y podemos clasificarlos en dos articulaciones fonéticas diferentes, por lo que es importante no confundir las fonaciones con las oralizaciones. Veamos su explicación con sencillez:

Las fonaciones son la producción de articulaciones fónicas específicas no siempre perceptibles acústicamente, pero sí visualmente. Estas fonaciones no repiten la palabra española asociada al signo correspondiente, sino que ilustran el significado aspectual, modal o intensificador del signo. [...] Llamamos oralizaciones a la realización labial de la palabra española (o parte de ella) simultáneamente con la realización del signo. [...] El empleo de la oralización aumenta al citar un signo de forma exenta, y decrece en el discurso espontáneo entre dos signantes. Por ello, podemos considerarlo un caso de superposición de códigos, el lingüístico y el extralingüístico oral. [...] De todos los CNM, el más persistente lo constituyen las fonaciones que deben considerarse obligatorias para una signación correcta. (Herrero, 2009)

En conclusión, en LS, los dos códigos que usan el mismo canal visual (lingüístico y paralingüístico –no lingüístico, en la comunicación no verbal–) no se establecen como dos códigos independientes, ya que no suceden como los de la lengua oral tal y como sugiere Herrero (2009), que recalca que entre el código lingüístico signado y el código mímico (paralingüístico de las LS) hay una gran permeabilidad. Y con relación al código extralingüístico de la LO, es viso-manual (pero en este caso concreto, habitualmente se dice corporal), mientras que el de la LS es vocal-“acústico” (vocal, en realidad, se refiere a oral). Sin embargo, hay que añadir entre ellos el uso del alfabeto dactilológico, que no

---

<sup>33</sup> Significa que los CNM que se encuentran fuera de la articulación manual L[+C]QOM, son corporales (kinésica corporal) relacionados con la cabeza, los hombros y el tronco.

es código oral, sino visual como si fuera la escritura al aire, es decir, emplea la representación de la forma escrita de la palabra oral, pues, este código oral se suma al código lingüístico de la LS. Veamos el siguiente esquema a modo didáctico:

<b>COMUNICACIÓN VERBAL</b>			
<b>Comunicación oral</b>		<b>Comunicación signada</b>	
Canal oral	Canal no oral	Canal visual	Canal no visual
Código lingüístico		Código lingüístico	
<b>COMUNICACIÓN NO VERBAL</b>			
	Código extralingüístico = código kinésico		Código extralingüístico = código oral
Código paralingüístico = código oral		Código paralingüístico = código kinésico	

Fig. 5. Fuente: *Gramática Didáctica de la LSE* de Herrero Blanco (2009)

Es de especial importancia tener en cuenta que la comunicación signada, no es sólo el aspecto kinésico de la comunicación oral, tampoco los elementos no lingüísticos de la comunicación signada coinciden con los de la comunicación oral (Herrero, 2009).

## 2.2. LENGUAJE HUMANO DESDE EL EXPERIENCIALISMO

Siguiendo el hilo del subcapítulo anterior, la naturaleza cognitiva del lenguaje humano y el pensamiento se interrelacionan de manera estrecha. En este sentido, vamos a centrarnos en la teoría de María Josep Cuenca y Joseph Hilferty, autores expertos en el lenguaje humano, cuya teoría se inclina por la perspectiva experiencialista, teoría que «subraya la importancia del cuerpo humano en la comprensión de los conceptos» (Cuenca y Hilferty, 1999), lo que se refiere a que el lenguaje humano se basa en la experiencia corporal humana y no en la lógica. En otros términos, como el lenguaje verbal es el único que habita en el ser humano, se vincula indudablemente con el cuerpo físico y el entorno. Para ello, lo denominan naturaleza corpórea o corporeización del lenguaje, es decir, el lenguaje humano tiene una sólida correlación natural con sus realidades fisiológicas y extralingüísticas, que ambas pueden ser orales o no. En consecuencia, las personas Sordas se ven sometidas con naturalidad a las realidades fisiológicas: no oír o no poder oír bien, creando por ello una lengua sistemáticamente propia de las personas Sordas, y a las realidades extralingüísticas orales de las LS. Conviene matizar esto último, ya que se

aprecia una diferencia con respecto a las LO: en éstas, los códigos extralingüísticos (lenguaje no verbal) corresponden a factores externos a la LO, como puede ser la expresión corporal, mientras que en las LS se refiere a lo siguiente:

Lo constituyen las oralizaciones que a veces acompañan a la comunicación con signos; estas oralizaciones son también más complejas que el código paralingüístico oral, y, del mismo modo que el código kinésico de las lenguas orales incluye gestos que parcialmente coinciden con signos de las lenguas de signos, estas oralizaciones de la comunicación signada incluyen sonidos que coinciden también en parte con los sonidos de las lenguas orales (Herrero 2009: 63).

Al respecto, se ha observado a base de evidencias científicas que las LO y LS se encuentran en igualdad de propiedades lingüísticas generales. Sin embargo, las LS tienen algunos aspectos bien diferenciados de otras LO, no sólo por su particular modo de emisión y de recepción. Además, por su mayor dimensionalidad lingüística, que a continuación detallaremos, así como, por su peculiaridad cultural que repercute de manera distinta en la creación literaria de las LS.

Después de todo lo comentado, podemos concluir que todas las LS cumplen perfectamente con las características formales del lenguaje humano, que a lo largo de los siguientes subcapítulos se irán detallando en profundidad. Esto nos permite afirmar, que las LS deberían alcanzar el mismo estatus lingüístico que poseen las LO. De una forma u otra, las LS residen, sin lugar a dudas por nuestra parte, en la comunicación verbal, aunque no vocal. Asimismo, lo justifica Mark L. Knapp aclarando sobre la distinción de las características lingüísticas entre los códigos verbal/no verbal y los canales vocal/no vocal:

No todos los fenómenos acústicos son vocales (una palmada en la espalda de una persona), no todo fenómeno no acústico es no verbal (algunos gestos del lenguaje de los sordomudos), no todos los fenómenos vocales son iguales (diferencia entre un suspiro y un chasquido de la lengua), no todas las palabras son claramente verbales (como “cuchichear”) (Knapp, 1982: 16).

De hecho, como hemos visto, cada comunidad, Sorda u oyente, desarrollará en su lengua unas características u otras en función de su cultura y de la naturaleza del entorno

en el que habitan los signantes o hablantes. En síntesis, tanto los signantes como los hablantes son humanos, su lenguaje verbal, también lo es.

### *2.2.1. Características del lenguaje humano entre las LS y LO*

Como se ha manifestado anteriormente en algunos detalles, las LS, sí son verdaderas lenguas y poseen una serie de criterios lingüísticos que concuerdan completamente con la teoría del lenguaje humano desarrollada por Ch. Hockett (1960) y, posteriormente, modificada por John Lyons (1977), exceptuando un único criterio que no cumplen las LS. A pesar de ello, los investigadores actuales concluyen que esto no es motivo para excluirlas del lenguaje humano:

Por supuesto, el lenguaje de signos utiliza un canal de expresión visual-gestual en lugar de acústico-vocal, característica que separa a las lenguas de signos de todo el resto de lenguas orales. Sin embargo, Lyons no considera determinante este rasgo en su definición del lenguaje humano (Lara y Vega, 1999).

Ampliando sus trabajos, diremos que Charles Hockett (1960) investigó las características que se observan en el lenguaje humano y redactó una lista de trece aspectos que aparecen, según él, en todas las lenguas –hay que hacer la advertencia que él analizaba las LO–. Años más tarde (1977) John Lyons revisó el trabajo de Hockett, eliminó el criterio que se basaba en el carácter vocal-auditivo del canal del lenguaje e incluyó tres criterios nuevos. Además, queremos destacar un rasgo del trabajo de Charles Osgood (1980), denominado traducibilidad, que nos parece fundamental incluirlo. De hecho, el conjunto de todos los rasgos descritos entre Hockett, Lyons y Osgood es el siguiente: canal vocal-auditivo, transmisión irradiada y recepción direccional, transitoriedad, intercambiabilidad, retroalimentación total, especialización, semánticidad, arbitrariedad, carácter discreto, desplazamiento, productividad, transmisión tradicional, dualidad de estructuración, capacidad de aprendizaje, reflexividad, prevaricación y traducibilidad. De todo ello, se deduce fácilmente que, si las LS cumplen las mismas condiciones que las LO, excepto el criterio del canal auditivo-vocal (en lo que también estuvo de acuerdo John Lyons), entonces difícilmente se puede discutir que también son lenguaje humano.

A continuación, vamos a hacer un estudio comparativo de las características que definen al lenguaje humano natural. Esto va a ser de vital importancia, para demostrar que las LS también son lenguas desde la perspectiva lingüística. Nos centraremos en las

más definitorias de la naturaleza del lenguaje humano. Éstas son: arbitrariedad, productividad, carácter discreto, doble estructuración y traducibilidad.

#### 2.2.1.1. Arbitrariedad

Arbitrariedad, en oposición a iconicidad, quiere decir que no existe relación directa entre la forma de la palabra (o signo) y el objeto o concepto a que se hace referencia: el referente. Tanto las LO como las LS tienen rasgos de arbitrariedad y de iconicidad. Sí es verdad, que la gran mayoría de las palabras de las LO son arbitrarias, también es cierto, que algunos signos de las LS permiten reconocer el objeto denotado, como gran parte de los signos son completamente arbitrarios. Por eso, uno de los aspectos más controvertidos, polémicos y tradicionalmente peor comprendidos de los lenguajes de signos, es su aparente iconicidad, su mayor similitud entre la forma del signo y su referente. ¿Esto indica que no haya abstracción conceptual en las lenguas de signos? Ni mucho menos, lo único que se evidencia es:

La relación entre la forma y el referente en las lenguas de signos se establece de forma diferente, ya que estos dos aspectos presentes en los signos, lo icónico y lo abstracto, constituyen una de las paradojas del lenguaje de signos y la doble cara de su expresión. (Klima & Bellugi, 1976).

Para Klima y Bellugi (1976) la presencia simultánea de lo icónico y lo arbitrario forma parte de las paradojas del lenguaje de signos, lo que sirve para reconocer capacidades expresivas especiales a la poesía signada. A continuación, se expone un esquema gráfico con el fin de facilitar la comprensión de su significado:



La relación entre la forma del signo y el referente, la realidad o el objeto representado, puede ilustrarse mediante el triángulo de la significación –triángulo semiótico–, que establece la relación “conceptos, signos y cosas”. Una de las pioneras, entre los investigadores de LSE, María Ángeles Rodríguez, propone una clasificación de los signos

y los agrupa en tres conjuntos: signos motivados (icónicos quinésicos y signos deícticos), signos intermedios (motivados de segundo grado) y signos arbitrarios. En esta clasificación, se puede apreciar la influencia de la clasificación de Peirce. En los signos arbitrarios, la relación entre la forma y el referente es indirecta –línea discontinua– (ver figura 6); la forma se relaciona con su referente a través del significado conceptual, el cual, de un modo independiente se asocia con ambos. Cuando la forma no presenta ninguna similitud con el referente, o no puede ser expresada con referencia a alguna propiedad del referente, los signos son arbitrarios (Rodríguez, 1992: 100-101).

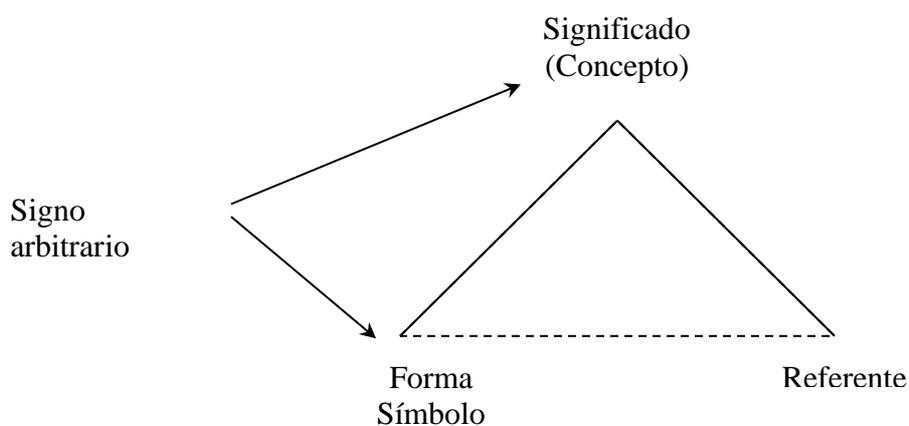


Fig. 6. Fuente: *Lenguaje de Signos* de Rodríguez González (1992)

La relación motivada, no arbitraria completamente, se representaría como se ve en la figura 7, donde se observa como se completa el triángulo de la significación mediante un trazado de su base en línea continua. La forma se relaciona y se vincula directamente con el referente.

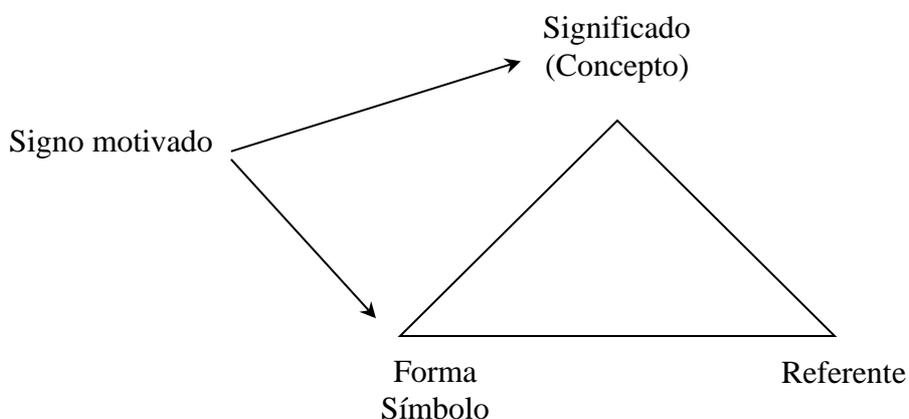


Fig. 7. Fuente: *Lenguaje de Signos* de Rodríguez González (1992)

Aquí mostramos algunos ejemplos de signos arbitrarios en LSE: PAZ<sup>35</sup>, CONTENTO<sup>36</sup>, QUÉ<sup>37</sup>, mientras que los signos motivados (o icónicos) son los siguientes: ÁRBOL<sup>38</sup>, CASA<sup>39</sup>, PÁJARO<sup>40</sup>. Su referencia nos facilita visualizar el significado de estos últimos signos debido al alto grado de iconicidad.

Que un signo sea más o menos icónico en su forma viso-espacial (viso-manual en el espacio lingüístico), no le resta nada de abstracción mental en el plano de su significado. Además, enseguida se pierde ese referente, si lo hubiese, cuando se concatenan o se entrelazan una serie de signos, que forman un enunciado estructurado siguiendo unas leyes o normas gramaticales de categoría totalmente arbitraria. Viene al caso recordar el texto que dedica el neurólogo americano y estudioso del ASL (American Sign Language), Oliver Sacks, con relación al valor positivo que aporta la iconicidad parcial de algunas señas:

Si bien la estructura profunda de la seña, sus propiedades formales, permiten expresar las proposiciones y conceptos más abstractos, sus aspectos icónicos o miméticos la permiten ser extraordinariamente concreta y evocadora, de un modo que quizá no pueda serlo ninguna habla. El habla (y la lengua escrita) se ha distanciado de lo icónico; la poesía oral nos resulta evocadora por asociación, no por representación; puede conjurar talentos e imágenes, pero no puede retratarlos (salvo a través de onomatopeyas o ideofonías <<accidentales>>). La seña conserva una capacidad directa de retrato que no tiene analogía alguna en el lenguaje hablado, que no puede traducirse a él [...]. La seña aún conserva, y destaca, sus dos caras (la icónica y la abstracta por igual, de forma complementaria) y, si bien es capaz de elevarse hasta las proposiciones más abstractas, hasta la reflexión más generalizada sobre la realidad, también puede evocar simultáneamente una materialidad concreta, una vivacidad, una realidad, una

---

<sup>35</sup> Véase el signo arbitrario PAZ en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=paz>

<sup>36</sup> Véase el signo arbitrario CONTENTO en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=contento>

<sup>37</sup> Véase el signo arbitrario QUÉ en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=qu%C3%A9>

<sup>38</sup> Véase el signo motivado ÁRBOL en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=%C3%A1rbol>

<sup>39</sup> Véase el signo motivado CASA en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=casa>

<sup>40</sup> Véase el signo motivado PÁJARO en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=p%C3%A1jaro,%20ra>

corporeidad, que los lenguajes hablados han dejado atrás hace ya mucho, si es que las tuvieron alguna vez. (Oliver Sacks, 2003: 181).

Según Sacks afirma, el signo conserva la relación permeable de sus dos caras (la icónica y la arbitraria) y las destaca por igual, de forma complementaria. Por eso, una cuestión importante a tener en cuenta es que iconicidad no es sinónimo de no convencionalidad (Marchesi, 1987: 102). Esto significa que un signo, puede tener una relación icónica con su referente, pero al mismo tiempo, estar sujeto a las reglas de la propia LS, por lo que el mismo objeto no es representado por el mismo signo en los distintos países, a pesar de que todos ellos, tengan un marcado carácter icónico.

En cuanto a la iconicidad de las LS, Ángel Herrero y Rubén Nogueira aclaran con argumentos sólidos que las LS no son toda una iconicidad absoluta, sino relativa. Éstos exponen:

La iconicidad no está ligada a los signos visuales más que a otros signos salvo por el hecho de que la mayoría de los signos percibidos por el hombre, la mayoría de los representamina, son visuales, pero esta misma razón haría que también la mayoría de los símbolos fueran visuales. [...] la mayoría de los objetos (en términos pierceanos) o significados referenciales de las lenguas, sean orales o signadas, constituyen representaciones visuales. (Ángel Herrero y Rubén Nogueira, 2008).

Es obvio, que un oyente que desconoce la LS al ver a las personas signando, o conocer algunos signos altamente icónicos, inmediatamente tiende a poner de manifiesto la “evidente” relación que guarda el referente con el signo, que se debe a la percepción visual de los mismos signos, pero, al poder establecer una relación más motivada o transparente entre el referente y el signo que se usa, siempre se atiende a las propiedades de convencionalidad y arbitrariedad que caracterizan a las lenguas naturales. Como curiosidad, cabe decir que un alto porcentaje de nuestra sociedad mantiene todavía un prejuicio que afecta a la consideración de las LS por su alto grado de iconicidad, como una sintaxis más simple que la de las LO o bien, careciendo de ella. Incluso algunos lingüistas como Herbert y Walternsperger (1979: 140), señalaban las creencias sobre las LS como lenguas sin gramática, concretas e incapaces de expresar pensamientos abstractos, o como un sistema de gestos, icónicos o con una transparente referencia.

Y por último, se debe destacar a Mariano Reyes Tejedor (2007) en su artículo «Sobre el estatuto lingüístico de las lenguas de señas», donde aclara con rigor la relación entre la iconicidad y la gramática de la LS. Este autor, argumenta que la evidencia neuropsicológica del proceso visual y de las operaciones cognitivas, sugieren la disminución del papel de lo icónico dentro de la gramática de la Lengua de Signos Americana (ASL). Su trabajo nos respalda para desmentir que las LS sean totalmente icónicas. Como hemos explicado antes, son muchos los que piensan todavía que las LS son de esta manera, debido a la existencia de mucha similitud del medio viso-manual (para las LO es corpóreo) que hay entre las LS y el código extralingüístico de las LO, lo que recuerda a la pantomima. Por todo ello, también podemos considerar que tanto las LS como las LO necesitan de un complemento para su total comprensión, este es la expresión corporal y facial. En conclusión, a pesar de ser la iconicidad más predominante en las LS, que en las LO, las LS son arbitrarias tal y como lo que hemos estudiado anteriormente, y como lo iremos haciendo de aquí en adelante.

#### 2.2.1.2. Productividad

Productividad o creatividad es la propiedad de cualquier sistema lingüístico. Consiste en que se pueden realizar y comprender una gran cantidad de enunciados o proposiciones, a partir de elementos conocidos, es decir, se pueden formar, crear nuevos enunciados empleando elementos que ya se conocen con anterioridad; a partir de un conjunto determinado de elementos lingüísticos y mediante una serie de reglas de combinación se puede construir o entender cualquier mensaje.

La productividad es una cualidad del lenguaje humano natural y no se puede discutir que no exista en las LS. Un ejemplo claro de no-productividad, lo tenemos en las señales de tráfico, no hay posibilidad de crear nuevos enunciados combinando sus elementos, pues es una comunicación no verbal: cada señal se encuentra de forma aislada y no es posible crear enunciados o proposiciones con la combinación de varias señales.

#### 2.2.1.3. Carácter discreto

El carácter discreto consiste en que las palabras de la LO, están formadas por unos elementos que se llaman fonemas. Los fonemas son fácilmente discriminables (fáciles de distinguir y diferenciar unos de otros); siempre se oponen entre sí en uno o más de sus rasgos distintivos (el fonema /p/ se opone –se diferencia– con el fonema /b/ en un solo

rasgo: sordez frente a sonoridad; el fonema /d/ se diferencia del fonema /f/ en tres rasgos: dental, oclusivo, sonoro frente a labiodental, fricativo, sordo, etc.); no admiten gradaciones ni pequeños cambios (cada fonema es lo que es y no permite que se le cambie ni un matiz o detalle).

Pues bien, los signos de las LS también tienen sus respectivos elementos constitutivos o formativos, que son los fonemas (o tradicionalmente, los queremas). Sus rasgos distintivos se conocen con el término de parámetros formacionales o formativos, que han sido expuestos anteriormente. ¿Tienen carácter discreto los fonemas de la LS? Sin lugar a dudas, «son claramente discriminables, se oponen entre sí de forma absoluta y no admiten gradaciones» (Lara y Vega, 1999).

Por ejemplo, la mano abierta con los dedos extendidos, situada en el pecho, movimiento circular rozando con el tronco, palma orientada hacia el cuerpo: de manera aislada los fonemas de la LSE, no transmiten ningún significado, pero al combinarlos, representan el signo ENCANTADO<sup>41</sup>. Además, este signo es plenamente arbitrario.

#### 2.2.1.4. Doble articulación

La doble articulación o dualidad de estructuración de las palabras y de los signos, es en realidad, la propiedad fundamental del lenguaje humano. Su estudio e investigación comenzó en el campo de las LO, a finales de la década de los años cuarenta del siglo XX. La primera investigación de esta propiedad en las LS, en concreto en la Lengua de Signos Americana (ASL o Ameslan), se divulgó más tarde en el año 1960 a través de la publicación científica escrita por William Stokoe.

El concepto de doble articulación constituye una de las mayores aportaciones de Martinet a la lingüística general. Fue expuesto por primera vez en 1949, en su artículo «La double articulation linguistique». Este lingüista afirmó –él se refería entonces sólo a las LO– que en los enunciados, más o menos extensos del lenguaje –secuencias de signos lingüísticos (palabras, en este caso) dotadas de sentido completo–, se pueden distinguir unas unidades de primera articulación que son los monemas, es decir, elementos dotados al mismo tiempo de significante y de significado, son las unidades más pequeñas de la lengua que tienen significado. Los monemas pueden ser de dos tipos: por un lado, los lexemas, que tienen por sí solos significado pleno conceptual; y por el otro, los morfemas,

---

<sup>41</sup> Ver el signo ENCANTADO en el siguiente enlace: <https://fundacioncnse-dilse.org/?buscar=encantado>

que son elementos modélicos que no tienen significado pleno por sí solos, nos dan información gramatical, no conceptual, y que modifican a su vez el significado de los lexemas.

A continuación, mostramos un ejemplo: en la palabra ‘salón’ se encuentra el lexema sal- (significado conceptual) y el morfema -ón (significado que aporta la información gramatical de género, de número y de grado aumentativo). Es muy curioso que, en el caso de la LSE, el signo SALÓN<sup>43</sup> no contiene ningún morfema como la palabra anterior. Así es de simple, ambas lenguas son de diferentes gramáticas, aunque de la misma categoría verbal. Para su conocimiento complementario con relación a los de LSE, aprovechamos para agregar distintos signos existentes del mismo concepto SALÓN<sup>44</sup>, según la geografía española. Otro dato a destacar, la palabra SALÓN es una derivación del término SALA<sup>45</sup> gracias al sufijo añadido -ón. El vocablo SALA se concibe como un espacio o habitación de la casa donde se hace la vida, o también como habitación principal de la casa, de la cual deriva el salón. En el caso de la LSE, el signo SALÓN no es derivado directamente del signo SALA, es decir, esos ambos signos no son léxicamente familiarizados, aunque sí se relacionan algo semánticamente. Y otros muchos signos sí son, con suma claridad, derivados de otros, tales como los siguientes signos: VASO<sup>46</sup>, TAZA<sup>47</sup>, COPA<sup>48</sup>, etcétera.

A partir de los monemas (unidades mínimas significativas de primera articulación), las divisiones que realicemos ya nos proporcionan unidades constituidas por significantes, pero sin significados, denominadas de segunda articulación. Las unidades de la segunda articulación no son otras que los fonemas.

Posteriormente, diversos autores describen una tercera y hasta una cuarta articulación. La tercera articulación resulta de la descomposición del fonema en sus rasgos pertinentes o distintivos (Jakobson, 1976). El propio Martinet llega a admitirla, hasta el punto de afirmar que la unidad básica de la fonología no es el fonema, sino el rasgo pertinente

---

<sup>43</sup> Véase el signo ilustrativo en el diccionario DILSE de la Fundación CNSE: <https://fundacioncnse-dilse.org/?buscar=sal%C3%B3n>

<sup>44</sup> Se pueden observar distintos signos relativos a un mismo término SALÓN en el siguiente enlace: <https://youtu.be/g3bw4nTc5es>

<sup>45</sup> Véase el signo ilustrativo en el diccionario DILSE de la Fundación CNSE: <https://fundacioncnse-dilse.org/?buscar=sala>

<sup>46</sup> Véase el signo ilustrativo en el diccionario DILSE de la Fundación CNSE: <https://fundacioncnse-dilse.org/?buscar=vaso>

<sup>47</sup> Véase el signo ilustrativo en el diccionario DILSE de la Fundación CNSE: <https://fundacioncnse-dilse.org/?buscar=taza>

<sup>48</sup> Véase el signo ilustrativo en el diccionario DILSE de la Fundación CNSE: <https://fundacioncnse-dilse.org/?buscar=copa>

(Martinet, 1971). La cuarta articulación resultaría de la descomposición del contenido del monema léxico en rasgos distintivos semánticos, conocidos también con el nombre de semas o semias.

Una etapa importante en la historia del lenguaje de signos, fue la década de los años sesenta, cuando se acuñó el término ‘querología’ (actualmente, fonología de la LS) en analogía con la fonología de la LO, para referirse al estudio de las unidades de contraste (queremas o fonemas no fónicos) que aparecen en un lenguaje de signos. Los análisis estructurales realizados con posterioridad, proporcionan una valiosa indicación de las dificultades con que se enfrentan los investigadores en su intento de transcribir de forma gráfica las propiedades dinámicas y multidimensionales de los signos.

#### 2.2.1.5. Traducibilidad

Con mayor frecuencia, la población oyente ajena a la LS, considera que las LS tienen un léxico pobre y limitado, y por este motivo, no se puede traducir todo lo que se expresa en LO. Este pensamiento es erróneo, ya que cada lengua oral o signada siempre puede aumentar su léxico en función de las necesidades o utilizar circunloquios y, en este sentido, todas las lenguas son capaces de cubrir las necesidades de sus usuarios.

Veamos el argumento a este respecto de Charles Osgood en su artículo «What is a language?» (Osgood, 1980, *apud* Lara y Vega, 1999), proponiendo uno de los criterios que hay que tener en cuenta en el lenguaje humano: la traducibilidad. Este rasgo se refiere a la capacidad de traducir o interpretar cualquier contenido de una lengua a otra. Esta posibilidad está presente en la interpretación o traducción de la LS, facilitando el acceso a una LO o a otras LS, y viceversa.

En efecto, nadie puede negar que la figura de la traducción o interpretación, a través de ella, es la verdadera dinamizadora del tráfico comunicativo entre seres humanos, y, en nuestro caso, entre la población oyente y la población Sorda. El concepto característico de la figura de interpretación o traducción es que, si nos remontamos al mito de Babel, se diría que el traductor es el gran reparador o el verdadero redentor del género humano, aquel que redime al hombre de la confusión de las lenguas a la que fuera lanzado luego del horrendo castigo decidido por el dios judeocristiano. Queremos transmitir que la labor de interpretación de forma eficiente es el mejor instrumento de acceso a nuevos conocimientos de otra lengua y de su cultura. Ciertamente, «hay muchos poemas que,

traducidos a otro idioma, perderían probablemente su musicalidad, pero conservarían, no obstante, su garra poética» (Basave, 2002: 21).

Otra virtud de la traducibilidad de la LS que nos ha resultado muy interesante es la recogida en el trabajo realizado por Ángel Herrero y Rubén Nogueira (2008), acerca de la interpretación de la poesía castellana a la LSE, donde nos ha permitido descubrir aspectos nuevos. Pero, de esto trataremos en otros capítulos posteriores.

### 2.3. EVOLUCIÓN DE LAS APORTACIONES INVESTIGADORAS EN EL CAMPO DE LAS LS

Es conveniente conocer la evolución de las investigaciones de las LS para poder comprender la escasez de investigaciones, en comparación con las numerosas investigaciones de las LO. La primera investigación de la LS en el mundo académico-universitario fue en el año 1960. Concretamente, de la lengua de signos americana (ASL). Sin embargo, volvemos a recordar que realmente había otra investigación de las LS que tuvo lugar en el año 1795, casi dos siglos antes de la investigación de W. Stokoe (1960). Esta investigación fue realizada por Lorenzo Hervás y Panduro.

Pero es cierto que la investigación de W. Stokoe, cuyo libro se quedó en su despacho durante casi diez años, sin vender, y a finales de los 60 y en los 70, supuso un paso gigantesco en el mundo de la lingüística, que hizo cambiar la mentalidad tanto social como científica en su tiempo. Hasta finales de la década de 1950 en que se incorporó a la Universidad Gallaudet<sup>49</sup>, el joven lingüista norteamericano, William Stokoe, no prestó ninguna atención lingüística ni científica a las lenguas de signos. Ya sabemos que por aquellas fechas no se consideraba el lenguaje de signos un auténtico idioma, tan sólo una especie de mímica o código gestual que se hacía con las manos. Fue el “pionero” en América<sup>50</sup> en preocuparse por el estudio e investigación de la LS, en concreto la estadounidense (ASL). Las investigaciones realizadas desde entonces en distintas LS, han arrojado mucha luz e información sobre las características lingüísticas de las mismas.

El investigador Stokoe se dedicó a demostrar que el lenguaje de signos es un auténtico lenguaje humano natural; se dio cuenta de que cumplía todas las condiciones lingüísticas precisas para ser considerado como un verdadero idioma: con vocabulario, sintaxis y

---

<sup>49</sup> Para conocer sus instalaciones académicas, se puede visitar su página web: <https://gallaudet.edu/>

<sup>50</sup> Hemos observado que la primera persona en preocuparse por el estudio de la gramática de las personas Sordas en la cultura occidental fue Lorenzo Hervás y Panduro (1795, y 2008, reeditado por Ángel Herrero).

capacidad para generar un número infinito de proposiciones. En 1960 publicó su libro *Sign Language Structure*. [Estructura de lengua de signos]. Llegó al convencimiento de que las señas no eran imágenes, sino símbolos abstractos complejos con una estructura interior compleja. Fue, por tanto, el primero que buscó una estructura, que analizó las señas, que las observó aisladamente y que buscó los elementos constitutivos. Confirmó muy pronto que cada seña consta como mínimo de tres elementos independientes (posición, contorno de la mano y movimiento; estas partes eran análogas a los fonemas del habla), y que con el conjunto de esos elementos cabría la posibilidad de realizar un número ilimitado de combinaciones. Delimitó diecinueve contornos manuales distintos, doce posiciones, veinticuatro tipos de movimiento, e inventó un sistema de transcripción escrita (el Ameslan –ASL- no se había escrito nunca).

Como suele ocurrir con los personajes inteligentes, Stokoe necesitó una confianza muy grande en sí mismo para no abandonar estos estudios pues en sus comienzos casi todo el mundo, oyentes y Sordos, consideraron sus ideas algo ridículas y cuando se publicaron sus libros se valoraron como inútiles o absurdos. Pero al cabo de unos años, debido precisamente a esas obras de Stokoe, la opinión general había cambiado por completo y se había iniciado una revolución, una revolución doble: «Una revolución científica que se interesaba por el lenguaje de señas y por sus substratos cognoscitivos y neurales, algo que nadie se había planteado hasta entonces, y una revolución cultural y política» (Sacks, 2003: 127).

La mayor aportación de Stokoe fue que nos abrió las puertas para aclarar gran cantidad de ideas. Él estaba convencido de que la LS, era una lengua como cualquier otra y que por lo tanto podía ser analizada como lengua. Esta simple idea contradecía muchas de las creencias populares: ¿quién podía ver similitudes entre los movimientos de la mano y el cuerpo, y los sonidos auditivos que producía el que hablaba?, ¿qué posible base de comparación existía?, ¿cómo pensar que las señas que son movimientos o dibujos en el aire tienen algo que ver con las palabras, que son algo más abstractas? Ésta es actualmente la parte crucial del argumento y la idea básica que Stokoe desarrolló. Él creía que las señas no eran un dibujo, sino que eran algo complejo y abstracto, que sus partes podían ser analizadas. Estas ideas han sido de especial importancia en el ámbito educativo a la hora de definir cómo hay que enseñar la LS, y también en el ámbito filológico, con la definición metalingüística de la misma lengua.

Este lingüista señaló diferentes tipos de información que permiten identificar un signo y diferenciarlo de un simple gesto o de otros signos no verbales (señales). Las

investigaciones en distintas LS han coincidido en resaltar la presencia de parámetros formacionales de los signos. Cada uno de los signos de las LS puede definirse y analizarse a partir de sus fonemas (o queremas). Los parámetros formacionales son aquellos que hacen que surja un signo con un significado determinado. En otros términos, la gran contribución de William Stokoe (1960) fue descubrir que los signos en las LS son signos lingüísticos, porque se pueden analizar a través de una serie de componentes manuales (en adelante, CM), los cuales conforman dimensiones contrastivas o discriminatorias, es decir, cada una contiene sólo unos valores que si cambian alteran el significado en el signo.

A este primer investigador de las LS, le siguieron otros tantos en su mismo país (entre quienes destaca Úrsula Bellugi) como en otros países del área occidental. Con el resultado de todas las investigaciones realizadas se ha ido creando una lingüística del signo que demuestra que el conocimiento avanza, que no nos podemos quedar estancados y que no debemos volver la espalda a las aportaciones que nos ofrecen las nuevas investigaciones.

Resumamos la evolución de las investigaciones de la LSE. En primer lugar, después de que Stokoe propusiera tres parámetros formativos (o fonemas no fónicos): Configuración, Localización y Movimientos, su teoría se extendió por todo el mundo, hasta que llegó a España y fue cuando M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez (1992) desarrolló su tesis en la que exponía cinco parámetros fonológicos:

LOS PARÁMETROS FONOLÓGICOS SON:
Localización
Configuración
Movimiento
Orientación
Componentes no manuales

1. El lugar de articulación de un signo: localización de la mano o las manos que realizan el signo en relación con el cuerpo.
2. La configuración de la/s mano/s que realizan el signo.

3. El movimiento o cambio en la configuración de la/s mano/s.
4. La orientación de la palma de la mano.
5. Los componentes no manuales, en especial la expresión facial, que se realizan paralelamente al signo. Dentro de los componentes no manuales, los movimientos de la boca, especialmente en las lenguas de signos europeas, tienen una gran importancia. Muchos de estos movimientos de los labios, son un préstamo de la LO, pero otros muchos no lo son y además son una parte obligada del signo.

Posteriormente, se produciría la aportación fonológica de Irma María Muñoz Baell (2000) en su obra, *¿Cómo se articula la lengua de signos española?*, donde se amplió con dos queremas:

6. Punto de contacto: es similar a la definición de [+C] de Ángel Herrero (2009).
7. Planos: es la descripción del lugar espacial del signo en uno de los planos, a los que se enumera del uno al cuatro, del más próximo al más lejano al signante. El esquema de cuatro correspondería a la posición con el brazo extendido, es decir, la más lejana.

La lingüística actual de la LSE ha optado por un modelo diferente, revolucionario, propio de Ángel Herrero en su libro *Gramática Didáctica de la LSE* (2009), que será analizado en el próximo apartado. Cada signo puede analizarse sobre la base de estos parámetros, de forma que distintas combinaciones en los parámetros dan lugar a distintos signos, al igual que distintos rasgos fonológicos dan lugar a diferentes fonemas. En los fonemas no fónicos (parámetros formativos o fonemas signados) se halla la doble articulación de las LS. La primera articulación sería la subdivisión de un enunciado con sentido completo en sus diferentes signos constitutivos. Cada signo es un elemento de primera articulación, porque tiene significante y significado al mismo tiempo. Los fonemas son elementos de segunda articulación, tienen significante (forma) pero no tienen significado conceptual por sí mismos.

¿Podemos hablar de tercera articulación en las LS? Por qué no. En cada fonema se pueden distinguir otros elementos o unidades de nivel inferior. Por ejemplo, cada una de las distintas configuraciones de las manos en el fonema configuración [Q]. Lo mismo ocurre en cada fonema, puesto que pueden ser subdivididos en unidades más pequeñas de tercera articulación.

### 2.3.1. Aspectos lingüísticos distintivos entre las LS y las LO

Tal y como se han estudiado las características de las LS frente a las LO, podemos contemplar que las LS son de carácter visivo y, en cambio, las LO de carácter auditivo. En este apartado damos comienzo al estudio comparativo más profundo, resumiendo brevemente las características más destacadas de cada lengua, la LSE y la Lengua Oral Española (en adelante, LOE).

En el siguiente cuadro podemos observar las diferencias lingüísticas que la LSE mantiene con la LOE:

LENGUA DE SIGNOS ESPAÑOLA	LENGUA ORAL ESPAÑOLA
Viso-gestual (viso-manual)	Vocal-acústico
Espacialidad	No espacialidad
Uso de los clasificadores <sup>51</sup>	No hay uso de los clasificadores <sup>52</sup>
Secuencialidad y Simultaneidad <sup>53</sup>	Secuencialidad
Iconicidad predominante	Arbitrariedad predominante
Mayor flexibilidad léxica	Menor flexibilidad léxica
Dos códigos no independientes de carácter kinésico (manual): entre lo lingüístico y lo paralingüístico hay una gran permeabilidad <sup>54</sup>	Dos códigos independientes de carácter oral: lingüístico y paralingüístico se puede deslindar con bastante nitidez

---

<sup>51</sup> Según Ángel Herrero (2004), los clasificadores o configuraciones manuales clasificatorias, son morfemas ligados a otra palabra-signo, es decir, incorporados a esa palabra-signo como configuración de la mano pasiva o activa (flexivos o introflexivos). [...] Estos clasificadores se dan siempre en otro signo no nominal, ya sea adjetivo –como en El libro *grueso*–, locativo –El libro de *encima de* la mesa– o verbo –*dar un libro*, [...] En todos estos casos el clasificador [...] tiene como referencia el signo nominal LIBRO, y se integra en esos signos como morfema ligado ocupando el lugar fonológico de la configuración del signo. [...] Son morfemas de clasificación que se expresa mediante una Q-clasificatoria que sustituye a la configuración de la mano en la forma habitual del signo verbal, adjetival o locativo correspondiente [...] una clase diferente de la de los nombres clasificatorios, que son morfemas libres. Para saber más los tipos existentes de clasificadores, se puede observarlos en el libro de la *Gramática Didáctica de la LSE* (Herrero, 2009: 186-192)

<sup>52</sup> Sin embargo, muchas otras LO poseen clasificadores, aunque su uso en las LS es mucho más extenso.

<sup>53</sup> Las LS se caracterizan por la secuencialidad propuesta por Liddell y Johnson (1989), tras la ruptura de algunos principios sostenidos antes por Stokoe de su noción de simultaneidad en la estructura interna del signo, y también propuesta posteriormente por Herrero (2003, 2004). La simultaneidad se opera en las LS cuando se expresa la doble referencia mediante el uso mayoritario de los clasificadores.

<sup>54</sup> En muchos casos de la comunicación signada, el código lingüístico se funde con el código paralingüístico.

El código extralingüístico se emite por medio oral (pero no acústico)	El código extralingüístico se emite por medio viso-gestual (kinésica)
---	---

Fig. 8. Fuente: *Gramática Didáctica de la LSE* de Herrero Blanco (2009)

Asimismo, Ángel Herrero (2009), en su prólogo, señaló lo que Lorenzo Hervás y Panduro (1795)<sup>55</sup> había descubierto (la gramática de la LS), su “gramática mental” [la gramática de los sordos]<sup>56</sup>, análoga a la de las trescientas LO entonces conocidas, especialmente a las menos marcadas: carecía de artículo, como el latín y otras muchas lenguas; de género, como el inglés y muchas más; de flexión verbal temporal, como el chino, etcétera.

Podemos apreciar la diferencia de la estructura sintáctica general entre la LOE y de la LSE. Veamos el siguiente cuadro:

LENGUA ORAL ESPAÑOLA	LENGUA SIGNADA ESPAÑOLA
Sujeto + Verbo + Objeto (SVO)	Sujeto + Objeto + Verbo (SOV)
Por ejemplo:	Por ejemplo:
María tiene una casa lujosa	MARÍA CASA LUJO HAY-ELLA / TENER <sup>57 58</sup>

La comparación de estos órdenes sintácticos se ha basado en el orden relativo del sujeto y del objeto en las oraciones transitivas. Los curiosos datos que aporta Ángel Herrero (2009) demuestran que el 45% de las lenguas del mundo siguen el orden SOV, y la LSE es una de ellas. Algunas menos, en torno al 40%, lo ordenan siguiendo la estructura SVO, entre ellas el español.

<sup>55</sup> Fue un sacerdote jesuita español, oyente, que dedicó una parte de su obra intelectual, de gran relevancia histórica, a la educación de los Sordos. Su libro publicado *La escuela española de Sordomudos* en 1795 (reeditado en 2008 por Ángel Herrero) se convirtió en uno de los primeros estudios modernos sobre las personas Sordas y su LS. Este libro fue escrito por él mismo en dos tomos, y publicado casi dos siglos antes de William Stokoe (1960).

<sup>56</sup> Los corchetes son nuestros, M.A.S., y según Ángel Herrero (2009), Hervás creía que la LS era universal, pero de hecho trabajó sobre la LS italiana (LIS).

<sup>57</sup> Las palabras en mayúscula designan al signo de la LSE.

<sup>58</sup> Con respecto al caso de la LSE, en algunas comunidades autónomas se expresa TENER sin concordancia espacial con el sujeto. No obstante, en otras comunidades, por ejemplo, en Andalucía oriental se usa ELLA-HABER, es que se lleva una concordancia entre el sujeto ELLA y el verbo HABER/TENER. Véase el vídeo en el siguiente enlace:

Mostramos a continuación las diferencias tipológicas asociadas al orden de los argumentos siguiendo el esquema de la *Gramática Didáctica de la LSE* de Ángel Herrero (2009):

<b>DIFERENCIAS TIPOLÓGICAS ASOCIADAS AL ORDEN DE LOS ARGUMENTOS</b>	
<b>LOE</b> <b>Orden SVO</b>	<b>LSE</b> <b>Orden SOV</b>
<b>Preposiciones</b> cerca de casa	<b>Posposiciones</b> CASA CERCA
<b>Demostrativo + Nombre</b> ese hombre	<b>Nombre + Demostrativo</b> HOMBRE ESE
<b>Nombre + Genitivo</b> madre de Juan	<b>Genitivo + Nombre</b> JUAN MADRE
<b>Partícula interrogativa inicial</b> ¿Dónde está el libro?	<b>Partícula interrogativa final</b> LIBRO DÓNDE?
<b>Verbo auxiliar + Verbo principal</b> Debes comer	<b>Verbo principal + Verbo auxiliar</b> <sup>59</sup> COMER DEBER
<b>Partícula negativa + Verbo</b> No trabajo	<b>Verbo + Partícula negativa</b> TRABAJAR NO

Fig. 9. Fuente: *Gramática Didáctica de la LSE* de Herrero Blanco (2009)

Y ahora hablamos de las discrepancias que no parecen estar asociadas a la diferencia de orden del objeto entre la LOE y la LSE:

<b>Diferencias tipológicas no asociadas al orden de los argumentos</b>	
<b>Español</b>	<b>LSE</b>
<b>Estilo informativo (sin temas)</b>	<b>Estilo comunicativo (con temas)</b>

<sup>59</sup> Normalmente se emplea así, pero no siempre ya que algunas intenciones comunicativas específicas requieren un orden verbo auxiliar + verbo principal en LSE.

<b>Marca el género</b>	<b>No marca el género</b>
<b>Concordancia del verbo con el sujeto</b>	<b>Concordancia de algunos verbos con el sujeto, el objeto e incluso el destinatario</b>
<b>Ausencia de clasificadores</b>	<b>Clasificadores</b>
<b>Artículo</b>	<b>Ausencia de artículo</b>
<b>Plural no descriptivo</b>	<b>Plural descriptivo</b>
<b>Ausencia de 3ª persona ausente</b>	<b>Diferencia entre la 3ª persona presente y ausente</b>
<b>Imposibilidad de doble referencia</b>	<b>Posibilidad de doble referencia</b>
<b>Presencia de cópula en predicaciones no verbales</b>	<b>Ausencia de cópula en predicaciones no verbales (sí para algunas locativas)</b>
<b>No diferencia el cuantificador inclusivo y el no inclusivo</b>	<b>Diferencia entre cuantificador inclusivo y no inclusivo</b>

Fig. 10. Fuente: *Gramática Didáctica de la LSE* de Herrero Blanco (2009)

Según la tipología lingüística actual, en general, podemos resumir cinco aspectos destacados; uno comunicativo y cuatro gramaticales, que distinguen con claridad el español hablado de la LSE: el canal comunicativo, la fonología y la morfosintaxis.

#### 2.3.1.1. Canal comunicativo de LO vs LS

Desde el punto de vista lingüístico, autores como Charles F. Hockett (1960), John Lyons (1977) o Charles E. Osgood (1980) consideran que el uso del canal oral-auditivo o vocal-acústico es clave para definir lo que es el lenguaje humano. Es así tal y como se ha explicado anteriormente.

Sin embargo, tras el reconocimiento de las LS por parte de otros lingüistas como lengua natural, actualmente se considera que el canal de transmisión no es una característica definitoria. Las LS cumplen con las mismas características formales que las LO, pero utilizan un canal lingüístico diferente, el viso-gestual o el manual-visual (Lara y Vega, 1999; Muñoz, 2000; Herrero, 1999, 2009; Brentari, 1999). Aquí lo gestual equivale a lo manual para las LS, al contrario que el canal lingüístico natural de las LO,

que se expresan oralmente. De un modo u otro, ambas lenguas se transmiten gestualmente. Esta idea la compartimos con Ángel Herrero (2009, 2015).

### 2.3.1.2. Querología (fonología) de las LS

La querología sería en LS el equivalente a la fonología en LO. Sin embargo, en vez de la denominación de querología, en la lingüística actual de LS preferimos utilizar el término fonología de la LSE, al considerar el carácter arbitrario, no material, del fonema (Herrero, 2009).

Nos centraremos en la fonología a propósito de la LSE. Se define como el estudio de los parámetros de la LSE a cada una de las partes en la que podemos dividir un signo. Del mismo modo que podemos desglosar una palabra en fonemas, también podemos dividir un signo en parámetros formativos o componentes articulatorios, (en la lingüística tradicional de LS se denominaba *queremas*). Podemos encontrar que el número de componentes articulatorios del signo variará dependiendo de cada autor, pero nosotros seguiremos tomando como referencia al autor, Ángel Herrero (2009).

La mayoría de los estudios modernos coinciden en que los signos tienen elementos análogos a los fonemas de las LO, o bien técnicamente denominados, *fonemas manuales*, en lugar de fonemas orales. Pero vamos a aclarar que el signo se divide en dos grupos; uno llamado componentes manuales (CM), donde los fonemas son segmentables, es decir, unidades mínimas lingüísticas sin significación: configuración (Q), lugar (L), orientación (O) y movimiento (M), junto a un lugar corporal donde se realiza el contacto o no. En resumen, el signo divide los CM que son los siguientes:

- *Lugar [L]*: es el fonema del lugar al signar. Se puede dividir en dos lugares diferentes: cuerpo y espacio.
- *Contacto [+C]*: es el lugar del cuerpo que toca la mano al ejecutar un signo.
- *Configuración [Q]*: es el fonema de la forma que adopta la mano.
- *Orientación [O]*: es el fonema de la orientación de la mano en sus seis posibles posiciones: arriba, abajo, frente, hacia uno mismo, a la izquierda y a la derecha.
- *Movimiento [M]*: es el fonema que mueve la mano al ejecutarse a partir de su ubicación. Tiene dos tipos de movimientos: De desplazamiento y formales (o internos).

Dichos cuatro parámetros formativos (QLOM), juntos, constituyen la articulación del signo. En otras palabras, estos son la base de la realización de un signo lingüístico, el cual se articula junto con otro grupo denominado, componentes no manuales (CNM), mediante la expresión facial, fonaciones u oralizaciones y la expresión corporal, pudiendo tener también valor fonológico que acompañan y actúan sobre los fonemas manuales. Más claro, esta base se produce con otros componentes lingüísticos o paralingüísticos que acompañan y se superponen a esta articulación, no refiriéndose a ser componentes segmentales, sino, en general, suprasegmentales. En las LO, estos componentes son el tono, la duración y la intensidad, entre otros. Y en las LS, son los denominados componentes no manuales o CNM. Estos CNM según el consenso de los estudios, vienen de la expresión facial (las cejas, los ojos, la nariz, las mejillas, los labios, la lengua –a través de estos dos últimos se produce otro tipo de CNM: fonaciones<sup>60</sup> u oralizaciones) y de la postura de la cabeza, los hombros o el cuerpo.

A continuación, estos tres tipos de CNM son esenciales en la LS, pues, sin ellos el mensaje podría generar un significado incompleto y hasta irreconocible. Además, hay que distinguir entre los CNM (lingüísticos) de la LSE, de los CNM basados en los recursos expresivos pantomímicos o miméticos (paralingüísticos) que se utilizan en la comunicación. «Los primeros son obligatorios; los segundos, no» (Herrero, 2009: 67). Estos dos son esencialmente kinésicos, extrapolables a los orales de las LO. Pero estos recursos paralingüísticos también juegan un papel importante en la LSE, así como en las demás LS, como para producir los signos modificados o expresivos de objetos y la acción representada. Como bien señala Juana Gil (2007: 547) en su libro *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica*: «Suprasegmentales (elementos): Variables fonéticas o fonológicas que sólo pueden escribirse en relación con dominios superiores al segmento, como la sílaba, la palabra, el grupo fónico, etcétera.»

En cuanto a la prosodia facial manual, los CNM son, en buena medida, rasgos suprasegmentales que conforman un valor llamado *prosódico*. Según los estudios generales, esta prosodia puede dividirse principalmente en dos aspectos. El primero, es la entonación de la frase mediante la expresión facial (especialmente ciliar), con funciones

---

<sup>60</sup> Las fonaciones son aquellas que aportan un significado particular sobreponiendo el signo formado por los componentes manuales: L[+C]QOM. Su función es, como suele ser, diferenciar el sentido semántico de un signo de otro de la misma forma de articulación manual. Son, lingüísticamente, las articulaciones fonéticas discretas que acompañan a algunos signos.

relevantes basadas en reglas gramaticales: patrones entonativos básicos: enunciativo, interrogativo y exclamativo. El segundo, es más paralingüístico que lingüístico, controla la melodía, así como la acentuación facial-manual en lugar de la acústica con funciones diferentes y combinables: discursiva, sociolingüística y expresiva, y afectiva. En torno a los cuales se estructura la correcta pronunciación manual-facial.

Cuando este valor prosódico añadido no se controla bien o se pierde en una interpretación poética de una lengua oral a la LS y viceversa, o bien en una ejecución lingüística, hace mermar la fuerza de ritmo poético visual o deformarla e incluso generar un significado indeseado. Este subapartado ha de considerarse de demasiada importancia como para suprimirlo, ignorarlo o restarle valor a la hora de interpretar o recitar. El valor prosódico es uno de los aspectos más difíciles de enseñar y de aprender, teniendo en cuenta que la entonación y el ritmo contienen información y significados necesarios para la comunicación efectiva tanto lingüística como paralingüística.

Entonces, los elementos suprasegmentales pueden transmitir información lingüística e información paralingüística. En los rasgos prosódicos (lingüísticos), se expresa de naturaleza permanente y se codifica información lingüística contrastiva, como se muestra, en el caso de LSE: Variaciones en la melodía (entonación enunciativa) sin recurrir a los CNM: MAÑANA TÚ-VENIR (en español, mañana vendrás) / (entonación interrogativa) a través de uno de los CNM: las cejas levantadas: MAÑANA TÚ-VENIR?<sup>61</sup> (en español, ¿mañana vendrás?). Veamos otro ejemplo de recursos paralingüísticos que diferencia los signos normativos de los signos modificados que se han visto anteriormente<sup>63 64</sup>. En cuanto a los rasgos paralingüísticos, es de naturaleza discontinua y contiene información sobre aspectos relacionados con la actitud o el estado emocional del hablante o signante. David Crystal afirma a este respecto:

The basic psycho-acoustic properties of sound are the source of the main linguistic effects: pitch and loudness. These effects, along with those arising out of the distinctive use of speed and rhythm, are collectively known as the prosodic features of language [...] Apart from the contrasts signalled by pitch, loudness, tempo, and rhythm, languages make use of several other distinctive vocal effects, using the range of articulatory possibilities available in the vocal tract. The laryngeal, pharyngeal, oral and nasal cavities can all be used to produce ‘tones

---

<sup>61</sup> Estructuras sintácticas de la LSE, recogidas en el siguiente enlace: [https://youtu.be/MC\\_ic2tVw6Y](https://youtu.be/MC_ic2tVw6Y)

<sup>63</sup> Véase los signos ilustrativos de la figura 3 de *Gramática Didáctica de la LSE* de Herrero (2009)

<sup>64</sup> Véase los signos ilustrativos de la figura 4 de *Gramática Didáctica de la LSE* de Herrero (2009)

of voice' which alter the meaning of what is said. These effects are sometimes referred to as effects of 'timbre' or 'voice quality', and studied under the heading of paralanguage – a term intended to convey the less central role played by those features in the communication of meaning, compared with that of other prosodic features (Crystal, 1987: 169).

[En español: Las propiedades básicas psico-acústica de sonido son la fuente de los principales efectos lingüísticos: intensidad y volumen. Estos efectos, junto con las que se derivan del uso distintivo de la velocidad y el ritmo, se conocen colectivamente como las características prosódicas del lenguaje [...] Además de los contrastes señalados por tono, volumen, tempo y ritmo, lenguas hacen uso de varios otros efectos vocales distintivas, usando la gama de posibilidades articulatorias disponibles en el tracto vocal. La laringe, faringe, oral y cavidades nasales se pueden usar para producir "tonos de voz", que alteran el significado de lo que se dice. Estos efectos se refieren a veces como efectos de "timbre" o "calidad de la voz", y se estudian bajo el título de paralenguaje – término la intención de transmitir el papel menos central que desempeña esas funciones en la comunicación de significado, en comparación con la de otras características prosódicas.]

Además de lo expuesto anteriormente, existen otras funciones de los CNM. Una de ellas es favorecer la elipsis, esto es, emplear la sustitución al signo explícito; y otra función, a veces, resulta fundamental en la discriminación de signos homónimos o polisémicos. En conclusión, debemos destacar, que la incidencia de los CNM no es sólo fonológica, sino que puede ser léxica, morfológica, sintáctica y discursiva. Herrero (2009) lo clarifica argumentando con relación a la LSE lo siguiente:

A veces se ha considerado que los elementos kinésicos no manuales tienen en la LSE un carácter fonológico análogo al de las configuraciones, lugares, orientaciones y movimientos manuales. Esta confusión deriva de la idea de que los fonemas o parámetros formativos del signo son simultáneos. Hoy en día todos los investigadores están de acuerdo en que son secuenciales, y en que el valor fundamental de los elementos no manuales es, en cambio, prosódico, actuando sobre todo el signo. Pero, como sucede con el acento en español, algunos componentes no manuales pueden tener un valor discriminativo, y actuar sobre un segmento del signo; por ejemplo, cuando la expresión facial se emplea para señalar el lugar de articulación, como en el signo SILENCIO.

Desde la perspectiva diacrónica, parece razonable pensar, al igual que Herrero, que muchos de los CNM de carácter fonológico son codificaciones de los CNM basados en dichos recursos.

La naturaleza visual de las LS y sus implicaciones fonológicas que visualizan la ejecución de los signos, van más allá de la fonología de las LO. Este mecanismo se refiere a la gran flexibilidad lingüística que poseen las LS, que se detalla un poco más en el siguiente subapartado.

### 2.3.1.3. Flexibilidad lingüística de las LS

En relación con el argumento anterior, resultan clarificadoras las palabras que siguen del investigador Ángel Herrero:

La más importante es un tipo de variación que podemos llamar *flexibilidad*, una flexibilidad que permite modificar la configuración o el movimiento de un signo pasando, sin solución de continuidad, del lenguaje (de un signo sistemático de la lengua) a la representación mimética de un objeto o acción, y viceversa (Herrero, 2015: 31).

En otros términos, entre lo lingüístico y lo paralingüístico de las LS no puede establecerse una delimitación nítida, ni uno ni el otro es totalmente independiente, que es contrario a las LO. Por consiguiente, las LS muestran la permeabilidad entre ellos conformando un alto grado de flexibilidad lingüística.

Gracias a ella, también se puede expresar simultáneamente dos signos monomanuales iguales constituyendo un signo colectivo, por ejemplo, BOSQUE<sup>67</sup> o plural, tales como VASOS<sup>68</sup>, o bien sencillamente un signo creativo para redoblar la mimesis. Incluso, dos signos monomanuales diferentes que suelen verterse en una signación clasificatoria. Esto se denomina flexibilidad duplicada, como si contara con dos bocas en las LO.

Tal y como se ha observado, el grado de flexibilidad lingüística que tienen las LS es notablemente superior a muchas LO como el inglés y el español. Esto implica una ventaja lingüística para las LS repercutiendo en la creación de una poesía mucho más flexible.

---

<sup>67</sup> Véase el vídeo en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=6odUuqJLDWA>

<sup>68</sup> Véase el vídeo en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xt6tBxMiO2E>

#### 2.3.1.4. Morfosintaxis de la LSE y de otras LS

La morfología de la LSE, como la de otras muchas LS, es algo desconocida y a menudo se concibe suponiendo que la expresión lingüística de signos no es tan flexiva como en el español u otra lengua oral. Es cierto que los verbos en LS no son flexivos en lo que se refiere al tiempo, por lo que requieren el uso auxiliar de morfemas libres como AYER<sup>69</sup>, MAÑANA<sup>70</sup>, HOY<sup>71</sup>+TARDE<sup>72</sup> (esta tarde), PASADO<sup>73</sup>. Para mayor aclaración mostramos un ejemplo de frase en LSE donde se aprecia un morfema libre ‘PASADO’ en negrita, que afecta al verbo TRABAJAR: YO PASADO TRABAJAR ALLÍ<sup>74</sup> (Trabajé allí) ... para designar un tiempo concreto o determinado en una acción verbal.

Pero, en realidad los signos son muy ricos en flexión morfológica en otros tipos o clases de palabras/signos. Como se aprecia en el caso de la LSE, muchos de los sustantivos pueden llevar un morfema ligado llamado locativo, además de otros morfemas como los adjetivales. Otro ejemplo, los verbos cuando se articulan de modo aspectual, algunos se construyen con morfemas libres y otros con morfemas ligados. Además de estos, los verbos direccionales llevan más de un morfema ligado en función de los pronombres personales, tanto tónicos como átonos, expresados de forma muy precisa en el espacio lingüístico, mientras que muchas de las lenguas orales los tienen de forma limitada.

En cuanto a la sintaxis, la LSE como otras muchas LS, suele colocar el núcleo sintáctico en la posición final, por lo que presenta el orden sintáctico SOV de modo transitivo, aunque a veces se presenta OSV en algunas oraciones concretas, en especial con los verbos direccionales y algunos más. Esto contrasta con el español oral, que suele emplear el orden sintáctico SVO. El orden SOV de la LSE se observa también en muchas otras LS, pero no es ni mucho menos exclusivo de las lenguas visuales: el latín, turco, japonés, así como el euskera, son todas SOV (Herrero, 2015).

---

<sup>69</sup> Véase el vídeo en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=ayer>

<sup>70</sup> Véase el vídeo en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=ma%C3%B1ana>

<sup>71</sup> Véase el vídeo en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=hoj>

<sup>72</sup> Véase el vídeo en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=tarde>

<sup>73</sup> Véase el vídeo en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=pasado>

<sup>74</sup> Para visionar los signos indicados en un enunciado en LSE en Sampedro, pulsa el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Wjg7-STLvQM>

Desde el punto de vista morfosintáctico de las LS, los signos generan en el espacio signado una dimensión lingüística extensa, y muchos signos son tan flexivos que conforman sencillamente un significado u otro, obedeciendo a sus propias reglas gramaticales.

#### 2.3.1.5. Iconicidad visual de las LS y sus géneros literarios

Se ha explicado con anterioridad que la arbitrariedad es predominante en la LO, mientras que la LS hace un enorme uso de la iconicidad. Este mayor apoyo de las LS en la iconicidad no merma de ningún modo la calidad de su gramática visual. Un signo visual (de las LS) puede tener una relación icónica con su referente, pero al mismo tiempo estar sujeto a las reglas gramaticales de la LS.

El predominio de la iconicidad que caracteriza las LS es una de las razones centrales por las que en ellas los códigos lingüístico y paralingüístico, por el mismo canal manual-visual, no se sienten como dos códigos independientes (Herrero, 2009). Este autor recalca que entre el código lingüístico signado y el código mimético o pantomímico hay una gran permeabilidad.

Esto no significa que las LS estén obligadas a utilizar siempre signos icónicos, sino sólo que tienen una capacidad extraordinaria de iconización en su léxico y gramática, que se manifiesta de forma aún más aguda en sus géneros literarios. En otras palabras, cuando la LS se vierte en el lenguaje poético o literario, se suele intensificar la iconización. De hecho, como bien señala Herrero, «los poemas signados viven en el cuerpo del poeta, en los matices de su ejecución, y entonces también en el espectador que se identifica con él y disfruta de su belleza» (Herrero, 2015: 131).

En síntesis, los textos signados se leen y se escriben con el cuerpo. Por ello, podemos afirmar que la visualidad poética se duplica en las LS siendo más imaginativa, más icónica, más viva y, a menudo, más transparente, y cómo no, al conformar así su mayor poder de concreción de la imagen. Asimismo, Ángel Herrero argumenta a este respecto:

La implicación de las dos extremidades en toda su complejidad, de las posiciones del cuerpo y de la cabeza, de la expresión ciliar, etc. hace que hablar y poetizar con las manos sea algo mucho más somático que hacerlo con la fonía (Herrero, 2015:129).



### 3. CUESTIONES FONOCÉNTRICAS CONTRA LA IMAGEN DE LAS LS

En este tercer capítulo, es necesario que conozcamos el concepto de fonocentrismo para entender mejor la importancia de la LS. Bajo esta concepción, destacamos al autor Jacques Derrida, quien criticó duramente la conciencia fonológica que proporciona la interfaz entre la señal de habla y el sistema de escritura alfabético. Desde esta perspectiva prima el habla sobre la escritura. Podríamos interpretar que este autor está en contra del imperialismo del lenguaje hablado mediante sus métodos peculiares de deconstrucción, y es aquí donde nos interesa acercarnos a sus ideas básicas en beneficio de la LS.

#### 3.1. FONOCENTRISMO VS LENGUAS SIGNADAS (Y VISUALES)

El fonocentrismo es una ideología, también se da a conocer con el nombre de “ideología logocéntrica” o “logocentrismo”. Esta idea se refiere a aquella perspectiva predominante en la que se privilegia la *phoné*: la voz (acústica de las LO), el habla, porque entiende que la voz es la conciencia, con todos sus contenidos ideales anteriores a la experiencia. En otros términos, el discurso oral (hablado) está presente y es más notable que en otras modalidades como por ejemplo la lengua escrita o la visual. Más simple, este concepto hace referencia a la idea que las personas oyentes tienen respecto al lenguaje humano, a la manera más generalizada de comunicarnos, es decir, su forma de actuar, expresarse, es a través de los sonidos, de los fonemas acústicos. Para ellos, el lenguaje oral es considerado como base lingüística humana, por así decirlo, sería el origen del lenguaje humano. Es decir, la lengua de la humanidad bajo el dominio de la *phoné*.

Sin embargo, no nos parece que sea así, porque la LS emplea diferentes procedimientos gramaticales, se expresan conceptos a través de la articulación manual y son percibidos por la vista. Esta idea choca fuertemente con la ideología fonocéntrica de los hablantes porque, en base a los resultados demostrados, este pensamiento oral dominante redujo en gran medida la importancia de la LS, apartándola a un segundo plano, promulgando la idea de que todo lenguaje era exclusivamente oral en nuestra sociedad actual. Por este motivo global, se ha afectado de forma eminente la imagen lingüística y cultural de los Sordos donde su lengua vehicular es la LS y su cultura visual, es decir, no auditiva. Esto lo hemos podido observar a lo largo de los anteriores capítulos, en los que se ha explicado a través de una comparativa la gramatical oral y en LS y de los prejuicios históricos en general. Estos datos que hemos mencionado, y otros que conoceremos posteriormente, nos respaldan para interpretar de forma clara que la LS de

cualquier país también se caracteriza por la verbalidad aunque no fónica, a diferencia de la LO, donde la verbalidad es fónica.

En consecuencia, esta concepción fonocéntrica no permite ver las ventajas que aporta la LS, sino que fomenta en todos los sentidos la importancia del aprendizaje y adquisición de la LO. A esto va fuertemente unido un concepto erróneo pero muy extendido que encontrábamos ya en la época aristotélica: la palabra fónica es la que permite crear un pensamiento o un razonamiento abstracto y moral. Por ello, para Aristóteles (348-322 A.C.) y según su célebre cita<sup>75</sup>: «Todos aquellos que son sordos de nacimiento son también mudos, incapacitados para hablar y para elevarse a las ideas abstractas y morales». Así, claramente sentenció que los sordos (que tienen una voz pero no es articulada, no impregnada de su espíritu humano, o dicho de otra forma, un habla ininteligible) son incapaces de hablar, y los percibe como seres desprovistos de lenguaje, asociados a un concepto más cerca de lo animal o bestial que de lo humano. Paradójicamente, el mismo filósofo griego también escribió, en el *De Anima*, que la mano es el instrumento de todos los humanos, como el alma, según la cita de Herrero (2015).

A pesar del siglo XXI en el que nos encontramos, todavía existen algunos autores que afirman que las LS no son lenguas naturales de pleno derecho, y más aún, confirman que las LS carecen de morfología y de sintaxis, como una especie de mímica no articulada fonéticamente, más bien para ellos, basada plenamente en la Comunicación No Verbal (CNV), sin relación alguna con la Comunicación Verbal. A este tipo de afirmaciones erróneas se refiere Lourdes Gómez (1991) y para ella son producto del:

... excesivo egocentrismo lingüístico que llevaba a comparar constantemente las lenguas de signos con las lenguas orales, pretendiendo encontrar en las primeras una correspondencia exacta con las segundas. Sin embargo, cualquier persona que haya estudiado otras lenguas sabe que incluso entre las lenguas orales pueden existir grandes diferencias. (Gómez, 1991 *apud* Valmaseda y Alonso, 2011: 11).

Además de esto, no podemos negar que la teoría de la semiótica general sigue vigente hoy en día, influenciada por la ideología fonocéntrica. Para muchos lingüistas, la iconicidad es mucho más destacada en el lenguaje de los sordos. Por una parte, es muy

---

<sup>75</sup> Cita extraída de la página web de la Sociedad Federada de Personas Sordas de Málaga: <https://sfsm.es/>

cierto, que es lo predominante, pero no quiere decir que sea un lenguaje absolutamente icónico, o un lenguaje limitado para expresar los conceptos abstractos (y morales).

Por eso, a simple vista, muchos piensan que es así, que es algo similar al mimo o a la pantomima por el mero hecho de su idéntica forma de expresión visual, mientras que otros lo etiquetan como un reflejo de la LO, una lengua “primitiva” (casi como si fuera el lenguaje de los primates) bajo la lengua mayoritaria más “evolucionada”. Desde entonces, hemos comprobado que dichos prejuicios aún perviven en la actualidad, los cuales no consideran a las LS como lenguas plenas e independientes de las LO en todos los sentidos, sino que las clasifican como un sistema más en el conjunto de los sistemas alternativos de comunicación oral humana. Más bien, en términos derridianos, la mayor parte de los lingüistas tradicionales considera que la LS es subordinada de la LO, pero no solo es esto, sino también la considera así al ser una lengua ágrafa. Así pues, estamos de acuerdo en absoluto con Sacks, quien refuta la idea tradicional y muy presente de la lingüística universal con relación a las LS como lenguas inferiores a las LO en sus palabras:

El lenguaje de signos no es una mera traducción de las lenguas habladas, sino un lenguaje único y alternativo, tan complejo, tan rico y tan efectivo para el pensamiento y la transmisión de la cultura como las diferentes lenguas de los oyentes (Sacks, 1996).

Como bien afirma Ángel Herrero (2009) en el prólogo de su libro: «Este equívoco lingüístico, que deja a la lengua de signos como lengua sin cultura (o de cultura puramente doméstica), se volverá a repetir al prejuzgar la no escriturabilidad de las lenguas de signos».

En nuestra opinión, Ángel Herrero lleva un juicio acertado en su discurso. Es un error muy expandido debido a que desde la tradicional gramática universal se ha pensado que sólo había un único tipo de las lenguas humanas, las orales, y era algo que no se había contradicho hasta hace más de dos siglos con el estudio de Lorenzo Hervás y Panduro. En suma, su observación no se enfoca únicamente en la gramática de las LS, pero alcanza a dar una idea transcendental de su pensamiento:

A finales del Siglo XVIII, ya Hervás y Panduro estaba demostrando con análisis gramaticales, y a través de argumentos comparativos, que las lenguas de señas de los Sordos, al igual que las lenguas habladas, tenían una estructura lingüística, y que esa estructura correspondía a esquemas universales, observables en muchas lenguas orales del mundo.

(Oviedo, 2007a).

Poco después de sus observaciones, aparecieron dos publicaciones parecidas en París en 1817 (*Essai sur les sourds-muets et sur le langage naturel*), y en 1825 (*Mimographie*), que fueron escritas por el oyente guadalupeño Roch-Ambroise-Auguste Bébien, donde hace la propuesta de las bases para analizar las señas como compuestos de cuatro partes menores sin significado. Este hecho coincide con estudios que demuestran que la LS pertenece al mismo conjunto de las lenguas naturales que le hace separarse de otros sistemas de comunicación animal o de las lenguas artificiales (Pietrosevoli, 1990: 7, citado en Oviedo, 2007a)

Es decir que es un sistema arbitrario de señas por medio del cual las personas sordas realizan sus actividades comunicativas dentro de una determinada cultura. La lengua de señas pertenece – junto con las lenguas orales – al mismo conjunto de las lenguas naturales. Si usamos los parámetros que se usan en lingüística para distinguir las lenguas naturales de otros sistemas de comunicación animal o de las lenguas artificiales, encontramos que todo lo que se aplica a las lenguas orales – excepto lo que respecta al mecanismo de transmisión y recepción, obviamente – se aplica también a las lenguas de señas, sea que tomemos los rasgos propuestos por Hockett para definir el lenguaje humano, sea que tomemos las características presentadas por Mc Nelly, o las características del lingüista norteamericano Chomsky.

Además de las confirmaciones anteriores, nos interesa hallar también una respuesta veraz sobre qué tipo de lengua debería ser el origen del lenguaje humano, pero sigue siendo una incógnita si el origen será el lenguaje de signos o no. La verdad es que no es nada fácil confirmarlo, porque no existe una única teoría aceptada por la ciencia sobre el inicio del lenguaje en el linaje humano. Por tanto, el lenguaje tiene un origen no concluyente entre los estudiosos. Como Derek Bickerton (2009) indica en una entrevista «La pericia natural de estos al adquirir el lenguaje ha llevado a los lingüistas a postular que existe una gramática universal y a los psicólogos evolutivos a sostener que el lenguaje es un instinto». Pero con respecto a esta expresión, el lenguaje es un instinto. Podemos interpretarlo como algo innato, puesto que el lenguaje humano se desarrolla naturalmente a medida de las funciones fisiológicas que tiene la primera especie humana con capacidad intelectual. Como señala este lingüista con sus propias palabras:

La capacidad simbólica reside en el lenguaje en la medida en que antes del nacimiento del lenguaje no existía tal capacidad. El lenguaje creó la capacidad simbólica al extender la comunicación (pre-) humana más allá de las unidades meramente icónicas o deícticas que caracterizan toda la comunicación no humana. (Bickerton, 2009).

Sin embargo, este autor no considera el lenguaje de signos como el precursor del lenguaje humano para el pensamiento, porque «naturalmente, lo que estuvo primero disponible para el habla quedó luego disponible para el pensamiento».

Aunque a simple vista pueda parecer que el origen del lenguaje residiría en las LO, realmente podríamos decir que éste viene de las LS. Ángel Herrero (2009) en su prólogo lo justifica con el siguiente ejemplo:

Dejen a un grupo amplio de sordos desconocidos entre ellos, de orígenes distintos, sin contacto previo con otros sordos y sin otra noción de las lenguas (orales) que el recuerdo de unos labios abriéndose y cerrándose en formas distintas; déjenlos sin lengua alguna (aunque con la conciencia y la necesidad de la comunicación) en su propio ocio, en prolongados juegos, y, al cabo de unas semanas, surgirá entre ellos el lenguaje bajo la forma de una incipiente lengua de signos. Por eso, por ser lenguas “fraternas”, las lenguas de signos renacerán siempre. Los mismos hombres, dotados de oído, tardarán milenios en producir una lengua básicamente oral, que es acaso ya una técnica.

Este argumento redundante en que lo natural no es, por tanto, un lenguaje oral, sino uno basado en un sistema gestual, origen pues de las LS.

Seguimos esta línea, para forzar su hipótesis, exponiendo el único y real caso de la creación de la lengua de signos nicaragüense (en adelante, LSN o podríamos llamarlo también ISN, Idioma de Signos Nicaragüense), según los estudios de Judy Kegl, Ann Senghas y Marie Coppola (1999). Esta lengua signada se originó en unas pocas décadas a partir de los años ochenta, donde nació la primera escuela pública para niños y niñas sordos en la historia del país. Los lingüistas encuentran a la LSN, particularmente interesante porque esta lengua empezó desde un pidgin hasta un lenguaje criollo completamente desarrollado, gracias a la llegada de nuevos niños y niñas Sordos que han aprendido la LSN como su lenguaje primario. Este alumnado Sordo, en principio, solo podía usar signos manuales algo rudimentarios, utilizados en el seno de sus propias familias, pero una vez que se les reunió en la escuela, comenzaron a crear entre ellos de forma independiente un lenguaje propio. Algunos lingüistas consideran que lo sucedido

en Managua prueba que la adquisición del lenguaje es un atributo innato de la mente humana. Steven Pinker, citado por Esther Miguel Trula (2020), ha sostenido que:

El caso absolutamente es absolutamente único en la historia. Hemos podido ver cómo los niños, no adultos, generan lenguaje, y hemos podido registrar con rigor científico cómo sucede esto. Es la única vez que hemos visto un lenguaje creado de la nada. (Miguel, 2020)

Podemos decir que esta argumentación coincide con la hipótesis de Ángel Herrero (2010) expuesta con anterioridad. Además de esto, nos gustaría citar su argumento en una entrevista publicada por la prensa sorda digital *Prensa-InfoSord*<sup>76</sup>, donde culmina diciendo que la LO nació después de la LS porque:

Hay pruebas antropológicas y arqueológicas de que los primeros *homo sapiens* no hablaban, hacían gestos. La fonación empezó hace sesenta mil o cincuenta mil años. No somos conscientes, pero hablar como lo hacemos es un descubrimiento de la Humanidad. Yo sostengo que la lengua oral es posterior a la de signos y surgió como un sistema de protección contra el enemigo, de exclusión del otro. Los sonidos son difíciles de entender y reproducir, pero no es imposible hacerlo con la lengua visual.

Deducimos de sus palabras que la LO nació después de la LS. Podemos decir que es obvio, porque durante la evolución humana junto a su lenguaje oral cada vez más sofisticado, se le ha permitido librar las extremidades superiores del uso manual para la comunicación no verbal (principalmente comunicaciones corpóreas no lingüísticas o extralingüísticas), sustituyéndolo por realizar productos o desarrollar actividades más fácilmente, a medida que los sonidos emitidos son capaces de extenderse, como intención comunicativa, mucho más el espacio que el contacto visual entre los grupos sociales ante un peligro, o en la oscuridad, entre otros factores. A partir de ahí, el desarrollo continuo de las LS empezó a caer en desuso hasta que las comunidades Sordas las adoptaron como lenguas funcionales y totalmente naturales, por las cuales no se exigen ninguna audición para su uso lingüístico visual e, indiscutiblemente, mucho más fácil que el uso lingüístico auditivo. En consecuencia, a dicha lengua visual se le permite desenvolver su

---

<sup>76</sup> Noticia extraída de la página web: <https://prensainfosord.blogspot.com/2010/04/la-lengua-oral-surge-como-un-sistema-de.html>

pensamiento cada vez más rico, gracias a sus ineludibles necesidades comunicativas de modo visivo, dado que se han ramificado ampliamente hasta la actualidad en varias partes del mundo.

Como es harto sabido, el lenguaje humano evolucionó biológica y socialmente a la vez para facilitar la supervivencia, por lo que concluye Miroslava Cruz que «la evolución no determinó que el cerebro estuviera especializado para el desarrollo del lenguaje oral exclusivamente, sino que como especie está determinada la capacidad del lenguaje independientemente del modo en que se realice» (Cruz, 2008: 28).

En síntesis, las LS han ido evolucionando a lo largo de cientos de miles de años, probablemente se inició con el prelenguaje primitivo de los primeros humanos prehistóricos, *homo erectus*. En otros términos, el origen de su comunicación prelingüística era indudablemente corpóreo y visomanual, por lo que el aparato fonador no estaba bien desarrollado aún hasta hace sesenta mil o cincuenta mil años. El pleno aparato fonador o fonación ya perfeccionada es el primer factor determinante para empezar a desarrollar las LO desde hace entre sesenta mil y cincuenta mil años antes de nuestra era.

Las LS sí han evolucionado al igual que las LO. Herrero aclara este asunto con la historia de la LSE remontándonos al año 1851, año en el que Francisco Fernández Villabril publicó su *Diccionario de Mímica y Dactilografía* para demostrar que la LSE también «avanza hacia el simbolismo y la simplificación» (Herrero, 2010), al igual que otras LS, así es como las demás LO en su pleno desarrollo natural.

### *3.1.1. Las LS como parte esencial de la verbalidad*

Para completar el argumento principal del subapartado anterior, exponemos los trabajos realizados por el matrimonio estadounidense Deborah y Roger S. Fouts con unos chimpancés (uno de ellos, la famosa Washoe) para comprobar si las LS forman puramente parte de la verbalidad o no. Sus trabajos han demostrado que no sólo han aprendido a comunicarse con el lenguaje de signos, sino a mentir y a “hacer poesía”. En principio, el equipo anterior a la investigación del matrimonio Fouts, había intentado enseñar el lenguaje oral a la chimpancé Washoe, que en seis años sólo pudo pronunciar, y no claramente, cuatro palabras: “mamá”, “papá”, “taza”, “arriba”. Fue un fracaso total con el método oralista. Entonces, el matrimonio Fouts apostó por aprovechar el movimiento

natural de sus manos. Y finalmente, la primate aprendió unos 250 signos<sup>77</sup> de ASL tan sólo viendo cómo se comunicaba el equipo, y así podía pedir comida o que le rascasen, o expresar conceptos complicados como “estoy triste” o “pedir perdón”. Veamos la noticia publicada por el periódico *El Mundo*<sup>78</sup>:

[...] el matrimonio de investigadores pudo ver cómo Washoe trasladó el lenguaje a su familia, los chimpances Tatu, Dar y Loulis –una cría adoptada que aprendió los signos sin intervención humana– hasta niveles sorprendentes: llegaban a hablar ellos solos mientras “leían” una revista, ya que son capaces de poner nombre a lo que ven en las fotos (bebida, comida, helado, zapatos...).

Desde este punto de vista, podemos observar que estos lenguajes “signados” no sólo tienen dualidad, sino que en ellos está el origen básico de la doble articulación general de las lenguas. Todo ello, nos lleva a plantearnos el posible origen gestual del lenguaje (pre)humano. Obviamente, la facilidad en el uso de la técnica comunicativa gestual o, mejor dicho, corpóreo es muy superior al de la técnica oral.

Ahí está la prueba evidente de que en el paso del linaje de los primates al homínido (la especie humana), perseveró el legado del lenguaje de signos “preverbales” introduciéndose en la primera especie humana, en base a la doble justificación fisiológica: La primera es la motricidad de las extremidades superiores y la expresión corporal, por la ausencia del sistema articulario (aparato fonador), o falta de su plenitud, que permitieron dar una evolución al lenguaje humano, originariamente por medio no acústico o viso-manual. La segunda especie, pasando al medio fónico, puesto que el aparato fonador aún no era lo suficiente sofisticado para crear las LO hasta la fonación consolidada, tal y como se ha mencionado con anterioridad.

Sin embargo, no significa que entre los primates tenga lugar el comienzo del lenguaje verbal, sino del lenguaje “preverbal” o, mejor dicho, del protolenguaje. Este último «no tiene necesidad de seguir ningún patrón. Ésta es la principal diferencia. El lenguaje tiene que cumplir con esos deberes [...]» (Brickerton, 2002). Y lo siguiente: «Cuando se impuso ese patrón encima del ‘protolenguaje’ apareció el lenguaje que es casi como el

---

<sup>77</sup> Datos extraídos del periódico digital *El Mundo* (2007): <https://www.elmundo.es/elmundo/2007/11/02/ciencia/1194000515.html>

<sup>78</sup> Esta noticia fue publicada por el periódico digital *El Mundo* (2011): <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/05/ciencia/1304588917.html>

que utilizamos ahora. Casi...». Obviamente, en principio el lenguaje prehistórico no era fónico, y después sí lo sería con la aparición de la especie humana, debido a sus características neuroanatómicas que se acomodaron con la comunicación visomanual, pero que no pudieron convertirlo en lenguaje verbal, sin lugar a dudas, únicamente la especie humana. Coincide con el estudio científico que corrobora que cualquier bebe oyente, cuando le es oportuno y en un ambiente determinado, es más propenso a adquirir el lenguaje de signos gramaticalizado antes del comienzo del habla, por los mismos motivos neuroanatómicos ya comentados. En suma, la evidente razón de origen neurolingüístico manifiesta que los primates como otra especie animal carecen de la propiedad de la discreta infinitud en el lenguaje. Como argumenta Mariano Reyes:

El sistema gestual de comunicación que utilizan los primates no humanos en cautividad no puede ser considerada una lengua de signos. Las lenguas de signos son sistemas lingüísticos complejos cuyas propiedades formales no pueden ser adquiridas por esta especie. [...] Evidentemente, si partimos de la idea de que las propiedades formales del lenguaje están especificadas de alguna manera en nuestros genes (aunque no haya un acuerdo unánime en este punto) sería razonable pensar que dicha capacidad debe estar controlada y regulada por un órgano del cuerpo. El órgano responsable de este comportamiento es el cerebro, concretamente, las áreas especializadas responsables del lenguaje. Las lenguas de señas, como las orales, es el producto de dicha especialización cerebral. (Reyes, 2007).

Los neurólogos de hoy en día confirman que el lenguaje está controlado fundamentalmente por el hemisferio izquierdo del córtex cerebral (en el caso de ser una persona diestra, y al revés, para una persona zurda) y que es fácil establecer una relación entre áreas cerebrales y patologías lingüísticas. Por el contrario, el hemisferio derecho estaría al tanto del control de lo visual y espacial. Los diferentes estudios neurolingüísticos llevados a cabo por Petitto *et al.* (2000), con afásicos signantes, realizados durante los años ochenta, demostraron que el hemisferio que controla el uso de la LS es el izquierdo. Evidentemente, coincide con las áreas cerebrales tradicionalmente asociadas con el procesamiento fónico. Pero lo aclara aún más Mariano Reyes (2007: 8) argumentando que «estas áreas no están asociadas al sonido, sino al lenguaje, a la capacidad lingüística en general ya sea oral o gestual. Por tanto, son áreas que procesan tanto la información sonora como la visual».

Esta afirmación, se suma a otros estudios realizados, por ejemplo, por Emmorey (2002), Corina, Bellugi y Reilly (1999), Sandler y Lillo-Martin (2006). De hecho,

numerosos estudios concluyen que el lenguaje signado y el oral descansan en las mismas bases neuronales porque «el área de Broca no es el área exclusiva de la lengua oral, sino que en ella residiría una facultad general que implica tanto a la lengua oral como a la lengua de señas, independientemente de la modalidad sensorial» (Reyes, 2007: 9). Este argumento coincide con el lingüista Dereck Bickerton (2002) en sus siguientes palabras definiendo el lenguaje como «un sistema de representación de la mente, una adaptación evolutiva que, entre otras cosas, una clave de la inteligencia humana crítica para entender el fenómeno de la consciencia y de los procesos cognitivos» (Bickerton, 2002). Esto nos hace interpretar que es el indicio de la separación de las lenguas humanas de las no humanas. Las LS y las LO, como lenguas humanas, son de vital importancia por ubicarse en la verbalidad del mismo modo.

Gracias a este importante descubrimiento, no sólo se nos ha permitido describir científicamente el origen genético del lenguaje, sino también la LS, una lengua en verdad natural y en toda regla. Por consiguiente, es interesante saber que para crear una cultura humana se necesita primero que coexista una lengua humana respectivamente, tal y como afirma la autora, con quien estamos de acuerdo, con una parte de su artículo que podemos encontrar publicado en la página web *eumed.net*:

El lenguaje, además de ser él mismo cultura, funda la comunidad sobre la cual se edifica toda la cultura humana, es decir, la lengua, o más concretamente la comunidad idiomática (lengua compartida por una comunidad) viene a ser condición previa para la cultura. Por tanto, donde quiera que encontremos obras culturales encontraremos como condición previa la lengua, es decir, la comunidad de los hablantes (Baca, 2010).

Podemos asegurar que la lengua debe estar vinculada naturalmente a la cultura. Sin lengua, no hay cultura idiomática. De hecho, una cultura Sorda se necesita de una lengua de las personas Sordas, o mejor dicho una LS, que se caracteriza principalmente por todas las comunidades Sordas de todo el mundo. Por decirlo así, dicha lengua visual nace de la comunidad de los signantes, mayoritariamente, personas con sordera, y asimismo de ella, nace la cultura Sorda. Por ende, las LS tienen su propia cultura como se ha mencionado alguna vez anteriormente. Acerca de la cultura Sorda se ampliará más adelante en el capítulo quinto. Así pues, son muchos los datos que nos confirman que antes de que las LO se convirtieran en un lenguaje humano, el hombre hizo uso de otros lenguajes para

simbolizar las realidades que le rodeaban (como, por ejemplo, las pinturas rupestres o el uso de signos gestuales).

Y por otra parte, Ángel Alonso-Cortés (2000) defiende que no se puede afirmar que un LS sea inferior a un LV (para este autor se refiere a la lengua verbal u oral). Él concluye que Hervás ha llegado lejos, hizo una conclusión por el análisis transidiomático:

Hay, además, una causa de la que procede esa equivalencia de lenguas: tanto el LV como el LS están presentes en un organismo que posee mente o representaciones mentales que albergan las ideas gramaticales; esta forma de albergar en la mente ideas gramaticales constituye ya una saber lingüístico; o expresado en términos de la lingüística contemporánea, oyentes y sordomudos disponen de una competencia gramatical.”

En definitiva, la especie humana, naturalmente, cuando ve dificultad alguna para la comunicación idónea entre los hablantes de diferentes LO, recurre a su inteligencia innata con el fin de crear el lenguaje de signos. Lo mismo ocurre con las personas Sordas que al no practicar el lenguaje hablado en su comunicación o que les es complicado debido a la falta de audición, tienen dificultades para adquirir un buen desarrollo del lenguaje oral. Ángel Herrero (2008) explica que:

La sordera produce el lenguaje, lenguas; lenguas análogas a las lenguas orales, como demostró Hervás (1795, 2008), y especialmente significativas para la humanidad porque son la alternativa universal a la lengua oral y presentan características que parecen resumir la esencia (no fónica) del lenguaje: El examen y el conocimiento de la gramática mental de los Sordomudos suministran las noticias más ciertas y la mayor luz para conocer las [ideas] más acertadas que se leen en las obras de los gramáticos (Herrero, 2008: 29).

En conclusión, la LS juega un papel importante para dar vida al origen de la comunicación humana, concretamente oral, porque conlleva un “portador genético” capaz de realizar un puente de las unidades icónicas o deícticas (expresión mimética) a las unidades arbitrarias (expresión gramatical). Herrero concluyó lo siguiente en la misma entrevista publicada por la página web *Prensa-Infosord*:

Para saber si una lengua de signos ha cambiado hay que conocer cómo era antes. Podemos remontarnos hasta 1851, año en el que Francisco Fernández Villabrilte escribe su *Diccionario*

*de Mímica y Dactilografía*. Así comprobamos que la evolución [de las LS] es similar a la de las lenguas orales: avanza hacia el simbolismo y la simplificación.

Se deduce que el lenguaje de signos, todavía no se ha extinguido a pesar del éxito de la evolución del lenguaje oral, tal y como Ángel Herrero en su ponencia “Lenguas de Signos: Lenguas fraternas” (2007: 71)<sup>79</sup> afirma que la LS es insustituible porque señala que a las LO la diversidad las hace inaccesibles para el resto de oyentes; en cambio, las LS son mucho más accesibles:

[...] las LSs son verdaderas lenguas, y que como tales forman parte de la diversidad lingüística, [...]. Las LSs, además, viven porque las hacen vivir sus respectivas comunidades lingüísticas, que son sujetos de todos los derechos lingüísticos y quizá de alguno más, porque a diferencia de las lenguas orales las LSs son insustituibles. Como muy bien saben los oyentes que viven en países bilingües, las LOs son sustituibles. Las LSs, en el contexto real, normalmente no lo son.

La razón obvia es que para las LS su visualización forma parte muy importante de la misma lengua, por eso, es más entendible. En cambio, en las LO, la visualización de los significados se oscurece por los propios significantes orales, por su bajo grado de iconicidad visual o acústica, y concretamente, donde las diversidades fonéticas cuyo sonido ha sellado la diferencia, por tanto, las LO son más inaccesibles que las LS.

Tras lo expuesto anteriormente, a modo de síntesis afirmamos que el fonocentrismo ha llegado a su fin según los últimos estudios avanzados de las LS y del origen del lenguaje humano. Herrero, en un artículo en relación con un congreso celebrado en Roma en 2007, sentenció: es el fin de la idea de que todo el lenguaje era oral.

En consecuencia, las LS han cambiado nuestra imagen del lenguaje. Tal y como hemos comentado, las LS, a diferencia de las LO, son insustituibles. Ampliamos su explicación lacónica que las LO pueden renacer, pero estas lenguas preexistentes, en un proceso largo de varias generaciones. En cambio, las LS, como en el caso de Nicaragua, son una herramienta facilitadora de la creación de lenguas, no como recuperación del pasado, ni como cruce de varias lenguas anteriores, sino como una lengua nueva y

---

<sup>79</sup> Su ponencia fue expuesta en el XV Congreso Mundial de la Federación Mundial de Personas Sordas celebrado en Madrid, en 2007.

combinada de signos no convencionales domésticos, de diferentes orígenes familiares, que más que materna deberíamos llamar fraterna. Las personas Sordas, como esas niñas y niños nicaragüenses, demuestran que el ser humano puede crear lenguas naturales. Coincidimos con dicho autor, y no creemos que exista una prueba científica más fuerte del carácter esencialmente visual-manual del lenguaje humano.

Resulta, así mismo, que las LS han dado un giro lingüístico, vivido por la lingüística general a finales del siglo XX, a la imagen predominante del lenguaje humano. Esto nos recuerda a Galileo Galilei con su gran descubrimiento, el heliocentrismo, que dio fin a la teoría del geocentrismo proclamando así: “Y sin embargo se mueve” refiriéndose a que el Sol no se mueve sino la Tierra. Aquí es justamente donde podríamos parafrasearlo según nuestra visión de la siguiente manera: “Y sin embargo, la LS se origina”.

Antes de enumerar los siguientes subcapítulos relacionados, nos gustaría citar el párrafo inicial de su ponencia ya citada anteriormente y a quien mostramos nuestra más profunda admiración:

Hace tres años, en un Congreso celebrado en Roma en el que se pretendía confrontar desde el punto de vista lingüístico las lenguas de signos y las lenguas orales, el gran lingüista italiano Raffaele Simone, comentando el impacto intelectual que le había producido el conocimiento de las lenguas de signos, declaró con sentido del humor que hasta entonces él se había considerado un lingüista general, y que ahora comprendía que era sólo “medio lingüista general”. Este comentario refleja exactamente el sentimiento de los lingüistas y la trascendencia que para la lingüística general ha tenido el “descubrimiento” de las lenguas de signos como objeto de estudio. (Herrero, 2007)

### 3.2. VANGUARDIA LINGÜÍSTICA: TRIDIMENSIONALIDAD VS TETRADIMENSIONALIDAD

Señalaba William Stokoe que el espacio de las LS es tetradimensional, es que «el habla sólo tiene una dimensión, su extensión en el tiempo; el lenguaje escrito tiene dos». (Stokoe, 1987: 19, *apud* Herrero, 2015).

Y además de la explicación anterior, según Herrero y Nogueira (2008), las LS son lenguas tetradimensionales, a diferencia de las LO, con sus tres dimensiones de la articulación oral. En LS se añade una dimensión más, la lateralidad, como dimensión que se emplea más en la gramática signada, es decir, se nos muestra una imagen del lenguaje que modifica la imagen fonocéntrica dominante. Stokoe (1960) en su célebre obra formuló la tetradimensionalidad de otra forma: oral (1 dimensión lineal + tiempo),

escritura (2 dimensiones del papel + tiempo), Lengua de Signos (3 dimensiones del espacio + tiempo). Sin embargo, los autores citados anteriormente han llevado su interpretación más lejos, directamente como comparación de articuladores: la lengua (dos direcciones –alto/bajo, delante/detrás- + tiempo) y la mano (tres direcciones –las dos de la lengua- + la lateralidad-, y el tiempo), destacando que la lateralidad en las LO es desconocida.

Resumimos su idea en que los modelos orales (lo oral y lo escrito), en total, poseen tres dimensiones. Es decir, en la lengua oral hablada la lengua tiene dos dimensiones intrabucales (arriba-abajo y delante-detrás) y una dimensión de tiempo (secuencialidad). Curiosamente, las LS tienen a su disposición cuatro dimensiones en el espacio lingüístico signado: una dimensión más, desconocida para la LO, denominada según Ángel Herrero (2009), la alternancia espacial, es decir, la dimensión de la lateralidad, derecha e izquierda, una o dos manos se mueve(n) por una o dos lateralidades. Ampliamos sus palabras, las tres dimensiones del espacio a las que tiene acceso el cuerpo del signante y además la dimensión del tiempo. Y es que el lenguaje de signos explota plenamente sus posibilidades sintácticas a través de su medio de expresión tetradimensional en busca de nuevas oportunidades de florecer la creatividad lingüística de signos (signo de arte). En palabras del autor de *Gramática Didáctica de LSE* (2009):

La tetradimensionalidad se da también y, sobre todo, en la articulación misma, en las dimensiones del articulador: la lengua tiene dos (arriba y abajo, delante y detrás) y el tiempo, la mano tiene tres (las de la lengua y, además, derecha e izquierda, con sus combinaciones con las otras) y el tiempo. El articulador oral es simétrico; el manual no (salvo en algunos signos bimanuales).

Nosotros hemos observado esta capacidad comunicativa de la tretadimensionalidad en que en la LS se permite desarrollar un simple enunciado, hasta las manifestaciones literarias de forma asombrosa. Por ello, nos hemos fijado en la poesía signada que se aproxima mucho más a la danza, a base de un juego entre lo arbitrario y lo mimético en cuatro dimensiones, una especie poética de baile de manos combinadas de la lingüística y la no lingüística, y a su vez, capaz de generar una visualización tetradimensional de los significados con sutileza total, e incluso “cinematográfica” (a través de recursos exclusivamente paralingüísticos, que sobre esto, se detallará más adelante en el capítulo

sexto), sin perder ningún recurso retórico, con el fin de desviar su profundo mensaje del lenguaje estándar.

No obstante, en realidad, la poesía signada no se adentra necesariamente en el cuerpo de la danza, no significa encarnar al concepto danza, sino, más bien, que vive en ella bajo la performance. La poesía signada, resulta mucho más evidente que la poesía oral, debido a sus habilidades no verbales, llamada también kinésica del lenguaje oral, que a través de la vista, por sus reducidas dimensiones lingüísticas, son inferiores a las que posee la poesía signada. Como bien argumentan Herrero y Nogueira (2008) «La danza en sí misma no es poesía, porque la poesía son palabras, signos verbales. [...] nos indican que la poeticidad en LS tiene que ver con el movimiento, con la personificación y con el anagramatismo». De modo resumido, queda argumentado que la poesía signada encaja perfectamente en el cuerpo bajo la performance, convirtiéndolo en el recuerdo de lo que habían perdido (o van perdiendo) las LO en la práctica presente de la cultura occidental.

Antes de cerrar este subcapítulo, debemos añadir otro comentario de Herrero que consideramos imprescindible. Aparece en su prólogo del libro y nos habla sobre la lateralidad en la poesía signada con el fin de saber qué beneficios se puede obtener de ella, así es como afirma el autor: «La mano está por definición lateralizada; y es esta dimensión, la lateralidad<sup>80</sup>, la que las lenguas orales reducen» (Herrero, 2009), y lo siguiente:

La lateralidad no tiene que ver nada con la simultaneidad (que se produce gracias a la bimanualidad), sino con la asimetría de los movimientos abductivos; y, con ella, con la naturalidad con que en la comunicación signada se oscila entre el sentido lingüístico y el sentido gestual (ostensivo, mimético) de la articulación, ambos basados en la lateralidad. También por eso mismo, con la asociación de las lenguas de signos con la danza, y de las orales con la música. Basta comparar poesías en ambos tipos de lengua. (Herrero, 2009).

Su definición nos respalda y aclara aún más si cabe, ya que nos explica que la LS tiene un espíritu o “gen” heredado de la danza universal, pero no porque se expresa en la danza, sino porque funciona como lengua extraordinariamente rítmica, gracias a su poderoso espacio lingüístico con flexibilidad total. Pero en cuanto a la poesía, las LS

---

<sup>80</sup> Según Herrero (2009), «la lateralización de la mano, que está vinculada a la de los hemisferios cerebrales, es independiente del carácter diestro o zurdo del signante. La relación de los signos en ambos es especular».

constituyen el sentido figurado, la composición y el ritmo que vincula a una y otro, y con una dimensión más, la lateralidad, mientras que las LO carece de ella, pues todo este conjunto enriquece mucho la ékfrasis o visualización de los significados.

### 3.3. DISCUSIONES EN TORNO AL LENGUAJE DE GESTOS

En este último subcapítulo pretendemos añadir una cuestión que nos parece discutible con respecto a dos clases de lenguajes de gestos, propuestos por Giovanni Meo-Zilio (1960): «Aquellos propios de una “lengua de necesidad”, es decir, aquellos casos en que el silencio es preponderante y en los que los gestos sustituyen al habla, y aquellos gestos que son elementos auxiliares y concomitantes al habla».

Este autor, considera la LS como lengua de necesidad, añadiendo su comparación “odiosa” con otros ejemplos como comunidades de indios en Norteamérica, el lenguaje de los sordomudos, los trapenses, los boy-scouts, etcétera... Pero para nosotros el hecho de etiquetar así a la LS como a otras lenguas de necesidad, crea una confusión conceptual porque las personas Sordas se comunican en una lengua verbal en toda plenitud, y no sienten la LS como una lengua de necesidad, sino una lengua de obligación “genéticamente” natural, incluso, tiene su propio silencio sin signar, que es lo mismo que sucede con el habla y el silencio entre los hablantes de la sociedad, mayoritaria o minoritaria.

Además, podemos afirmar que las LS son lenguas minoritarias, pero también minorizadas, y no lenguas de necesidad. Son minorizadas porque queda demostrado históricamente que a lo largo de siglos las LS, en el sistema educativo, suelen estar al margen de las LO, e incluso en la sociedad general. Ladd contradice a Meo-Zilio indicando que:

Los valores colectivistas Sordos están todavía más fortalecidos por el hecho de que las lenguas de señas también pertenecen a la categoría de miembros de minorías lingüísticas. Una característica principal de esas minorías, tales como las que hablan catalán, galés, etc. es experimentar la supresión de sus lenguas y sus culturas, lo que suele ejecutarse a través de los sistemas educativos de la mayoría lingüística. Con frecuencia, la primera prioridad de los grupos lingüísticos minoritarios es recuperar el control de los medios que permiten darle forma a un futuro positivo para sus hijos, es decir, de los sistemas educativos. (Ladd, 2005).

Dadas las circunstancias educativas y sociales las comunidades Sordas de todo el mundo suelen contradecir los prejuicios generados por los otros, sobre la concepción del lenguaje de gestos. De hecho, estos últimos, siendo una comunidad mayoritaria de los hablantes, no comparten la misma lengua con dicha comunidad minorista de los signantes dentro de su propio país. Por lo que se genera masivamente una confusión conceptual en la que se afirma que el lenguaje de gestos es equivalente al lenguaje signado por la ignorancia acerca de ello.

Queremos reiterar que, a diferencia del lenguaje de signos, el lenguaje de gestos se considera una lengua de necesidad que actúa como un instrumento de comunicación básico recurriendo a los gestos ordinarios (o primarios), sin una implicación directa de ciertas reglas gramaticales, pero sí posiblemente culturales. La única coincidencia evidente se halla en que el lenguaje de signos y el lenguaje oral son los mismos resultados del lenguaje de gestos, es decir, provienen del mismo origen comunicativo natural.

De un modo u otro, las LS son una clara evolución del lenguaje de gestos como señala Bloomfield que en el siguiente subcapítulo lo especifica un poco más a fondo.

### *3.3.1. "Prematuro" lenguaje verbal*

Nos detendremos en este punto tras lo expuesto. Podríamos formular una sencilla pregunta para saber qué modalidad de idioma les resultaría más fácil aprender a los bebés oyentes para su primera comunicación verbal al exterior. Imaginemos que hay un hogar donde habitan los miembros de una familia, cuyo matrimonio es Sordo, pero el bebé no lo es. Naturalmente, su manera inicial de comunicarse con sus padres Sordos es por medio viso-manual. Esto mismo ocurre en el caso de que sus padres sean oyentes, los bebés inician su comunicación oral por heredar la misma modalidad de una lengua que usan sus padres. Esto es tan lógico como indiscutible.

Pero, por lo general, para los bebés de pocos meses, al no poder articular aún el aparato fonador, es preferible usar una lengua que sea visual porque les permite potenciar la consolidación y la producción del lenguaje preverbal, acelerando así, posteriormente su desarrollo verbal oral o signado. Como está comprobado científicamente, las investigaciones recientes sugieren que los niños oyentes desarrollan habilidades lingüísticas (orales) y cognitivas más rápido a través del uso de los signos (verbales). Por ello y, en conclusión, las LS no pueden ser lenguas de necesidad que según Meo-Zilio, son calificadas como lenguas de segunda categoría, sino lenguas de primera categoría.

Disponemos también de teorías contrastadas en el campo de la lingüística que contradicen el prejuicio lingüístico de Meo-Zilio y de otros muchos más, citados anteriormente. Presentamos el argumento de Leonard Bloomfield:

Some communities have a gesture language which upon occasion they use instead of speech. [...] It seems that these gesture languages are merely developments of ordinary gestures and that any and all complicated or not immediately intelligible gestures are based on the conventions of ordinary speech. (Bloomfield, 1933: 39).

[El texto traducido al español: Algunas comunidades tienen un lenguaje de gestos que en ocasiones utilizan en lugar de la palabra. [...] Parece que estos lenguajes gestuales no son más que la evolución de los gestos ordinarios y que todos y cada uno, complicados o no, los gestos inteligibles inmediatamente se basan en las convenciones del lenguaje ordinario].

Este argumento es hipotético, pero, es cierto que algunos de los signos (de las LS) son el resultado claro de los gestos ordinarios. Sin embargo, muchos otros de ellos no se consideran así, ya que, con suma claridad, son el producto de la comunidad de los signantes cuya lengua es independiente del lenguaje ordinario (de las LO), y más aún, se posiciona sobre el lenguaje de gestos. Tal y como se ha explicado anteriormente, los signos son, en buena medida, icónicos a base de la percepción predominantemente visual de las personas Sordas en una comunicación verbal, la cual facilita más a los bebés con sordera o sin ella, aprender antes el lenguaje signado que el oral. Asimismo, el lenguaje de gestos, en un principio, es innato y lo desarrolla luego culturalmente los grupos humanos, acorde con sus necesidades comunicativas. Por eso, este proceso de aprendizaje es independiente de aprender una lengua, ya que este proceso no es innato.

No obstante, preferimos encontrar uno de carácter teórico con el fin de aclarar esa delimitación definitoria. El lenguaje signado y el oral se operan del mismo modo neurolingüístico. Aquí agregamos otros datos neurolingüísticos y psicolingüísticos aportados por Reyes (2007) en la siguiente cita:

La Facultad Humana del Lenguaje usa indistintamente la modalidad visual-gestual y la oral-auditiva y que ambas, la lengua oral y la no oral, se procesan en el mismo hemisferio cerebral, el izquierdo. Finalmente, presentaremos algunas evidencias psicolingüísticas en las que se comprueba que las lenguas de señas se adquieren y desarrollan de forma natural. (Reyes, 2007).

Por consiguiente, los bebés después de nacer estarían mejor preparados o predispuestos a desarrollar un lenguaje con modalidad viso-manual, primero naturalmente, por medio no verbal y después, verbalmente, es decir, en LS o en LO en función de sus circunstancias personales. No obstante, queda demostrado a todas luces que el lenguaje de gestos no es equivalente al lenguaje signado. Más claro, el lenguaje de gestos es, técnicamente, transmitir comunicaciones no verbales, que no se rigen por las reglas gramaticales, sino por los principios universales del lenguaje humano. Además, la LS permite adelantar el lenguaje verbal signado al oral en los primeros meses de vida, gracias a que, por su propia anatomía natural, tienen unas ciertas capacidades motrices para poder signar previamente al habla oral. Puesto que dichas capacidades son más desarrolladas que las capacidades fonatorias las cuales sirven para su correcta articulación oral. Por eso, de manera asidua se confunde el lenguaje de gestos con el signado, por su mera “semejanza” de la expresión corporal.

Se han expuesto diferentes argumentos a favor de la LS, pero nos gustaría realizar una aclaración, no estamos aquí para manifestar que la LS sea superior a la LO. Todo lo comentado y lo que hemos estudiado pretende demostrar con rigor, que la LS es una lengua natural, que combinada con la cultura Sorda, posibilita una creatividad lingüística diferente en todos los sentidos. Esto último comenzaremos a desarrollarlo en los siguientes capítulos.



#### 4. CONCEPTUALIZACIÓN GENERAL DE LA POESÍA “ORAL”

Vamos a exponer primeramente la conceptualización sobre la poesía en general, oral. Paul Valéry (1957) enfatiza el significado de la poesía, como uno de los discursos literarios (lengua poética) que se distingue con claridad de los discursos ordinarios (lengua estándar), con sus siguientes palabras: «La poesía es un arte del lenguaje. El lenguaje, sin embargo, es una creación de la práctica».

La palabra poesía proviene del término griego ποίησις (creación) que pasó al latino *poēsis*, define la manifestación de la belleza o del sentimiento estético a través de la palabra en caso de las LO, y del signo en caso de las LS. Originalmente, la música en la canción se fue independizando y el ritmo propiamente musical fue sustituido por el ritmo lingüístico.

Valéry comienza describiendo cómo siente la sensación placentera al oír esta frase en sentido poético oralmente:

[...] y mediante la verificación que nos da la práctica. *Le pido fuego. Me da fuego*: me ha entendido. Pero, al pedirme fuego, ha pronunciado algunas palabras sin importancia, con un determinado tono, y con un determinado timbre de voz [...]. Pero he aquí que sin embargo la cuestión no ha terminado. Cosa rara: el sonido, y casi la figura de su pequeña frase, vuelve a mí, se repite en mí; como si se complaciera en mí; y a mí, a mí me gusta volver a oírla, esa pequeña frase que casi ha perdido su sentido, que ha dejado de servir, y que sin embargo quiere vivir todavía, pero una vida muy distinta. Ha adquirido un valor, y lo ha adquirido *a expensas de su significación finita*. Ha creado la necesidad de volver a ser escuchada... Hémos aquí al borde mismo del estado de poesía. (Valéry, 1957).

Aquí podemos apreciar diferencias esenciales entre el lenguaje ordinario de lo poético, como lo ha señalado Paul Valéry donde el lenguaje en sí carece de permanencia mientras que en el lenguaje poético permanece la forma y la impresión en la mente del lector (por el hecho de que el poema posee la facultad de permanecer en la mente del lector<sup>81</sup>). En un sentido más amplio, en el mensaje poético la expresión hecha no se desvanece reemplazada por las ideas, impresiones, acciones, etcétera, sino se conserva

---

<sup>81</sup> Afirmación tomada del libro *Estructuras lingüísticas en la poesía* de Samuel R. Levin (1974).

fomentando la permanencia en la mente del lector. Con relación a esta cualidad poética, Valéry (Valéry, 1957 citado en R. Levin, 1974) escribe:

“El poema, por otra parte, no muere por haber vivido; [...] La poesía posee una propiedad que la caracteriza: la tendencia a reproducirse en su forma original; la poesía nos estimula a reconstruirla tal como fue creada”. Dado que la permanencia se da en función de la unidad del texto, viene también explicada, en parte, por la estructura que hemos llamado apareamiento.

Con respecto a lo comentado, da cabida importancia al saber que el apareamiento, una de las cualidades destacadas de la poesía, facilita crear su permanencia.

Podemos reducir a términos breves y precisos el concepto genérico de la poesía (poética o lírica): la poesía es el género subjetivo por excelencia, es decir, no cuenta unos hechos, sino que expresa unos sentimientos, pero pretende que esos sentimientos sean los de todos los seres humanos, que puedan ser así compartidos. Los recursos recurrentes que necesita alimentar la poesía son las figuras retóricas, cuyos objetivos resultan precisamente de expresar la rara lógica del sentimiento, como una propuesta a los demás, para compartirlo. Decía Platón en *Gorgias* que la lógica es como un puño cerrado y la retórica como una mano abierta.

Además de esto, nos gustaría mostrar la definición de Valéry (1957) acerca de la poesía, a diferencia de otros textos literarios:

La poesía así entendida es radicalmente distinta a cualquier prosa: en particular, se opone nítidamente a la descripción y a la narración de acontecimientos que tienden a producir la ilusión de la realidad, es decir, a la novela y al cuento cuando su objeto es dar verosimilitud a los relatos, retratos, escenas y otras representaciones de la vida real.

Hemos querido incluir, con el fin de esclarecer la diferencia entre la poesía como texto puramente poético y los otros textos literarios. Y es que, hasta ahora, aún existen algunas creencias erróneas en nuestra comunidad Sorda, de esta manera, piensa al escuchar la poesía signada, que es una especie de teatro, o bien, es una narración manual en función de la multitud de clasificadores. Más adelante, en el capítulo 6 expondremos los ejemplos ilustrativos de la poesía signada para dar mayor claridad.

En la actualidad y para el mundo oyente, la poesía oral se define como una composición poética, principalmente, escrita en verso. Por consiguiente, la recitación

poética se encuentra en segundo plano, pero en la antigüedad, Homero no escribía; los profetas de la Biblia, que está escrita en versículos, no escribían. En su significación más amplia, la poesía oral consiste, de acuerdo con Antonio Carvajal, en un texto poético compuesto de versos que pueden estar sujetos a medidas, para ello, se realiza la suma de un número premeditado de sílabas con la finalidad de conjuntar todos los versos creando una “musicalidad” a través del ritmo. Esta composición numérica de sílabas es una de las características fundamentales de la poesía oral, y constituye la métrica.

Otra característica destacada en los versos es la rima, cuya función es la repetición de sonidos en dos o más versos a partir de la vocal acentuada, es decir, ambas palabras comparten una terminación análoga, creando un juego de palabras que “llaman la atención”. El ritmo, es otra característica esencial de la poesía oral, su función consiste en la repetición periódica de pausas, de acentos, y de ciertos fonemas situados al final de cada verso.

Nos resultan interesantes las palabras de Núñez Ramos (1998) acerca del lenguaje ordinario que se separa del lenguaje poético:

El lenguaje así adquirido es un instrumento de comunicación acerca de las cosas del mundo [...], no de comunicación con el mundo. El lenguaje supone, entonces, la separación del sujeto y el objeto [...]. En otros términos, el lenguaje verbal no versa sobre asuntos de relación, no puede comunicar la unidad hombre-mundo, sujeto-objeto, naturaleza-espíritu, la implicación del hombre en el mundo, es decir, la emoción.

Resulta evidente que la emoción, es el producto esencial que requiere el poeta —el que compone el poema— para transmitir al mundo mediante el lenguaje poético. Esto es justo lo que quería decir la célebre función poética de Jakobson. Sin embargo, en las poesías en LS predominan la transmisión de emociones mediante sus propios sistemas lingüísticos y, especialmente, no lingüísticos visuales impregnados en el lenguaje estético.

En síntesis, es conveniente recurrir a la propuesta de Basave (2002: 28) que define el concepto de la poesía de manera sencilla: «Poesía es lenguaje rítmico, selecto y cautivamente de lo emotivo, vertido bella y metafóricamente, en plenitud significativa-existencial».

#### 4.1. POESÍA SIGNADA VS POESÍA ORAL

La poesía oral se expresa en una lengua hablada –también, en su notación escrita– y en verso, al par que se concibe como un cuerpo poético que alberga una o más palabras formando uno o un conjunto de versos sujetos a medida y cadencia, o solo a la cadencia, y lo mismo sucede en la prosa, pero sin medida (DLE). De una manera u otra, la poesía, en general, le da al lenguaje musicalidad, sonoridad y armonía.

Según las concepciones tradicionales acerca de la musicalidad poética, la medida versal es la que produce métrica, creando así una musicalidad como un juego “regulado” de sonidos que llaman la atención, pero no es el único impulsor de la musicalidad. La rima es otro impulsor destacado. Y además de otros, dichos recursos fónicos son los recursos retóricos que más caracterizan a la poesía de tradición oral.

La cadencia es un término complejo, en lo que la primera acepción del DLE lo define como «Ritmo o repetición de determinados fenómenos, como sonidos o movimientos, que se suceden con cierta regularidad»; y la tercera es la siguiente: «Proporcionada y grata distribución o combinación de los acentos y de los cortes o pausas, en la prosa o en el verso». Pero, no es solo eso. También, la poesía dispone de una variedad de figuras literarias o recursos retóricos (fónicos, morfosintácticos y léxico-semánticos) con el fin de recrear un efecto rítmico con una sola función estética o incluso hasta moral.

No obstante, en la poesía oral actual predomina el verso libre o versolibrismo. Esto no significa implicar la ruptura total de las formas métricas tradicionales. Francisco López Estrada se refiere a esto como *poesía nueva*, y su definición expone que:

[...] establece el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como una unidad poética. En consecuencia, el poema no cuenta como una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que extrae de sí mismo, de la fuerza interior, desarrollada por los elementos que integran el conjunto, la ley de cohesión rítmica como manifestación creadora (López Estrada, 1969: 18).

En este sentido, la poesía de verso libre se caracteriza principalmente por el ritmo interior, como ritmo personal, de pensamiento y/o de emociones individuales. En suma, como bien señala Antonio Carvajal en su propia definición acerca de la versificación de forma clarificadora:

El dinamismo ajeno que arrebató las palabras es el ritmo que se satisface cuando el verso conseguido se percibe como adecuado a la previa determinación que ha impulsado a organizar las palabras en lenguaje métrico, pero que, como tal ritmo, bien en otros que le den consonante respuesta, hasta que todo aquello que se pensaba, se imaginaba, se sentía, se ha trasvasado a una nueva forma, que resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia; este proceso de trasvase de un magma interior a una obra material, artística, se llama versificación. (Carvajal, 1995: 77-78).

Antonio Chicharro expone de forma clara la idea de versificación basándose en las palabras de Carvajal en las que “su propia obra poética [...] alterna múltiples estructuras rítmicas y múltiples compases, llegando hasta el cultivo del verso libre y de los versículos” (Chicharro, 2015: 90). A continuación, en “Una reflexión sobre la poesía”, destaca que dicha materia magmática como proceso de materialización del poema y la consecución del mismo es un resultado decisivo (Chicharro, 2015). De hecho, la reflexión de Carvajal ha dado frutos tras su larga trayectoria poética, puesto que se da importancia a dicho magma interior del poeta porque es la sustancia esencial del mismo conformando un ritmo o cadencia particular, que se deja reflejado en su obra poética, a través de frases musicales –versos– con su obvia significación previa. En consecuencia, este ritmo particular se somete regularmente a una sucesión de tiempo fuerte y débil hasta lograr una línea melódica, terminando en pausa o silencio que resulta significativo (Fernández Serrato, *apud* Chicharro, 2015: 90). Se trata de la generación de una cadencia poéticamente personal y única del poeta, que no obedece a los patrones clásicos.

En cuanto a la poesía signada, muy poco después del comienzo de los estudios lingüísticos de las LS, con *Sign Language Structure* (Stokoe, 1960), los investigadores se interesaron por la expresión poética en estas lenguas (Bellugi y Klima, 1976). Este interés ha continuado hasta nuestros días, y se ha empezado a aplicar también a la LSE (Herrero y Nogueira, 2008). Se trata de un interés lógico en la lingüística, que desde sus orígenes ha visto en el lenguaje poético la expresión ejemplar de la conciencia lingüística, y que ha hecho de la lingüística de la poesía una disciplina muy significativa, de la mano de Roman Jakobson o Samuel Levin y, en España, Dámaso Alonso o Fernando Lázaro Carreter.

La principal diferencia entre las LS y LO en ámbito poético, se puede apreciar viendo cómo son percibidas y producidas. Sin lugar a duda, las lenguas que se hablan con los sonidos, voz acústica, a diferencia de las lenguas que se hablan con las manos, voz manual. Pero no es sólo esto, además, las LS funcionan en igualdad de condiciones

lingüísticas que las LO, en la lengua estándar o en la lengua poética. La poesía signada también es capaz de cumplir una superestructura (Bellugi y Klima, 1976), que lo caracteriza predominantemente. Además, la poesía oral o signada en sí, significa emplear un “sistema de modelización secundario” tal y como indica Iuri M. Lotman (1982). Como afirma Núñez Ramos (1998: 47):

Las funciones del lenguaje parecen diametralmente opuestas a la orientación subyacente en el juego y la poesía; lo cual significa que, si el lenguaje participa en el juego poético, habrá de hacerlo negando su funcionamiento habitual, transformando su estructura, rechazando sus fines más comunes.

Se suma a otra explicación de Sutton-Spence (2005) quien en sus propias palabras dice lo siguiente: «Sign language poetry, like poetry in any language, uses a heightened form of the language (“art sign”) for aesthetic effect». [En traducción al español: La poesía en lengua de signos, como la poesía en cualquier idioma, utiliza una forma realzada del lenguaje (“signo artístico”) para producir efecto estético].

Comencemos a ilustrar las diferencias entre la poesía oral y la poesía signada. Antes de mencionar algunas de las características fundamentales de la poesía signada, en la que profundizaremos posteriormente, volvamos a centrarnos en la significación de la poesía en general. Sutton-Spence (2003) define de forma sintética la poesía: «An aesthetically purposeful distortion of standard language [...] The language in poems deliberately breaks the rules of standard language». [En español: Una distorsión estéticamente intencional del lenguaje estándar [...] El lenguaje en poemas rompe deliberadamente las reglas del lenguaje estándar].

Compartimos la opinión que expresó la poeta Sorda inglesa, Dorothy Miles, (Sutton-Spence, 2003) afirmando que la poesía: «[It’s] a way of putting meaning very briefly so people will see it and feel very strongly». [El texto traducido al español: [Es] una forma de poner el significado muy breve de modo que la gente lo verá y sentirá muy fuerte].

Pues bien, la mayoría de los lingüistas ha reconocido que la LS es un lenguaje autónomo, propiamente dicho de las personas Sordas, por lo tanto, no es un reflejo de la LO, de las personas oyentes. Las LS, como LSE, ASL, BSL, LSF..., incorporan todas las funciones y estructuras de un sistema de la lengua completamente desarrollado, capaz de expresar las ideas abstractas y la poesía. De hecho, la poesía Sorda puede hablar de las experiencias de las personas Sordas, o puede articular los valores de la cultura Sorda, o

simplemente puede ser cualquier poema escrito o creado por una persona Sorda. En efecto, la poesía Sorda se puede escribir en cualquier LO, y así sucesivamente, pero también puede ser signada.

Definitivamente, la poesía Sorda que se expresa en LS es el medio más utilizado y apreciado por todas las comunidades Sordas del mundo. Porque es, lo que permite acercarse a la perspectiva Sorda, como se lleva a cabo un único sentido poético vía visual (no escrita) a través de la exploración de las propiedades lingüísticas de LS y de los efectos estéticos.

Además, conviene recordar brevemente que la función poética se crea en un texto oral o signado gracias al conocimiento estético, es una exigencia que promueve las obras literarias, hecho que compartimos con el resumen expuesto por Núñez Ramos (1998: 77-78) en relación a averiguar qué función ofrece la poesía: «En el conocimiento estético el acto de percepción sólo está gobernado por la naturaleza concreta e idiosincrática del objeto y por la iniciativa del sujeto». Por tanto, la función poética hace que la expresión vaya unida íntimamente al concepto por el lenguaje poético, creando una atracción estética a los espectadores o lectores, a diferencia del lenguaje ordinario con su función representativa o referencial, que produce la separación entre la expresión y el concepto. Rafael Núñez lo explica así:

La función representativa del lenguaje, que es la predominante en el uso ordinario, se apoya en el carácter convencional, social y conceptual del signo lingüístico. En este sentido, las unidades y combinaciones del lenguaje constituyen un conocimiento ya elaborado, preestablecido, que mediatiza nuestra relación con el mundo, que se interpone entre el sujeto y el objeto del conocimiento, y, por tanto, niega la iniciativa personal del sujeto, su disposición a captar directamente el objeto. Además, el signo lingüístico manifiesta un conocimiento conceptual, genérico, que hace abstracción de las características individuales y reduce la riqueza concreta del objeto particular. (Núñez Ramos, 1998).

La idea de las últimas palabras de la cita anterior concuerda con el segundo capítulo donde se han explicado las diferencias características de dos tipos de lenguas humanas: la LO predominada por la arbitrariedad, y la LS, por la iconicidad. Pues bien, esto implica que las LS en el lenguaje poético tienen mayores posibilidades de “deformar” el signo lingüístico no fónico (en mucho mayor grado que los fonemas fónicos); de lo arbitrario a lo icónico, y hasta no lingüístico. Este proceso se llama iconización, y si se alude a la

poesía, la iconización poética, es una de las cualidades imprescindibles. Además, la iconicidad visual es más universal, que la auditiva. Por consiguiente, las LS asumen un papel perfecto de la visualidad de los significados. Herrero y Nogueira (2008) lo argumentan así: «La continuidad entre representación lingüística y representación mimética es lo que hace que las LS sean poderosamente iconizadoras».

Podemos añadir a la explicación de estos autores, el concepto de poesía como *ut pictura*, que nos recuerda a la frase de Horacio *Ut pictura poesis* (“como la pintura, la poesía”). En conciencia, la realización de un discurso poético en LS, proviene de un entendimiento, por poesía visual, refiriéndonos a algo esencialmente humano, no oír, sino ver:

Empezamos a leer o a escuchar un texto, y nos hacemos sujetos que se representan lo que el autor dice, que traducen a imágenes de una situación su voz. Naturalmente la visualización de significados depende del tipo de texto y de la tradición desde la que se escribe, pero nos atreveríamos a afirmar que la poesía, en cuanto a los significados, ha sido siempre *ut pictura*, como la comunicación descansa en el valor de los enunciados como *pictures* de la realidad (Wittgenstein).

Pues bien, no resultaría el mismo efecto estético en un recital oral como en un recital signado, porque las LS traspasan imágenes a imágenes, produciendo un contacto más directo, a base del juego entre lo lingüístico y lo mimético. Gracias a este último, se nos invita más rápidamente a que nos hagamos sujetos como bien dicen Herrero y Nogueira. En las LO se emiten sonidos, y en el acto de percepción, son transformados a imágenes. En la reproducción poética, la visualización de los significados por medio oral es menos transparente que por medio signad. Porque comprender una acción, es representarse uno mismo esa acción (Herrero y Nogueira, 2008).

Además, es importante conocer la mentalidad humana sumergida en la poesía oral, como señala Paul Zumthor (1991) en la siguiente cita: «Nuestra mentalidad, formada por la práctica de la escritura, nos incita a unir las ideas de texto y autor; simultáneamente, nuestra sensibilidad nos lleva a identificar poesía oral y folclores, es decir, anonimato y tradición impersonal».

Llegados a este punto, queremos cuestionar el caso de la poesía signada, ¿sería válida la cita anterior para la poesía signada? Honestamente, no. A grandes rasgos, podríamos decir que la mentalidad de los poetas Sordos se proyecta de manera diferente, debido a

que desde la perspectiva sociocultural de la comunidad Sorda, las LS aún son lenguas ágrafas (así se le asignan lógicamente desde el fonocentrismo como “no escriturables”). No obstante, en realidad, existen numerosas técnicas para transcribir lo signado en papel, de una forma simple o compleja, y dependiendo de la intencionalidad del signante. Aquí en España, aparte del sistema de escritura más conocido en el mundo, la *SignoEscritura (SignWriting)*<sup>82</sup>, personalmente, nos inclinaremos más el *Sistema de Escritura Alfabética (SEA)*<sup>83</sup> de la LSE propuesto por el mismísimo Ángel Herrero, autor de la *Gramática Didáctica de la LSE* (2009).

Así pues, tendremos en cuenta que tal y como Herrero (2003) explica, la escritura no implica una copia de la voz ni de los gestos reales, sino una lengua escrita, un fenómeno diferente a la lengua real, que al leer un texto de una lengua hablada o de una signada el resultado debe ser como el de una comunicación real. Claramente, la escritura es una herramienta artificial, no como la lengua natural y espontánea. Por consiguiente, el SEA nos parece el método más interesante para aplicarlo al análisis lingüístico de los poemas signados, lo que desarrollaremos en futuros trabajos.

Por todo ello, a diferencia de la comunidad oyente, la mentalidad y la sensibilidad Sorda no se separan sino se llevan por el mismo camino recurriendo a la tradición oral o signada. Tal y como hemos explicado anteriormente, la escritura de la LS se encuentra al margen. La mentalidad Sorda se define así según de la Paz y Salamanca:

Desde la mirada antropológica, los Sordos, como grupo sociocultural, conforman una comunidad con características propias que les permite relacionarse con los otros de una manera distinta a como lo hace la comunidad oyente. Ellos son personas principalmente visuales que desarrollan una lengua viso-gestual que les es propia, la Lengua de Señas. Esta diferencia permite referirse, en un sentido cultural, a la “Mentalidad Sorda”. Tienen una misma lengua e historia y comparten valores y tradiciones y, al igual que muchas otras

---

<sup>82</sup> SignoEscritura (*SignWriting*) de Steve y Dianne Parkhurst en su publicación en 2001. Pero esta herramienta de escritura fue inventada por una bailarina, Valerie Sutton, que es directora de The Center For Sutton Movement Writing, Inc., que se fundó en 1974 en California (Estados Unidos). Su invención de SignWriting fue para sus fines didácticos de baile, que posteriormente, fue adaptada a la escritura de LSs, especialmente de ASL. El caso de la signoescritura de LSE se basa en los trabajos de Steve y Dianne Parkhurst. Sin embargo, en España tras la creciente demanda de aprenderla va perdiendo su práctica a favor del SEA. Para nosotros, el SEA es más ideal para los estudios de LSE/LSC, con lo cual nos permiten desarrollar el análisis lingüístico más minuciosamente.

<sup>83</sup> Este libro fue escrito por Ángel Herrero (2003) quien colaboraba con dos personas Sordas, Juan José Alfaro e Inmaculada Cascales en su universidad de Alicante. Su trabajo se basa en la fonología del signo y en el orden de procesamiento de sus sílabas.

comunidades, aportan un alto valor en diferentes formas de arte, como el drama, la pantomima, el cuento, la poesía y literatura. (de la Paz y Salamanca, 2009).

Por tanto, la sensibilidad y la mentalidad de las personas Sordas no son exactamente coincidentes con las de las oyentes, porque la recitación signada nos lleva a identificar automáticamente la poesía no oral, es decir, no sonora. Esta idea contradice ligeramente lo argumentado por Paul Zumthor. Sin embargo, al producir la poesía signada combinada con los valores y tradiciones de la comunidad Sorda (con sus actividades propiamente folclóricas) no suele ser anónima, ni una tradición impersonal, sino personal. Este planteamiento opuesto a la poesía oral nos permite invitar a una reflexión sobre la performance en LS y en LO, sobre lo que profundizaremos en el último capítulo.

#### *4.1.1. Más allá del verso: ¿métrica?*

Al plantear hoy el concepto de verso, todavía genera mucha confusión o incertidumbre. Se supone comúnmente que cuando los versos de un texto no tienen métrica, ya no se considera un poema en sí. Sin embargo, según el DLE la palabra ‘verso’ cuenta con tres acepciones, y es la primera la relevante para este estudio: «Palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, o solo a cadencia». Esta definición indica claramente que el verso no tiene por qué tener métrica para crear un poema. Por eso, la cadencia ha de ser una característica central entendida como una estimulación rítmica del lenguaje literario en la poesía, y explica con claridad la diferencia entre el texto no poético y el texto poético.

Además de la sistematización métrica que destaca en la poesía tradicional, lo más interesante hoy es la enfatización, porque la poesía también «enfatisa la tendencia natural de la lengua» (Núñez Ramos, 2001). En este sentido, la enfatización en los versos es capaz de destacar los mínimos y verdaderos matices dentro de la dimensión lingüística, uno de los rasgos predominantes en la poesía.

Cabe destacar otra característica que define Fernando Gómez Redondo y es que la poesía constituye «una emoción convertida en ritmo, o lo que es lo mismo: una experiencia (emotiva o intelectual) trascendida a belleza por el poder articulatorio de la palabra» (Gómez Redondo, 1994: 62). La emoción sirve como una experiencia, pero a través de los filtros versales se convierte en un producto rítmico que el poeta quiere transmitir al mundo. De hecho, ésta tiene una función elemental: provocar en el receptor

que escucha aquella expresión las mismas emociones que experimenta el autor en el momento de recitar. Esto es justo lo que quería decir la célebre función poética de Roman Jakobson, así como sus reflexiones, el que habla prefiere inconscientemente la secuencia lingüística «Juana y Margarita» a «Margarita y Juana» por principios rítmicos.

Y, además, para las LO el verso no es un ornamento, como bien aclara Rafael Núñez:

Un sistema que se aplica a los significantes para, sin olvidar su relación de significación, destacar su condición de sonidos, potenciar sus valores musicales y descubrir en ello una capacidad de significación extraconvencional y extraconceptual que permite expresar al poema lo inexplicable: el sentimiento humano (Núñez Ramos, 2001: 314-315).

Su concepto de verso está muy bien definido. No obstante, esta idea no puede ser del todo válida para aplicar a la poesía signada, porque hay un inconveniente que lo impide: ¿qué ocurre con la poesía signada que no se expresa con sonidos ni con sus valores musicales acústicos? La respuesta a este interrogante es la que trataremos de ofrecer en el siguiente subapartado.

#### *4.1.2. ¿Es el ritmo la cuestión central de la musicalidad y sonoridad de la poesía?*

Nos centraremos para empezar en la definición del DLE. Hay tres acepciones. La respuesta más precisa viene dada con la segunda de sus acepciones, relacionada con la poesía. Es la siguiente: «Sensación perceptiva producida por la combinación y sucesión regular de sílabas, acentos y pausas en el enunciado, especialmente en el de carácter poético». Esta definición, pues, parece estar relacionada con la sonoridad o los sonidos, y más aún con las LO. Y la tercera acepción menciona la musicalidad: «Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical». La segunda y la tercera acepción precisan una interrelación implícita entre la sonoridad y la musicalidad, esto es, la sonoridad entronca con la música, lo que parece una relación lógica.

Numerosos estudios tanto sobre la poesía tradicional como la moderna designan el ritmo poético como musicalidad, pero ¿en qué consiste exactamente? Para el DLE es la «cualidad de musical». En la segunda de sus entradas expone de la siguiente manera: «Que posee rasgos propios de la música, como la armonía, la sonoridad, etc.». Esta entrada hace alusión a la sonoridad o sonidos gratos para los oídos, que pueden interpretarse como musicalidad acústica, y sin referirse en ningún momento a la

visualidad. No obstante, este último concepto podría relacionarse con la melodía, la armonía o las imágenes visuales gratas para los ojos, denominada *musicalidad visual*. Puede concluirse que la poesía oral se asocia a la sonoridad, yuxtaponiéndose a la música. Esta idea es de estirpe fonocentrista, pues hace valer la sonoridad o lo sonoro que envuelve la música para dar vida a la poesía. Sin embargo, esto supone la exclusión de la poesía signada, pues los versos signados no implican una sonoridad. Desde esta perspectiva, la poesía signada no podría ser considerada en propiedad poesía.

Entonces, ¿cómo se genera ritmo poético sin fonía<sup>84</sup> o sonidos en la poesía signada? La poesía signada tiene una capacidad extraordinaria de crear un ritmo poético, es donde puede crear su propia musicalidad, en exclusividad, de forma facial-manual en sustitución de la vocal-auditiva, a partir del juego melódico y de la armonía entre lo lingüístico y lo paralingüístico es plenamente visual, esto último, como principio esencial del ritmo. Así, el ritmo se incrementa con los movimientos del cuerpo, en especial las manos y las expresiones faciales, que son un conjunto de los componentes manuales y no manuales, singularmente, lingüísticos empleando alguna figura literaria, que conforman una voz viva, totalmente visiva, una voz poética con su ritmo particular paralingüístico.

La poesía signada, es una poesía corporeizada, esto es, más gestual, más próxima a lo que siente la danza en su creación poética. Sí, es más gestual. Pero, no quiere decir que se emplee en exclusividad la expresión corporal (de las LO), así como lo tiene concebido cualquier oyente (los que desconocen la gramática de la LS).

En un sentido más amplio, la sociedad actual, a la hora de ver un recital signado, piensa que es una actuación corporal, “no verbal, sin recurrir a ninguna fonía. Esto quiere decir, sin ser muy consciente de que está empleando su propio lenguaje diferente al español hablado, a medida que se puede entender universalmente, que dicha actuación podría considerarse simplemente como un producto “artístico” extraído de las expresiones extralingüísticas de las LO. Por decirlo de algún modo, este planteamiento es erróneo en su raíz. En este sentido, la metáfora del ritmo de la música puede ser transferida al ritmo poético en la poesía oral, y la del ritmo de la danza transferida al ritmo poético en la poesía signada. Así se justifica lo mismo que señala Manuel Matos:

---

<sup>84</sup> No se encuentra en DLE, por lo tanto, se ha recurrido a otro diccionario *online*: <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/fonia.php>

En la tradición poética occidental la historia del ritmo ha sido atada a la historia del ritmo de la música y de la danza: el ritmo es música, el ritmo poético es danza; es la afirmación que se viene haciendo desde el coro griego. (Matos, 2004: 301).

Esto parece confirmar que el ritmo poético tiene correspondencia con la danza, con la que compaginan mejor las LS. Prácticamente, es lo mismo que afirmaron Herrero y Nogueira, así como otros autores destacados que hemos mencionado.

En conclusión, la musicalidad acústica no encaja en la poesía signada. Pero sí encaja perfectamente, la musicalidad visual sin mediar sonoridad, a través del ritmo poético corporeizado, en cuanto a lenguaje y cuerpo en una escenificación signada, de modo similar a como los antiguos entendían la poesía, potenciando o enfatizando el mensaje poético junto a la expresión corporal.

#### 4.1.3. *El ritmo poético: ¿única fuente acústica de emoción?*

Tal y como se ha argumentado, suele creerse que la métrica es la principal característica de la poesía oral, en cuanto a la creación musical, pieza clave para concebir un ritmo poético. No obstante, según su etimología, ‘ritmo’ procede de la palabra latina *rhythmus* y ésta a su vez, del griego *rhythmos*. Con respecto a la significación del DLE, el ritmo es fluir y su acción es fluencia. En el libro II de *Leyes*, Platón acuña la palabra ‘ritmo’ que define como el movimiento del cuerpo que, con una armonía, podría interpretarse como el buen ordenamiento del movimiento. En este sentido, el ritmo no está asociado únicamente con los sonidos, sino también con todos los ámbitos de la vida, incluido lo visual. Teodoro P. Cromberg concluye: «Se ordena el movimiento de lo animado, manifestación del alma, idea que en los antiguos hebreos está íntimamente relacionada con la del corazón como órgano sede de las emociones» (Cromberg, 2015). Todo esto engloba el ritmo en un movimiento vivo, un (im)pulso de las emociones. Queda así patente que la sonoridad o la fonía no es un elemento esencial para contribuir a un efecto rítmico en la poesía, sino que las maneras de crear ritmo son muy variadas, siendo en todos los casos repeticiones que apuntan a una tensión, con relajación y nuevo impulso, lo que nos permite comprender que el ritmo poético puede ser de carácter visual si procede de las manos y las expresiones faciales en las LS, o de carácter acústico si lo hace de la boca y las cuerdas vocales en las LO. Ambos ritmos son de naturaleza lingüística diferente, aunque comparten muchas características esenciales similares. Es así como bien lo define, Merlín Donald: «El ritmo es una habilidad mimético-integradora [...]

supramodal; una vez el ritmo queda establecido, puede seguirse con cualquier modalidad motora, incluyendo las manos, los pies, la boca o todo el cuerpo [...]» (Donald, *apud* Herrero, 2015: 69). Esto implica que los versos orales no tienen el monopolio del ritmo poético.

#### *4.1.4. La entonación y/o la repetición como base principal del ritmo poético en muchas lenguas y en las LS*

Lo expuesto apunta en su base, la labor del ritmo poético consiste en la repetición periódica de pausas o silencios, de acentos fónicos orales o acentos faciales manuales y de ciertos fonemas de palabras o de signos verbales, e incluso hasta no verbales, en un poema. Pero ¿se limita solo a los fenómenos fonológicos del poema? No, también puede extenderse hasta los fenómenos sintácticos y semánticos.

#### *4.1.5. La evolución del ritmo poético signado y su musicalidad visual*

La escasez del uso de recursos métricos en la poesía en LS, no surge de ningún impedimento real para su empleo. A nuestro juicio, en buena medida, la poesía signada es análoga al versolibrismo. Claro está, esto no quiere decir que la poesía signada sea arrítmica. Lo único cierto, es que los poemas signados carecen de una tendencia clara, extendida a la métrica. La causa según estos autores es que la poesía signada tiene una tradición muy reciente (Herrero y Nogueira, 2008).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la métrica en LS sigue siendo una de las características menos esenciales para el objetivo poético. Para conseguir un buen ritmo poético en LS, basta con que el énfasis predomine sobre la métrica. De hecho, el énfasis, se emplea mucho en los poemas signados y, sobre todo, en aquellos basados en la técnica denominada Visual Vernacular (VV)<sup>85</sup>. Este término fue acuñado por Bernad Bragg alrededor de la década de 1960. Para aplicar la VV a un texto literario con éxito, según su explicación, el artista permanece todo el tiempo dentro del cuadro de la película, por así decirlo, presentado un montaje de cortes y vistas recortadas. En suma, bajo la opinión de Erwan Cifra (2020), la VV es una técnica que se centra exclusivamente en el empleo del ritmo, el movimiento y los efectos especiales, generando así una narración visual muy

---

<sup>85</sup> Para más información al respecto se puede consultar el último capítulo de la presente tesis o la web: <http://www.visualvernacular.com/>

estética. Por nosotros, esta técnica sería considerada como un recurso retórico interesante sobre la que volveremos en el capítulo 6.

En cuanto a los efectos especiales, la mayoría de las veces, se puede crear una sensación de ritmo visual (una danza) que nada tiene que ver con la métrica, sino con el énfasis y los patrones de énfasis de los movimientos de los signos. Así es como, de acuerdo con lo afirmado, la poesía en LS se asocia con un tipo de ritmo próximo a la danza, mientras que la poesía en LO se asocia con un tipo de ritmo más cercano al de la música (Herrero, 2009). De hecho, la danza no cuenta con la métrica como base rítmica, sino con la acentuación de los movimientos “corpóreos”, mientras que en la música la métrica es esencial. Dicho de otro modo, las LS usan el ritmo poético prescindiendo de la métrica, pero ésta es un recurso clave para provocar música en la poesía oral.

Para terminar, queda argumentado que muchas de las figuras empleadas en las LO están al alcance de las LS y pueden funcionar como base de su creación rítmica visual. Además de la importancia del uso de los recursos retóricos o figuras literarias basados en la repetición, es importante que los poetas signantes posean un alto dominio del control en la entonación signada. Este aspecto lo profundizaremos en el último capítulo.



## 5. FOLCLORE PROPIO DE LAS PERSONAS SORDAS

Este capítulo es especial porque queremos tratar sobre el valor cultural más importante del folclore<sup>86</sup> Sordo dentro de los géneros literarios, por lo cual nos interesa profundizar este tema dentro del campo de la cultura Sorda, con mención especial a la poesía. Con relación a la cultura Sorda, explicada en el primer capítulo, en tanto viaja de la filosofía a la psicología de las personas Sordas, de la literatura a la antropología de la comunidad Sorda, pasando por la poesía hasta llegar a la sociología y la pedagogía de ayer y hoy, todos apuntan a su existencia.

### 5.1. *SIGNLORE: DEAFLORE Y DEAFHOOD*

Más allá de la literatura universal de las personas Sordas, no podemos olvidar un valor cultural muy peculiar (entre otros valores destacados): *Deaflore*, dentro de *Signlore*, detallaremos ambos conceptos después. Pues, este valor cultural no ha de ser apartado, ya que somos los agentes activos de la comunidad Sorda quienes debemos tener en cuenta la importancia de demostrar cuán diferente y valiosa es nuestra literatura.

Por consiguiente, podemos afirmar que muchos de sus rasgos culturales (normas, creencias, valores y prácticas basadas en tradiciones) son diferentes a los que conlleva la cultura oyente, como define Paddy Ladd, uno de los expertos Sordos en asuntos de cultura, con exactitud a la cultura Sorda como:

La más elemental definición es que si la gente tiene una lengua también tiene su propia cultura. Uno puede tener su propia cultura sin tener una única lengua, pero lo contrario es tanto física como sociológicamente imposible. De tal modo, se tiene uno que enfrentar a la evidencia de que, como pasa con todas las otras culturas, las culturas Sordas han compartido normas, creencias, valores y prácticas basadas en tradiciones que se extienden a lo largo de varias centurias. (Ladd, 2011)

En otros términos antropológicos, este vocablo fue acuñado por Ladd en 1993, *Deafhood* (Sordera o Sordedad), tal y como se describe en el artículo: “Una visión global” de Bruce Snider (Snider, 1993) en la edición de verano de *Gallaudet Today* (pp. 28-31).

---

<sup>86</sup> Para el tratamiento de este aspecto de la cultura Sorda, hemos tenido en cuenta lo expuesto en la siguiente entrada: <https://es.wikipedia.org/wiki/Folclore>

Además de la poesía, otros tales como cuentos, leyendas, chistes Sordos, adivinanzas, narraciones personales, etcétera (Carmel, 1996: 198) forman parte del conjunto folclórico dentro de las manifestaciones artísticas en LS y algunos de sus textos cuando se refieren a lo Sordo, se constituye *Deaflore*.

Por todo ello, se afirma que cuando se establece una cultura es porque existe una lengua propia de cualquier género humano, tanto Sordo como oyente. Pero una cultura siempre se quedará moldeada predominantemente por el modo de percepción y expresión auditiva/acústica o visual/manual, además de una gramática determinada. Es totalmente opuesto a la cultura de los que oyen, porque su lenguaje característico es vocal-acústico. La mayoría de las personas que carecen del oído usan, preferiblemente, su lengua signada como medio natural de comunicación, y según Boris Fridman Mintz:

La solución no ha venido ni de los médicos ni de los terapeutas, sino de la historia de los propios sordos, como colectividad. Son ellos quienes en gran medida han escrito su propia historia, pues han sabido comunicarse entre sí con el cuerpo que tienen, con los sentidos que sí poseen. (Fridman, 1999)

Y, además, como Horowitz (1985: 69) explica señalando a la comunidad Sorda como un grupo “étnico” Sordo: «Las características particulares que más claramente definen una colectividad étnica serán todos aquellos rasgos que sus miembros tienen en común por comparación con los rasgos de otros grupos con los que están en contacto dentro de un mismo ambiente.»

Con relación al hilo anterior, el grupo “étnico” se relaciona mucho con la palabra folclore cuyo origen inglés nació en 1846 por un arqueólogo, quien deseaba designar esta palabra a “antigüedades populares”. Posteriormente el investigador, Dan Ben-Amos propuso su definición ampliamente aceptada por los investigadores actuales de la especialidad: la comunicación artística en grupos pequeños. Sin embargo, nos parece más concisa la definición de Alan Dundes (2007) con respecto al concepto folclore, porque este término puede ser visto como un espejo de la cultura, y en este caso nuestro, proporcionando elementos que reflejan la cultura Sorda (Rutherford, 1993). Así que, por lo general, desde la perspectiva lingüística es visto como un conjunto de conocimientos culturales que se transmiten por vía oral o signada en una comunidad.

Como hemos explicado, las personas Sordas no suelen usar uno u otro sistema de escritura basada en LS, sino que siempre se expresan en LS visualmente, y de este modo,

se genera una transmisión cultural de generación a generación como sucede con la oralidad tradicional. En consecuencia, es innegable incluir la literatura y otras artes visuales en la señalidad. Esto es el folclore Sordo, cuyo concepto desarrollaremos más adelante. En otros términos, en el ámbito general de la poesía, el folclore implica lo tradicional, por lo que se transmite de boca en boca. Y en lugar de la LS, mediante de manos a manos. Así lo podemos clasificar como la poesía tradicional (oral o signada) o folklórica, a diferencia de la poesía formal, concebida como la poesía escrita según la actualidad. Pero, como es sabido originariamente la poesía oral no se escribía, se vinculaba en plenitud con lo folclórico.

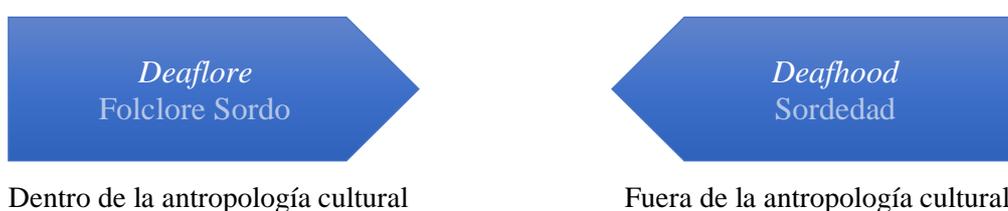
Con respecto a todo lo expuesto anteriormente, los estudios de la poesía signada (Sutton-Spence, 2003, 2005; Peters, 2000) confirman que el papel central de la literatura Sorda fundamenta la creación y la expresión artísticas como un reflejo de la identidad del artista Sordo (en nuestro caso, poeta Sordo) como una “persona del ojo” en una comunidad que vive dentro de otra comunidad nacional más amplia, por decirlo así, la comunidad Sorda mundial. Esto se refiere a que Anderson (1983) lo interpreta como un concepto de “comunidades imaginadas” para describir la forma en que un enorme estado nación, que se extiende a través de decenas de miles de kilómetros cuadrados y que abarca cientos de millones de personas, puede imaginarse a sí mismo como una comunidad nacional (Ladd, 2011: 42). Esta idea nos sirve para fijar un marco de referencia básico en este trabajo. Así pues, esta cuestión demuestra cómo muchos poetas Sordos de diferentes orígenes lingüísticos, nacionales y culturales han creado efectos similares a través de sus poemas signados, basándose en el conocimiento folclórico de sus comunidades Sordas, o bien, el folclore universal de las LS.

Por una razón más común que otra, estos efectos similares se deben a que todas las distintas LS tienen el mismo rasgo de tetradimensionalidad lingüística visual en su integridad, aunque gramaticalmente un poco diferentes en todas las LS, e históricamente, comparten la misma experiencia de que han sido discriminadas, abolidas y excluidas de la sociedad basada en la cultura dominante del fonocentrismo. Por tanto, el lenguaje poético puede ser visto como una forma de empoderar a los poetas, a sus gentes Sordas, así como de enseñar a sus espectadores lo valiosa que es la LS para entender mejor su lugar dentro del mundo Sordo y sus propias comunidades nacionales. Un ejemplo idóneo para la concepción “renancista” de la identidad Sorda (*Deafhood*, este concepto que lo ampliaremos después) que revoluciona el *Signlore* con el fin específico de crear el *Deaflore: Emoyemert* (en español, empoderamiento). Más claro, *Deaflore* sirve a la

comunidad Sorda para crear cohesión y participación dentro de ella, manteniendo una cierta identidad grupal o colectiva, y a la vez, considerándola, no tanto, un defecto auditivo, sino parte integral de su identidad. Lo último se refiere a la ganancia Sorda (*Deaf Gain*).

Desde ahí, en el marco de la comunidad Sorda, Carmel (1996), citado por los autores Smith y Sutton-Spence (2001), acuñó el término *Deaflore*, para diferenciarse de la palabra *Signlore* (Folclore de signos), término también acuñado por él mismo como signos folclóricos o literatura de LS que se produce en una comunidad determinada. La palabra *Deaflore*, etimológicamente *Deaf folklore* (folclore Sordo), se refiere a que: «Signlore contributes to Deaflore through the especially creative use of threedimensional spatial and visual sign language». [Traducción al español: *Signlore* contribuye a *Deaflore* a través del uso especialmente creativo de la lengua de signos tridimensional, espacial y visual.]

Nos resulta interesante añadir esto, y es que según indica Bascom (1953: 26), el folclore está íntimamente asociado con la Antropología Cultural, ya que estudia las costumbres, tradiciones e instituciones de personas que viven en conjunto. En sentido estricto, la concepción del folclore puede ser conjuntada con el concepto radical de *Deafhood* (Ladd, *apud* Snider, 1993; Ladd, 2011), que aparece fuera de la antropología cultural:



Desde nuestro enfoque antropológico cultural, los elementos creativos en el lenguaje poético visual, suelen ser reflejados de la cultura Sorda y de su lengua signada, y en gran medida, de su orgullo Sordo (*Deaf power*), contra la ideología fonocentrista. El conjunto de estos elementos juega un papel importante que permite procesar positivamente el estado de Sordedad (*Deafhood*) de las personas Sordas. Es así el nombre, como podríamos decir también: identidad Sorda “revolucionaria”, ya que a través de la poesía se produce el empoderamiento a favor de las personas a quienes les pertenece “étnicamente”.

Volviendo al *Signlore*, para las personas Sordas, la poesía signada está considerada como una lengua del arte por excelencia, y más todavía, al defenderla con y por un sentimiento común del orgullo Sordo entre sus semejantes. A través de *Deafhood* como un marco positivo que se transmite, la poesía de lo Sordo moldea un valor incalculable para su comunidad lingüística minorista y, en especial, minorizada. De hecho, gracias al proceso activo de *Deafhood* (este concepto que lo ampliaremos con posterioridad) muy potente entre los artistas Sordos, se genera una categoría antropológica muy peculiar: *Deaflore* dentro de *Signlore*. Y, además, hace que un texto poético se transmita por simultaneidad un sentido cultural, es decir, emplea una doble función metafísica: La belleza de la LS y el empoderamiento de lo Sordo (*Deaf power*). En un sentido metafórico, podemos interpretar *Deafhood* como un sembradero para producir el *Deaflore* en toda la magnitud de signos folclóricos, *Signlore*. Asimismo, Sutton-Spence y de Quadros (2006) explican que:

Ao contrario do estado de surdez, as raízes surdas envolvem um processo ativo. Ao produzir o folclore surdo (incluindo a poesia), as pessoas surdas “estão produzindo” raízes surdas. À luz das reivindicações feitas sobre as funções do folclore e do folclore surdo, nós podemos olhar para a poesia na língua de sinais para determinar como ela contribui para as raízes surdas.

[Traducción al español: A diferencia del estado de la sordera surdez [como un estado patológico], las raíces sordas [Deafhood o Sordedad] implican un proceso activo. Para producir el folclore sordo (incluyendo la poesía), las personas sordas "están produciendo" raíces sordas. A la luz de las reclamaciones realizadas sobre las funciones del folclore y el folclore de los sordos, podemos buscar la poesía en lengua de signos para determinar cómo contribuye a las raíces sordas].

A continuación, trataremos el concepto *Deafhood* (o Sordedad), término totalmente novedoso y desconocido para muchos. Su comprensión no será completa, sin haber realizado aún el viaje completo al mundo interno de los Sordos. En especial, es un concepto costoso de asimilar para la población oyente. cuando su contacto con la comunidad Sorda es nulo o escaso. Así pues, en relación con el término *Deafhood* recurriremos a la definición de Paddy Ladd (2011) quien lo desarrolló por primera vez en su tesis doctoral sobre la cultura Sorda, y que posteriormente publicó su libro titulado *Understanding Deaf culture. In search of Deafhood* (Ladd, 2003), y que traducido sería,

*Comprendiendo la cultura Sorda: en busca de la Sordedad* (2011). Para nosotros este concepto es nuevo, y en el español de América se usa la palabra Sordedad. A continuación, mostramos una definición de manera sencilla según él, en versión original: «Deafhood is a process to deconolize our mind, body, and spirit from [oralist] colonialism [and Audism]». [Traducción: Sordedad es un proceso de desconolizar nuestra mente, cuerpo y espíritu del colonialismo [oralista y del Audismo].]

Según podemos entender, implica un proceso por el que una persona descubre y desarrolla una identidad Sorda como miembro de una comunidad colectiva visual. Por tanto, no debemos confundirlo con el estado de la Sordera (*Deafness*), porque ésta, es a menudo definida por la falta de audición como patológica (y no cultural) bajo las comunidades lingüísticas orales, especialmente las comunidades médicas-clínicas. Así pues, a diferencia de ella, Sordedad (*Deafhood*) es un proceso activo que pertenece con naturalidad a un grupo lingüístico y cultural. En un sentido más amplio, encontramos otra definición de *Deafhood* o Sordedad, que se describe como un viaje que cada persona sorda se compromete a descubrir su verdadera identidad como una auténtica persona Sorda. Además de estos, su lucha contra la colonización del Oralismo, y también contra el Audismo es totalmente imprescindible.

Más claro, *Deafhood* es un proceso que sólo pueden tener las personas Sordas signantes, porque son los que representan a una misma comunidad Sorda, con orgullo Sordo, una cultura propia y una larga trayectoria histórica. Al sentir oprimida su cultura, de un modo natural de ahí nace un deseo “fraternal” de luchar contra la cultura de la opresión por parte del fonocentrismo, contando con su folclore Sordo, basado en LS, lo cual empodera a ellas mismas para fortalecer sus luchas. Esta transferencia es, indudablemente, un proceso sentimental positivo para subir la autoestima de ese colectivo signante, con el fin de poder reparar sus daños causados por las consecuencias del fonocentrismo. Al mismo tiempo, con otro fin, el de demostrar al mundo lo capaces que son de hacer cualquier cosa, excepto oír.

Ahora nos gustaría exponer la pintura realizada por una pintora Sorda. Después de observarla, explicamos el significado de lo que contiene el cuadro en el siguiente párrafo:



Fig. 11. Fuente: Family Dog (Perro de la familia) de Susan Dupor (1991)

Esto suele pasar en la vida cotidiana de las personas Sordas entre sus familias oyentes, así como entre la sociedad general. Este cuadro reivindica con energía la manifestación de las personas Sordas, éstas no son de segunda, sino de valor como los demás hablantes con sus lenguas y respectivamente culturas. De esto hablaremos más en el próximo capítulo con una ejemplificación ilustrativa por medio de los textos poéticos escritos y signados para que sean testigos directos de sus inquietudes literarias. Así podemos entenderlo con claridad y, por consiguiente, *Deaflore* constituye uno de los elementos culturales fundamentales dentro de *Signlore*, refiriéndose además a lo Sordo, y no meramente a los signos folclóricos, es decir, *Signlore*. Todo esto es posible gracias a *Deafhood*, al contrario de *Deafness* (Discapacidad auditiva). Al respecto, hemos observado que *Deaflore* (parte fundamental de *Signlore*) implica una función puramente antropológica, que incide de manera predominante en la emoción de las personas Sordas al disfrutar de la poesía signada, porque, como señala Núñez Ramos:

La función antropológica, esto es, la seriedad secreta de la poesía, le viene de su condición de juego, es la propia del juego y, en este sentido, todo juego tiene algo de poético, y sin duda toda poesía es una forma de juego. (Núñez Ramos, 1998).

Para dotar de un mayor entendimiento, creemos necesario complementar con otro argumento de Sutton-Spence (2006: 585) donde se describe Folclore Sordo o *Deaflore* a través de *Deafhood* como marco positivo, frente a la sordera o *Deafness* como marco negativo. La importancia de la poesía signada, concretamente poesía de lo Sordo es mucho mayor cuando tiene que ver con *Deafhood* y nada con *Deafness* porque «can be understood with reference to the ideas of Deaflore (e.g. Rutherford 1993) and Deafhood (Ladd, 2011)». [Traducción al español: puede ser entendida con referencia a las ideas de *Deaflore* (Folclore Sordo) (p.e. Rutherford, 1993) y *Deafhood* (Sordedad) (Ladd, 2011)]. En este contexto, se da visibilidad a la ganancia Sorda (*Deaf Gain*) definiéndose la sordera como una forma de diversidad sensorial, alejándose de un punto de vista exclusivamente médico. Por curiosidad, dicho término fue acuñado por un artista Sordo inglés llamado Aaron Williamson en el año 2005 (Bauman, 2009).

En conclusión, todo lo relacionado a la poesía signada es pertenecer a la literatura Sorda y la poesía de lo Sordo al Arte Sordo que lo detallaremos en el siguiente subapartado. Así pues, los artistas Sordos como los poetas Sordos, quienes construyen *Deaflore*, facilitan procesar *Deafhood* a su propia comunidad lingüística cuando se identifican entre ellos con la misma cultura y misma lengua signada. En ello se contribuye a satisfacer una función antropológica más importante dentro de las comunidades Sordas. Esto implica lo más transcendental de todo: despertarse a sí mismo, por decirlo así, verse a sí mismo como un sujeto valioso y no como un sujeto minusválido o inválido en busca de una solución médica. En otros términos, no sólo se da libertad a la poesía signada para ejercer su máximo potencial, sino también a las personas Sordas para salir de su lugar marginal. Por tanto, la poesía signada queda perfectamente encajada para ello. Pero, no es solamente esto, Sutton-Spence y de Quadros (2006: 115) complementan lo siguiente en su versión original:

Mesmo o prazer e o entretenimento proporcionados pela poesia podem ser vistos como um tipo de fortalecimento para essa comunidade lingüística. Esse empoderamento pode ocorrer simplesmente pelo uso da língua, ou pela expressão de determinadas idéias e significados que se fortalecem pela instrução, pela inspiração ou pela celebração.

[Traducción al español: Incluso el placer y el entrenamiento proporcionado por la poesía puede ser visto como una especie de fuerza para la comunidad lingüística. Este

empoderamiento puede ocurrir simplemente por el uso de la lengua, o la expresión de ciertas ideas y significados que se refuerzan por la instrucción, la inspiración o la celebración].

## 5.2. INFLUENCIA DEL ARTE SORDO EN CONTRA DEL ORALISMO DOMINANTE

Desde siempre, la población Sorda se entusiasma explorando una variedad de expresiones artísticas, algunas de ellas, mucho más relacionadas con su lengua y su cultura, mientras que otras optan por las formas utilizadas por la sociedad mayoritaria tales como la escultura, la pintura, la arquitectura, la pantomima, la danza, la fotografía, etcétera.

A continuación, exponemos el que en nuestra opinión nos parece el concepto más completo de Arte Sordo y que según Brenda Schertz y Harlan Lane, los autores del artículo *Elements of a Culture: Visions by Deaf Artists* (1999), se define de la siguiente manera muy clara

Deaf Art communicates not the sensory experience of silence, but rather the values of Deaf culture. These include the beauty of sign language and its painful oppression, [...], the abuses of audiology when the Deaf difference is treated as deviance. Deaf Art often includes the expression of turning points in the artist's acculturation to Deaf culture, such as the discovery of language, or turning points in the history of Deaf peoples, such as the 1880 Milan Congress prohibiting signed languages in Europe and America. In short, Deaf Art is like other genres of minority art (for example, African-American art) in engaging viewers aesthetically while communicating universals of minority oppression and bonding and a unique vision that broadens viewers understanding of their humanity.

[Traducción: El Arte Sordo no comunica la experiencia sensorial de silencio, sino los valores de la cultura Sorda. Éstos incluyen la belleza de la lengua de signos y su dolorosa opresión... (...) los abusos de la audiología cuando la diferencia Sorda se trata como desviación. El Arte Sordo incluye, a menudo, la expresión de puntos de inflexión en la aculturación del artista en la cultura Sorda, como el descubrimiento del lenguaje, o puntos de inflexión en la historia de la gente Sorda, tales como el Congreso de Milán de 1880 que prohibió lenguas de signos en Europa y América. En pocas palabras, el Arte Sordo es como otros géneros del arte de minorías (por ejemplo, el arte afroamericano) en que involucra a los espectadores estéticamente mientras se comunican los universales de la opresión y la unión de la minoría, y una visión única que amplía a los espectadores la comprensión de su humanidad.]

Por consiguiente, a lo largo de un siglo aún permanece una potente influencia del Oralismo extendiéndose por la cultura occidental, concretamente por Europa y América, aunque EEUU es menos afectado. En consecuencia, el inicio del resurgimiento Sordo, pudo dar frutos en Estados Unidos, gracias a las innumerables investigaciones llevadas a cabo por la universidad Gallaudet. Con más exactitud, el primer manifiesto del Arte Sordo fue a principios del XX junto a los proyectos de George Veditz<sup>87</sup> alrededor del año 1910. es decir, un lustro después del nacimiento de dicha universidad, datada del año 1864 donde se funda originalmente una escuela de primaria para niños Sordos y ciegos. Pero, el verdadero resurgimiento Sordo va creciendo paulatinamente a partir de la década de los años sesenta, y el más importante fue en el año 1988 al coincidir con las grandes huelgas estudiantiles en esa misma universidad, donde revolucionaron la percepción y la educación de la cultura Sorda. Para más detalle al respecto, recomendaríamos leer el libro *Deaf President Now!: The 1988 Revolution at Gallaudet University*<sup>88</sup>, de Christiansen y Barnartt (1995), donde cuenta la revolución estudiantil Sorda<sup>89</sup>.

Y, además, queremos mostrar un texto literario A-Z A-Z “Gally Protest Story”<sup>90</sup> en ASL recitado por una activista Sorda americana, Kristine Hall, con un mensaje claro y contundente contra el poder de las personas oyentes sobre las personas Sordas y sus respectivas LS. En este último vídeo podemos apreciar el subtítulo donde se pone ABC Story (Historia ABC), pero en realidad para nosotros se trataría de un poema, porque cuenta con las licencias poéticas<sup>91</sup>, en el que cada verso del poema comienza con una letra del alfabeto, signando con la configuración dactilológica A y moviéndose en orden hasta la Z. Cada línea se enfoca en construir el tema central del poema, creando un estado de ánimo específico, sentimiento, o imagen en la mente del lector. Esto es uno de los varios tipos de poemas ABC (o Alfabeto). De esto se ampliará en el capítulo sexto.

Esta universidad es pionera y única en el mundo para las personas Sordas, y se encuentra situada en Washington D.C. Tras el duro impacto del Congreso de Milán que

---

<sup>87</sup> Véase el vídeo *The preservation of Sign Language* datada de 1913 en ASL: <https://www.youtube.com/watch?v=XITbj3NTLUQ>

<sup>88</sup> Para ver la muestra del libro, pulsar en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/deafpresidentnow0000chri/page/n9/mode/2up>

<sup>89</sup> Para ver un breve vídeo al respecto: <https://www.youtube.com/watch?v=2Th9465jZHs>

<sup>90</sup> Véase el texto “poético” A-Z A-Z cuyo título en español “Historia de la protesta de Gally” (1988) en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=O3rPNYwJNBo>

<sup>91</sup> Se detallará este tema en el capítulo sexto.

adoleció a todas las comunidades Sordas, la fortaleza cultural de dicha universidad permitió el renacer de la creatividad lingüística visual y el mantenimiento del valor del arte y la estética de la ASL, en contra de la expansión oralista procedente de Europa. Mientras que hoy la imposición global del Oralismo sigue discriminando las actividades tanto lingüísticas como literarias signadas, en buena medida en Europa y América de Sur. De hecho, para la comunidad Sorda internacional, la universidad Gallaudet es una referencia de importancia en el mundo a favor de las LS y su cultura Sorda debido a sus avances tecnológicos e investigadores sobresalientes. Es el único faro que ilumina la oscuridad que había caído sobre el mundo Sordo (Ladd, 2011) tal y como él afirma en lo siguiente:

En los Estados Unidos se han hecho esfuerzos concertados para filmar cuentacuentos y poesía Sorda, teatro y cabaret, [...] ya que el vídeo funciona como un vehículo fundamental para el discurso en señas. Entre ellos se puede encontrar cuentos, folclore, historia, biografías, humor y poesía (Ladd, 2011: 57).

La Universidad Gallaudet es un verdadero antídoto para el Oralismo y la baja autoestima de las personas Sordas. Coincidimos con lo dicho en la investigación de Nicholas Mirzoeff (1995), citado por Ladd (2011), quien observó algunas dificultades de la producción artística en LS. Así es, como se ha dicho anteriormente, debido a que:

El Oralismo ganó ascendencia en la educación de los Sordos, el número de artistas Sordos conocidos disminuyó, y permaneció mínimo hasta el inicio de la Resurgencia<sup>92</sup> Sorda a comienzos de los años 70 [en EE.UU] [...] también ganó mucha influencia, y muchos de los artistas se especializaban en mimos más que en usar su propia lengua de señas.

Con relación a lo citado anteriormente, ayudaría a comprender mejor el siguiente cuadro plasmado por los sentimientos espeluznantes del artista Sordo malasio a consecuencia de ello:

---

<sup>92</sup> La palabra ya citada del libro original en inglés escrito por Padd (2003) pero ha sido traducida al español por el traductor chileno (2011).

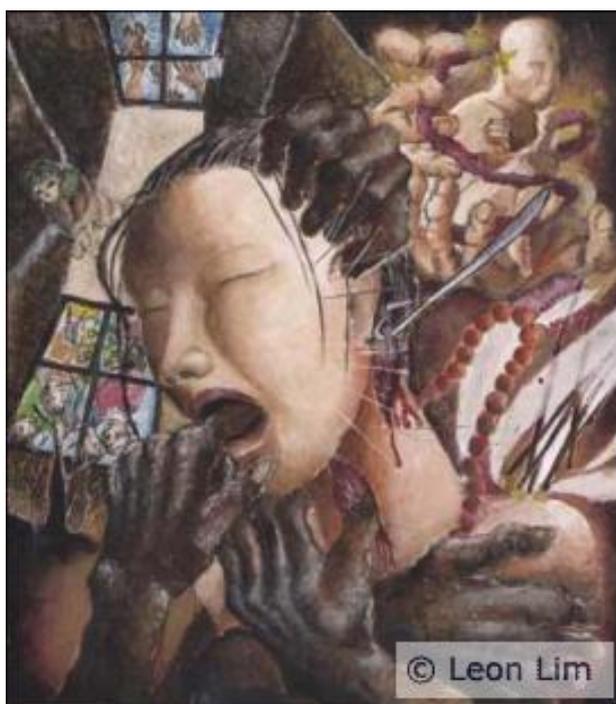


Fig. 12. *Killing my deafness (Matando mi sordera)* de Leon Lim (s.f.)

Esta situación también tuvo lugar aquí en España, tras la celebración del Congreso de Milán de 1880 en la que se proclamó internacionalmente la necesidad de realizar una imposición imperialista del método del Oralismo puro, afectó negativamente a la Comunidad Sorda Española en todos los ámbitos, y también al Arte Sordo. Después de más de un siglo, por el cual la oscuridad del Arte Sordo se transcurrió desde a finales del siglo XIX hasta la década de los noventa (a finales del siglo XX), en la que se inició mediante la revolución cultural de la Identidad Sorda (1992), el descubrimiento de la importancia cultural de la LS, la de las personas Sordas.

Pero, las primeras muestras culturales de la Comunidad Sorda Española empezaron a surgir en los años setenta. A partir de ahí, ha sido posible a través de las obras de teatro, la canción y la poesía, gracias a la época en la que estaba presidiendo Félix J. Pinedo<sup>93</sup>, presidente de FNSSE de la antiguamente denominada Federación Nacional de Sociedades de Sordomudos de España (FNSSE), después nombrada Federación Nacional de Sordos de España (FNSE), y actualmente denominada Confederación Estatal de Personas Sordas

---

<sup>93</sup> Para dar más información al respecto, pulsa el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=itXM4wjkrCc>

de España (CNSE). Este hombre Sordo es doctor honoris causa en Ciencias Humanas por la Universidad de Gallaudet (Washington), Medalla de Oro de la CNSE y «Premio cermi.es 2014» no sólo por su gran trayectoria asociativa, sino también cultural. Es un hombre de carácter, muy venerado por nuestra comunidad Sorda, así como su antecesor Juan Luís Marroquín (Yuste de Santos, 2003). Pinedo<sup>94</sup> fue presidente de Honor de la CNSE, y pionero en impulsar una iniciativa cultural de LS con los festivales, que contaban con un fuerte apoyo de parte de los movimientos asociativos Sordos, así como una iniciativa lingüística en que el año 1981, Pinedo editó el *Diccionario Mímico Español*, de lo cual es heredado el actual *Diccionario DILSE III* editado por la Fundación CNSE, que forma parte importante del patrimonio lingüístico y cultural de la comunidad Sorda. Además de todo esto, durante su etapa presidencial, también fue presidente de la Comisión de Arte y Cultura de la Federación Mundial de Personas Sordas (WFD).

En síntesis, Pinedo es un verdadero impulsor y defensor de la cultura Sorda por lo que su deseo fervor de levantar a la comunidad Sorda la autoestima y a la vez enriquecer su cultura Sorda se cumplió. Así, en el año 1977, Eduardo Camacho, el famoso escenógrafo español, criticó duramente en la revista *Faro del Silencio* editada por FNSSE, por motivo de la celebración de la I Semana Nacional de Teatro para Sordos con el siguiente mensaje original: «El planteamiento del teatro sordo en el Estado español hay que enfocarlo de otra manera, y para eso están aquellas personas u organismos capitalistas que deben orientar la cultura y especialmente el teatro de otra manera» (Pinedo, 1977a). En consecuencia, Pinedo le refutó su ideología imperialista de la cultura fonocentrista (dominante) por motivo de dicha celebración con lo siguiente:

Discrepamos: Para conseguir que las asociaciones de sordomudos dejen de aburrirse entre ruido de fichas de dominó, naipes y horas tristemente vacías, para conseguir que se conozca el teatro más y se pida por los propios sordos [...], para conseguir dar cultura al sordo no nos parece mucho dinero. ¡A tenerlo, daríamos mucho más!

Por lo tanto, el prioritario deseo de la comunidad Sorda no es solo integrarse pacíficamente con el mundo oyente respetando su visión cultural diferente y su lengua signada como lengua vehicular. Es también crear su propio arte basado en LS, en torno a

---

<sup>94</sup> Véase el vídeo de *Homenaje a Félix Jesús Pinedo* (Nova, 2015) en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=RcJt9SnpVH8&t=44s>

la cultura del ojo que quiere mostrar al mundo quiénes son y cómo se sienten con una lengua visual mediante sus propias manifestaciones literarias. Hasta hoy en día, las LS han sido, son y serán discriminadas por una razón u otra. A pesar de ello, las LS siempre son maravillosas y enriquecedoras, y así pues no hay ninguna razón para practicar dicha discriminación.

En suma, en aquella época había dos tendencias diferentes en la escenificación Sorda; una es con LS y otra sin ella. Es decir, por un lado, se promueve los festivales de poesía, teatro, canción, humor, cortometraje y productos audiovisuales, sin embargo, estos dos últimos son cada vez más demandados en la actualidad y, por otro lado, los festivales de pantomima y mimo e incluso danza y fotografía. Desde entonces, la demanda de los festivales del primero crece cada vez con rapidez y entusiasmo, mientras los festivales del segundo se han ido reduciendo dramáticamente, sobre todo la pantomima y el mimo. Pues, del primero nace el Arte Sordo.

De hecho, la situación artística de las LS (LSE / LSC) en la España actual es incomparable con la de EEUU Sobre el primer fenómeno cultural del “Arte Sordo”, EEUU fue un país pionero con su primer poema en ASL grabado en el año 1913. No obstante, lo que abarca a la poesía de lo Sordo, según Padd (2011) la poesía en signos americanos más orientada a lo Sordo surgió alrededor de la década de los setenta. Otros autores como Carol Padden y Tom Humphries (2005: 131, *apud* Esmail, 2008: 349), coinciden y afirman que:

American Sign Language (ASL) poetry played a role in the important Deaf cultural movement that took place from the 1960s through the 1980s. They suggest that this poetry contributed to a new sense of pride in ASL, in addition to offering a Deaf cultural perspective on the value of signed languages.

[Traducción: La poesía en ASL jugó un papel importante en el movimiento de Sordos culturales que tuvieron lugar entre los años 1960 y 1980. Ellos sugieren que esta poesía contribuyó a un nuevo sentido de orgullo en el ASL, además de ofrecer una perspectiva cultural de Sordos en el valor de las lenguas de signos.]

A pesar de la supremacía del oralismo que se extendió rotundamente por toda Europa y por todo el mundo, podemos confirmar que fue la primera comunidad Sorda de EEUU junto a los movimientos activistas y defensores de ASL y cultura Sorda. Pero, en los años ochenta surgieron otros “radicales” conformando un resurgimiento del Orgullo Sordo,

extrapolable al renacimiento Sordo, en defensa del valor de la identidad, el Arte Sordo y la comunidad lingüística-cultural de las personas Sordas con orgullo ante la expansión oralista que:

[...] apenas en la década de 1980 comienza a calar entre algunas comunidades sordas, ha llevado al surgimiento de un movimiento radical, que en lengua inglesa ha sido etiquetado como el *Deaf power*, “poder Sordo” (a semejanza de otros movimientos por los derechos civiles tales como el “poder negro” –*black power*– o el “poder gay” –*gay power*–). Tal movimiento pugna por imponer una definición antropológica-cultural de la sordera, que defiende la visión del sordo como miembro de una minoría cultural, y está opuesta a las visiones médica-clínica o social-asistencialista, según las cuales el sordo es nada más que un individuo (y no miembro de un colectivo) enfermo o discapacitado.

El discurso del poder Sordo ha llegado hasta la literatura universal de las personas Sordas por medio del Arte Sordo, conllevando fuertes repercusiones en todas comunidades Sordas internacionales. Obviamente, siempre llega antes a los países más desarrollados. Aquel discurso se da como una campaña del reconocimiento de la LS y, a la vez, una forma de protesta contra la discriminación expresada por los activistas Sordos. Este acontecimiento cultural sostiene una amplia red de producciones estéticas en LS (teatro, cuento, cine, poesía, narrativa, etcétera.).

Una década y media después de las primeras manifestaciones literarias signadas de España, tal y como hemos comentado anteriormente, en los años noventa, fue donde comenzó el descubrimiento de lo Sordo en España, que coincidiría con dos acontecimientos fundamentalmente: la publicación de la primera investigación lingüística de LSE protagonizada por M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez (1992) y la revolución más llamativa de la Comunidad Sorda iniciada por los líderes Sordos españoles, especialmente a través de las primeras *Jornadas sobre nuestra Identidad: ¡¡Sordos!!, el progreso está en nuestras manos*, organizadas por la CNSE (19-22 marzo 1992), acontecimiento<sup>95</sup> que supuso un despertar efectivo para la comunidad Sorda española para reivindicar el uso de su lengua y el derecho a utilizarla en todos los ámbitos. Los líderes Sordos fueron Margot Navas, Feliciano Sola, M<sup>a</sup> Jesús Serna, Félix J. Pinedo, Luis J. Cañón, Miguel Jiménez,

---

<sup>95</sup> Datos extraídos del folleto *Faro conmemorativo del 75 Aniversario de la CNSE: Las personas sordas, haciendo historia (1936-2011)*. En: [https://www.cnse.es/media/k2/attachments/FARO\\_CONMEMORATIVO\\_75\\_CNSE.pdf](https://www.cnse.es/media/k2/attachments/FARO_CONMEMORATIVO_75_CNSE.pdf)

Pedro García, Amparo Minguet, Cristina Sariago, entre otras, personas que gracias a sus viajes al extranjero descubrieron un fuerte desarrollo de las comunidades Sordas en otros países. Por este motivo, esos líderes Sordos españoles decidieron impulsar un cambio del concepto de identidad Sorda y para ello no dudaron en convocar una gran manifestación que tuvo lugar en calles céntricas de Madrid, donde se contó con la presencia de las principales figuras Sordas internacionales que expusieron sus ponencias.

Por consiguiente, estas conferencias marcaron un antes y un después en cuanto al autoconcepto del colectivo de personas Sordas signantes, autodenominándose desde ese momento Comunidad Sorda (Rodríguez, 2013). Así pues, este acontecimiento tan especial nos recuerda metafóricamente a la célebre cita de Julio Cesar *veni, vidi, vici*, extrapolable a los líderes Sordos invitados, pues gracias a sus intervenciones, tuvo lugar el surgimiento del empoderamiento de las personas Sordas en España, gracias al fervor y a la fuerza de los movimientos asociativos.

Pero al mismo tiempo, la historia seguía su curso y con ella, la educación en los colegios de Sordos y durante dos siglos, XIX y XX, la poesía signada en el sistema educativo español era prácticamente casi nula. No obstante, a partir del presente siglo la situación comenzó a mejorar gracias a la implantación de la educación “bilingüe” en algunos centros educativos, donde se empezó a contar con las figuras de los asesores y algunos profesores Sordos. Estos profesionales Sordos actúan como un modelo lingüístico y cultural de mayor referencia para la educación de los sordos, fomentando la importancia que se da en el uso correcto de la LS y en las manifestaciones artísticas-culturales al alumnado Sordo por medio de su propia señalización (*Signlore*). Esto sirve como un impacto cultural positivo que puede dar a toda la comunidad Sorda, así como a la oyente (familias y amigos del alumnado Sordo). Dichos acontecimientos destacan por su doble trascendencia ya que, por una parte, es punto de partida del empoderamiento Sordo en los centros educativos y en la sociedad en general y, por otra parte, punto de referencia fundamental para investigaciones posteriores. Al respecto, Padden y Humphries en su libro *Inside Deaf Culture* (2005) argumentan la esencia de la conexión de los niños Sordos con los adultos Sordos porque:

Cuando se niega a un niño sordo conexiones con personas sordas o se le prohíbe aprender la lengua de signos está perdiendo el acceso a toda una historia de soluciones creadas para él por otras personas como él mismo.

Pues bien, un siglo antes, durante el siglo XX, bajo las decisiones obsoletas e impositivas del Congreso de Milán, el género poético y otros géneros literarios en LS pervivían reproduciéndose de una generación a otra a través de los movimientos asociativos de las personas Sordas. Estos datos han podido ser extraídos gracias a los numerosos testimonios personales de muchas comunidades Sordas, así como de las asociaciones y federaciones. Al respecto, Oviedo (2006b) comenta lo siguiente:

Las ideas nacionalistas que dominaron el siglo XIX, a partir de las cuales se impone la idea de uniformizar culturalmente las naciones eliminando las lenguas y las culturas minoritarias, llevan a negar las lenguas de señas, y a imponer crueles y absurdos procedimientos para el desarrollo exclusivo del habla. Esta idea, que se expandió por todo el mundo en las décadas finales del siglo XIX, y se impuso definitivamente a principios del XX, le dio a la cultura sorda una dimensión nueva: la de cultura oprimida. Las señas, que a lo largo de la historia parecían haber gozado de aceptación general, se convirtieron en algo vergonzoso, fueron estigmatizadas, se les negó a los sordos la posibilidad de continuar el desarrollo inaugurado poco después de que se abrieran las primeras escuelas.

Desde aquella época hasta la de hoy, bajo la continua opresión social hacia la LS los proyectos de la producción literaria signada, no se han rendido para nada, sin embargo, tampoco han ido evolucionando a toda velocidad, asimismo, la poesía signada, aunque han progresado con consideración. Es verdad que el desarrollo de dicha poesía es más lento que otros géneros debido a la complejidad lingüística de la misma y, además no es bien entendida masivamente ni estudiada en profundidad. A pesar de ello, tras el reconocimiento legal de las LSE y LSC se ha apreciado una notable mejora de la creatividad literaria signada, e igualmente de la creatividad poética. No obstante, todavía no es suficiente por la falta evidente de implantar una asignatura, *Lengua de Signos Española y su literatura*, en el sistema educativo del Estado, así como las investigaciones con la inclusión de investigadores Sordos que sea mayor por lo que son, sin lugar a dudas, los verdaderos promotores de la LS y la cultura Sorda.

En los últimos años, la mejora también se debe a la participación creciente de la sociedad interesada por la poesía y otros géneros literarios en LS. Pero, como se ha dicho anteriormente es un motivo social por lo cual surte el efecto de promover cada vez más la interpretación literaria de los textos orales o escritos a la LS y viceversa, e incluso la invitación a los artistas Sordos a exponer sus manifestaciones literarias en su lengua,

incluyendo la poesía. Pero no todos están a todas luces. Podemos afirmar que según los materiales existentes esta promoción es mucho mayor que para el estudio de LS y la literatura Sorda. Paralelamente, la producción de la poesía signada en España sigue siendo ralentizada por el escaso acceso a la poesía Sorda, así como a la poesía en general en comparación con la producción poética de EEUU y de otros países europeos.

En efecto, hay más producciones poéticas en LSE / LSC procedentes de las obras poéticas orales. La razón, según nuestro estudio, es que estos trabajos de traducción oral a la LS suelen ser los más financiados. Pese a la escasez de obras poéticas propiamente Sordas de nuestro país, las traducciones a la poesía signada las deberíamos considerar importantes, pueden convertirlas en una herramienta muy positiva para el acceso a la lengua mayoritaria, por decirlo así, conocer y aprender de los elementos culturales-lingüísticos de la mentalidad oyente. Y posteriormente, esos intercambios se les permiten enseñar a la comunidad Sorda a mejorar su propia poesía y a la comunidad oyente a comprenderla mejor.

Los materiales acerca de la poesía signada, de los que hemos recopilado numerosos documentos, artículos, libros, poemas tanto signados como escritos por poetas Sordos y obras literarias signadas en vídeo (VHS y DVD), son en gran medida extranjeros. Son una fuente de mucho valor, porque todos son creados por la misma cultura del ojo y, además, este medio es una perseverancia cultural a través de la señalidad de cara a sus futuras generaciones.

Antes de concluir este subapartado, debemos exponer la clasificación de tres categorías del Arte Sordo propuesta por Miles (1974) citado por Ladd (2011) al respecto, ya que creemos que es un motivo pedagógico importante a la hora de realizar la distinción de la poesía Sorda según las características que tiene cada categoría:

Clasifica el Arte Sordo en tres categorías. La primera está formada por obras de Sordos en las que no queda ningún rastro de la sordera de su creador, mientras que la segunda categoría trata los temas clásicos en una forma que revela la perspectiva Sorda. La tercera categoría está constituida por obras de arte en temas específicamente relacionados con lo Sordo (Miles, 1974 *apud* Ladd, 2011).

Una de estas categorías que nos resulta más especial es la tercera, por lo que trae una implicación hercúlea del empoderamiento de lo Sordo (*Deaf power*) para las comunidades Sordas, concretamente para las personas Sordas. De ahora para delante, solo

pretendemos describir con detalle las dos últimas categorías del Arte Sordo a través de la ejemplificación de los poemas seleccionados que aparecen en el siguiente capítulo.

Con respecto a dicha clasificación, no se trata de una cuestión de la calidad compositiva que hay en los poemas etiquetados. Queremos aclarar, no debemos caer en el error de limitarnos a clasificar los poemas en la medida en quién y cómo los compone. Fijémonos principalmente en el nivel del empoderamiento que puede haber en cada poema. Sin lugar a dudas, el empoderamiento de la tercera es mucho mayor que el de la segunda, ya que mediante la poesía signada e igualmente otras artes visuales, contiene una fuerte agenda política-cultural, lo que quiere decir que pone en evidencia una gran lucha por promover la diversidad y la autonomía lingüística de las personas Sordas, y sobre todo, el orgullo Sordo.

Ahora resumiremos lo expuesto: el concepto del Arte Sordo lo consideramos como un movimiento cultural de los artistas Sordos en su integridad en la que ellos mismos crean o ejecutan sus propias manifestaciones artísticas-culturales en LS, donde pueden contener el empoderamiento de lo Sordo, la perspectiva Sorda o ninguno de los dos. En otros términos, estas manifestaciones consisten en un conjunto de productos textuales creados por las personas con la sordera y en su LS intrínsecamente juntas, y constan de un lenguaje figurado, desviado de su lenguaje estándar, conformando una expresión puramente artística. A algunas de ellas cuando se añade el empoderamiento, se encontrarán clasificadas de la poesía de lo Sordo.

### 5.3. RESURGIMIENTO CULTURAL: ORGULLO SORDO

Como hemos expuesto y tratado de demostrar a lo largo del presente estudio, la LS juega un rol preponderante en el desarrollo de la evolución de los individuos Sordos. Pero si se aplica al lenguaje poético en LS, asume un papel tradicionalmente “trascendental”, implicando un más allá del instrumento básico de la comunicación signada, no sólo para el entendimiento y la convivencia recíproca, sino también para poder emitir de forma estética, una experiencia, una emoción, un valor simbólico, un sentimiento común, una pasión visual al público, etcétera hasta un empoderamiento lingüístico-cultural destinado en especial a las personas Sordas.

Como afirma Rafael Núñez Ramos (1998), la emoción que se transmite oralmente a base del juego poético es un elemento muy importante por tener en consideración el placer humano, también en el caso de la poesía signada. Está claro que uno de los efectos más

importantes de la poesía Sorda es la emoción que provoca, pero en especial cuando lo emotivo se relaciona con lo Sordo, así damos suma importancia a la potenciación de las personas Sordas a través de la poesía signada: empoderamiento.

En cuanto a la historia del Arte Sordo, el primer surgimiento cultural en LS del mundo se produjo con la primera señal de una especie de “empoderamiento” que se da a conocer con el primer registro poético en ASL data del año 1913 con el fin primordial de demostrar que la poesía puede signar como las demás poesías orales. Esta demostración confirma un primer manifiesto poético que se da importancia a la perseverancia de la LS como bien la defendió Veditz (Oviedo, 2008), un gran maestro y líder Sordo en la escuela para los sordos en Colorado (EEUU), quien acuñó el concepto de la cultura predominantemente visual en la grabación fílmica, refiriéndose a las personas Sordas como un “pueblo del ojo” (*people of the eye*) (Padden y Humphries, 2005), mientras que las personas Sordas de aquella época no tenían la palabra “cultura” para autodefinirse y recurrieron a esa metáfora, es decir, para las personas Sordas, el ojo es eje principal sobre el que gira su vida cotidiana ya que recibe y organiza el mundo desde una perspectiva visual.

Con posterioridad, a partir del año 1980 se rediseñó el registro poético cuando se produjeron los fuertes cambios sociales, incluyendo la aparición del llamado “orgullo Sordo”, que aparece frecuentemente en la poesía de lo Sordo. Destacamos los poetas pioneros de LS en el resurgimiento (otros miembros activistas de la comunidad Sorda) como Dorothy Miles (en BSL, British Sign Language, lengua de signos británica), Ella Mae Lentz (en ASL), Valli Clayton (en ASL), Patrick Graybill (en ASL), etcétera.

En el caso de España, el primer registro poético signado como primer surgimiento cultural, podemos encontrarlo en el I Festival Nacional de Poesía Canción Silenciosa del año 1984. A partir de esta etapa, y a través de la poesía, no se contempla de manera considerable un impulso del Orgullo Sordo hasta el comienzo del Siglo XXI con los poemas de los siguientes autores Sordos tales como Ainhoa Ruiz de Angulo, Ana Senra, el autor del presente estudio, Miguel Ángel Sampedro, y algunos más.

No obstante, todavía no están claramente clasificados los datos textuales de los poetas Sordos que se presentaron en los festivales, es decir, no hay textos tanto signados como escritos que estén clasificados de modo digamos oficial de una de las categorías del Arte Sordo. Por este motivo, es un campo donde hay muchas lagunas interesantes a investigar de cara al futuro. También pretendemos que este trabajo nos sirva como un objeto más de estudio. Para estos autores, es un pequeño paso para la investigación, aunque hay un

mundo abierto para nuestro futuro y el de nuestras generaciones, sobre todo, las Sordas, puesto que el empoderamiento de las personas Sordas es una necesidad importante que debe satisfacerse.

A continuación, se define la poesía de lo Sordo desde el punto de vista cultural de las personas Sordas descrito por Ladd (2011) tratándose del empoderamiento de LS en el ámbito literario: «Utilizando el lenguaje de signos de forma creativa y como una forma de arte resulta que es un acto de empoderamiento en sí mismo para un grupo oprimido de las lentas minoritarias». Para la poesía de lo Sordo, el sonido –y su carencia– no tiene ninguna relevancia, es decir, esta categoría no abarca los textos poéticos que aborden una pérdida de la audición para las personas Sordas como una tragedia personal, a diferencia de la poesía sorda centrada en la sordera como una patología clínica. En cambio, la visión de lo Sordo es el mayor centro de la experiencia positiva para ellas mismas.

Describamos ampliamente el concepto de audismo. Entendemos por audismo el comportamiento o la actitud que ejerce una persona sorda u oyente, una profesión o institución al creer que ser oyente es superior al ser Sordo, es decir, no confiar en las personas Sordas sus saberes, decisiones o experiencias, sino dar el poder a la comunicación oral. En EEUU, las corrientes del oralismo y el audismo se contrarrestan considerablemente con la idea revolucionaria del orgullo Sordo de ASL, la cual empezó junto a un resurgimiento más destacado en la década de los 80, y en España, justamente poco después de los años 90.

Los poetas del resurgimiento Sordo, así como otros autores Sordos de otros géneros literarios, son unos de los activistas más importantes de la cultura Sorda, y desarrollan poemas donde la idea central es Sordedad (o *Deafhood*) contra la cultura de opresión. Por lo tanto, los poetas Sordos desean expresar sus “gritos” por medio de la poesía visual desafiando las influencias poderosas del oralismo y audismo (contra las máscaras de la “benevolencia”<sup>96</sup>) en la vida de las personas Sordas, e invitarles al inicio de sus propios viajes a la Sordedad en busca de su bienestar y la aceptación de ser Sordo con dignidad. Otra de las cualidades de su labor es proteger la LS, adornada de recursos estéticos, pero nunca tratar de manipular o controlar a la comunidad Sorda en sus cuerpos, sus mentes o sus almas, sino al revés, elevar el espíritu del orgullo Sordo al máximo.

---

<sup>96</sup> Para ampliar este conocimiento, véase el subcapítulo *Quitando la máscara de la benevolencia* del libro de Paddy Ladd (2011: 7).

Para su mayor comprensión, podemos mostrar aquí un poema sencillo y elegante con ingredientes implícitos del empoderamiento Sordo, que fue creado por la poetisa Sorda, Ruthie Jordan (2011). Su poema *Deafhood*<sup>97</sup> abarca una serie de letras de la misma palabra del título, pero en ASL. Esto quiere decir que cada letra es representada en lengua de signos americana a partir de un fonema configuración [Q], formando las unidades sintácticas, y el conjunto de estos signos produce un significado poético. Este poema conlleva una doble vía de significación porque el texto presenta la definición metafórica de *Deafhood* en los versos signados, mientras que en el fondo del texto se expresa la palabra “*Deafhood*” mediante el juego del alfabético dactilológico en ASL: D-E-A-F-H-O-O-D.

Intentaremos explicar la idea central del texto. Esta poesía visual se divide en dos partes, de las que cada una podría ser considerada como una estrofa. La primera estrofa se emite de color B&N donde comienza a recitar con ambas manos con configuración “d”, con que designan al corazón que se abre con la configuración “e” en dos manos, y la siguiente configuración de la mano dominante es “a”, que simboliza el riego de agua que echa a la tierra, mientras el signo de tipo clasificador TIERRA está configurado por otra mano no dominante sin representar ninguna letra. Y al cerrar la primera estrofa, se signa SEMILLA con la configuración “f”, sembrada a la tierra. Después de este proceso, entra la segunda y última estrofa del poema donde se colorea las manos. La mano dominante con la configuración “h” designa a la semilla que va brotando y creciendo, y a continuación, aparecen las flores con la configuración “o” en cada mano simultáneamente, representando las dos letras “o”, y la última configuración “d” transforma las flores en la vida digna con identidad Sorda. El significado global de este poema ABC potencia, sin dudas, a las comunidades lingüísticas de las LS, concretamente el sentimiento de las raíces Sordas (o *Deafhood*).

Vamos a exponer ahora su interpretación adaptada al español de forma abreviada, pero prescindiendo de la forma poética y centrándonos únicamente en el contenido.

D = AMOR

E = ABRIRSE

A = REGAR

---

<sup>97</sup> Véase el vídeo del ABC poema *Deafhood* de Ruthie Jordan en: <https://www.youtube.com/watch?v=wltVQ3OYVAY>

H = BROTAR LA SEMILLA Y CRECER

O = APARECER UNA FLOR

O = Y OTRA FLOR

D = LAS FLORES TRANSFORMADAS EN LA VIDA DIGNA CON IDENTIDAD  
SORDA

En resumen, en el fondo de este poema se visualiza la palabra deletreada manualmente “Deafhood”. Cuando leemos este poema en vertical la letra inicial de cada verso entendemos de ésta, una palabra determinada. Por cierto, la lectura de transcripción nos facilita detectarla. Este concepto *Deafhood* es un “desafío colectivo” que produce un modo de rebeldía positiva, y que es parte esencial para la deconstrucción de la mente colonizada de las personas Sordas por las ideas y creencias devastadoras del audismo y oralismo. Podemos decir que esto es extrapolable a su necesidad de salir de la caverna. Es un grito de libertad.

Para terminar, queremos destacar que las voces de las personas y artistas Sordos, deben de ser el centro protagonista de la comunidad Sorda, ya que son las víctimas de la opresión general derivada de la supremacía de las LO. Aquellas personas son las que deciden usar la LS como lengua vehicular, no debido a un antojo personal de ninguna manera, sino a un sinnúmero de razones sabias que la naturaleza les ha enseñado a saber qué lengua tiene que adoptar para vivir dignamente, y no podríamos continuar así, como para vivir arrodilladas ante dicha supremacía oralista.



## 6. RASGOS GENERALES DE LA POESÍA SIGNADA

En este trabajo, mostramos algunos de los estudios más importantes publicados sobre la poesía en LS, así como algunas de las publicaciones de poesía signada de mayor difusión.

A diferencia de la poesía oral, la poesía signada se inclina a la variación de los CM o parámetros formativos, es decir, el cambio de los lugares [L], las configuraciones [Q], las orientaciones [O], y los movimientos [M], y también los CNM. Estos juegos fonológicos, morfosintácticos y léxicos-semánticos (incluso pragmáticos) de la LS en la poesía, crean rimas, ritmos, tropos, símbolos, otras características reconocibles de la poesía oral y escrita y también otras características desconocidas para la poesía oral. Pues bien, a partir de aquí, esbozaremos las peculiaridades relevantes de la poesía signada de las cuales algunas se distancian radicalmente de la poesía oral. Estos seis subapartados se referirán a la evolución poética signada, poder de iconización lingüística, voz rítmica, performance, escritura, y, por último, recursos retóricos.

### 6.1. EVOLUCIÓN DE LA POESÍA SIGNADA

Es conveniente efectuar un breve recorrido por la evolución poética de las LS. Debido al amplio abanico de la diversidad poética de LS, nos vemos obligados a seleccionar algunos de los tantos materiales existentes. Seleccionamos los más impactantes, generalmente son originarios de EEUU y de Europa.

Sin atisbo de duda alguna, la poesía signada forma parte del arte popular porque sus formas artísticas son más recurrentes en la comunidad Sorda. Con frecuencia están ligadas a la vida Sorda cotidiana. No obstante, la poesía en LS no es tan masiva como el cuentacuentos o la narrativa corta, que de un modo muy natural fueron cultivados considerablemente en los colegios tanto para los niños como las niñas Sordos, y que ahora se ha reducido en gran medida, sustituyéndolos por colegios de integración. Mientras, en general, las personas Sordas adultas conservan el cuentacuentos signado, reproduciéndose a niños y niñas Sordos a través de los eventos organizados por los movimientos asociativos de personas Sordas, e incluso, se reproducen en DVD y en Internet.

Existe un gran número de producciones poéticas en LS en el mundo relacionadas con este apartado. Por consiguiente, se ha fomentado, en sentido positivo, a los investigadores a realizar los estudios al respecto. Especialmente en EEUU, donde se realizan grandes esfuerzos para registrar una gran variedad de poesía en su propia lengua de signos (ASL).

Uno de los poetas Sordos más destacados es Clayton Valli, quien desarrolló los principios fundamentales para la construcción y el análisis de obras poéticas de ASL. Y además, este poeta fue la primera persona Sorda en obtener un doctorado en Lingüística y poética de ASL en 1993.

En Europa, la producción de la poesía signada se encuentra en una posición intermedia, y los países donde más se ha desarrollado son Francia, Alemania, Italia, Suecia e Inglaterra. Y en cuanto a España, según nuestros datos actuales, disponemos de escasas obras poéticas en LSE y en LSC.

Efectivamente, la poesía es una de las formas artísticas más fascinantes, tal y como Ladd (2011) explica, las cuales basadas en la LS no podían registrarse con facilidad, por lo que pocos ejemplos han sobrevivido, debido a varios factores, por ejemplo, a la complejidad de conocimientos estéticos de la poesía signada, a la insuficiencia de recursos tecnológicos para la grabación o la conservación digital, al colonialismo audista, etcétera.

Como curiosidad, últimamente encontramos más traducciones literarias en España de la LOE a la LS, en comparación con el número de producciones literarias de antaño de nuestro país, donde se producía una mayor participación directa en los concursos de la poesía signada a través de las grandes actividades culturales nacionales en los años ochenta y noventa, concretamente del 1979 al 1991, durante la presidencia de D. Félix Jesús Pinedo.

Más todavía, cabe destacar al autor del libro *Veo una voz: viaje al mundo de los sordos*, Oliver Sacks, que en sus palabras extraídas del diario *El Sol* (citado en Velázquez, 2010; Valmaseda y Alonso, 2011), publicado el día 18 de enero de 1992 afirma acerca de la LS en la poesía lo siguiente:

Esta lengua está llena de plasticidad y belleza y es capaz de crear la magia de la poesía y de envolver a las personas en un mundo onírico lleno de imágenes fantásticas. Sirve para confesarse, para la filosofía, para discutir o hacer el amor. Está llena de fuerza simbólica... El alma que se escapa por sus dedos es para ellos la vida misma.

Por tanto, se puede afirmar que las poesías en LS son un nuevo mundo para los que las desconocen. E incluso para muchos miembros de la Comunidad Sorda Española, al igual que para los de otros países dominados por el oralismo, quienes no estudian la poesía signada ni entienden bien la poesía oral en su vida escolar. Lo habitual es que sea fuera

del mundo escolar donde algunos consigan comprender la poesía y otros lleguen a dominarla, pero muy pocos. Así es, tal y como hemos podido observar la situación educativa en la actualidad en nuestro país. Como bien defienden Esteban y otros autores al respecto, es necesario prevenir el posible deterioro de las LS en un futuro inmediato ante el sistema “oralista” tan persistente bajo la supuesta educación “bilingüe” en los centros de integración presentes:

Esta perspectiva asimilacionista en la que el español sigue imponiéndose como la lengua de prestigio en la educación y la lengua de signos española sigue siendo minorizada, nos lleva a una discutible concepción de la escuela bilingüe de hoy en día. (Esteban *et al.*, 2018: 330)

Además de esto, hay otros muchos casos reales, por lo tanto, queremos enfatizar esas amenazas lingüísticas. Estas son las que determinan un verdadero efecto “criminal” de la imposición de la LO dominante sobre las LS. Aun así, dichas amenazas no son un caso nuevo para ninguna de las Comunidades Sordas, ya que esa imposición viene implantada desde hace mucho tiempo en la educación de los Sordos hasta el día de hoy, sin brindarle la oportunidad plena de acceder a la LS libremente ni a su propia literatura Sorda. Tienen que aprender solo la lengua de prestigio y su literatura oral, e incluso algunas LO extranjeras como el inglés o francés, todas son orales, y nada de signos. Todo esto se debe a la causa principal de la corta evolución de la poesía en LS.

Dicha circunstancia causa un gran factor determinante que, en consecuencia, ralentiza el desarrollo de la poesía signada en general, siendo incluso aquí en España más todavía. Ciertamente, hay otro factor menor pero evidente, en el que la poesía signada española ha existido durante un corto periodo de tiempo desde los años setenta y ochenta, junto al inicio de los festivales de poesía y canción silenciosas, que se produjo poco después de la gran influencia de la poesía en ASL junto al resurgimiento<sup>98</sup> Sordo.

La mayor parte de estudiosos está de acuerdo en que los estudios de la poesía de las LS, como la entendemos en la actualidad, comenzaron después de la década de los sesenta a través del descubrimiento de los materiales existentes en EEUU Esta fecha coincide con el libro publicado por el conocido lingüista, William Stokoe. Una década después, los estudios gramaticales, fonológicos, morfológicos y sintácticos de las LS –los de la ASL

---

<sup>98</sup> Procede de la palabra del traductor chileno *resurgencia* del libro de Paddy Ladd (2011), pero la idea originaria de este autor en inglés se denomina *resurgence*. En nuestro país se expresa mejor con el término *resurgimiento* o *renacimiento*. Ese resurgimiento se designa a la generación de Valli y sus descendientes.

son los más destacados— experimentaron un auge extraordinario en la década de los setenta. Se exploraron aspectos de las LS que antes no habían sido considerados, como la función metalingüística, la poesía y el humor (Bellugi y Klima, 1976).

Volviendo al tema de la forma de la poesía en LS, así como la poesía en cualquier idioma, fónica o no fónica, emplea una forma intencionada de la lengua (“el signo del arte”) para lograr un efecto estético (Sutton-Spence, 2005; Valli, 1993; Leech, 1969). El lenguaje en la poesía está en primer plano, determinado por la proyección que surge de la diferencia del lenguaje cotidiano. El idioma puede ser diseñado de forma regular o irregular, ya que las formas originales y el idioma que se usan varían según la intención del poeta creador. Además, las características de la poesía signada han cambiado del mismo modo que las comunidades Sordas de diferentes países. Es cierto lo que señala Sutton-Spence (2003): «Because poetry is a social construction, a community’s definition of poetry may also change as the community changes». [En nuestra traducción: Debido a que la poesía es una construcción social, una definición de la comunidad de poesía puede cambiar a medida del cambio de las comunidades].

Actualmente, existen artistas Sordos de todo el mundo que componen y/o interpretan su poesía en LS y muestran estilos muy diferentes. Existen a algunos poetas Sordos muy destacados, reconocidos internacionalmente por sus comunidades Sordas, desde los años 80 hasta la actualidad como Rosaria y Giuseppe Giuranna de poemas en LS Italiana *Grazie*<sup>99</sup>, Giuseppe Giuranna de *Musica in macchina*<sup>100</sup>; Paul Scott de poemas en BSL *Three queen*<sup>101</sup>, *Five senses*<sup>102</sup>; Dorothy Miles de poemas en BSL *Trio*<sup>103</sup>, *The cat*<sup>104</sup>;

---

<sup>99</sup> Véase su vídeo poético *Grazie* en LIS en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xFohb9nBKig>

<sup>100</sup> Véase su vídeo poético *Musica (Musica in macchina)* en LIS en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=L92dnupmGuU>

<sup>101</sup> Véase su vídeo poético *Three queens* en BSL en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=JMcyhybqhUM>

<sup>102</sup> Véase su vídeo poético *Five senses* en BSL en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=BKsr9JUjVEg>

<sup>103</sup> Véase su vídeo poético *Trio* en BLS en el siguiente enlace: <https://www.facebook.com/bbcseehear/videos/see-hear-remembering-dot-miles/1761732093878855/>

<sup>104</sup> Véase su vídeo poético *The cat* en ASL en el siguiente enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=RZeqb\\_JQuCk](https://www.youtube.com/watch?v=RZeqb_JQuCk)

Clayton Valli de poemas en ASL *Dandelion*<sup>105</sup>, *I'm sorry*<sup>106</sup>; Peter Cook de poemas en ASL *Pooetry*<sup>107</sup>, *The World*<sup>108</sup>; y Ella Mae Lentz de poemas en ASL *To a hearing mother*<sup>109</sup>, *A Children's Garden*<sup>110</sup>, *Eye music*<sup>111 112</sup>, etcétera. Sus poesías no son lo mismo, en cuanto que procuran el “efecto propiamente estético” a través de sus diferentes usos de técnicas lingüísticas. Paralelamente, muchas de sus obras son un producto del Poder Sordo o empoderamiento (*Deaf Power*). Este concepto lo detallaremos posteriormente.

Por tanto, el descubrimiento del empleo de un género poético en LS es de vital importancia para la comunidad Sorda, demostrando el orgullo que sentimos por nuestra gramática visual y fortaleciendo la autoestima ante las situaciones de opresión desde diferentes ámbitos, político, histórico, educativo, lingüístico, clínico... En relación con el concepto del empoderamiento resulta muy importante tal y como lo afirma Valli Clayton (1993: 143): «Empowerment is highly need in Deaf people, to increase in strength and assertiveness and to create pride in themselves». [Traducción: El empoderamiento es muy necesario para las personas Sordas, para aumentar su fuerza y asertividad y crear orgullo en sí mismos.].

Por último, podemos confirmar en base a nuestra propia experiencia, como persona Sorda, la idea formulada por Sutton-Spence (2006) en su trabajo editado por R. M. de Quadros (2008: 584) en lo siguiente: «Using sign language in a poetic genre is an act of empowerment in itself for Deaf people as members of an oppressed minority language group». [Traducimos así: Usar la lengua de signos en el género poético es un acto de

---

<sup>105</sup> Véase su vídeo poético *Dandelion* en ASL en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=hZ1LTInEQbk>

<sup>106</sup> Véase su vídeo poético *I'm sorry* en ASL, que está entre los minutos: 00:12 y 02:11 en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=zMdXfNkK3QE>

<sup>107</sup> Véase el vídeo poético “Poetry” en *Flying Words Project* en ASL en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=JnU3U6qEibU>

<sup>108</sup> Véase el vídeo poético “The World” en *The United States of Poetry* en ASL en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vwVLWaxU8Oo>

<sup>109</sup> Véase el vídeo poético *To a hearing mother* en ASL, que está en los minutos de 01:07 a 04:07 en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=PzpbYDCpyWg>

<sup>110</sup> Véase el vídeo poético *A Children's Garden* en ASL en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=iEHHU17HF28>

<sup>111</sup> Véase el vídeo poético *Eye music* (en versión moderna) en ASL, que está en los minutos de 01:45 a 03:00 en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=jYGCYDzjj8c>

<sup>112</sup> Véase el vídeo poético *Eye music* (en versión antigua) en ASL en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=7Ta3YPf3KRw>

empoderamiento en sí mismo para las personas Sordas como miembros de un grupo lingüístico minoritario oprimido].

## 6.2. PODER DE ICONIZACIÓN LINGÜÍSTICA

La definición precisa de la iconicidad es aquella que hace referencia a la semejanza o a las relaciones no arbitrarias entre forma y contenido. En sentido más amplio, la iconicidad hay que enmarcarla en la teoría semiótica formulada por Charles S. Peirce (1966) como una dimensión general de todos los signos, que podía ejemplificarse tanto con un representamen visual (el cuadro de un paisaje, que al contemplarlo acaba siendo el paisaje mismo, § 3.362) como con un representamen acústico (la emoción asociada a una pieza musical, § 2.643). Herrero y Nogueira tratan la iconicidad de la poesía signada que con total claridad se muestra superior a la de la poesía oral:

En las LSs, los representamina participan de esta visualidad de los significados, [...] La iconicidad visual es más universal, sin duda. Además, en las LSs los signos pueden “deformarse” (en mucho mayor grado que los fonemas orales) desde una forma puramente lingüística (icónica o no) hasta una pura representación visual, y ya no lingüística, y esta deformación se produce sin solución de continuidad haciendo de lo icónico un método. (Herrero y Nogueira, 2008).

Vamos a comprobar si la iconicidad predominante que poseen las LS en el ámbito de la poesía, es más poderosa que las LO, por lo cual a las LS les resultaría más sencillo y directo acercarse a la esencia poética. Como argumenta Núñez Ramos cuando apreciamos una dificultad para crear el lenguaje poético, se debe a que:

La raíz de la incapacidad del lenguaje para el juego y la poesía se halla en el carácter arbitrario, convencional y no necesario de la relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido; de ahí surge la abstracción, la separación de lo sensorial (la expresión) y lo nocional (el contenido); de esta forma la expresión se toma como un simple vehículo del contenido que se desvanece en cuanto éste es reconocido [...]. (Núñez Ramos, 1998: 47).

Claro está que en las LO predominan la arbitrariedad y en las LS, la iconicidad, tal y como hemos expuesto con anterioridad. Lo mismo consideraban Tommaso Russo, Rosaria Giuranna y Elena Pizzuto (2001), al destacar la importancia relevante de la

iconicidad como una propiedad central en el lenguaje de signos, y la manipulación deliberada de la iconicidad en la creación de estructuras figurativas.

En conclusión, una gramática es una simbolización (mental). En cambio, la actuación lingüística del poeta sigue un sentido inverso: la lengua se somete a un proceso especular por el que esas normas se muestran en el mismo uso, se iconizan en él, provocando lo que Sutton-Spence (2003: 2) llama un “foregrounding of language”, es decir, el primer plano del lenguaje mismo, y no el contenido. Esto se interpreta en que toda poética es una teoría de la iconización de la lengua. Es una coincidencia total con la célebre función poética formulada por Jakobson.

Como apuntábamos anteriormente, la LS facilita más a la poesía el “foregrounding of language”, y no presenta problemas mayores para iconizarlo. De este mismo modo, queremos mostrar las exigencias de la poesía propuestas por Núñez Ramos:

Esta doble exigencia (que se conserve la sensorialidad del significante sin que la significación lo diluya y que permanezca la significación para retener la realidad que modeliza) implica una tercera: que la permanencia de la significación no se apoye en la convención no motivada, pues ésta hace que se desvanezca el estímulo sonoro a través del cual se manifiesta la significación e impide la iniciativa y la libertad personal que todo juego exige. (Núñez Ramos, 1998: 48).

En cambio, la poesía signada acepta más fácilmente esa doble exigencia que la poesía oral, porque de ella sale la tercera donde se requiere una significación basada en la iconicidad, convención motivada y por lo que se caracterizan las LS considerablemente. La caracterización oral predominada lo arbitrario, que es lo que más trabajo le cuesta al poeta para iconizar la significación. Todo esto sucede al contrario que en las LS, que ofrecen mayor capacidad de deformar los signos en lo más puramente icónico posible. Esta idea coincide con lo que argumentaron Herrero y Nogueira (2008): «Es la visualidad de los significados y la continuidad entre representación lingüística y representación mimética lo que hace de las LSs lenguas poderosamente iconizadoras». En suma, las exigencias de la poesía de las que hemos hablado antes, según Núñez Ramos:

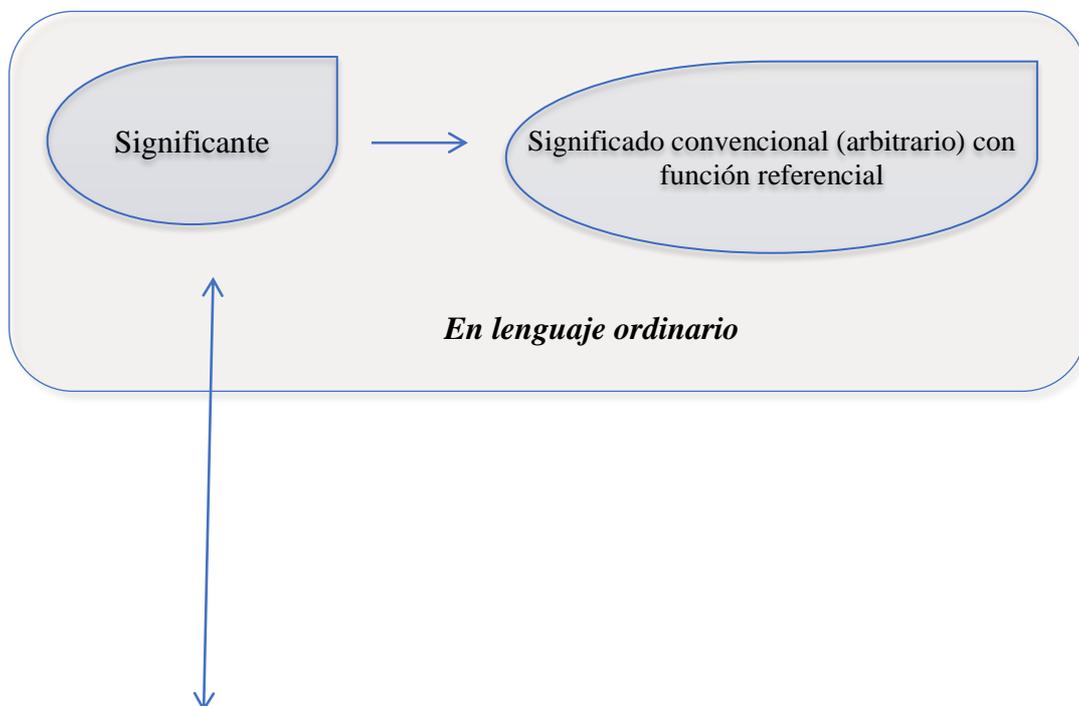
Se satisfacen en la medida en que la poesía constituye un juego que en realidad es la combinación armonizada de dos juegos distintos: un juego combinatorio que opera sobre los

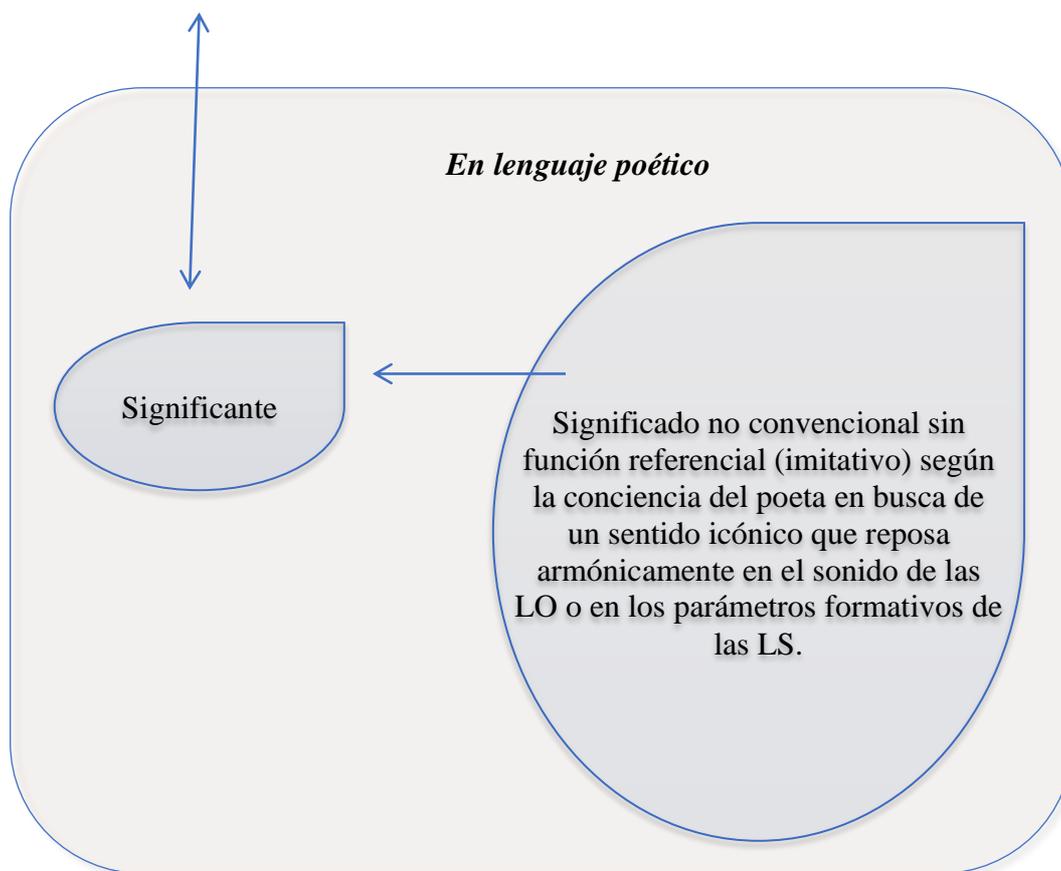
elementos sensoriales del lenguaje y un juego de imitación que opera con la relación entre el significado y la realidad, entre el signo y el mundo. (Núñez Ramos, 1998: 48).

Se explican dos características distintas dentro de un mismo juego, la poesía, por decirlo así, los elementos sensoriales del lenguaje en el caso de las LO siendo acústicos (y también escritos), y la imitación, que no hace más que la iconización de la relación entre la expresión y la significación. Ampliando el concepto de la imitación en el ámbito poético, en líneas de Núñez:

Las unidades lingüísticas (la palabra y la frase) con dos planos conservan su condición de signos, [pero] su característica de apuntar a algo distinto de sí, al mundo, a la realidad, a las cosas. Y es aquí donde se sitúa el juego de imitación, que utiliza la propiedad semántica de los componentes del lenguaje, pero prescindiendo de su función referencial. (Núñez Ramos, 1998: 49).

A continuación, hemos esbozado un esquema visual para facilitar una mayor comprensión:





En el segundo cuadro, el significado abandona la referencia sustituyéndola por la realización de esa virtualidad (no referencial) que lleva al signo fuera de sí dejando atrás al significante. En suma, las palabras o signos sin referencia en el lenguaje poético implican no describir una realidad existencial sino sentimental o virtual de las cosas, las cuales intenta expresar el poeta. Por todo ello y según dicho autor, es importante tener en cuenta a la hora de crear o recitar una poesía que:

Los enunciados poéticos invocan cosas y situaciones, pero no representan estados de cosas existentes en el mundo. [...] La ficcionalidad de los <<signos poéticos>> invoca el mundo y las cosas, pero no para llevarnos al mundo y a las cosas, sino para traerlos a la materia sensible de los vocablos con la que el juego combinatorio intenta ligarlos. Puede afirmarse, pues, que la parte combinatoria de este juego está guiada por una búsqueda de sentido que sólo puede colmar la parte mimética, puesto que juega con los valores semánticos de las palabras y las oraciones. (Núñez, 1998: 49).

A continuación, mostramos su argumentación:

En efecto, al ligar los elementos sensibles a los semánticos, la poesía transforma el régimen mismo del sentido: la significación se vuelve sobre el significante que ha de incorporarla pero, no como relación convencional, [...], sino en su propia materia sonora conformada <<poéticamente>>, es decir distribuida según reglas cuantitativas de proporcionalidad y armonía. [...], y juntos, significante y significado ofrecen el sentido.

Así pues, en lugar de las LS, en su propia materia facial-manual conformada poéticamente, a través del juego de los CM y CNM junto a su enorme flexibilidad paralingüística visual, lo cual facilita más la deformación que el juego combinatorio fónico, por consiguiente, esta deformación se produce sin solución de continuidad<sup>113</sup> haciendo de lo icónico un método (Herrero y Nogueira, 2008).

Aclarándolo aún más si cabe, S. Yurkievich señala que:

<<el signo no se disipa para dar pleno lugar a la cosa significada>>. No se trata de que la palabra [o el signo] reproduzca la cosa, sea la cosa, pues esto es imposible pero la sustituye de forma plena, <<no la presencia misma del objeto, sino el sentimiento de su presencia, el aura de sentido del que nos inviste>> (Dufrenne), como si el sentido pleno de la cosa se trasladase a la materia sonora<sup>114</sup> moldeada por la palabra y la frase. (Yurkievich, 1985: 165, *apud* Núñez, 1998: 51).

Se nos da a entender que en el acto poético no se busca la presencia de la cosa significada, sino la esencia de la cosa por analogía, es decir, no por convencionalidad, pues se transmite sensorialmente por los sentidos, con el cuerpo, y no conceptual.

Como es sabido, la función poética, es una cualidad que tienen aquellos mensajes lingüísticos cuando se orientan de forma relevante, pero no única, hacia su misma forma. Sin restar importancia a la relación que predomina entre la expresión y el contenido, debe estar muy unida, porque así la poesía lo exige. Por ello, se aprecia muy bien en las LS, gracias a su superior iconicidad, que los autores, Nogueira y Herrero (2008) justifican de la siguiente manera: «En las LSs, [...] reconocemos antes o de forma más natural la

---

<sup>113</sup> Á. Herrero y R. Nogueira (2008) definen esto gracias a la permeabilidad entre la representación lingüística y la representación mimética en las LSs.

<sup>114</sup> En las LS, a la materia viso-manual moldeada por el signo y la frase.

iconicidad de imagen a imagen que la iconicidad de sonido a imagen o incluso que la de sonido a sonido».

Ejemplificamos el vídeo que hemos visto arriba, de uno de los poemas a dúo en ASL *Flying Words Project* de Peter Cook y su colaborador e intérprete Kenny Lerner (2001) con recursos poderosamente icónicos, con los cuales se produce el efecto bellamente estético.

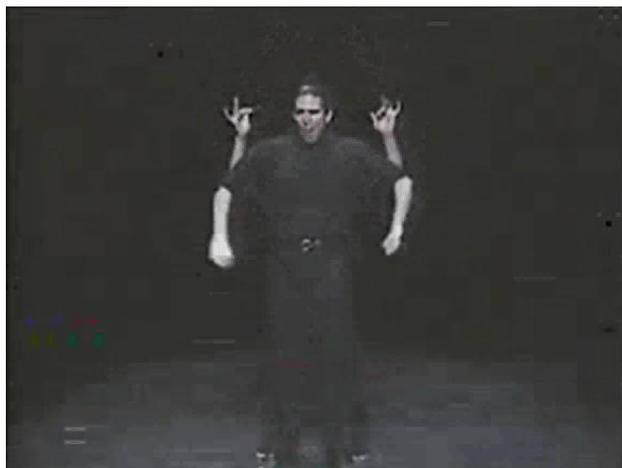


Fig. 13. Fuente: *Flying Words Project* de Kenny Lerner y Peter Cook (2001).

### 6.3. VOZ RÍTMICA: POESÍA EN LS

El ritmo lingüístico en la poesía se denomina ritmo poético. La manera de crear el ritmo es muy variada, pero en todos los casos son repeticiones que apuntan a una tensión, se relajan, vuelven, crean como un discurso verbal (oral o signado). En las poesías signadas, sin duda, existe el ritmo como en las poesías orales pero de forma diferente, lo cual es un elemento imprescindible en la poesía, con el objeto del disfrute visual.

Ángel Herrero (1995: 10) esclarece ese significado: el ritmo es un proceso temporal que promete y concede reposo. Así mismo, el ritmo de la poesía signada se convierte en proyección de imágenes “casi musical”. No podemos confundir el ritmo y la métrica: el ritmo forma parte del lenguaje natural, el metro es cuestión de tradición, es una superestructura (Bellugi y Klima, 1976). Además, nos parece interesante aclarar la idea del ritmo bajo las palabras de Basave, tal y como expone en su obra:

El ritmo no es, precisamente, lo que produce la impresión de lo poético. Sirve, eso sí, para adormecernos y prepararnos a las sugerencias de la poesía. Eastman advierte que la función propia del ritmo es, esencialmente, hipnotizar al lector, [...] Por eso, ocurrenos decir que el ritmo es un elemento *prepoético*, preparatorio. [...]. (Basave, 2002: 21).

Así pues, Dorothy Miles (Sutton-Spence, 2003) sacó la siguiente conclusión de la importancia del ritmo en la poesía signada en sus palabras:

Hearing people [i.e. spoken language poetry] use different ways to make you notice their meaning, like rhythm. If they want to make it exciting, they will have a fast rhythm. If they want it slow, boring and sleepy, they'll have a long rhythm.

En resumen, cuando se crean signos con ritmo lento, se designan ideas lentas o pacíficas, mientras que los signos con ritmo rápido expresan ideas rápidas o entusiasmadas. Herrero y Nogueira (2008: 7) lo aclaran más aún señalando que:

El empleo del ritmo tiene que ver con esta intensificación y sintetización de la expresión, no con la obediencia a un patrón musical, como una canción. Pero incluso en una canción, [...], lo poético surge más allá de los patrones, haciéndolos vehículos de esa intensificación.

Al respecto, queremos aportar nuestra experiencia del ritmo en la recitación signada, teniendo en cuenta que el cambio de la velocidad y la nitidez de movimientos sígnicos, no sólo juegan el papel de la intensificación y sintetización de la expresión. Porque incluso tiene otra función específica que hemos detectado en nuestros años de observación de los poemas en diferentes LS. Esta función es especial y concreta, muy interesante en la literatura Sorda, sólo disponible en las LS, porque con el ritmo nos informa también de la variación de grados, de la importancia de una significación poética determinada. Si se signa rápido significa una expresión rápida, indicando implícitamente una menor importancia para ser recibida, y en cambio, si se crea los signos lentamente, evoca una atención diferente, como si llamara la atención a una significación poética, que es como una especie de obra “cinematográfica”, y casi siempre acorde con el juego creador del poeta. Para nosotros, es una sugerencia nueva en la creatividad literaria que los poetas signantes quieren proponer, y es que esta técnica no era vista habitualmente en la primera generación del resurgimiento Sordo de ASL.

A continuación, en lo más básico, el ritmo poético tanto oral como signado produce mucha emoción en el público, como se recoge en la referencia de Basave (2002: 22) a Antonio Machado: «Por ello, el autor de *Campos de Castilla* se sentía en desacuerdo con esa lírica dominante, intelectual más que emotiva».

En comparación con el ritmo de la poesía oral, la repetición fónica o sonora (y las pausas, entonaciones, etcétera), tiene como función la elección de palabras con los mismos patrones de sonido en las secuencias temporales como, por ejemplo, la aliteración o la rima. En cambio, el ritmo en la poesía signada se produce de manera visual; consiste en variar la velocidad de movimientos de signos produciendo emociones diferentes, también en la repetición de esquemas articulatorios manuales (CM: configuraciones [Q], movimientos [M], etcétera.), y a veces, en la repetición de esquemas articulatorios no manuales (CNM), en los dos casos, en secuencias temporales y/o simultáneas. Además, gracias a la lateralidad de la que hemos hablado anteriormente con respecto a la tetradimensionalidad lingüística, se produce un ritmo de alternancia espacial (de lugares espaciales laterales) que en las LO es desconocido.

Podemos demostrar la existencia de diferentes formas del ritmo en versión signada. La variación del ritmo puede ser: la oscilación de lugares, los movimientos, el vaivén y las transiciones de configuraciones de la mano, la repetición, etcétera.

Ahora veamos uno de los poemas en ASL en el siguiente vídeo, con una técnica especial que se aplica al ritmo poético junto a la alternancia de lateralidad. Este último término lo detallaremos posteriormente: una combinación de un solo signo repetitivo LÁGRIMAS en mano no dominante, y los demás versos signados compuestos por dos signos en mano dominante a lo largo del poema. Elegimos el siguiente poema en vídeo *Tears of life*<sup>115</sup> (*Las lágrimas de la vida*) creado por Valli Clayton e interpretado por Vivienne Simmons en ASL:

---

<sup>115</sup> Véase el vídeo *Tears of life*, que está entre los minutos 02:24 y 03:05 en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=fIkf89zC7qw>



Fig. 14. Fuente: *Tears of life* interpretado por Vivienne Simmons (Dannis y Valli, 1995).

Como hemos observado, podemos afirmar que el ritmo signado nos hace sentirnos más atraídos por las personas tanto oyentes, que conocen o no la LS, como Sordas, aproximándonos a la esencialidad de la poesía, pero no basta con sólo esto, tal y como argumenta claramente Basave (2002: 30): «No basta el ritmo y la melodía para integrar el complejo verbal poético. Es preciso una articulación sintáctica y semántica en la configuración rítmica y melódica». Por tanto, podemos decir que además del juego fonológico, el juego de lo morfosintáctico y lo semántico es fundamental para la poesía, oral o signada.

A continuación, exponemos otro poema en LSE del que nos gustaría mostrar su ritmo poético particular. El título que elegimos se llama *Tu alma Sorda*<sup>116</sup> de Sampedro<sup>117</sup> (2012), lo cual contiene fuertes ingredientes de la repetición rítmica que aplican a la aliteración visual (no fónica), en este sentido, a la poesía signada. Veamos algunas ilustraciones de dicho poema en versión original:



<sup>116</sup> Véase el vídeo *Tu alma Sorda* de Sampedro (2012) en lo siguiente: <https://www.youtube.com/watch?v=7rZfgf-G31E>

<sup>117</sup> El poema fue recitado en el festival *XIII Bienal Internacional de Teatro y V Cine de Sordos* (diciembre, 2012), organizado por CERECUSOR en Barcelona. Y otro, en el festival internacional *Clin d'oeil* (julio, 2013), organizado por CinéSourds en Reims (Francia).



Fig. 15. Fuente: *Tu alma Sorda* de Sampedro (2012)

Versión traducida al español:

TU ALMA SORDA

El fuego que te llega al alma,

no la abrasa ni la prende.

El fuego que te ilumina los ojos,  
no los congela ni los oscurece.

El fuego que te abre la mente,  
no la aborrece ni la detiene.

El fuego que te caldea las manos,  
no las ata ni las extingue.

El fuego que te alivia el corazón,  
no lo niegues ni silencies tu boca Sorda.

Con el fuego no tengas miedo,  
déjalo signar libremente.

En la versión signada de este vídeo, podemos notar con consideración la riqueza rítmica, vinculándose con las estructuras lingüísticas visuales, con las cuales reposan armoniosamente en la entonación poética. Y, además, se puede apreciar la diferencia rítmica al ver ese mismo poema entre en versión escrita y signada por su naturaleza lingüística distinta. Al respecto, más detalle se encontrará en el subcapítulo posteriormente.

Volviendo a retomar lo abarcado sobre el ritmo poético, Herrero y Nogueira (2008) explican que hace la conexión de lo lingüístico con lo paralingüístico, pero en las LS esta conexión se da de forma natural, incluso en la comunicación cotidiana, gracias a las cuatro dimensiones, que ya hemos observado en los anteriores capítulos. Al respecto, coincidimos con estos autores afirmando que el ritmo asociado a las dimensiones articulatorias de la lengua puede tener más implicaciones. Por ende, como señala Blondel y Miller (2001: 25), citado por Herrero y Noguera (2008), la superimposición de estructuras lingüísticas y miméticas está en la base de muchos de los cambios observados en la poesía:

Many of these changes in form are due to linguistic (i.e., phonological) structure being combined with mimelike gesture and a superimposed spatial and/or rhythmic structure, the product being a heightened use of language. In many cases, such changes could be profitably treated as analogous to the types of changes found in music, where the regular rhythmic structure, pitch, and intonational contours of words and phrases are routinely distorted to fit in with the musical structure of the superimposed melody, whose form often metaphorically evokes meaning of a kind that goes beyond that of the lyrics alone.

[Traducción: Muchos de estos cambios de forma se deben a la combinación de la estructura lingüística (es decir, fonológica) con el gesto mimético y una estructura superpuesta espacial y/o rítmica, siendo el producto un uso elevado de la lengua. En muchos casos, tales cambios podrían ser entendidos como análogos a los tipos de cambios que se encuentran en la música, donde la estructura rítmica regular, el tono y los contornos entonacionales de palabras y frases se distorsionan de manera rutinaria para encajar dentro de la estructura musical de la melodía superpuesta, cuya forma evoca significado, a menudo metafóricamente, de un tipo que va más allá de la letra sola].

Los poetas signantes tienen en cuenta el ritmo y en poesía se puede conseguir, entre otras cosas, a partir de estos elementos: juego de componentes fonológicos (fonemas de LS), combinación de lo lingüístico y lo mimético (de LS), distribución de melodía, pausa, repetición y rima, etcétera. todos ellos de manera visiva.

#### 6.4. PERFORMANCE Y SIGNALIDAD VS ORALIDAD

En la actualidad, para la comunidad Sorda el valor de la performance en LS aún es muy cuantioso, no sólo para la poesía, sino también para otros géneros literarios, ya que la performance se vincula plenamente con la signalidad o la tradición signada. La actuación en vivo (o diferido en vídeo, pero un poco menos emocionante) es, normalmente, imprescindible para la comunidad Sorda. Esto se debe a que su cultura, en la que no es habitual escribir en LS una obra literaria a través de uno u otro sistema de escritura, hace percatarnos de nuestra mentalidad Sorda, que recurre siempre a la práctica de la “oralidad”, o mejor, como lo denominamos nosotros técnicamente, la signalidad. De hecho, la oralidad y la signalidad, no son más que los medios diferentes de comunicación; lo fónico y lo no fónico, pero pertenecen a la misma categoría verbal y no escrita. Y el caso de la escrituralidad, categoría verbal y escrita.

El auditorio signante, así como el oyente por naturaleza, se aviva más ante la performance directa, pero sin restar validez al texto grabado o diferido oralmente o en LS en vídeo. La escritura de la LS en la poesía se sitúa en último plano como si estuviera en “tierra de nadie”, debido a la falta de costumbre social de las personas Sordas y de formación educativa de la escritura de LS. En términos zumthorianos, el texto reproducido en LS grabado en vídeo, lo concebimos como la conservación y la repetición. Al contrario, la performance en vivo en la poesía signada (como en la poesía oral) se encuentra en el proceso entre la transmisión y la recepción, y frecuentemente, entre la producción y la repetición.

Coincidimos con la idea de Paul Zumthor (1991) la cual se manifiesta con relación a la performance en la poesía oral, contribuyendo más a determinar las reacciones auditivas, corporales y afectivas del auditorio, la naturaleza y la intensidad de su placer. En el caso de la performance signante, tanto Sordo como oyente, al reproducir un poema signado, se favorece al público estimulando las reacciones visuales, corporales y afectivas, y también al mismo intérprete su intenso placer de transmisión, que se vincula con la recepción del público. Si detectamos la improvisación<sup>118</sup> del intérprete en la performance, vemos como ésta también abarcaría las fases de la producción, la transmisión y la recepción. Tal y como argumenta este autor, compartimos su concepto de performance oral con nuestra explicación conceptual de la performance signada pero sólo hay un pequeño matiz que nos distancia:

Por eso la performance oral como tal no es nunca anónima. Oponer la oralidad a la escritura no explica nada. [...] lo escrito cuando la crítica contemporánea ha terminado por diluir al autor en su texto y a negarle el derecho a erigirse en instancia exterior y creadora, poseedora exclusiva de sentido. (Zumthor, 1991).

Esta diminuta diferencia se debe a que la práctica de la poesía signada es considerada como “no escriturable”, por consiguiente, implica estar exclusivamente ligada a la performance, casi nunca se piensa en la escritura. No es un fenómeno que se dé en la BSL solamente, también de otras muchas LS, y al respecto, Sutton-Spence (2005) argumenta

---

<sup>118</sup> En términos de Zumthor, la improvisación es la coincidencia entre la producción y la transmisión de un texto.

que «BSL poetry requires the poet to be a performer of his/her personal work». [Traducción: La poesía en BSL exige al poeta ser un intérprete de su trabajo personal].

Quiere decir que siempre se necesita un intérprete signante (normalmente es él mismo quien compone poemas) para transmitir sus mensajes literarios al que le escuche directamente, el público. Aunque también se permite, en modo diferido, dejarlos grabados en vídeo cuando el intérprete está ausente en la representación real. Esto es otro aspecto positivo ya que nos permite conservar las obras poéticas en LS como si estuvieran escritas. A los espectadores signantes, incluso a muchos espectadores hablantes, aunque desconocen la LS, les fascina siempre la performance signada, que se convierte en un instrumento imprescindible de la expresión creadora y poseedora exclusiva de sentido, haciendo de ellos un arte propiamente Sordo.

Lo comentado anteriormente confirma que la “tradicción” poética signada o la signalidad poética no puede ser anónima e impersonal. En cambio, la poesía oral ofrece dos opciones: recurrir a la oralidad o a la escrituralidad. Pero ésta última hace desaparecer la performance, en favor de su anonimato e “impersonalidad”.

Además, el intérprete signante o el poeta que recita el signando es para nosotros, el individuo al que percibimos en la performance por la dualidad de la vista (o doble vista), sin audición alguna salvo las oralizaciones procedentes de la LO (no acústicas) visuales, incluso en algunas obras poéticas en LS (en especial en las canciones signadas) donde se añade la música sonora del fondo, si se considera oportuno. Pero, esta opción supone un complemento no obligatorio con el objetivo único de avivar el sentido de audición, especialmente, destinado a todas las comunidades lingüísticas oyentes.

Sin embargo, curiosamente, para las comunidades Sordas la música del fondo con fuertes vibraciones, en gran medida, “resucita” temporalmente el sentido ausente de audición que padecen las personas Sordas. Los espectadores Sordos profundos reciben las vibraciones de ondas elásticas por medio táctil o corporal, ejemplifiquemos, con tan solo sujetar un globo o tocar un trozo de madera, nos ayuda a captar las vibraciones mejor.

Centrándonos en el ítem de la dualidad de la vista. Por la vista básica se recibe (escucha) un poema en LS, que abarca visualmente los códigos lingüístico y paralingüístico, e incluso las fonaciones al mismo tiempo, en menor importancia y en ocasiones, incluyendo el código extralingüístico a través de las oralizaciones, pero por medio visual (es decir, se vocaliza sin sonidos). Por la otra vista, se capta el sentido corpóreamente en directo. Las dos vistas se dan en un único canal.

A diferencia de ello, el intérprete hablante hace llegar su mensaje por el oído (palabras, código lingüístico combinado con otro código imprescindible, el paralingüístico) y la vista (gestos, código meramente extralingüístico, opuesto al de las LS). Así pues, en LO, el oído y la vista representan dos canales diferentes. A pesar de ello, el intérprete signante y el oral comparten el mismo factor común: no existe la performance sin acción de la memoria (Zumthor). Como bien explica Zumthor (1991) en sus palabras: «En efecto, la memoria, para las culturas de pura oralidad constituye el factor único de coherencia». Incluso para las culturas de la signalidad dentro de la comunidad Sorda también.

En consecuencia, la buena performance signada causa una mayor admiración ante el público, muy superior a la escritura por antonomasia. No porque sea la más usada por la población signante, sino porque su espacio lingüístico, le resulta muy ágil, la transposición semiótica de lo más directa y nítida posible, desde el pensamiento visual de un creador signante. Por decirlo así, una transposición semiótica vía verbal, y además, cuyos rasgos paralingüísticos de LS están familiarizados con los de la danza, todo este conjunto, hace que el poema signado transmita un sentido más poético a base de su propia dimensión tetradimensional, transformándose de un modo natural y rítmico en una visualización de imágenes de forma asombrosa, en comparación con la capacidad que posee la escritura, e incluso con la capacidad oral. Por todo ello, reiteraremos que la LS encaja con perfección en la performance al signar, más de imágenes a imágenes, tal y como lo afirman Herrero y Nogueira (2008) y otros investigadores destacados.

Por último, nos gustaría añadir el mensaje clarificador por lo que la literatura Sorda pretende hacer ver acerca de la performance versus la escritura. Desde varias manifestaciones artísticas de las personas Sordas no se ponen en duda a la hora de elegir la signalidad (basada en LS) o la escritura (basada en LO) para cumplir con sus fines. Queremos poner un ejemplo de una de ellas: el teatro Sordo, es considerado como género teatral más demandado por todas las comunidades Sordas del mundo. Tiene una clara objeción: visibilizar la signalidad como un fenómeno lingüístico y sociocultural muy importante.

De hecho, aquello es un punto crucial de inflexión para ellas mismas y, como no, para la sociedad en cuanto al uso de las LS, estableciendo a dar un impulso vital al colectivo Sordo, no solo cultural, sino también lingüístico. Esta es la idea que venía desde muchos años del sueño Sordo europeo de imitar al sueño Sordo americano de National Theater of the Deaf of Connecticut (USA), el que ha cumplido con el sueño realizando una gira, a

medida que da a conocer su identidad Sorda el resto de la sociedad mundial. Justamente, dicha idea, sacó a la luz, en la Conferencia Internacional de la Unesco en 1976 en Kenia, donde el profesor Nikolai Todorov y a propuesta de los países escandinavos, aprobó la creación de un Centro de Ensayo para Actores Sordos. Para eso, uno de sus objetivos es potenciar *Deaf Power* a través de una representación teatral por parte de los futuros grupos formados por los actores y actrices Sordos de Europa, con el fin de dar una visibilidad a las diferentes LS y a su respectiva misma cultura del ojo, en exclusión de la escritura basada en una LO. Esto es el dato extraído de la revista publicada *Faro del Silencio* del número 7 por motivos de la importancia de la celebración de I Semana Nacional de Teatro de Sordos:

Para el público oyente no iniciado nos permitimos indicarle que no confundan mimo con mímica. El Teatro de Mímica (Gestual) logra que cada actor encuentre en el gesto, la sonrisa, los cambios bruscos de expresión, su propia «voz», su alma. Obras de Esquilo, Shakespeare, Gogol, Bücher, Lope de Vega, Sastre, son representadas con toda fidelidad. [...] Los sordos, con sus actuaciones educan al público sobre las posibilidades de la comunicación visual y sobre la belleza del lenguaje de los signos». (Pinedo, 1977b: 43)

Queda constancia de que las comunidades Sordas que llevan muchas décadas reclamando una visibilidad a las LS y, a su vez, empoderando al colectivo Sordo. Desde siempre, quieren fomentar diferentes manifestaciones literarias y mostrar el orgullo de usar su LS para beneficiarse anímicamente a sí mismos, por lo que han sido víctimas del genocidio lingüístico y de la marginación sociocultural y educativa. E incluso, quieren sensibilizar a la sociedad para que no vea su lengua como lengua agramatical o anormal ni la considere como una especie de mimo o pantomima universal ni sea subordinada a las LO, en busca de incluir a la sociedad mayoritaria en su minoría lingüística para estar más de cerca y comprender con lupa antropológica sus reivindicaciones lingüísticas, así como legales y culturales. Pues, la poesía Sorda, tanto dentro, como fuera de España, actúa de la misma manera. Así es como sentenció Herrero: «Las lenguas de signos cumplen, como todas las lenguas asociadas a una cultura, una función unificadora de la comunidad» (Herrero, 2001).

#### 6.4.1. *La danza en poesía signada frente a la música en poesía oral*

La poesía oral nació unida a la música. Algunos estudios sugieren que la poesía griega se

caracterizaba por estar destinada a la representación ante un auditorio, realizada por un individuo o un coro con acompañamiento de un instrumento musical (Gentili, 1996). Lo mismo sucede con la danza, que desde la antigüedad siempre ha ido ligada con profundidad a la música. En cambio, la poesía en LS ofrece una perspectiva diferente. Su voz poética, a grandes rasgos, recrea una fuerza comunicativa especial que se expresa con el cuerpo, concretamente de la cintura a la cabeza. En ella, el que recita conecta íntimamente cuerpo y alma, formando una identidad humana única (Sacks, 2003). Por ello, la poesía signada comparte en buena medida elementos compositivos esenciales con la danza: dinámicos, espaciales y rítmicos. Sin embargo, estos elementos espaciales que la poesía en LS los reduce considerablemente a un solo espacio lingüístico sin usar un espacio escénico que requiere la danza para desarrollar su ejecución. Todos estos elementos se entrecruzan entretejiéndose creando una malla de poesía, como una unidad poética única. La principal carencia de la danza, al igual que la de la música, es la dimensión lingüística, un elemento clave con el que sí cuenta la poesía signada.

Con respecto a la escenificación, la poesía oral se encuentra limitada por sus pocas habilidades no verbales, así como por una dimensión lingüística que se encuentra altamente confinada en significantes sin mimesis. En la danza y en la poesía signada, manos, cara y tronco reproducen imágenes miméticas y rítmicas sin recurrir para nada a la fonía.

#### 6.5. POESÍA ¿SORDA/SORDA? EN LA ESCRITURA

Sordo con letra inicial en minúscula hace referencia a un sordo como un cualquier ser “duro de oído”, más bien una persona que tiene discapacidad auditiva y no usa LS, o porque no la ha aprendido o porque no le interesa. En cambio, la persona Sorda (con la inicial en mayúscula), que domina LS y es su lengua vehicular, además de tener sordera en edad temprana o de nacimiento, y en muchos casos, en edad adulta debido a algunas razones específicas. Por consiguiente, queremos enfatizar dicha diferencia cultural, tal y como se ha explicado en el principio de la presente tesis.

A continuación, la poesía Sorda consiste en un producto artístico y emocional intrínsecamente dentro de la cultura Sorda derivada del mismo colectivo Sordo “universal”<sup>119</sup>. Podemos deducirlo como un verdadero reflejo del alma Sorda mediante

---

<sup>119</sup> No porque sus LS eran universales, sino por los sentimientos causados por la sordera de todas las comunidades Sordas del mundo. Estas coinciden en que no se sienten bien en una sociedad mayoritaria de

un recital poético de lo Sordo. Al contrario, la poesía sorda (sin la S en mayúscula) conforma una escritura escrita por una persona como poeta con deficiencia auditiva. Dicho resultado creador es más bien, como un acceso adaptado a la sociedad oyente y directamente a su respectiva lengua mayoritaria (oral), sin mencionar sus vivencias, creencias o experiencias, así como los valores culturales como persona Sorda y su lengua visual. Por eso, para nuestro trabajo lo más interesante es la poesía Sorda signada, y también la escrita, pero basada en LO, que se halla en segundo plano. En tanto y para la presente tesis, la poesía sorda (minúscula) es descartada por considerarse de poco interés para el objeto de la investigación.

Más adelante se mostrará algunos textos originales de la poesía Sorda escrita. Ahora queremos enseñar obras literarias distintas a las de poesía. Las narraciones o las revistas de Sordos incluyen algunos cuentos, y del mismo modo también existen algunas novelas Sordas, mayoritariamente en lengua oral inglesa, y fundamentalmente en EEUU, donde se encuentra la colección más amplia del mundo. Con respecto a España, podemos citar algunas novelas españolas que han sido escritas y publicadas por autores Sordos. Algunas de las obras que vamos a mostrar son las que cuentan las experiencias y creencias de las personas Sordas y/o valores de la cultura Sorda en lengua oral española, nombrados a continuación; Pepita Cecillo, autora de tres obras *Háblame a los ojos* (2004), *Mira lo que te digo* (2010) y *Tu memoria en mis manos* (2018), María Teresa Fernández, autora de la novela *Retazos* (2013) y del cuento *Nabila y sus cosas* (2019), Félix J. Pinedo con sus libros *Una voz para un silencio* (1989) y *El Sordo y su mundo* (1981), varios autores del libro *Sordo ¡y qué!* (2007), y otros más.

Por lo general, en todas las obras literarias escritas Sordas se trata de la superación de la sordera y el descubrimiento de la importancia del uso de la LS. Podemos resaltar, que carecemos de información con bastantes límites, sobre los poemas Sordos escritos, pero en especial, signados donde aluden al orgullo de la LS y a la identidad Sorda. Pero, también hay otros, muy pocos, que dan sustento a la idea de que la sordera es patológica o médica, y no cultural.

La poesía Sorda escrita es practicada más por las personas Sordas que dominan primero la LO, siendo oyentes y después la LS cuando se quedaron sordas en edad tardía o adulta (e incluso en edad temprana), por lo que el uso de lengua escrita les favorece

---

una LO, pero en especial, los Sordos monolingües. El mundo no está diseñado, por decirlo así, para la población signante sino hablante.

más. Hay muchos casos en que los que empezaron a aprender en edad temprana una LO a través de un método bilingüe bien cualificado con el soporte de la LS. Sin embargo, según nuestra perspectiva empírica, a los espectadores signantes les atraen más poemas en su LS, en su propia gramática visual, en vez de por escrito en LO. La razón evidente es que estos datos proceden de un alto porcentaje de signantes Sordos que no dominan más la LO que la signada, tal y como hemos descrito en los primeros capítulos, y como no, para ellos la poesía signada es mucho más sugestiva que un poema escrito e incluso oral.

Efectivamente, para las personas que no oyen, la LS es su acceso más inmediato y más leal a su mente, ya que este medio constituye una mayor seguridad personal a las personas, signando por su ausencia auditiva. Todo esto conforma de manera natural una cultura Sorda. Así es como lo sostiene el catedrático de la lingüística, Herrero, con respecto a la mentalidad lingüística de las personas Sordas: «El sentimiento que el Sordo signante tiene de su lengua es más intenso y decisivo que el de otro sujeto hablante de una lengua oral aceptada y reconocida» (Herrero, 2001). Significa una lucha digna de las personas Sordas por vivir mejor con LS, puesto que la LS no necesita capacidad auditiva de ninguna manera como ellas mismas para operar su propia comunicación lingüística.

Entre la LO (nos referimos a la lengua escrita) y la signada hay muchos poetas Sordos, aunque algunos son bilingües<sup>120</sup>, adoptan preferiblemente la lengua visual, natural y fluida, la LS. Porque los poetas Sordos, en gran medida, son conscientes de la importancia de cómo conectar sus emociones, experiencias, sentimientos, historias, ideales, creencias, preocupaciones, etcétera con las comunidades Sordas. La performance signada, como las LS que no tienen escritura de forma oficial, es el centro perfecto de atracción a las comunidades Sordas. Así pues, el centro de recepción de los espectadores es la voz viva, voz visual, signada cubierta de emociones, además de los valores culturales, y a su vez, el uso del lenguaje escrito se queda en segundo plano. Padd destaca la importancia del protagonismo de las personas Sordas y, más todavía si son nativas o naturales de LS, por lo que sostiene:

---

<sup>120</sup> Según la perspectiva de la comunidad Sorda, los Sordos bilingües son los que dominan el idioma oral y el signado.

A esto se agrega que muy pocos subalternos<sup>121</sup> de la comunidad Sorda van a arriesgarse a mostrar en público sus habilidades en el idioma inglés, por lo que los debates terminan siendo conducidos por aquellos que tienen mayor fluidez en ese idioma, quienes no necesariamente son representativos de la opinión subalterno. (Padd, 2011).

Creemos que es conveniente agregar la afirmación del investigador Sordo Philip (1987, citado en Ladd, 2011), para aclarar el término Sordo subalterno: «El Sordo subalterno es esencialmente monolingüe, y las políticas relativas a las comunidades Sordas deberían centrarse en la conciencia sobre esta realidad». Nos parece interesante extrapolar este sentido con el siguiente dibujo por una artista Sorda americana:

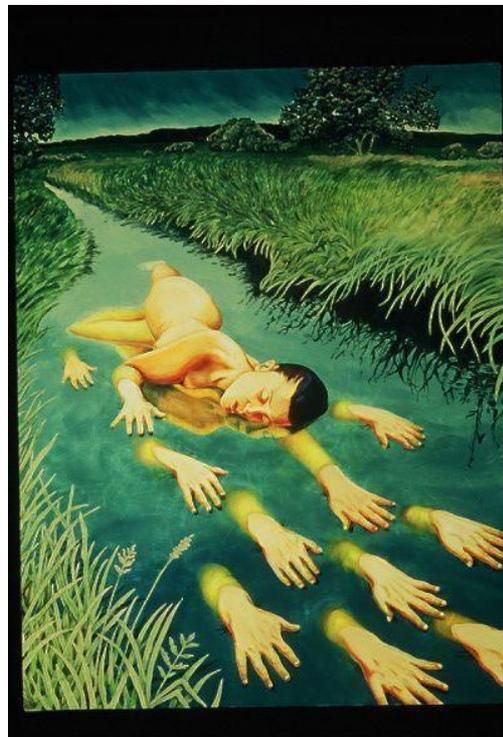


Fig. 16. Fuente: *Stream Of Consciousness (Corriente de conciencia)* de Susan Dupor (2003a)

---

<sup>121</sup> Padd (2011) recurre el concepto de subalterno a Gramsci. En nuestro caso resumimos este concepto, los Sordos subalternos son aquellos que luchan contra los sentimientos de inferioridad o la falta de importancia ontológica, que estos aspectos negativos son creados por las personas oyentes en torno al Oralismo y Audismo. Su reivindicación principal implica la independencia "mental" vinculándose con la "descolonización de la mente" de esas culturas fonocéntricas, las cuales pretendían dominar y controlar a las comunidades Sordas a lo largo de varias décadas.

Por este motivo, la mayoría de los poetas Sordos, como otros numerosos artistas signantes (todas las personas Sordas), apuestan más por la LS como lengua vehicular para la comunidad Sorda. Esta decisión positiva supone que los Sordos subalternos monolingües, eficazmente integrados con los Sordos subalternos bilingües, y cómo no, también con los signantes oyentes o hablantes, sí respetan su LS a través de un intérprete de LS o no. Así pues, todos juntos comparten el mismo disfrute de la literatura Sorda en el mundo de los signos. Ciertamente, para muchos la poesía signada es una belleza y complejidad de la LS que fascina mucho a la comunidad oyente, y a la vez, les enseña a respetar la cultura Sorda y les invita a rectificar descubriendo que la poesía en LS es posible. Hasta la mismísima poesía Sorda es, a veces, capaz de adaptarse a la escritura oral para los que no tienen acceso a la LS.

Con el fin de analizar los elementos culturales que se transmiten conduciéndolos a la misma identidad Sorda, ahora veamos dos poemas escritos en los que podemos observar una ligera diferencia, pero hacia una misma causa de la sordera y la lengua visual. Uno reivindica la unión de los Sordos oralistas y signantes y otro más inclinado por el *Deaf Power*; uno por el poeta Sordo argentino, que ha sido educado en la escuela oralista, Osvaldo Luís Palladino, y otro por el americano Sordo, William J. Madsen, educado en la escuela para sordos de Kansas. Ambos poetas nacieron sordos, en temprana edad. Comenzamos con el siguiente poema, “*No importa*” de Osvaldo L. Palladino (2003):

NO IMPORTA...

No importa cuál es el método  
a través del cual  
cada uno de nosotros se comuniqué,  
No importa si yo soy oralista,  
ni importa si tú eres gestualista...

Lo único que importa es  
que ambos somos sordos.  
Es mentira que los métodos nos separen,  
es la propia gente quienes con sus  
defectos, prejuicios y cegueras  
construyen barreras

y fomentan odios irracionales  
A tal punto de hacernos olvidar  
que la misma discapacidad nos hermana.  
Uno no elige premeditadamente  
Ser como es, Ser lo que es,  
eso es una circunstancia de la vida,  
Y cada vida es una historia distinta...  
Uno es apenas el reflejo  
de esas circunstancias fortuitas.  
No importa cuál es el método  
a través del cual, tú y yo,  
nos comuniquemos, hermano...  
Lo único que importa  
es que ambos somos sordos.

La idea principal de este poema concierne un significado esencial de la lucha para imponer su propia cultura Sorda, defendiéndola contra el colonialismo oralista puro, contra el fundamentalismo de los médicos, y contra las estructuras educativas obsoletas que reniegan de la historia y la herencia lingüística-cultural de las personas Sordas. Pues, las personas Sordas oralistas y signantes son las mismas víctimas de la marginación global dentro de su país.

Seguidamente, exponemos un poema escrito por William J. Madsen, poeta Sordo, lingüista y profesor emérito de la Universidad Gallaudet, el cual, refleja ideas similares al concepto central del poema anteriormente ya citado. Se trata de una reivindicación de la supresión de las barreras comunicativas ante la sociedad oyente, y donde pide la empatía a los lectores que desconocen el mundo Sordo, para que respeten a la comunidad Sorda y su lengua visual. Madsen es un conocido poeta Sordo internacionalmente por sus aclamados poemas: *Tienes que ser Sordo para comprenderlo* (1971) y *¡No!* (1978). Veamos uno de sus poemas “*Tienes que ser Sordo para comprenderlo*” (1971) en versión original americana:

WHAT IS IT LIKE TO "HEAR" A HAND?

What is it like to "hear" a hand?

You have to be deaf to understand.

What is it like to be a small child,  
In a school, in a room void of sound –  
With a teacher who talks and talks and talks;  
And then when she does come around to you,  
She expects you to know what she's said?  
You have to be deaf to understand.

Or the teacher thinks that to make you smart,  
You must first learn how to talk with your voice;  
So mumbo-jumbo with hands on your face  
For hours and hours without patience or end,  
Until out comes a faint resembling sound?  
You have to be deaf to understand.

What is it like to be curious,  
To thirst for knowledge you can call your own,  
With an inner desire that's set on fire –  
And you ask a brother, sister, or friend  
Who looks in answer and says, "Never Mind"?  
You have to be deaf to understand.

What it is like in a corner to stand,  
Though there's nothing you've done really wrong,  
Other than try to make use of your hands  
To a silent peer to communicate  
A thought that comes to your mind all at once?  
You have to be deaf to understand.

What is it like to be shouted at  
When one thinks that will help you to hear;  
Or misunderstand the words of a friend  
Who is trying to make a joke clear,

And you don't get the point because he's failed?  
You have to be deaf to understand.

What is it like to be laughed in the face  
When you try to repeat what is said;  
Just to make sure that you've understood,  
And you find that the words were misread –  
And you want to cry out,  
"Please help me, friend"?  
You have to be deaf to understand.

What is it like to have to depend  
Upon one who can hear to phone a friend;  
Or place a call to a business firm  
And be forced to share what's personal, and,  
Then find that your message wasn't made clear?  
You have to be deaf to understand.

What is it like to be deaf and alone  
In the company of those who can hear –  
And you only guess as you go along,  
For no one's there with a helping hand,  
As you try to keep up with words and song?  
You have to be deaf to understand.

What is it like on the road of life  
To meet with a stranger who opens his mouth –  
And speaks out a line at a rapid pace;  
And you can't understand the look in his face  
Because it is new and you're lost in the race?  
You have to be deaf to understand.

What is it like to comprehend  
Some nimble fingers that paint the scene,

And make you smile and feel serene,  
With the "spoken word" of the moving hand  
That makes you part of the word at large?  
You have to be deaf to understand.

What is it like to "hear" a hand?  
Yes, you have to be deaf to understand.

Versión traducida al español por Oviedo (2007b):

### TIENES QUE SER SORDO PARA COMPRENDERLO

¿Qué se asemeja a “escuchar” una mano?  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

¿Qué se parece a ser un niño pequeño  
en una escuela, en un salón lleno de sonidos –  
con una maestra que habla, y habla y habla  
y que luego, cuando se aproxima a ti,  
espera que sepas todo cuanto ha dicho?  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

O al maestro que piensa que para ser inteligente  
Debes primero aprender a hablar con tu voz.  
Y así, obsesivamente, con manos agitándose frente a tu cara  
te vapulean por horas y horas sin paciencia ni final  
hasta que de tu boca salga algún sonido como el que esperan.  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

¿Qué se parece a estar lleno de curiosidad,  
a tener una enorme sed de saber que llamas tuya,  
con un deseo interno que arde como llama  
y preguntarle a tu hermano, a tu hermana o a tu amigo

para que te respondan diciendo tan solo “ah, nada importante”?  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

¿Qué se parece a estar castigado,  
la cara apretada contra una esquina,  
aunque no hayas hecho en realidad nada malo  
-nada distinto a levantar tus manos  
para tratar de comunicarle a un silencioso compañero  
un pensamiento que llegará a tu mente una sola y única vez?  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

¿Qué se parece a que te griten  
pensando que de ese modo te ayudarán a escuchar alguna cosa?  
¿O a malinterpretar las palabras de un amigo  
que procura explicarte el sentido de algo gracioso  
y sólo logra que te sientas burlado?  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

¿Qué se parece a que provocar la risa en torno a ti  
cuando tratas de repetir lo que se ha dicho,  
sólo para estar seguro de que habías comprendido?  
¿Y a cuando te das cuenta de no haberlo hecho,  
y quieres gritar “por favor, ayúdame, amigo”?  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

¿Qué se parece a depender  
de cualquiera que pueda oír  
para llamar a un amigo,  
o para telefonar en nombre tuyo a una oficina,  
y verte obligado a revelar ante cualesquiera cosas personales,  
y descubrir que tampoco eso bastó  
para que tu mensaje alcanzara su destino?  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

¿Qué se parece a ser Sordo y estar solo  
en la compañía de quienes pueden oír,  
y saber que a lo sumo puedes tratar de adivinar  
lo que ocurre a tu alrededor,  
y ninguna mano amiga hay junto a ti  
que te asista en la imposible tarea de aprehender las voces y los sonidos?  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

¿Qué se parece a encontrarte en el camino de la vida  
con extraños que abren su boca  
y dejan salir de ella una línea apresurada  
y no puedes ni entender las miradas que te lanzan  
porque todo es nuevo y tú no sabes lo que ocurre?  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

¿Qué es semejante a comprender  
unos dedos hábiles que describen una escena  
que tú entiendes, y te hacen sonreír y estar sereno  
con la “palabra hablada” de esa mano que se mueve  
y te lleva, de alguna manera, a ser parte de este mundo?  
Tienes que ser Sordo para comprenderlo.

¿Qué se asemeja a “escuchar” una mano?  
Sí, tienes que ser Sordo para comprenderlo.

Pues bien, a partir de este poema se podría tener una imagen donde todo ello, refleja una reivindicación clara contra la incomunicación de las personas Sordas ante la LO y exige la visibilidad y la importancia de la presencia de la LS en los centros educativos y en la sociedad. Para nosotros, el último poema es el que genera un impacto emocional mucho más positivo para el colectivo Sordo. Se podría afirmar, que es un empoderamiento de su propia LS.

Lo más curioso es que, a grandes rasgos, la tradición poética Sorda existe en dos desarrollos diferentes, según señala Cynthia L. Peters (2000), y para el caso de ASL:

In this sampling, we can see how American Sign Language poetry intermingles aesthetic principles and rhetorical practices from two very different traditions: Western literature (the written), on the one hand, and American Sign Language rhetoric (the "oral"), on the other. Composing a work to orally narrate to a live audience is quite different from composing a written or videotaped narrative.

[Traducción: En esta muestra, podemos ver cómo la poesía en lengua de signos americana mezcla principios estéticos y prácticas retóricas desde dos tradiciones muy diferentes: la literatura occidental (lo escrito), por un lado, y la retórica de la lengua de signos americana (lo "oral") [es decir, lo signado]<sup>122</sup>, por otro lado. Componer una obra para narrar oralmente [o en LS] a una audiencia en vivo es muy diferente de componer una narrativa escrita o en vídeo].

En cuanto a la última oración del texto anterior, Peters (2000) afirma que el poema en directo, es diferente al poema escrito o en vídeo grabado. Será así porque esté último va muy vinculado con la performance. Continuamos con sus nuevas líneas: «These two rhetorical traditions have different principles and functions. The older oral rhetorical tradition echoes in even the new American Sign Language poetry; indeed, it shares equal billing with the written tradition in Poetry in Motion». [El texto traducido al español: Estas dos tradiciones retóricas tienen principios y funciones diferentes. La tradición retórica oral resuena incluso en la nueva poesía en lengua de signos americana, de hecho, es tan importante como la tradición escrita en Poesía en Movimiento.]

En síntesis, la no práctica de la poesía Sorda escrita es abundante y real cuya razón es sencilla, en realidad, la escritura de LS si hubiese, como todas las lenguas que tienen su propia escritura, pierde algunos matices únicos tales como, “tonos” entonativos, rítmicos, lingüísticos, etcétera, todos peculiares de la LS, al plasmar una unidad poética desde la mente visual de un poeta en una escritura. En otros términos, de las imágenes mentales, que se transmiten desde su lengua visual, totalmente dinámicas a unos simples caracteres artificiales y no dinámicos por medio de un proceso “forzoso”, y a veces, poco eficaz. Aquel proceso semiótico genera poco dinamismo o ninguno en la visualidad de los significados como lo hace la LS signada. Esto es que, para la comunidad Sorda, no es un deseo predilecto.

---

<sup>122</sup> Los corchetes son nuestros, y los añadimos para no confundir con lo oral de las LO; M.A.S..

## 6.6. RECURSOS RETÓRICOS: LAS FIGURAS LITERARIAS DE LAS LS FRENTE A LAS DE LAS LO

El empleo de la retórica que hace la poesía signada permite apreciar la abundancia existente en los recursos retóricos o figuras literarias, con el fin de contribuir a la aportación de un efecto rítmico y/o estético. Se clasifican según los distintos niveles de la LS, esto es: nivel “no fónico” o “fónico visual” o mejor dicho fonológico, nivel léxico-semántico y nivel morfosintáctico.

Todos estos recursos son procedimientos que generan una belleza en la composición poética, le dan fuerza a la idea que se desea transmitir o desarrollan un ritmo particular. Lo detallaremos en los siguientes subapartados bajo la versión poética signada, en contraste con la oral.

Nos gustaría aclarar el concepto de “figuras retóricas” (o figuras literarias). Según el cuaderno de lengua española escrito por José Luis García Barrientos (2000: 10), señala que la figura es un cualquier tipo de recurso o manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos. Como es sabido que el primer modelo de discurso “figurado” fue la oratoria, que posteriormente a corto plazo fue reemplazada por la literatura.

Las figuras retóricas son aquéllas que contienen un valor interesante en el estudio de la *elocutio* (elocución), cuyo tratamiento comprende la “teoría de los estilos” y las “cualidades” elocutivas que son la corrección, la claridad y la belleza. Ésta última es la que nos interesa también en nuestro trabajo, la belleza visual de la poesía signada se aproxima más a la danza que a la música, lo que es visual totalmente inversa a la de lo auditivo. La función de la belleza retórica consiste en una herramienta que decora el estilo lingüístico “normal”, es decir hace desviar de la norma usual, o bien lingüísticamente es el que produce el lenguaje secundarizado, como ha indicado Yuri Lotman anteriormente.

Es fundamental distinguir las figuras de dicción que afectan al plano del significante y las figuras de pensamiento que afecta al plano del significado. Además de las figuras, cabe destacar los tropos, los metaplasmos (artificios fónicos y gráficos) y algunos fenómenos de “composición”. En cualquier caso, sus funciones no son los adornos superpuestos al lenguaje, sino unos procedimientos del lenguaje a potenciar la expresividad, eficacia o belleza del discurso.

Por motivos pedagógicos, podemos clasificar dichas figuras desde la perspectiva lingüística en las tres siguientes clases:

### 6.6.1. Recursos fonológicos o fónicos visivos

Por motivos pedagógicos creemos que es conveniente hacer uso de la expresión *recursos fonológicos*, puesto que nos permite referirnos, no únicamente a los recursos fónicos acústicos, sino también, a los fónicos visivos (o no fónicos para las LO). Su función principal es provocar la atención del espectador o lector intensificando el contenido estético y/o rítmico a través del juego figurativo de los fonemas manuales u orales. En la poesía signada, los recursos fonológicos más frecuentes son los siguientes enumerados abajo.

#### 6.6.1.1. Métrica

A día de hoy, la métrica de las LS sigue siendo desconocida. Dado el predominio de la métrica oral, la métrica en LS nos resulta difícil de concebir por no estar basada en la secuencia silábica ni en la acentuación acústica. Normalmente, los versos signados no cuentan con la métrica, por eso no se crean con prioridad para estar sujetos a medida. Es una consecuencia obvia de que la poesía signada no tiene una tradición centenaria, ni tiene por qué ser así.

Para entender el problema de la “métrica” en la traducción poética en LS, nos conviene conocer el primer poema que se documentó en ASL “Death of Minnehaha”<sup>123</sup> Este poema es ejecutado por una intérprete Sorda, Mary Williamson, y filmado por la Asociación Nacional de Sordos bajo la dirección de George W. Veditz. en 1913. Es una mera traducción americana a la ASL de un trozo del poema épico, que está basado principalmente en la métrica trocaica “The Song of Hiawatha” de Henry Wadsworth Longfellow (1855). Podemos observar que la adaptación de la métrica oral a la signada es nula. La doble razón de dicha nulidad es que, por un lado, el colectivo Sordo no está muy sometido a la música acústica o, mejor dicho, a la cultura auditiva; y por otro lado, la adaptación forzada de la métrica de una lengua poética a otra que “carezca de métrica” cuya significación poética se quedaría incomprensible. Por lo tanto, la fidelidad a los contenidos del poema traducido ha de ser primordial.

Sin embargo, podemos destacar que la propuesta creativa de “métrica” visual en la poesía signada, se inició hace relativamente unos treinta años, gracias a la invención del

---

<sup>123</sup> Véase el vídeo original en B&N datada en el año 1913 (Veditz) en el siguiente enlace: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death\\_of\\_Minnehaha\\_%281913%29.webm](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_of_Minnehaha_%281913%29.webm)

ritmo métrico en ASL de Clayton Valli. Uno de los hallazgos de Valli (1993) al respecto, nos ha llamado poderosamente la atención, es que es posible determinar un patrón métrico en LS. Dicho autor explica que la poesía “métrica” en ASL puede tener un tipo análogo a la métrica oral, técnica basada en la longitud de versos que se fija de acuerdo a un tono y ritmo determinados visualmente. De otro modo, se reproduce mediante un patrón rítmicamente regulado<sup>124</sup> entre la tensión y la relajación de los signos a lo largo de un poema.

Valli intentó analizar la métrica de algunos de sus poemas a partir de la acentuación (fuerte/débil) de un parámetro formativo en los signos, principalmente, el movimiento (suave/intenso).

El siguiente fragmento del poema<sup>125</sup> signado por Annalee (Dannis y Valli, 1995) nos sirve como muestra. En el vídeo se puede observar la acentuación sígnica del tipo yámbico: débil-fuerte. Para Valli, el acento débil se representa con la letra O, ubicada debajo de un signo, y el fuerte, con la letra S. Así se proyecta en ASL la poesía visual de dos versos cuyo sistema métrico se denomina dímetro: v1: OS, OS / v2: OS, OS:

V1: COW FAT, LAID-DOWN

O S O S

V2: ROOSTER ELITE, STAND-FIRM

O S O S

La “métrica” de Valli se percibe solo por los ojos<sup>127</sup>, un deleite para la vista poética, un nuevo recurso alcanzable. Es una idea revolucionaria para la poesía signada. A partir de su propuesta se empezaron a generar unos patrones métricos nuevos entre los jóvenes poetas signantes emergentes en su época. Pero, desgraciadamente, este recurso métrico de ASL no fue muy fructífero en comparación con otros recursos retóricos propuestos por Valli y otros autores tales como Ella Mae Lentz, Patrick Graybill, Peter Cook o Giuseppe Giuranna.

---

<sup>125</sup> Para visionar la explicación de Valli sobre un trozo métrico del poema “Cow and Rooster” en ASL de Valli, que está entre los minutos 37:05 y 38:00 en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=HsRBsDsgBOY&t=2229s>

<sup>127</sup> Se refiere a los signantes videntes. En caso del colectivo Sordociego, una persona Sordociega percibe con las manos los signos a través del tacto manual del interlocutor.

Se ha visto hasta ahora que la métrica no es típica en LS, pero según nuestra observación podríamos concluir que las LS tienen una extraordinaria capacidad generadora de nuevos estilos métricos, tales como lo que vamos a mostrar en uno de los poemas signados por Sampedro (2022), aunque es un tipo de la poesía 123 que después en otro subapartado lo detallaremos. El siguiente texto en LSE, titulado “Una mirada explosiva”<sup>128</sup>, está basado en un patrón métrico vinculado con los movimientos de los signos numéricos, en el cual destaca la íntima conexión entre ritmo y contenido conceptual. Nos proponemos extrapolar esta experiencia “musical” a un sistema de los pies métricos clásicos por el homenaje a la poesía grecolatina. Pero, más claro, estos modos rítmicos se refieren exclusivamente a lo manual (e incluso manual-facial). A continuación, observemos el esquema rítmico en el que se representa un ritmo con una ‘U’ a una duración breve y, con una ‘--’ a una larga. Los tipos de este ritmo acentual que se pueden observar en los versos de este poema signado son yámbico, troqueo, anfíbraco y dáctilo:

Verso 1 (signo monomanual): ritmo binario yámbico (U--), tres veces (triple unidad yámbica)

Verso 2 (signo monomanual): ritmo binario yámbico (U--), tres veces

Verso 3 (signo monomanual): ritmo binario yámbico (U--), una vez.

Verso 4 (signo bimanual): ritmo ternario anfíbraco (--U--), una vez

Verso 5 (signo monomanual): ritmo binario yámbico (U--), tres veces

Verso 6 (signo bimanual): ritmo ternario dáctilo (--UU), una vez.

Verso 7 (signo bimanual): ritmo binario troqueo (--U), una vez.

Verso 8 (signo bimanual): ritmo binario troqueo (--U), una vez.

Verso 9 (signo bimanual): ritmo binario troqueo (--U), una vez.

Verso 10 (signo bimanual): ritmo ternario dáctilo (--UU), una vez.

A simple vista, se puede apreciar un patrón “musical” que nos recuerda a un modo métrico, pero no tiene nada que ver con la medida métrica perfecta, sino más bien con la versificación amétrica. El único fin estético de Valli (1993) termina en brindarnos la posibilidad de experimentar una nueva sensación visual rítmicamente, que es, podría

---

<sup>128</sup> Para visionar dicho poema en LSE en Sampedro (2022): <https://www.youtube.com/watch?v=FSwScWoW4tg>

decirse, una nueva faceta de música para los ojos. Dicho patrón “métrico” implica un modelo serial de movimientos repetitivos de manos y expresiones faciales, entrando en un juego de dos duraciones distintas: corta y larga, extrapolables al ritmo basado en la tensión como movimiento acentual y la relajación, así como movimiento no acentual de los signos. Además de esto, está claro que este ritmo poético signado tiene una forma distinta a la del ritmo basado en la fonía acústica. Esta originalidad nos brinda la posibilidad de experimentar una versión totalmente visual “con un toque musical”.

No obstante, se ha averiguado un buen número de poemas signados en LSE, ASL, LIS, DGS (Alemania) y en algunas otras LS para comprobar si están regulados por el metro o métrica regulada, y casi todos, no lo llevan. De hecho, hay muy pocos si los comparamos con otros sin métrica. Este último se da una tendencia evidente al versolibrismo. En tanto, bajo nuestra perspectiva poética en LS, los poetas Sordos, en buena medida, prefieren un logro rítmico a uno métrico. Más claro, el logro rítmico se emplea derivando de una música interior del poeta. Aprecian más el empleo del ritmo visual bien cuidado. Para ellos, el ritmo interior que se conlleva en una signación poética es como un verdadero resultado de un ritmo personal del pensamiento y las emociones individuales, con parangón en la poesía oral del versolibrismo.

Referente a la “métrica” global de las LS, entendemos el planteamiento de Ángel Herrero y Rubén Nogueira cuando lo plantean con una pregunta magistral: «¿Cómo aplicar un modelo métrico si la noción misma de sílaba en las LSs no está asumida de forma explícita por la lingüística de las LSs?» (Herrero y Nogueira, 2008: 6). Si bien, generalmente la métrica está en poco uso en la gran mayoría de la poesía en LS, ésta abunda en otros recursos retóricos que hacen un uso rítmico de sus capacidades expresivas peculiares.

#### 6.6.1.2. Rima

La rima se originó culturalmente en las LO. Este concepto designa que algunos sonidos de dos o más palabras son parecidos o idénticos a partir de la última sílaba acentuada, lo cual produce un ritmo audible.

Intentaremos analizar la rima en el lenguaje poético oral, realizando una comparación aproximativa con la signada, pero es bastante complejo debido a las diferentes materias lingüísticas: fónica (acústica) y no fónica (visual). Por este motivo, la rima se originó pensada naturalmente para las LO. Sin embargo, las LS se sienten capaces de adaptarla a

su manera visual, a base de los juegos articulatorios fonológicos, predominantemente manuales. Por ejemplo, en cada verso final se articula un signo específico y repetitivo a lo largo del poema, o bien también se alternan dos o más signos repetitivos.

Desde la generación de Valli, este recurso se convierte en uno de los recursos retóricos predilectos para la población Sorda. Como los signos de las LS no son de carácter alfabético, la rima se concibe de manera muy diferente a la de la poesía oral pero comparable.

El trabajo de Valli compara la rima signada con la rima de las LO: «Alliteration may be the repetition of the first sound of several words in a line, compared to the handshape rhyme, that is, the repetition of the handshape of several signs in a line» (Valli, 1993: 113). Esta definición es citada por Bauman, Nelson y Rose. Esto pretende significar la rima en LS, que puede formarse mediante la repetición de las configuraciones particulares y trayectorias de movimiento de los signos, junto a componentes no manuales como expresiones faciales y movimientos corporales (Bauman, Nelson y Rose, 2006).

Pero, estos dos autores no han dado una definición lo suficientemente precisa al respecto, puesto que la rima y la aliteración no significan exactamente lo mismo, aunque ambas contienen una pequeña semejanza de repeticiones fonemáticas. Pero el presentador, Lon Kuntze, en la presentación de poemas de Valli Clayton en DVD (Dannis y Valli, 1995) lo realiza en una aclaración diciendo que la idea de esta repetición no se refiere a la reiteración de las letras iniciales contenidas en la traducción del inglés hablado o escrito a un signo de ASL, como la letra “b” en “boy”, “baby”, y “bad” (Dannis y Valli, 1995). En cambio, se refiere a un conjunto de varias repeticiones de una misma configuración de la mano [Q] en la parte final de cada verso, que es fundamental pues ofrece una variedad de configuraciones repetitivas (y rítmicas), como la configuración “b” que puede ser utilizada para signar “birth”, “children” y “adult”, y la otra configuración “1” para signar “este”, “silence”, “but” en ASL, así como la rima oral suele ser creada a través de las terminaciones silábicas asonante o consonante de los versos.

En un sentido más amplio, este tema pretende aclarar que, por un lado, en una rima oral se repiten los juegos fonemáticos terminales de las palabras finales entre dos versos o más; y por otro lado, en la rima signada sucede lo mismo, pero en exclusividad se recurre a los signos finales entre los versos. Es decir, estos fonemas o elementos articulatorios manuales de uno o más, se repite(n) entre versos construyendo una rima visual. En otros términos, en dos versos, uno o más fonemas determinados manuales (L, Q, O y/o M) del signo final del primer verso se rima(n) con uno o más del otro signo del

segundo verso.

En realidad, existen muchas posibilidades de la rima signada; una de ellas es que, en los diferentes signos finales de cada verso, uno o varios CM de ellos se concuerdan, es decir, riman. Para su mayor comprensión nos conviene mostrar un ejemplo clarificador y sugerente a la vez. Presentamos nuestro poema compuesto de cuatro versos, todos con rima. Veamos el poema “Un te quiero” (Sampedro, 2023a)<sup>129</sup> en LSE en forma de la siguiente transcripción:

**YO AMOR-FLORECER CI “golpeándome el pecho con el corazón” ...**

(en negrita, su configuración bimanual pero asimétrica, la dominante o activa es un puño y la otra no dominante o pasiva, una mano extendida y abierta al mismo tiempo.)

**YO REGALARTE TE-QUIERO,**

(en negrita, su configuración bimanual forma un puño cerrado simétricamente)

**TÚ ACERCARSE-A-MI ABRAZAR-ME.**

(en negrita, su configuración bimanual de mano extendida y abierta)

**CI “volcán produce una fuerte erupción”...**

(en negrita, su configuración bimanual pero asimétrica, y la dominante o activa es una mano extendida y abierta y la otra no dominante o pasiva, un puño al mismo tiempo).

En traducción al español:

- Te regalo un te quiero.

Florece el pecho con mi amor golpeándome...

Se me acercan tus brazos,

igual que un gran volcán con mil erupciones...

Antes de mostrar un análisis general de rima de este poema, explicamos la configuración del signo final de cada verso según la versión signada del vídeo:

---

<sup>129</sup> Véase el vídeo poético en LSE en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=WLR2S8RVetA>

- 1) El signo léxico GOLPEAR de CI “**golpeándome el pecho con el corazón**”<sup>130</sup> suele ser bimanual, pero en este caso es bimanual y asimétrico, es decir, sus dos Q son distintas, la dominante tiene la forma de un puño cerrado (hace referencia al corazón) y la otra, no dominante, articulada de una mano abierta y extendida (referente al pecho) en que ambas tienen un contacto.
- 2) El signo léxico bimanual y simétrico **QUERER**<sup>131</sup> tiene dos Q idénticas en forma de un puño cerrado.
- 3) El signo léxico bimanual y simétrico **ABRAZAR**<sup>132</sup>, lo mismo que el anterior pero su Q articulada de una mano extendida y abierta.
- 4) El signo léxico VOLCÁN de CI “**volcán produce una fuerte erupción**”<sup>133</sup> es bimanual y asimétrico, cuyas Q son iguales que las del primer signo pero opuestas. Es decir, la Q dominante idéntica a la del signo ABRAZAR y la Q no dominante como la de QUERER.

Una advertencia, hay que tener en cuenta que si la Q es dominante (diestra o zurda) en un signo, tanto manual como bimanual, esta es preferente para rimar con otra Q igual o similar. Al final del primer verso vemos CI “golpeándome el pecho con el corazón”, fijémonos en sus dos configuraciones distintas, una idéntica (mano dominante) a la Q del signo QUERER, y la otra (no dominante) como la Q de ABRAZAR. El signo final del primero rima con el del segundo verso QUERER, gracias a las configuraciones similares en los versos 1 y 2. Y al final del tercer verso aparece el signo ABRAZAR que rima con el del cuarto hay rima. Además de todo esto, debemos destacar que las fonaciones de los signos de cada pareja de versos se transmiten de la misma manera o parecida. En cuanto a las fonaciones, el signo final del primer verso es semejante al del cuarto en forma labial po-po-po, pero no acústicamente, mientras que el segundo muy parecido al tercero mediante una sonrisa. Y, por último, lo más interesante es que en los signos clasificatorios finales del primero y último versos, CI “golpeándome el pecho con el corazón” y CI “volcán produce una fuerte erupción” se ven las Q iguales, pero al revés. En síntesis, la

---

<sup>130</sup> Véase el siguiente vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=xKlr3WWyaS0>

<sup>131</sup> Véase el siguiente vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=-6PvzLhXxHI>

<sup>132</sup> Véase el siguiente vídeo: [https://www.youtube.com/watch?v=sxQ\\_Uv6Ur6s](https://www.youtube.com/watch?v=sxQ_Uv6Ur6s)

<sup>133</sup> Véase el siguiente vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=s5Kf3QZi2Qg>

rima de este poema la podríamos llamar *asonante* por entrar en el juego de la semejanza y la asimetría, y si la rima es *consonante*, sería aplicada a una noción de lo simétrico y lo semejante.

Veamos otro ejemplo signado en ASL que podemos hallar en un poema infantil compuesto de seis versos (según nuestro estudio) “Lights out”<sup>134</sup>. Según Rose Lee, la poeta o intérprete del vídeo, en su recitación la rima está clasificada como rima de Lugar o Localización [L], esto se refiere a la localización de los signos finales que se riman a lo largo del poema. El primer verso rima con el tercer verso, el segundo con el cuarto, y los dos últimos riman entre sí. La disposición de rima de Lugar es la siguiente: ababcc y se muestran dos tipos: el primer tipo (abab) es la rima cruzada y el segundo (cc) es la rima continua.

Ahora analizamos en detalle su rima según la ubicación fonológica del signo: L(+c)QOM siguiendo los criterios de Herrero (2009), y además, con el apoyo de nuestra adaptación de los siguientes versos signados al español. En el primer verso observamos que el signo final es bimanual (el verbo *apagar* relaciona con el sujeto *las lámparas del techo*). Este signo rima con el del tercer verso puesto que tiene el mismo lugar de ejecución sígnica:

L: desde la posición frontal (o central) a la altura de entre la cabeza (2) y el pecho (1) que está cerca del cuerpo, aunque ligeramente más cerca del lugar 1 que el 2. Pero en realidad, este signo bimanual (y simétrico) se ejecuta fuera de la posición frontal, que todo esto, interpreta la posición lateral entre el 7 y el 6. Esta ejecución se debe a la licencia poética<sup>135</sup>. La rima es a.

Q: cinco dedos extendidos y separados (1) > cinco dedos cerrados en forma de pinza (10) = 1 > 10.

O: hacia el frente (3) y girada 90° hacia abajo (c) = 3c.

M: movimiento interno de la mano que termina en cinco dedos cerrados en forma de pinza.

---

<sup>134</sup> Véase el poema *Lights out* en ASL recitado por Rose Lee (2015): <https://www.youtube.com/watch?v=VJV4UNd9kYs>

<sup>135</sup> Hemos de tener en cuenta que todos los poetas pueden utilizar licencias poéticas, las cuales son una modificación artificial que emplea el autor para alcanzar la creación de una figura literaria determinada.



Fig. 17. Fuente: *Lights out* de Rose Lee (2015)

En el segundo, el signo final es monomanual (el verbo *apagar* relaciona con *la linterna*). Este signo rima con el del cuarto verso:

L: a la altura del pecho que está cerca del cuerpo o el 1. La rima es b.

Q: cinco dedos extendidos y separados (1) > cinco dedos cerrados en forma de pinza (10) = 1 > 10.

O: hacia arriba (1) y girada 90° hacia el espectador (c) = 1c.

M: movimiento interno de la mano que termina en cinco dedos cerrados en forma de pinza.



Fig. 18. Fuente: *Lights out* de Rose Lee (2015)

En el tercero, el signo final es monomanual (el verbo *apagar* relaciona con *la vela*):  
L: desde la posición frontal (o central) a la altura de entre la cabeza (2) y el pecho (1) que está cerca del cuerpo, aunque ligeramente más cerca del lugar 1 que el 2. La rima es a.

Q: cinco dedos extendidos y separados (1) > cinco dedos cerrados en forma de pinza (10) = 1 > 10.

O: hacia el frente (3) y girada 90° hacia arriba (b) = 3b.

M: movimiento interno de la mano que termina en cinco dedos cerrados en forma de pinza.

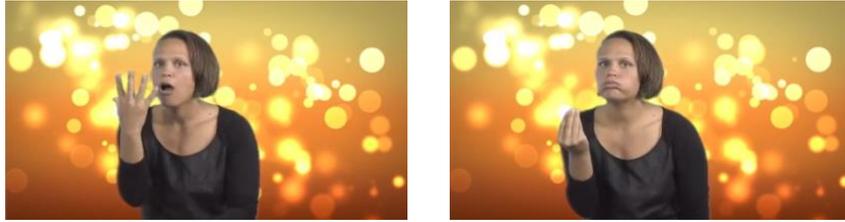


Fig. 19. Fuente: *Lights out* de Rose Lee (2015)

En el cuarto, el signo final es monomanual (el verbo *apagar* relaciona con *el teléfono móvil*):

L: a la altura del pecho que está cerca del cuerpo o el 1. La rima es b.

Q: cinco dedos extendidos y separados (1) > cinco dedos cerrados en forma de pinza (10) = 1 > 10.

O: hacia el frente (3) y girada 90° hacia arriba (b) = 3b.

M: movimiento interno de la mano que termina en cinco dedos cerrados en forma de pinza.



Fig. 20. Fuente: *Lights out* de Rose Lee (2015)

En el quinto, el signo final es monomanual (el verbo *apagar* relaciona con *las luces estroboscópicas de policía*). Este signo rima con el del sexto verso:

L: a la altura de la cabeza que se aleja del cuerpo o el 7. La rima es c.

Q: cinco dedos extendidos y separados (1) > cinco dedos cerrados en forma de pinza (10) = 1 > 10.

O: hacia el frente (3) y girada 90° hacia arriba (b) = 3b.

M: movimiento interno de la mano que termina en cinco dedos cerrados en forma de pinza.



Fig. 21. Fuente: *Lights out* de Rose Lee (2015)

En el sexto, el signo final es monomanual (el verbo *iluminar* relaciona con *la luna*):  
 L: a la altura de la cabeza que se aleja del cuerpo o el 7. La rima es c.

Q: cinco dedos cerrados en forma de pinza (10) > cinco dedos extendidos y separados (1) = 10 > 1.

O: hacia arriba (1) y de perfil natural (a) = 1a.

M: movimiento interno de la mano que termina en cinco dedos extendidos y separados.



Fig. 22. Fuente: *Lights out* de Rose Lee (2015)

Tras el análisis, todos los signos finales llevan la misma configuración cuyo movimiento interno inicial con cinco dedos extendidos y separados, y su movimiento final se compone de dedos cerrados en forma de pinza, a excepción del último que se articula al revés, así con el movimiento inicial de dedos cerrados en forma de pinza, y el final con los dedos extendidos y separados. Hablando de la rima, el ritmo da protagonismo al juego de la clase particular de fonemas -Lugar- de los signos finales, haciendo que rimen entre los versos.

Existen más posibilidades de la rima que la LS puede ofrecer en función de la creatividad lingüística de los poetas Sordos, incluso de sus capacidades y dimensiones lingüísticas.

No obstante, con respecto a la rima sonora debemos tener claro que no siempre es posible interpretar fielmente el poema oral al signado o viceversa. De hecho, los signos de las LS no son de carácter alfabético. Tampoco el poema signado de un idioma a otro

signado por la única razón de que las LS no son universales, y en todo conjunto, las lenguas diferentes, tanto orales como signadas, carecen de materias expresivas totalmente idénticas tal y como hemos explicado. Solo se permite usar alguna adaptación fonética. Evidentemente, el poema en inglés o en otro idioma oral con su propia rima, no siempre puede ser traducido o interpretado con total fidelidad al español (hablado o escrito) a causa de sus diferentes fonemas fónicos. Esto sucede lo mismo en las traducciones poéticas de una LS a otra LS.

A continuación, mostramos un ejemplo de poema-canción infantil para facilitar una mejor comprensión. Se trata de un poema, o bien, una canción poética traducida del inglés al español con una adaptación posible de la rima fónica, aunque no suele usar el mismo tipo que la rima originaria, en este caso: asonante y consonante, por lo tanto, varía en función de cada lengua peculiar:

IF ALL THE WORLD WERE APPLE PIE<sup>136</sup>

(con rima consonante)

If all the world were apple pie,

And all the sea were **ink**,

And all the trees were bread and cheese,

What would we have to **drink**?

Estas dos palabras “ink” e “drink” forman una rima consonante, que no resulta igual al traducirla al español:

SI EL MUNDO ENTERO FUERA UNA TORTA DE MANZANA

(con rima asonante)

Si el mundo entero fuera una torta de manzana

Y todo el mar fuera **tinta**;

Y todos los árboles fueran pan y queso,

¿Qué tendríamos como **bebida**?

---

<sup>136</sup> Extraído de la página web: <https://www.mamalisa.com/?t=hss&p=1384>

Seguidamente, hemos analizado comparativamente la misma canción poética expresada en dos lenguas distintas donde algunos versos en inglés que riman son traducibles, pero sin poder mostrar la fonética idéntica del inglés al español. Sólo se permite realizar una adaptación aproximativa fonéticamente de un idioma a otro pero la rima no siempre es traducible, es decir, en la traducción no siempre se puede dar el mismo tipo de rima. Por ejemplo, en este caso, es traducible de “ink” a “tinta” y de “drink” a “bebida” pero cambia el tipo de rima:

Poema original en inglés:

rima consonante

...**ink**

...**drink**

Poema traducido al español:

rima asonante

...**tinta**

...**bebida**

El resultado de la traducción indica que la palabra “tinta” rima asonantemente con “bebida”, no pudiéndose mantener la rima consonante original.

Y ahora, veamos cómo funciona la traducción del poema original al de LSE. Hemos podido observar que no se puede crear ninguna semejanza de la rima signada a la rima original, pudiendo conservar únicamente el significado y las metáforas.

El signo bimanual (y asimétrico) TINTA<sup>137</sup> en LSE, según el sistema fonológico del libro *Gramática Didáctica de LSE* (2009) cuya configuración [Q1] de mano dominante es el número 14: es decir, el pulgar y el índice se juntan formando una pinza y el resto de dedos abiertos y extendidos en el espacio central. La pinza se orienta con un ligero movimiento hacia abajo que se repite dos veces. Asimismo, en su ejecución articuladora, restamos la importancia de la configuración de la mano no dominante (o pasiva). En este caso, sólo nos fijamos en la configuración [Q1] de la mano dominante. En SEA se escribiría así: sôámèmahà:eâmèmuwub.

Y el otro signo monomanual BEBIDA<sup>138</sup> su [Q2] es 1, significa la palma de la mano abierta con dedos extendidos y separados, y el pulgar en la zona de la boca con un movimiento corto y repetitivo dos veces hacia el que signa. En SEA: v.amapob.

---

<sup>137</sup> Véase el signo TINTA en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=CEWixDC9vmQ>

<sup>138</sup> Véase el signo BEBIDA en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Kgz70ttem7A>

En conclusión, las configuraciones, que son las más recurrentes de todos los fonemas para la creación de una rima, resultan así  $[Q1] = 14$  y  $[Q2] = 1$ . De este modo, no se pueden asemejar fonéticamente para la creación de una posible rima aproximativa a la original. En este caso, estos juegos fonéticos no son compatibles, y hay que tener en cuenta además las estructuras sintácticas del original que, en buena medida, se diferencian de las signadas. Exponemos un ejemplo relacionado donde hay una diferencia significativa entre el orden sintáctico del último verso original y el de la LSE, porque la última palabra versal es “drink”, y en LSE, el signo CUÁL<sup>139</sup>. Por este motivo, no hay una traducción de rima:

En inglés: What would we have to *drink*?

En español: ¿Qué tendríamos que *beber*?

En LSE: NOSOTROS BEBIDA QUERER CUÁL?

### 6.6.1.3. Aliteración

A diferencia de la rima, la aliteración manual ha sido definida por Valli en el subapartado anterior cuando se refería a la rima signada. O de otro modo, se caracteriza por la repetición de fonemas manuales semejantes en un mismo verso, una estrofa o a lo largo de un texto. Esta figura retórica pretende sugerir un doble efecto estético y sensorial (visual en LS o auditivo en LO). Veamos un ejemplo sobresaliente de la aliteración en el poema de Clayton Valli “Cow and Rooster”<sup>140</sup>, donde se puede observar una licencia poética que hay en el poema que fue recitado por Annalee Laird (Dannis y Valli, 1995) en ASL.

Esta aliteración es bastante complicada si la comparamos con otros muchos poemas, porque conlleva una expresión rítmica impresionante (efecto sensorial visual) y, a la vez, sumamente estética. Se emplean tres configuraciones particulares a lo largo del poema: el signo COW<sup>141</sup> (vaca) es bimanual en registro formal y monomanual en registro

---

<sup>139</sup> Véase el signo CUÁL en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=UrQiJuE9KqU>

<sup>140</sup> Para ver la aliteración en poema en ASL interpretado por Laird, que está entre los minutos 00:36 y 01:12, consulte el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=y0xnGs0CYFc>

<sup>141</sup> Para ver el signo COW en ambos registros en ASL, consulte el siguiente enlace: <https://www.handspeak.com/word/index.php?id=501>

informal. Su configuración está compuesta por el dedo pulgar y el meñique abiertos y el resto de los dedos cerrados (llamémosla configuración Y en ASL). La configuración del signo ROOSTER<sup>142</sup> (gallo) es de tres dedos abiertos (pulgares, índice y corazón como configuración 3) y su signo es monomanual, y la del signo FARMLAND<sup>143</sup> (tierra de cultivo) es monomanual en registro formal y de cinco dedos abiertos y extendidos (configuración 5), y por motivo de la licencia poética, se convierte en signo bimanual simétrico. Dichas configuraciones se repiten alternándose armónicamente a lo largo del poema.

A continuación, al cerrar este subapartado resumimos el orden de los signos de la primera parte del poema de modo vertical:

FARMLAND: 5

ON (locativo): 5

COW: Y

COW CL (representa al cuerpo entero del animal vaca de pie): Y

COW-LIE DOWN (tumbarse): Y

ROOSTER: 3

ROOSTER CL (representa al pico del animal gallo): 3

ROOSTER CL (representa a las patas del animal gallo de pie): 3

COW-CHEW: Y (esta configuración particular está modificada artificialmente en forma de Y para hacer una semejanza a la configuración del signo COW. Más claro, el signo original CHEW<sup>144</sup> (masticar) se ejecuta con dos manos en forma de un puño casi cerrado que se cierra y se abre ligeramente frotándose en forma circular con repetición). Debido a la licencia poética, el signo modificado COW-CHEW que se ha observado en el poema es una fusión léxica de los dos signos COW y CHEW simultáneamente por motivo estético.

ROOSTER CL (representa a una de las patas del gallo que se arrastra por el suelo dos veces): 3

---

<sup>142</sup> Para ver el signo ROOSTER en ASL, consulte el siguiente enlace: <https://www.handspeak.com/word/index.php?id=2899>

<sup>143</sup> Para ver el signo FARMLAND en ASL, consulte el siguiente enlace: <https://www.handspeak.com/word/index.php?id=7123>

<sup>144</sup> Para ver el signo CHEW en ASL consulte el siguiente enlace: <https://www.handspeak.com/word/index.php?id=381>

COW- ...: Y

#### 6.6.1.4. Onomatopeya imaginaria

Para las LO se usa para representar o imitar un sonido natural o un acto acústico que puede formar parte de la comunicación verbal (lingüística) o no verbal (paralingüística). Sin embargo, en la poesía suele tenderse más al empleo de la onomatopeya del plano verbal que a la del plano no verbal, porque busca reflejar algo más que dicho sonido. Esta figura literaria es un recurso especial y frecuente para potenciar la aliteración, que no solo hace reflejar la acción misma, sino también hace reproducir o evocar sonidos propios de los movimientos de las cosas y de los seres vivos a través de las palabras lingüísticas. O de otro modo, a base de la aliteración, la onomatopeya poética pretende reflejar algo más que una simple iconicidad acústica.

Sin embargo, en LS es diferente, de hecho, para LS se denominaría onomatopeya imaginaria, ya que se expresa en LS “sin reproducir los sonidos onomatopéyicos”. Esto significa que la iconicidad manual y corporal tanto verbal como no verbal (paralingüística y extralingüística de las LS), en base a una “imitación acústica” de modo imaginario, se percibe a través de lo visual, en vez de lo acústico. Pues, como se ha explicado previamente, en el lenguaje estándar tiene una propensión muy clara a la permeabilidad entre dos códigos lingüístico y paralingüístico a base de la iconicidad lingüística de modo natural. Por ende, en cuanto al lenguaje poético o literario, la ejecución signada (incluida la fonación kinésica) suele inclinarse más al código paralingüístico que al lingüístico, es decir, con frecuencia el empleo de los signos modificados es superior al de los signos normativos.

En un sentido más amplio, referente al código extralingüístico, se usa tanto en el lenguaje estándar como poético o literario, pero, por este procedimiento, se expresa extralingüísticamente de forma magistral con el fin de reproducir un sonido onomatopéyico en combinación con la ejecución manual y el ciclo rítmico. Es decir, este recurso es muy potente porque es capaz de condensar una acción o situación sonora en el espacio lingüístico visible, pero un poeta que no oye, ¿cómo puede recurrir a la onomatopeya acústica para su poesía signada? Esta pregunta nos parece de lo más adecuada.

En cuanto a la “imitación acústica” de modo imaginario, los poetas con sordera no

pueden oír de manera natural o no oyen bien el canto de los pájaros, el susurro del viento, el gorgoteo de las olas, el crujir de las hojas y otros elementos sonoros de la naturaleza y de su alrededor. Pero, son de vital importancia sus experiencias táctiles, visuales, y a veces auditivas, es decir, cuando se tienen algunos restos auditivos o bien a través de ayudas técnicas (normalmente auditivas, es decir, audífonos e implantes cocleares).

La LS, en gran medida, tiene una capacidad asombrosa de transformar los sonidos naturales de las cosas, seres vivos o ruidos ambientales en signos iconizados de lo más aproximado posible (generalmente signos modificados). Como diríamos que los sonidos reales se convierten en unos “sonidos imaginarios” en su visualidad total, es decir, estos que reproduce un poeta Sordo se transmiten por signos junto a las fonaciones predominantemente. Este procedimiento es posible gracias a ambos lados, por un lado, a una fuerte implicación de las fonaciones en los códigos antes mencionados, pero en este caso, especialmente en el extralingüístico, vía de la oralización onomatopéyica, y por otro lado, al poder de la iconización lingüística que genera el plano verbal de LS con su íntimo plano no verbal.

Está claro que, para cumplir este mecanismo retórico, no solo se emplea principalmente con la fonación, sino también con la oralización. Ahora vamos a adentrarnos en el poema en LSE “De la noche al día”<sup>145</sup> de Miguel Ángel Sampedro (2015b) para entender cómo funciona este recurso sobre los versos resaltados en negrita que contienen propios elementos propios sonoros de la naturaleza, cosas, animales y/o personas:

*A las doce,*

***tamborilea la noche***  
***y los cohetes batallan.***

*Es mi silencio.*

*A la una,*

***mengua el fuego chasqueando***  
***y la madera de la hoguera cruje.***

*Es mi silencio.*

---

<sup>145</sup> El título de este poema *De la noche al día*, que antes era *A las doce*, lo cual podemos ver en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=mX17D1ZvkrY>

A las dos,  
**murmuran las acequias**  
**y por ellas cada corrida musita.**  
Es mi silencio.

A las tres,  
**brama la ráfaga silbando**  
**y las cortinas se bambolean.**  
Es mi silencio.

A las cuatro,  
**se rompen las olas a llorar**  
**y las rocas las consuelan.**  
Es mi silencio.

A las cinco,  
**gruñe el diluvio al compás**  
**y las puertas se torturan.**  
Es mi silencio.

A las seis,  
**enmudece la música**  
**y los ebrios chillan.**  
Es mi silencio.

A las siete,  
**cantan los gallos mudos**  
**y el sol les despierta gritando a las gallinas.**  
Es mi silencio.

A las ocho,  
**espera la gente sigilosa**  
**y la entrada del tren chirría.**

*Es mi silencio.*

*A las nueve,  
absorben las grandes ciudades sus calles  
y los coches reclaman su espacio.*

*Es mi silencio.*

*A las diez,  
vocifera la radio piropeando  
y de ella se enamora el mundo oyente.  
Es mi silencio.*

*A las once,  
brinca una pareja de jilgueros piando  
y las hojas de los árboles vitorean.  
Es mi silencio.*

*A las doce,  
Cuando se congrega una multitud,  
festejan mis ojos,  
bailan y avivan las manos.  
¡Es mi ruido!,  
¡vengo del amor Sordo!*

Esta posibilidad funciona gracias al uso de, por un lado, un particular movimiento mimético a través de la fonación por el canal paralingüístico con el fin de emitir o ilustrar “sonidos o ruidos” sugerentes o imaginarios no perceptibles acústicamente, y por otro lado, de una vocalización o voz onomatopéyica originaria de las Los mediante la oralización por la lectura labial, es decir, por el canal extralingüístico, por ejemplo, tictac, bee bee, pio pio, bum, guau guau, etc. El uso de la fonación u oralización onomatopéyica que armoniza imprescindiblemente con el uso de signos iconizados (que pueden ser signos normativos -lingüísticos- y/o modificados -paralingüísticos-), mientras que, a este doble uso, sobre los que se apoyan de manera imprescindible otros de los CNM, provoca un nítido efecto “pseudosensorial auditivo”.

De hecho, este efecto es insonoro y totalmente visivo, es que no se emite un sonido sonoro, pero parece que sí. Los CNM complementarios más utilizados que acompañan a la fonación o a la oralización, son las cejas, los ojos y las mejillas, y que son los rasgos faciales importantes, e incluso corporales, como los hombros y el tronco hasta la cintura, según proponga el poeta Sordo.

En conclusión, queda demostrado que en la poesía signada es posible recurrir a la onomatopeya acústica, incluida la onomatopeya visual plasmada en la grafía o en la expresión visual. Como sabemos que este recurso es tradicionalmente muy auditivo, lo cual parecía imposible aplicarlo a las LS, sin embargo, puede transformarse en lo visivo con la LS.

### *6.6.2. Recursos léxicos-semánticos o de significación*

Son aquellos que buscan realzar los signos basándose en su significado. Los más usados son: Personificación o prosopopeya, etopeya, retrato, topografía, exclamación, interrogación o pregunta retórica, hipérbole, símil o comparación, antítesis, oxímoron, paradoja, gradación o clímax, ironía, metáfora, entre otros. De todos ellos, hemos decidido seleccionar en este trabajo algunos de los recursos más conocidos en la poesía signada.

#### *6.6.2.1. Personificación o prosopopeya*

En las LS este recurso retórico es muy abundante, y a veces imprescindible, y se emplea para atribuir propiedades humanas a un cuerpo u objeto inanimado, a un animal u otra clase de sujetos como podría ser un árbol, una flor o una piedra. En este recurso, la LS aventaja en grado mayor a las LO debido a la fuerte conexión natural entre el código lingüístico y el paralingüístico (recursos pantomímicos). Podemos ver muchos ejemplos de personificación en los poemas signados como “Literatura Sorda”<sup>146</sup> (Sampedro, 2008) con el signo FLOR<sup>147</sup>, “Caterpillar” (Sanborn, 2017b) con la descripción de una oruga, entre otros.

---

<sup>146</sup> Para ver un fragmento del vídeo poético en LSE, consulte el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=LXkhJQkxNBs>

<sup>147</sup> Véase el signo FLOR en LSE en el siguiente enlace: <https://fundacioncncse-dilse.org/?buscar=flor>

### 6.6.2.2. Ilusionismo configuracional: Poesía ABC y Poesía 123

Para la sociedad general se trata de un recurso novedoso, pero esto es gracias a la influencia de la representación alfabética de la LO, y en la actualidad se ha convertido en uno de los recursos retóricos preferidos de la comunidad Sorda. Este recurso que para nosotros podríamos denominarlo ilusionismo configuracional debido a la derivación de la “ilusión óptica” en base de juego con las configuraciones manuales. Eso sucede cuando el público que no sabe bien LS o no la conoce, al ver este tipo de poesía no se daría cuenta de su peculiar función al transmitir una significación dual.

Es una figura literaria muy particular de las LS y compleja, por lo que a veces es necesario recurrir con precisión a las licencias poéticas con el fin de poder moldear las configuraciones fonológicas de los signos adaptándose a las configuraciones dactilológicas o numerales, y asimismo, cumpliéndose con su objetivo retórico deseado. Es habitual en la poesía en ASL, al igual que en otras muchas LS. En un sentido más amplio, esto implica que al signar se ilustra al mismo tiempo dos imágenes visuales, las cuales encierran un mismo u doble sentido mediante dos códigos diferentes paralelamente.

De modo resumido, el mensaje visivo llega al espectador según se mire por las configuraciones fonológicas o por las configuraciones dactilológicas<sup>149</sup> o numerales en movimiento. Es decir, la función de este recurso es conformar un sentido poético dual en el que, por un lado, se escribe en LO al aire y, por otro lado, se signa gramaticalmente.

Más claro, estas dobles imágenes lingüísticas se expresan paralelamente por dos medios comunicativos distintos. Por un lado, como medio explícito con las configuraciones fonológicas, que pueden ser por el código paralingüístico mediante los signos modificados o por el código lingüístico, los signos normativos o por estos dos códigos combinados. Y al mismo tiempo, por otro lado implícitamente, el primero puede ser con las configuraciones dactilológicas (en adelante, ABC) mediante el deletreo manual de una palabra o conjunto de palabras de las LO, y también de este modo el

---

<sup>149</sup> Es un sistema de alfabeto manual, distinto en cada lengua de signos, es decir, es una representación alfabética de la lengua oral del país en que viven las personas Sordas. Se usa para deletrear una palabra oral cuando no se sabe cómo decirla en signo, y también para indicar el nombre propio y apellidos de una persona, el de una calle, el de una película, entre otros. No es el instrumento principal de comunicación entre las personas Sordas, y sirve sólo para acceder a las palabras de la lengua oral cuando es necesario.

abecedario dactilológico entero, de la A a la Z<sup>150</sup> (ABC poem / ABC story<sup>151</sup>); y el segundo, con las configuraciones numerales (en adelante, 123) que “representan números naturales, ya sea de forma aislada o incorporados en otros signos” (Herrero, 2009: 38), a través de una serie ordenada de números manuales desde el cero o uno para adelante o de cuenta atrás.

Como se ha dicho, hay dos tipos que destacan en este recurso: las configuraciones fonológicas con las dactilológicas (poesía ABC) o las fonológicas con las numerales (poesía 123). El primer tipo, comúnmente, se denomina poesía ABC, similar a la narrativa ABC (ABC story), género más conocido en ASL. A fin de evitar una confusión del género poético o lírico con el narrativo, se llama así el poema ABC (ABC poem, pero en versión americana de ASL también hay otro ABC Story por considerarse más narrativo que poético) que es cuando este recurso combina con otro recurso poético o más formándose como una unidad poética. Un ejemplo sencillo pero magistral de este tipo de poesía ABC es el poema *Deafhood* de Ruthie Jordan ‘Eyepoetic’ (2011) en ASL, donde contiene, a la vez, otro recurso apreciado llamado metáfora.

El segundo tipo se encuentra en la poesía 123, que funciona de modo prácticamente igual que en el caso del primer tipo, pero esta vez con los números incorporados en todos los signos. Vamos a observar un ejemplo con el poema 123 en ASL “Spider”<sup>152</sup> recitado por Valencia-Biskupiak (2014) que se basa en una serie de números 1-10, en el que se aprecia también otro recurso retórico llamado retrato, que puede ser prosopografía o etopeya. Nótese que las configuraciones tanto dactilológicas como numerales que usan estos poemas pertenecen a la ASL y son diferentes de las de la LSE.

Ahora resulta interesante ver otro poema 123, el mismo que hemos visto con anterioridad “Una mirada explosiva” (Sampedro, 2022) en LSE, con una serie de signos numerales de 1 a 10, junto a otro recurso denominado símil o comparación expresa entre dos ideas. Esta comparación se establece por semejanza: una mirada alocada y la explosión de un cohete. Este poema es muy original no solo porque está formado por

---

<sup>150</sup> Es considerado uno de los ejemplos famosos de la “poesía” ABC, cuyo título es “Titanic” (pero se dice ABC Story en A-Z según el intérprete Sordo, Patrick Fischer) en ASL: <https://www.youtube.com/watch?v=qqkwKkC2UXE>

<sup>151</sup> En EEUU es frecuente ver ABC poem y ABC story, pero en realidad ambos tipos, ABC, para nosotros, designarían un mismo género poético por su alto recurso de las licencias poéticas para conseguir un fin estético determinado.

<sup>152</sup> Se puede ver este poema 123 en ASL, el cual está condicionado por el orden numérico de 1 a 5. Pulse el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Lte4f2HS8VI>

estos recursos retóricos mencionados, sino que está versificado junto a un patrón de unidades rítmicas diferentes (modos métricos) que hemos mencionado arriba.

### 6.6.2.3. Metáfora visual

La metáfora consiste en un tipo de tropo o figura retórica, y según la primera acepción del DLE, “Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita” o, dicho así, tropo que usa una expresión para referirse a algo de forma no literal para sugerir una similitud o relación identificativa. En otros términos, que un término representa a otro.

En cuanto a la traducción oral a la signada y viceversa, según nuestra observación, hay casos en que la metáfora del poema original en proceso de traducción se merma o se pierde todo, tal y como hemos visto otros poemas orales igualmente afectados. En suma, con respecto al uso de la metáfora, la poesía signada, en general, parece recurrir menos que las LO. Cuando vemos un texto poético oral traducido a uno signado, la visualización de los significados en la poesía signada gana en claridad (Herrero y Nogueira, 2008; Herrero, 2015). Esta idea la comparte también Wilcox (2000) argumentando que, si se deja la influencia icónica en una metáfora signada, las interpretaciones resultan mucho menos opacas favoreciendo una mayor comprensión entre los espectadores signantes desde el mensaje del poeta. Incluso ocurre lo mismo entre los espectadores oyentes al comparar con su poesía oral. Obviamente, la metáfora en LS resulta muy expresiva y clarificadora.

Por consiguiente, entre las LO y las LS, o por decirlo así en nuestro caso, entre la LO y la LS españolas, se puede apreciar su diferencia en la metáfora visual con el ejemplo de Ángel Herrero:

[...] un fragmento, una estrofa, de un poeta español, uno de los poetas místicos más importantes del mundo, san Juan de la Cruz. Pertenece a su *Cántico Espiritual*, una versión española del *Cantar de los Catares*; y en él la amada va diciendo lo que el amado significa para ella. Lo que en la versión oral parece una descripción confusa, geográfica pero caótica, en la versión signada se nos revela perfectamente como un cuerpo. Además, el aire amoroso que en español parece una simple metáfora, se hace en la LSE un movimiento real, que efectivamente prende en la amada. (Herrero, 2010).

Las declaraciones metafóricas son a menudo diferentes a las que se utilizan en la poesía

oral. En general, los poetas Sordos, cuando crean una metáfora, en buena medida recurren a los patrones culturales sobre la mente, los pensamientos y las ideas de las comunidades Sordas en torno a lo visual. Dicho de otro modo, las actividades cotidianas de las personas Sordas constituyen inevitablemente una cultura Sorda que se refleja en el lenguaje metafórico. Los ingredientes metafóricos en LS se ven con frecuencia impregnados de las experiencias vividas en relación con la sordera y la interacción de la persona Sorda con el mundo oyente, tanto positivas como negativas.

Como defienden Lakoff y Johnson (1986), los conceptos metafóricos están abundantemente ligados a las experiencias vividas de una comunidad, tanto psicofísica como sociocultural. De ahí que el uso de recursos metafóricos en la poesía signada sea enormemente creativo y se aproveche tanto para generar efectos estéticos como para transmitir los rasgos psicosocioculturales de las personas Sordas.

No obstante, no quiere decir que la metáfora signada se centre en todo lo que hemos mencionado anteriormente. También sugiere un sinfín de términos imaginarios que aluden a los objetos, a las personas, a los espacios, a los animales, y a cualquier cosa de la naturaleza hasta los sonidos, todos transformados en lo visual.

A continuación, en la poesía signada se recurre mucho a la metáfora tanto espacial como conceptual, en este caso los significados metafóricos son manifestados visualmente. Por tanto, la poesía suele ser “semánticamente desviada” con todos los componentes relacionados a lo visual.

Es cierto lo que indican A. Ibáñez, C. Becerra, V. López, D. Sirlopú y C. Cornejo (2005): «Debido a que toda la información lingüística debe ser recibida a través de la vista, este lenguaje está estructurado de acuerdo a las necesidades y capacidades del ojo humano». En cuanto a la metáfora, como señala Sutton-Spence (2003): «The meaning of the words in the poem – or even of the whole poem itself – might deviate from the expected meaning in normal language. In the broadest sense, this is the area of metaphor». [Traducimos así: El significado de las palabras en el poema –o incluso de todo el poema en sí mismo– podría desviarse del significado esperado en el lenguaje común. En el sentido más amplio, esta es el área de la metáfora].

La metáfora y la visualización de imágenes en la poesía signada son a menudo muy diferentes a las que utiliza la poesía oral. Los poetas Sordos crean poemas, normalmente, con todo lo relacionado a los objetos o ideas visuales. Pero la potenciación de la imagería creativa de un poeta Sordo es relativa en función de si se recibe una educación

mínimamente apropiada o no, y, además, depende de su capacidad lingüística. Esta idea coincide con los argumentos de A. Ibáñez *et al.* (2005):

El amplio uso de metáforas espaciales y componentes icónicos implica una representación viso-espacial del signo demostrada a lo largo de la investigación y en otros estudios (Awh, Jonides, Smith, Buxton, Frank, Love, Wong y Gmeindl, 1999; Emmorey, 2004). Por ello la representación visual implica un favorecimiento de la comprensión del significado. Igualmente el potencial de imaginación visual está claramente incrementado en sujetos sordos educados con lenguaje de signos (Brennan, 1992; Chamberlain, Morford y Mayberry, 2000; Emmorey y Kosslyn, 2002, *apud* Ibáñez, 2005).

También debemos tener en cuenta que hay diferencia de la metáfora en LS entre las metáforas basadas en esquemas corporales-experienciales, que se usan más en la vida cotidiana, y las metáforas lingüísticas-culturales que recrean más los artistas Sordos o Sordos intelectuales.

Pero, curiosamente además y según hemos podido apreciar, muchos poetas con sordera severa o profunda no pueden oír el canto de los pájaros, el susurro del viento, el gorgoteo de las olas, las hojas crujidas, etcétera, elementos sonoros de la naturaleza. La LS es, en gran medida, capaz de convertir los elementos sonoros en signos de sonidos imaginarios. Para hacernos una idea más clara, recuerden el poema “De la noche al día” (antiguamente denotado “A las doce”) de Miguel Ángel Sampedro (2015b) que hemos mostrado con anterioridad, donde podemos ver en vídeo algunos ejemplos de versos signados que contienen elementos sonoros de la naturaleza.

A continuación, analizamos el poema recitado en BSL, que hemos observado anteriormente, con recursos metafóricos de carácter visual por la poetisa Sorda, Dorothy Miles, que se titula *Trio*:



Fig. 23. Fuente: *Trio* de Dorothy Miles (1983)

Esta performance poética de *Trio* se emitió en 1983 en el programa *See Hear!* del canal británico BBC. Su recitación signada está compuesta por tres poemas muy breves, independientes pero conectados, mañana – tarde – noche, cada uno creando potentes imágenes visuales relacionados con la “naturaleza”. Aquí analizamos únicamente algunos detalles en su composición metafórica para su comprensión. Su poema se enfoca en dos ideas centrales de Dorothy Miles: la primera designa al juego metafórico entre los componentes positivos de la naturaleza y la vida, y la otra idea gira en torno a los componentes negativos de la naturaleza y la muerte. También podemos interpretarlo como una metáfora extendida en otro nivel con las ideas de la juventud, de la madurez y de la vejez, es decir, con las ideas de cada poema corto. Al respecto, el estudio realizado por Sutton-Spence (2003) propone dos interpretaciones: Una interpretación general de la experiencia de la vida en un día como una metáfora común: «La frescura de la mañana y la juventud dan paso a la alegría de la madurez (edad media) y la tarde antes de que el miedo y la incertidumbre de la oscuridad y la vejez».

Y otra interpretación que, desde la perspectiva de las personas Sordas, se puede entender más profundamente porque el poema contiene rasgos culturales que sólo la comunidad Sorda conoce por su experiencia vivida. Por ejemplo, la imagen final del poema<sup>153</sup> donde la oscuridad es un símbolo de miedo porque produce un impedimento de comunicación. En la noche aparece un murciélago que vuela acercándose a la poeta y le tapa la vista. Así mismo, tanto para ella como para las personas Sordas en la oscuridad no se puede ver ni escuchar la LS, solo el tacto es el único sentido que aún les podría quedar para comunicarse, es decir, la oscuridad les produce la sordoceguera. Más claro, el mensaje coloquial sería lo siguiente: sin luz la LS no puede ser vista ni escuchada por nadie como si “la muerte de una desinformación atraparé a las personas Sordas”. Pero curiosamente para las personas oyentes no, porque cuando están en la oscuridad, pese a que puede ser una debilidad o miedo, todavía pueden comunicarse mediante los sonidos. La LO no requiere la iluminación. Veamos una estrofa final del poema de Miles acerca de la noche en la siguiente transcripción inglesa en BSL (Sutton-Spence, 2005):

---

<sup>153</sup> Véase el siguiente vídeo, cuyo verso final es donde aparece BAT, del poema *Trio* en BSL, que está entre los minutos 08:08 y 08:26 en el siguiente enlace: <https://www.facebook.com/bbcseehear/videos/see-hear-remembering-dot-miles/1761732093878855/>

EVENING

DARKNESS

WINGED-CREATURE-LIKE b-a-t

BAT-FLIES BAT-CONVERS-FACE

DEAF BLIND ME

REACH-OUT REACH-OUT

[blink, blink.]

En la traducción al inglés según Sutton-Spence (2005):

EVENING

Like a flower the sun folds itself up.

Darkness, like a bat, flies close,

And closer –

Deaf-blinds me!

En nuestra traducción al español:

NOCHE

Como una flor el sol se pliega.

Oscuridad, como un murciélago, vuela cerca,

y más cerca -

¡Yo Sordociega!

Cabe destacar ésta otra de las características significativas de la metáfora visual en el poema signado, que no en pocos poemas se revela la superioridad de los ojos y la importancia de las manos como una bendición de la comunicación lingüística. Evidentemente para los poetas Sordos, como bien sugiere Esmail (2008) acerca de esta idea que «[...] visual communication trumps oral interaction in its efficiency and its

revelation of truth.» [En la traducción al español: [...] la comunicación visual prevalece sobre la interacción oral en su eficacia y su revelación de la verdad.]

Veamos uno de los poemas, “My story”<sup>154</sup>, compuesto y escrito en inglés por la poeta y periodista Sorda, Laura C. Redden Searing (Esmail, 2008: 257) bajo el seudónimo de Howard Glyndon, en que describe su lucha con la LS y su descubrimiento de las compensaciones por su sordera a través de las figuras metafóricas:

### MY STORY

I learned to read in every face  
    The deep emotions of the heart;  
Por Nature to the stricken one  
    Had given this simple art.

The world of sound was not for me;  
    But then I sought in friendly eyes  
A soothing for my bitter loss,  
    When memories would rise.

And I was happy as a child,  
    If I could read a friendly thought  
In the warm sunshine of a face,  
    The which my trust had wrought. (ibid., 17-28)

En traducción al español oral:

### MI HISTORIA

Aprendí a leer en cada rostro

---

<sup>154</sup> Este poema fue publicado a través de la obra poética de *Sweet Bells Jangled: Laura Redden Searing, A Deaf Poet Restored* (2003) publicada por los editores Judy Yaeger Jones y Jane E. Vallier. (En español, *Las campanas sonaron: Laura Redden Searing, una poetisa Sorda restaurada*).

Las profundas emociones del corazón;  
Porque la Naturaleza, a quien está afectado  
Ha dado este sencillo arte.

El mundo del sonido no era para mí;  
Pero entonces busqué en ojos amables  
Un calmante para mi pérdida amarga,  
Cuando los recuerdos se elevarían.

Y yo era feliz como un niño,  
Si podía leer un pensamiento amable  
En el cálido brillo del sol de una cara,  
El que mi confianza se había forjado. (ibid., 17-28)

En el caso de las metáforas conceptuales y espaciales en combinación, vamos a observar un ejemplo. En el poema “Tu alma Sorda” a hay una repetición del signo FUEGO<sup>155</sup> que aparece en todo el cuerpo. Esta repetición contribuye al ritmo del poema: “fuego es signar”, indicando metafóricamente un mensaje cultural que enfatiza la importancia o la pasión por la LS. Existe la relación evidente entre el signo FUEGO como término imaginario y el signo SIGNAR<sup>156</sup> como término real que se omite. Este término imaginario repetitivo recrea una analogía sobre la lucha de las manos por la vida (Sorda) y por la LS. Todo este sentido metafórico, tanto conceptual como espacial, es extrapolable a lo que queremos enseñar la siguiente pintura dibujada por una pintora Sorda.

---

<sup>155</sup> Véase el signo FUEGO en el siguiente enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=fuego>

<sup>156</sup> Este signo léxico puede verse en el enlace: <https://fundacioncse-dilse.org/?buscar=signar>

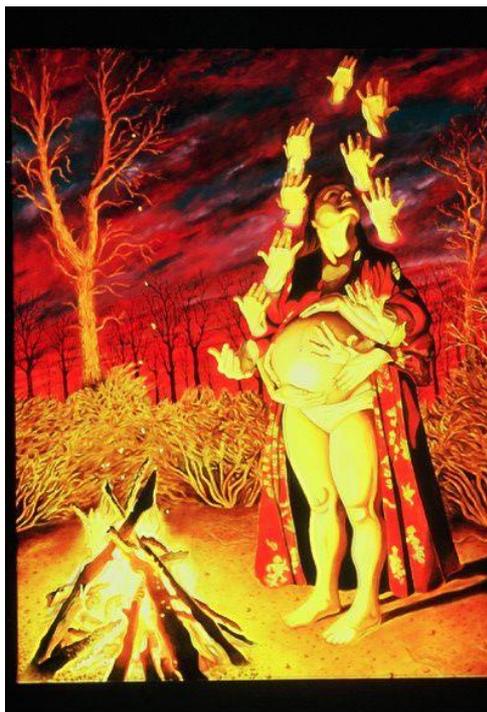


Fig. 24. *Gestational Rhapsody (Rapsodia gestacional)* de Susan Dupor (2003b)

En virtud de lo anterior, vamos a observar el poema en ASL de Valli con el título “Diente de león”<sup>157</sup> (en su versión original “Dandelion”) filmado en el año 1987. Este poema recurre a la metáfora de tipo implícito o puro a través del término imaginario “diente de león” que representa a una persona Sorda como víctima de la opresión social bajo una ideología oralista. Las hebras blancas esponjosas que desprende esta flor son sinónimo de la diseminación de la población Sorda a favor del uso de la LS en una generación tras otra. Más claro, la aversión a los dientes de león es un símbolo de la percepción cultural de la comunidad Sorda. La represión solo la hace más fuerte, porque su LS, que forma parte de la naturaleza, se mantiene fuerte y hermosa, a pesar de la prohibición milenaria del uso de su idioma visual en la sociedad general. Según nuestra interpretación, el tema principal se centra en el genocidio lingüístico sobre las LS lo cual hemos detallado en otro capítulo anterior en el principio del presente trabajo.

Lakoff y Johnson (1986) distinguen también un tipo de metáforas que llaman

---

<sup>157</sup> Puede verse este poema en ASL en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=evVwyZPj88I>

espaciales (u orientacionales). En ellas, el significado se relaciona con un eje espacial. Proponemos subdividirlo en tres ejes: vertical, horizontal y diagonal. En LS, estas metáforas se usan muy a menudo para expresar los estados emocionales del poeta al recitar poemas. Por ejemplo, la felicidad se localiza en el espacio superior y la tristeza en el inferior. Esto estaría relacionado con el movimiento de las manos y/o la expresión corporal de estas emociones: una postura encorvada o manos abajo va típicamente asociada con el sentimiento negativo de tristeza y depresión, mientras que una postura erguida o manos arriba se asocia con un estado emocional positivo.

Un ejemplo de aplicación de esta metáfora espacial al eje vertical en la poesía signada es el verso “bajo las estrellas caídas” del poema en LSE que lleva el título “Conozco a un hombre” (2015). En la escena se ve como la cabeza y las manos se desplazan ligeramente de arriba (hace alusión a las estrellas) a abajo a la vez que se indica que las estrellas que habitan en el cielo caen en una depresión (/bajo las estrellas caídas/)<sup>158</sup>. Este sentido emocional va ligado a lo negativo. Otro ejemplo del eje horizontal, un signo se desplaza mostrando un cambio del estado de ánimo de una persona u objeto por los espacios laterales al avanzar de derecha a izquierda o al revés, y también de forma simétrica con las dos manos hacia dentro o hacia fuera. Pongamos un ejemplo. Cuando se engrandece el corazón se expresa así con las manos en el lugar del corazón hacia fuera, mientras que cuando se entristece el corazón las manos van hacia dentro. Otro ejemplo del eje diagonal, hay dos formas en las que suele designar una acción progresiva o regresiva, es decir, cuando un signo que va diagonalmente de abajo a arriba muestra una actitud positiva, y de arriba a abajo, una actitud negativa.

En conclusión, el recurso literario de la metáfora se expresa de forma poderosa y fascinante en las LS. Es decir, muestra la presencia de las metáforas propias que no coinciden necesariamente con las de las LO. La imaginería metafórica de un poeta Sordo depende, sobre todo, de su capacidad lingüística y su creatividad visual, pero es también sensible a su nivel educativo (Kyle, 1979, 1981, 1983; Kyle y Ackerman, 1989; Brennan, 1975; Chamberlain, Morford y Mayberry, 2000; Emmorey, Kosslyn y Bellugi, 1993; Ibáñez *et al.*, 2005). Por lo tanto, es interesante observar detenidamente la metáfora, cuando la hay, en una poesía signada para hacernos comprender mejor las interrelaciones

---

<sup>158</sup> Puede ver un fragmento de este poema en LSE en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=fFK3QrFo9gg>

entre el lenguaje, la vida cultural y la vida de la mente Sorda (Wilcox, 2000).

### 6.6.3. Recursos morfosintácticos o gramaticales

Las figuras retóricas, que se basan en la morfología y/o sintaxis de las LS, cumplen la función de evocar un mensaje más poético. Los recursos pueden ser los siguientes: anáfora, epífora, pleonasma, elipsis, concatenación, hipérbaton, paralelismo, apóstrofe, perífrasis, etc. No obstante, aquí solo se exponen algunos de estos recursos por ser los más utilizados en la poesía signada:

#### 6.6.3.1. Anáfora

El recurso anáfora consiste en el acto repetitivo de un mismo signo o grupo de signos al principio de distintos versos. Hay muchos ejemplos de anáfora en la poesía signada, pero aquí solo mostramos un ejemplo que aparece en el poema “Tu alma Sorda”, presentado más arriba, donde predomina el signo repetitivo FUEGO en la posición inicial de todos los versos, salvo los de la última estrofa. Este recurso es el que reproduce una riqueza rítmica visual.

Ahora analizamos en profundidad el poema “Tu alma Sorda” de Sampedro (2012) donde hay un signo FUEGO de carácter anafórico, que se repite en cada estrofa del cuerpo. Curiosamente, desde el punto de vista de la comunidad Sorda, por lo general, esta repetición semántica la interpretamos comúnmente como un mensaje que enfatiza la importancia de la LS, como símbolo “sagrado” del fuego. Este valor simbólico denota una de las cualidades más esenciales de la cultura Sorda. A pesar de la perspectiva de la gente que desconoce por completo el mundo Sordo, podría interpretarse como un significado simple y monótono, solamente “fuego”, como escénica de algo de pasión quizás, esto no tiene nada que ver con el significado en LS. En ambas perspectivas, por lo general, sus dos respuestas chocan entre sí. ¿Por qué? ¿Cuál es la idea central del poema que hemos visto recientemente?

Para la gente Sorda este signo FUEGO se interpreta como una pasión vital por la LS, la cual le da la vida. Sin el fuego, no sería lo mismo. Paradójicamente, este mismo valor simbólico no le afecta para nada a la sociedad que desconoce el mundo Sordo.

#### 6.6.3.2. Epífora o epístrofe

Muy similar al recurso anteriormente mencionado, pero en esta ocasión, la repetición de

los signos se realiza con aquellos que se encuentren solo en los versos finales.

Hay un ejemplo que hemos expuesto arriba con el poema en ASL “Lights out”, donde todos los signos finales se ejecutan lo mismo APAGAR excepto el último. Pero son sintácticamente diferentes gracias a su orientación variable por el mecanismo lingüístico de la concordancia sujeto-verbo. Y el signo ILUMINAR del último verso da fin a la repetición.

#### 6.6.3.3. Paralelismo

Su función es la repetición de estructuras sintácticas similares o iguales entre los versos, con el fin de producir una melodía rítmica contribuyendo a generar un efecto verbal, visual y estético en LS. Hay muchos poemas ejemplares con dicho recurso. En LSE podemos encontrar algunos y uno de ellos es el siguiente “Tu alma Sorda”.

El poema mencionado anteriormente está en la línea de la lírica paralelística de tipo tradicional. Es decir, es uno de los poemas en los que debemos entender la idea principal que se encuentra plasmada de forma vertical, por ejemplo, siguiendo la serie LLEGA-ILUMINA-ABRE-CALDEA-ALIVIA, deja ver enseguida un proceso muy claro. Si esta serie vincula al título del poema resultaría así: Tu alma Sorda llega, ilumina, abre, caldea y alivia. La base del poema es potenciar el Deafhood en la comunidad Sorda, ser un individuo libre de expresión y comprensión por medio visual, dejando al margen el Fonocentrismo por los motivos que hemos explicado antes. En síntesis, el poder del uso de la LS promueve el espíritu de *Deafhood*, y simultáneamente el de *Deaf Power*.

#### 6.6.3.4. Alternancia de lateralidad

Es un recurso exclusivo de las LS. Se emplea para expresar un mensaje poético en una de las dos manos alternadamente, como si se expresaran en dos bocas gracias a la lateralidad, dimensión exclusiva de las LS. Por eso, no es posible aplicarlo a las LO.

Hay un ejemplo que hemos observado anteriormente del poema “Tears of Life” (Lágrimas de la vida). En su versión signada se observa un recurso muy original, pues en este caso y a lo largo del poema, la mano dominante es la derecha y la mano no dominante, la izquierda. La mano dominante expresa un verso compuesto por dos signos consecutivos, mientras que la mano no dominante se corresponde con otro verso de un solo signo en el que se ejecuta como un recurso más, llamado anáfora: repetición de un mismo signo LÁGRIMA, pero en cada signo se transmiten diferentes emociones por

medio de la expresión facial y sus versos correspondiente.

#### 6.6.3.5. Visual Vernacular (VV) o Visualidad Vernácula

De todos los recursos retóricos del género literario en LS, este recurso es el más especial y ello se debe a que es muy propio y original de las LS. Es muy conocido en EEUU y muy popular en Europa occidental (España, Francia, Alemania, Italia y algunos más).

Históricamente, Bernard Bragg es el pionero teórico en acuñar este término VV para designar al concepto de lo que hemos explicado con anterioridad. Este término acuñado se produjo gracias a la observación de Bragg en los colegios, donde había algunos de los niños Sordos contando por signos una narración muy viva, de manera fascinante y altamente visual. A partir de ahí, la VV ha ido evolucionando considerablemente, cada vez más impresionante, más manejable. En tanto, queremos dedicarnos al poema en inglés que escribió Bragg:

#### THE SIGN LANGUAGE AS I KNOW IT<sup>159</sup>

Give me back my language the way I signed it when I was young.

Give me back my language the way it used to be— before linguists “discovered” it and conferred a new name on it.

Give me back my language the way I learned from my deaf parents, from their deaf friends, from my teachers, both deaf and hearing.

Give me back my language the way I remember how the deaf storytellers role-modeled it to me.

Give me back my language without any of those rules, restrictions, impositions, or fixed boundaries that the linguists established for it.

Give me back my language that has a great potential for change and growth.

Give me back my language which is very much part of who I am.

---

<sup>159</sup> Para más información al respecto, pulsa el siguiente enlace: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bernard\\_Bragg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Bragg)

En traducción al español oral:

## LA LENGUA DE SIGNOS TAL COMO LA CONOZCO

Devuélveme mi idioma como lo signaba cuando era joven.

Devuélveme mi idioma como solía ser, antes de que los lingüistas lo “descubrieran” y le confirieran un nuevo nombre.

Devuélveme mi idioma como lo aprendí de mis padres sordos, de sus amigos sordos, de mis maestros, tanto sordos como oyentes.

Devuélveme mi idioma de la forma en que recuerdo cómo los narradores sordos me lo modelaron.

Devuélveme mi idioma sin ninguna de esas reglas, restricciones, imposiciones o límites fijos que los lingüistas establecieron para él.

Devuélveme mi idioma que tiene un gran potencial de cambio y crecimiento.

Devuélveme mi idioma, que es una gran parte de lo que soy.

Con respecto al hilo anterior a ese poema, es cierto que es algo parecido a los recursos que se usa en la narrativa gráfica pero no hay constancia de una manifestación idéntica a la del VV en LS en las LO. Compartimos con la definición de Pauline Stroesser acerca del lenguaje literario basado en la VV: Puede representar una multitud de aspectos en un solo signo, mientras que el lenguaje oral necesita una multitud de palabras para representar los mismos aspectos (Stroesser, 2015 *apud* Brandwijk, 2018). Más claro, siempre se expresa en el espacio lingüístico signado, pero muy estrictamente ligado a lo paralingüístico, muchísimo más que en un lenguaje estándar. También, es algo diferente a los demás tipos textos literarios sin VV porque se muestra visualmente un mensaje repleto de signos como preformas. Para dar una mayor comprensión, anteriormente se han mostrado algunos de los poemas que no recurren a la VV y otros sí. Más adelante se mostrarán otros nuevos textos basados en la VV.

En suma, esta figura retórica no tiene que ser aplicada siempre a un poema entero, sino además a un texto parcial, es decir, a algunas estrofas de un texto narrativo o poético. La VV, por decirlo así, genera un arte literario altamente dotado de expresiones facial y corporal (de la cintura a la cabeza) con mayor fluidez, por la cual se genera una mayor visualización de significados con matices detallados, concisos, complejos, sutiles y rítmicos, mucho más avanzados que otros tipos poéticos signados, es decir, se llevaría

una sobredosis “teatral”. Para nosotros, lo más interesante es que, tiene enormes posibilidades de provocar una distorsión expresiva y estética en el lenguaje poético (y también en el narrativo, pero menos).

En un sentido más amplio, por un lado, es capaz de emplear con suma facilidad una técnica del esperpento, «concepción literaria [...] en el que se deforma la realidad acentuando sus rasgos grotescos» (DLE). Y por otro lado, hay otras características destacadas que lo componen: cambio perfecto de roles del sujeto, objeto o entre ellos, ritmo visual, cambio de puntos de vista y velocidades de la marcha, distintos planos, etcétera. Estas técnicas cinematográficas, así como los signos modificados y clasificadores han de ser muy cuidadosos para cumplirse con su fin estético puro. Sin parangón su empleo es transformarse en un mensaje muy dinámico, brutal, virtual, asombroso y estético con genialidad.

Por eso, su función pretende transmitir un sentido literario lo más visual posible como si pretendiese invitar a que viéramos un poema o una narración ejecutado con una lupa gigante o a que estuviéramos dentro del texto signado. Hasta las personas oyentes que no saben LS o con pocos conocimientos, pueden entenderlo bien y, a veces, mejor que un texto signado en lengua estandarizada. Lo más curioso es que, es imposible interpretar un poema o narrativo VV a uno oral simultáneamente, y si lo intenta, se resta mucho el sentido original. Y, además, la VV se puede realizar solo o en grupos.

Gracias a la VV, el signante puede dominar el control del cuerpo, la vista, la técnica, los signos icónicos y los efectos especiales, pero requiere mucha energía tanto mental como física. En cuanto a la duración de la producción: poesía y narrativa VV, normalmente la de la narrativa es mayor. Pero no es solo eso, la poesía se encarga de condensar un mensaje de modo superior a la otra, y con más juegos entonativos produciendo una música visual.

Señalamos uno de los ejemplos más notables de la poesía VV y cuyo autor más aclamado internacionalmente es Giuseppe Giuranna, y también otros autores excelentes como Peter Cook, Ace Mahbaz, Ian Sanborn, etcétera, así como los autores destacados de narrativa VV tales como Erwan Cifra, Ace Mahbaz, Ian Sanborn, Edyta Kozub, Arnoldas Matulis, etcétera. Ciertamente, por esta figura literaria, a veces, es difícil delimitarse los textos poéticos de los narrativos.

Por consiguiente, para solucionar ese problema, podemos dar una orientación aproximativa con los textos de la poesía VV que hemos seleccionado para dar una clara ejemplificación. Sin embargo, se ha dicho antes que algunos de esos pueden parecerse

más a una narrativa que a una poesía. Según nuestra experiencia, a la hora de separar unos de otros hay que tener en cuenta el ritmo de la narrativa, en buena medida, es más fiel a la realidad, y menos poético, menos retorcido, como una lógica común, frente al de la poesía, una lógica rara con alta posibilidad de distorsionar signos y juego rítmico altamente evidente para conseguir un sentido poético. Y además de estos, la poesía tiene una licencia poética sin lugar a duda. En otros términos, fíjese bien en el grado del uso de licencias poéticas, así como en los ritmos entonativos peculiares, los cuales nos podría ayudar a separarlos mejor.

Los poemas VV seleccionados de los autores en orden alfabético que vamos a mostrar son los siguientes: “Berlín”<sup>160</sup> de Ace Mahbaz (2020), “Tick Tock”<sup>161</sup> y “Caterpillar”<sup>162</sup> de Ian Sanborn y “Poetry”<sup>163</sup> de Peter Cook, entre otros. Muchos de ellos generan un fuerte empoderamiento de lo Sordo, excepto el poema “Caterpillar” porque no se ve muy cargado de este empoderamiento tan apreciado para nosotros. Pero, implícitamente se produce un empoderamiento lingüístico, es decir, un texto literario (narrativo o poético) al estar basado en VV se le concede poder a la LS, con la cual se puede reproducir una historia o un contenido altamente tetradimensional en LS. Este motivo esencial, es lo que permite al colectivo Sordo sentirse orgulloso de su propia lengua (las LS nunca serán inferiores a las LO en todos los sentidos).

Y los otros textos literarios VV de tipo narrativo son los siguientes: “Game Over”<sup>164</sup> de Ace Mahbaz, “Illuminat”<sup>165</sup> de Arnoldas Matulis, “TIR”<sup>166</sup> de Edyta Kozub, “Saint Valentin”<sup>167</sup> de Erwan Cifra y “Rooster”<sup>168</sup> de Ian Sanborn. Se puede apreciar que ninguno de estos textos habla de dicho empoderamiento de lo Sordo, en comparación con los poemas VV anteriormente mencionados.

---

<sup>160</sup> Véase su texto poético *Berlín* en DGS (Lengua de Signos Alemana): [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_hBwHyiUoE](https://www.youtube.com/watch?v=s_hBwHyiUoE)

<sup>161</sup> Véase su texto poético *Tick Tock* en ASL: <https://www.youtube.com/watch?v=0UCz1caT5Dc>

<sup>162</sup> Véase su texto poético *Caterpillar* en ASL: <https://www.youtube.com/watch?v=4PeYpRbg18Y>

<sup>163</sup> Véase su texto poético *Poetry* en *Flying Words Project* en ASL: <https://www.youtube.com/watch?v=JnU3U6qEibU>

<sup>164</sup> Véase su texto narrativo *Game Over*: <https://www.youtube.com/watch?v=5pVUypez6xo>

<sup>165</sup> Véase su texto narrativo *Illuminat*: <https://www.youtube.com/watch?v=4mCy0TJtHzY>

<sup>166</sup> Véase su texto narrativo *TIR*: <https://www.youtube.com/watch?v=1l8hWJkNZO4>

<sup>167</sup> Véase su texto narrativo *Saint Valentin*: <https://www.youtube.com/watch?v=sjxlUp5PYiM>

<sup>168</sup> Véase su texto narrativo *Rooster*: <https://www.youtube.com/watch?v=fzcvWtsKVQ>

Al respecto, para dar mayor claridad todavía, queremos reiterar la explicación de cómo delimitar estos géneros VV: narrativa y poesía (en muchos casos, no es nada fácil hacerlo). A pesar de ello, lo intentamos de modo resumido. Hablamos de la diferencia funcional que se caracteriza particularmente a cada género basado en VV. La narrativa es un modo narrativo, cuya función principal es manifestarse de forma descriptiva los hechos en cuestión. De hecho, en VV se dirige a contar una historia tetradimensional en su totalidad con efectos especiales, cuya realidad histórica pretende ser verosímil y estética a la vez. Esta realidad referida no suele ser la misma de cómo cuenta la Historia lo que ya ha pasado. Sin embargo, con una excepción, esta figura literaria tan peculiar permite recrear una narración real o de lo que ya ha pasado, e incluso copiando una película o una parte de ella, y a menudo, los dibujos animados.

En cambio, la poesía es un modo subjetivo, por lo que su fin predominante es crear un mundo connotativo, sugerente y polisémico, pero en VV se expresa de forma tetradimensional total. Su función principal quiere transmitir o buscar cómo comunicar los sentimientos e inspiración del autor con su propio efecto rítmico o ritmo personal, recurriendo de modo visivo a las figuras literarias tales como metáforas, paralelismo, símil, aliteración, anáfora, etcétera, e incluso las licencias poéticas (visuales). Así pues, estas últimas no se refieren para nada a lo que emplean las LO en poesía. En otros términos, pretende realizar la transformación de un texto en un producto poético con “sobredosis” del embellecimiento estético.

En síntesis, según nuestra interpretación, la VV no es un género nuevo, ni independiente, ni emergente, ni diferente de otros géneros literarios de las LS. Porque, nuestro estudio pretende proponer una definición de lo más precisa posible al respecto, pues, la VV consistiría en una figura literaria en la que hace una manipulación del registro lingüístico de máxima potencia iconizadora. En tanto, nos arriesgamos a afirmar que las LS en VV, por decirlo así, significan una gran máquina de iconización lingüística.

Y, por último, antes de exponer nuestras conclusiones finales, queremos destacar el cierre de esta tesis con la siguiente viñeta humorística de Oreja Voladora (Isabel de las Heras):



Fig. 25. Fuente: *Visual Vernacular e Intérprete* de Isabel de las Heras (2020)



## CONCLUSIONES

Una persona sorda puede ser culta y elocuente, [...] no considerarse nunca, ni ser considerada, incapacitada ni anormal. Lo crucial (y esto es precisamente lo que varía muchísimo entre los diferentes países y culturas) es nuestro conocimiento de los sordos y nuestra actitud hacia ellos, la comprensión de sus necesidades (y facultades) específicas, el reconocimiento de sus derechos humanos fundamentales: el acceso sin restricciones a un idioma natural y propio, a la enseñanza, el trabajo, la comunidad, la cultura, a una existencia plena e integrada. La situación de los sordos no es ideal en ningún país, pero en algunos (en Suecia, por ejemplo) las personas sordas pueden al menos servirse de su propio lenguaje de señas libremente y se las instruye con él; pueden crear un teatro, una poesía, una cultura completa, a partir de él; [...]. (Sacks, 2003: 7-8).

Durante el desarrollo de este estudio, muchas de las ideas que se recogen y se recopilan en esta tesis nos eran completamente desconocidas, y tras finalizar, nos han resultado de gran aportación; esperamos que sean de gran utilidad para llevar a cabo una contribución científica de cara al futuro. Sin lugar a duda, la literatura es una de las Bellas Artes, pero también el conocimiento de la misma convierte su estudio en muy complejo.

No obstante, antes de empezar a desarrollar la presente tesis, no sabíamos con certeza qué era la literatura Sorda y cuáles eran sus implicaciones literarias más destacadas en LS. Consecuentemente, este trabajo ha alcanzado en alguna medida su objetivo de que en un futuro se cumpla que algún día cualquier persona pueda coger una enciclopedia de literatura de LS o acceder a una antología de obras poéticas signadas.

Por favor, permítame el lector que ahora escriba el presente párrafo en primera persona del singular únicamente: el sueño con que acabo el anterior párrafo me inspiró en mi adolescencia. Fue entonces cuando una de mis aficiones se convirtió en la poesía, en este sentido, en los poemas orales escritos de la lengua española, y posteriormente y en los casos que era posible, me dedicaba a interpretar algunos a la LSE, fue en aquel

momento, cuando comenzó a surgirme una gran incógnita, una duda, sobre si los poemas signados existen o no.

Por todo ello, hemos tomado la decisión de indagar una parte fascinante de la literatura signada, concretamente el estudio de la poesía signada, por lo que es considerada como uno de los géneros literarios más apreciados por la comunidad Sorda.

Tal y como hemos observado en la tesis, existen muchos ápices. A lo largo de las décadas nuestra sociedad consideraba la LS como una especie de comunicación meramente gestual, sin ideas abstractas, basada en exclusividad en la comunicación no verbal, lo kinésico como lenguaje corporal “fuera de conformidad a las reglas de la gramática”, es decir, el código extralingüístico de las LO, y hasta la hartura en el lenguaje universal. Sin embargo, hoy en día todavía hay muchos que piensan así.

El objetivo final de esta tesis es reconocer y, en lo posible, demostrar, la existencia de la poesía en LS, e incluso en LSE/LSC, cuestión clave que hay que aclarar para poder llevar a cabo, en un futuro cercano, una inclusión de la literatura Sorda en el sistema educativo del Estado español, así como las futuras posibilidades investigadoras, los cuales beneficiarán indudablemente a nuestra comunidad Sorda española y a la sociedad en general.

Asimismo, el presente trabajo de investigación no sólo ha pretendido exclusivamente establecer una aproximación teórica de las LS en la gramática, la cual repercute en la poesía signada. Ha pretendido además exponer nuestra reflexión acerca del fonocentrismo, que es un claro daño colosal que ha incidido en la literatura signada, así como en todas las LS.

Tras los resultados de la tesis, se nos ha permitido desmitificar la idea central o preconcebida de la teoría de la literatura donde la *phoné* o la LO era el centro de la creación literaria humana, dejando la lengua no oral al margen, es decir, las LS. Pretendemos erradicar las creencias antiguas del oralismo porque éstas, manifiestan que las LS impiden a los usuarios el buen funcionamiento de su pensamiento y lenguaje de forma abstracta, y la injerencia en su aprendizaje de una LO.

De las distintas teorías de literatura general y de la poesía oral en combinación con los estudios poéticos de LS, hemos podido extraer numerosos datos interesantes para desarrollar este trabajo, y que, a nuestro modo de ver, podrían dar sus frutos en futuras investigaciones en nuestro país.

Sin embargo, en la actualidad todavía abundan lagunas de investigaciones sobre la literatura signada, y que para nosotros es una necesidad urgente de subsanar. Nos

preguntamos si los estudios de la teoría de la literatura general son los que registran y estudian los fenómenos lingüísticos y estilísticos existentes de la poesía. ¿Por qué no registran la poesía signada tal y como la hemos estudiado? Por todo ello, este trabajo pretende primero invitarles a explorar e indagar en la literatura signada, y esto implica sugerir la modificación importante del concepto mismo de la cultura literaria, es, tradicionalmente, basado en lo oral y que ha vivido a lo largo de los siglos en la cultura occidental, o mejor dicho, en la cultura de las LO.

A continuación, en términos derridianos, el fonocentrismo es una crítica a la idea de que la escritura es un simple suplemento de la voz. Para nosotros, el oralismo es una crítica de la idea de que el origen del lenguaje humano es oral, por su justificación arcaica, todos debemos usar la lengua exclusivamente oral. De hecho, para el mundo de las personas Sordas, el audismo, es una crítica al poder de la comunicación oral, pero concretamente al poder de las personas que oyen. Estos tres conceptos son distintos (fonocentrismo, oralismo y audismo), pero el trío que se cree encontrarse en el pedestal coincide en ilustrar la idea del sonido o *phoné* como esencia natural, fundamental y única de todas las comunicaciones humanas y no humanas.

Para entender cómo funciona la poesía signada, primero afirmamos, las LS como lenguas verdaderas y naturales con propia gramática en plenitud, en correspondencia a la categoría de las lenguas verbales, similar al resto de LO tanto minoritarias como mayoritarias. Y después, nos centramos necesariamente en la composición poética en la que un lenguaje visual se utiliza de manera creativa para expresar la identidad, cosmovisión y experiencia de vida de los miembros de una comunidad Sorda, y que es también es bicultural<sup>169</sup> y bilingüe<sup>170</sup> en relación con la audición de la mayoría, la comunidad oyente.

Concluimos que en esta tesis se manifiestan tres partes; en la primera parte, la poesía signada como un embellecimiento visual de la LS, que merece la pena conocer por su única y preciosa poeticidad, mientras que la audición carece de ella. La segunda, además de su diferente modo de expresión literaria, la poesía signada, sí existe sin lugar a duda, y frecuentemente, la LS puede deconstruir (en el sentido de desmontar) la LO, al exponer

---

<sup>169</sup> En el caso de la comunidad Sorda, designa a una persona Sorda que asimila dos culturas diferentes, visual y auditiva.

<sup>170</sup> Asimismo, a nivel lingüístico, cuando la persona Sorda es bilingüe significa dominar considerablemente dos idiomas, oral y signado.

los significados en la poesía de forma visual. El fonocentrismo se ha puesto en su fin. Al menos esa ha sido experiencia, especialmente, de Ángel Herrero y Rubén Nogueira (2008) en su artículo “Aspectos lingüísticos en la traducción poética a la lengua de signos española” que nos inspiró mucho. Y la tercera, la más importante, en los estudios donde hemos observado y se explica la diferencia de ideas de la poesía Sorda, entre la sordera (*Deafness* como marco negativo) y la Sordedad (*Deafhood* como marco positivo). De hecho, hemos visto poemas signados o escritos por los poetas Sordos que se han centrado a menudo en las ideas de la pérdida de audición y el sufrimiento de la opresión lingüístico-cultural por parte de las comunidades oyentes.

Antes de sellar nuestras conclusiones, esperamos que entre todos consigamos un reconocimiento literario a las lenguas minoritarias (y minorizadas), en nuestro caso, a las LS de las personas Sordas, que consideramos un patrimonio cultural de todos y que en ese sentido deben ser protegidas por el Estado. Por lo tanto, deseamos que tanto el Estado español como la institución universitaria reconozcan la importancia de la inclusión de la literatura signada en los centros educativos y universitarios, junto a la asignatura optativa de la Lengua de Signos Española y Literatura. Finalmente, nuestros mejores deseos se dirigen a (re)construir conocimientos de la teoría de la literatura general, en la que la poesía signada y otros géneros literarios de LSE y LSC estén incluidos. Porque desde siempre, ha sido para nosotros una pena ver cuánta información disponible existe sobre la poesía de los Sordos en la literatura general de otros países de Europa y Estados Unidos, y cuán poco encontramos sobre ello en nuestro país. Ojalá esta desproporción se vaya nivelando con el tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO-CORTÉS, Ángel (2000). “Lorenzo Hervás y el lenguaje de los sordos”.  
Universidad Complutense de Madrid.  
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/circulo/no4/alonsocortes.htm>
- ANDERSON, Benedict (1983). *Imagined Communities*. London: Verso.
- BACA, Virginia M<sup>a</sup> (2010). El lenguaje como hecho cultural. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. En: <https://www.eumed.net/rev/cccss/08/vmbm2.htm>
- BÁEZ, Inmaculada, y CABEZA, M<sup>a</sup> del Carmen (2005). Algunas reflexiones sobre el estatus de las lenguas de señas de los sordos en el contexto de la globalización. *Estudos em Homenagem ao professor Doutor Mário Vilela (1)*, 277- 289. Porto: Facultadde Letras da Universidade do Porto.
- BASAVE, Agustín (2002). *¿Qué es la poesía?: Introducción filosófica a la poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BASCOM, William (1954). Four functions of folklore. *The Journal of American Folklore*, (67) 266, 333-349. <https://doi.org/10.2307/536411>
- BAUMAN, H-Dirksen L. (2009). *Open your eyes: deaf studies talking*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAUMAN, H-Dirksen L., NELSON, Jennifer L., y ROSE, Heidi M. (2006). *Signing the body poetic: Essays on American Sign Language literature*. Berkeley: University of California Press.
- BAUMIÉ, Brigitte (2015). *Les mains fertiles: 50 poètes en langue des signes*. Ed. Bruno Doucey.
- BÉBIAN, Auguste (1817). *Essai sur les sourds-muets et sur le langage natural*. Paris: Dentu.
- BÉBIAN, Auguste (1825). *Mimographie, ou Essai d'écriture mimique propre à régulariser le langage des sourds-muets*. Paris: Chez Louis Colas
- BELLUGI, Ursula. y KLIMA, Edward. (1976). Two faces of sign: iconic and abstract. *Annals of the New York Academy of Sciences*, (288), issue 1, Origins and Evolution of Language and Speech, 514-538. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1976.tb25514.x>
- BICKERTON, Derek (2002). Foraging versus social intelligence in the evolution of protolanguage. In A. Wray (Ed.). *The transition to language*, 208–225. Oxford: Oxford University Press.

- BICKERTON, Derek (2009). “Desarrollo del lenguaje”.  
<http://www.desdeexilio.com/2009/05/11/desarrollo-del-lenguaje-entrevista-a-derek-bickerton/>
- BLONDEL, Marion y CHRISTOPHER, Miller (2001). Movement and Rhythm in Nursery Rhymes in LSF. *Sign Language Studies* (2) 1, 24-61. Washington: Gallaudet University Press.
- BLOOMFIELD, Leonard (1933). *Language*. New York: Henry Holt.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. Ley 15/2022, de 12 de julio. 13 de julio de 2022, núm. 167. En: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2022-11589>
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. Ley 17/2010, de 3 de junio. 28 de junio de 2010, núm. 156. En: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-10216-consolidado.pdf>
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. Ley 27/2007, de 23 de octubre. 24 de octubre de 2007, núm. 255.
- BRANDWIJK, Marieke van (2018). “Visual Vernacular: an Inter and Intra Sign Language Poetry Genre Comparison” en thesis. The Netherlands: Universidad de Leiden: <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/65872>
- BRENNAN, Mary (1975). Can deaf children acquire language? An evaluation of Linguistic Principles in Deaf Education. *American Annals of the Deaf* (120), 5, October. 463-479. Washington: Gallaudet University Press.
- BRENTARI, Diane (1999). *A Prosodic Model of Sign Language Phonology*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- CARMEL, Simon J. (1996). Deaf Folklore. *American Folklore: An Encyclopedia*. Jan Harold Brunvand (ed.), 197–200. New York: Garland Publishing.
- CARVAJAL, Antonio (1995). *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de la teoría de Miguel Agustín Príncipe)*. Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura: Universidad de Granada.
- CECILLO, Pepita (2004). *Háblame a los ojos*. Barcelona: Octaedro.
- CECILLO, Pepita (2010). *Mira lo que te digo*. Barcelona: Octaedro.
- CECILLO, Pepita (2018). *Tu memoria en mis manos*. Barcelona: Octaedro.
- CENTRO NACIONAL DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN (CNICE) (2000). “Desarrollo del lenguaje”.  
<http://ares.cnice.mec.es/informes/17/contenido/19.htm#up>

- CESTERO, Ana M<sup>a</sup> (1999). *Comunicación no verbal y enseñanza de lenguas extranjeras*. Madrid: Arco Libros.
- CHAMBERLAIN, Charlene, MORFORD, Jill P. y MAYBERRY, Rachel I. (2000). *Language acquisition by eye*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- CHICHARRO, Antonio (2015). *Fulgor de brasa: La poesía y poética de Antonio Carvajal*. Granada: Alhulia. En: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/64655>
- CIFRA, Erwan (2020). “Visual Vernacular (VV)”. <http://www.visualvernacular.com/>
- CIFRA, Erwan (2019) “Sain Valentin”. <https://youtu.be/sjxIUUp5PYiM>
- CNSE (2011). *Las personas sordas, haciendo historia (1936-2011)*. *Faro del Silencio*. Madrid: CNSE.
- CNSE. “Estadística de la población Sorda como usuaria de LSE/LSC”. <http://cnse.es/>
- COOK, Peter (1995). “The World” en *The United States of Poetry*. [vídeo en ASL]. <https://www.youtube.com/watch?v=vwVLWAXU8Oo>
- COOK, Peter (2001). “Poetry” en *Flying Words Project*. [vídeo en ASL]. <https://www.youtube.com/watch?v=JnU3U6qEibU>
- COOK, Peter y LERNER, Kenny (2001). “Flying Words Project” [vídeo en ASL]. <https://www.youtube.com/watch?v=rm0WOZqItHg>
- CORINA, David, BELLUGI, Ursula y REILLY, Judy (1999). Neuropsychological Studies of Linguistic and Affective Facial Expression in Deaf Signers. *Language and Speech*, 42 (2-3), 307-331. <https://doi.org/10.1177/00238309990420020801>
- CROMBERG, Teodoro P. (2015). “Reflexiones sobre el ritmo en la perspectiva del siglo XXI”. <https://rhuthmos.eu/spip.php?article1600>
- CRUZ, Miroslava. (2008). *Gramática de la lengua de señas mexicana*, en tesis doctoral asesorada por Smith Stark, Thomas C. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: [http://elies.rediris.es/elies28/pdfs/Miroslava\\_Cruz\\_Aldrete\\_Tesis.pdf](http://elies.rediris.es/elies28/pdfs/Miroslava_Cruz_Aldrete_Tesis.pdf)
- CRYSTAL, David (1987). *The Cambridge encyclopedia of language*. Cambridge University Press.
- CRYSTAL, David (1994). *Enciclopedia del Lenguaje*. Madrid: Taurus.
- CUENCA, M<sup>a</sup> Josep y HILFERTY, Joseph (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- DANNIS, Joe (Productor) y VALLI, Clayton (Director). (1995). *ASL Poetry: Selected Works of Clayton Valli*. [vídeo en ASL]. Dawn Pictures,
- DICCIONARIO DE LENGUA ESPAÑOLA (DLE). <https://www.rae.es/>

- DUNDES, Alan (2007). *Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes*. Ed. Simon J. Bronner. Logan: Utah State University Press. En: [http://digitalcommons.usu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1077&context=usupress\\_pubs](http://digitalcommons.usu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1077&context=usupress_pubs)
- DUPOR, Susan (1991). "Family dog". <https://deafculture.blogspot.com/2015/07/7.html>
- DUPOR, Susan (2003a). "Stream of consciousness". <http://duporart.com/wp-content/uploads/2020/10/stream.jpg>
- DUPOR, Susan (2003b). "Gestational Rhapsody". <http://duporart.com/wp-content/uploads/2020/10/gestationallg.jpg>
- EMMOREY, Karen (2002). *Language, cognition, and the brain: Insights from sign language research*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- EMMOREY, Karen; KOSSLYN, Stephen M. y BELLUGI, Ursula (1993). Visual imagery and visual-spatial language: Enhanced imagery abilities in deaf and hearing ASL signers. *Cognition*, (2), 46, 139–181. [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(93\)90017-P](https://doi.org/10.1016/0010-0277(93)90017-P)
- ENCUESTA INE (2022). <https://www.ine.es/jaxi/Tabla.htm?tpx=51628&L=0>
- ESMAIL, Jennifer (2008). The Power of Deaf Poetry: The Exhibition of Literacy and the Nineteenth-Century Sign Language Debates. *Sign Language Studies* (8) 4, summer, 348-368. Washington: Gallaudet University Press.
- ESTEBAN, M<sup>a</sup> Luz; AROCA, Eva; RODRÍGUEZ, Mónica y SÁNCHEZ, David (2018). ¿Las lenguas de signos siguen siendo minorizadas? Política y Planificación Lingüística. *XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral*, (328-335). Vigo: Universidade de Vigo.
- ETHNOLOGUE LANGUAGES OF THE WORLD. "Casi 160 LS registradas". <http://www.ethnologue.com/>
- FERNÁNDEZ, Francisco (1851). *Diccionario usual de Mímica y Dactilología*. Madrid: Colegio de Sordo-mudos y Ciegos.
- FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Teresa (2013). "Retazos". [http://asorvigo.org/exe/Editor\\_Index.cgi?Blog&&Noticias\\_y\\_Avisos](http://asorvigo.org/exe/Editor_Index.cgi?Blog&&Noticias_y_Avisos)
- FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Teresa (2019). "Nabila y sus cosas". <https://editorialsoldesol.com/catalogo-libros/nabila-y-sus-cosas/>
- FRIDMAN, Boris (2000). "La comunidad silente de México". <https://cultura-sorda.org/la-comunidad-silente-de-mexico/>

- FUNDACIÓN CNSE (2003). “Acércate a la comunidad sorda”.  
[http://www.fundacioncnse.org/lectura/acercate\\_comunidad\\_sorda/acercate\\_comunidad\\_sorda\\_2.htm#punto2](http://www.fundacioncnse.org/lectura/acercate_comunidad_sorda/acercate_comunidad_sorda_2.htm#punto2)
- GARCÍA, José Luis (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco/Libros.
- GENTILI, Bruno (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema.
- GIL, Juana (2007). *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica*. Madrid: Arco.
- GÓMEZ, Fernando (1994). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: Edaf.
- GIURANNA, Giuseppe (1998). [vídeo en LIS]. “Musica in macchina”.  
<https://www.youtube.com/watch?v=L92dnupmGuU>
- GIURANNA, Giuseppe y GIURANNA, Rosaria (1998). [vídeo en LIS]. “Grazie”.  
<https://www.youtube.com/watch?v=xFohb9nBKig>
- GRANDÍO, S. (2005). “La historia de la sordera”. <http://www.elmundosordo.es.tl/La-historia-de-la-sordera.htm>
- HERAS (de las), Isabel (2016). “El congreso de Milán (1880)”. Facebook: Oreja voladora
- HERAS (de las), Isabel (2020). “Visual vernacular e Intérprete”. Instagram: Oreja voladora
- HERBERT, Robert y WALTENSPERGER, Karen (1979). American Sign Language and its demythologization. *Papers from the 15th regional meeting of the Chicago Linguistic Society*, 15, 138-148.
- HERRERO, Ángel (2001). “3/14 – Recordando a Ángel Herrero (1951-2017)”. [vídeo en LSE]. <https://www.youtube.com/watch?v=N0voZ6Yt0bo>
- HERRERO, Ángel (2003). *Escritura alfabética de la Lengua de Signos Española. Once lecciones*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- HERRERO, Ángel (2004). Una aproximación morfológica a las construcciones clasificatorias en la lengua de signos española. *Estudios de lingüística*, (18) 151-168.  
<https://doi.org/10.14198/ELUA2004.18.08>
- HERRERO, Ángel (2005). *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*. Alicante: Universidad de Alicante.
- HERRERO, Ángel (2007). Lenguas de signos, lenguas fraternas. *XV Congreso Mundial de la Federación Mundial de Personas Sordas*, (70-81). Madrid: CNSE.

- HERRERO, Ángel (2008). *Escuela española de sordomudos: Lorenzo Hervás y Panduro*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- HERRERO, Ángel (2009). *Gramática Didáctica de la Lengua de Signos Española (LSE)*. Ediciones SM. Madrid: Fundación CNSE.
- HERRERO, Ángel (2010). “La lengua oral surge como un sistema de protección contra el enemigo”. <http://prensainfosord.blogspot.com.es/2010/04/la-lengua-oral-surge-como-un-sistema-de.html>,
- HERRERO, Ángel (2015). *Ver la poesía. Seeing the poetry*. Alicante: Aguaclara
- HERRERO, Ángel y NOGUEIRA, Rubén (2008). Aspectos lingüísticos en la traducción poética a la lengua de signos española. *VIII Congreso de Lingüística General*, (974-994). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid
- HOCKETT, Charles (1960): The origin of Speech. *Scientific American*. EEUU: *Scientific American*, 203, 88-96.
- HOROWITZ, Donald L. (1985). *Ethnic groups in conflict*. Berkeley, E.U.A: University of California Press.
- IBÁÑEZ, Agustín; BECERRA, Carolina; LÓPEZ, Vladimir; SIRLOPÚ, David y CORNEJO, Carlos (2005). Iconicidad y Metáfora en el lenguaje chileno de signos (LENSE): Un análisis cualitativo. *Relieve (11)*, 1, 27-45. Valencia: Universidad de Valencia
- JAWORSKI, Adam (1997). *Silence: Interdisciplinary Perspectives*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- JONES, Judy Y. y VALLIER, Jane E., Eds. (2003). *Sweet Bells Jangled: Laura Redden Searing, A Deaf Poet Restored*. Washington, DC: Gallaudet UP.
- KEGL, Judy; SENGHAS, Ann y COPPOLA, Marie (1999). Creation through Contact: Sign Language Emergence and Sign Language Change in Nicaragua. *Language Creation and Language Change: Creolization, Diachrony, and Development*, 179-237. Cambridge, MA: MIT Press.
- KLIMA, Edward y BELLUGI, Ursula (1976). Poetry and song in a language without sound. *Cognition (4)* 45-97. Netherlands: Elsevier Sequoia, S.A. [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(76\)90010-X](https://doi.org/10.1016/0010-0277(76)90010-X)
- KNAPP, Mark L. (1982). *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- KOZUB, Edyta (2018). “TIR”. [vídeo en PJM]. <https://www.youtube.com/watch?v=ll8hWJkNZO4>

- KYLE, James (1979). Measuring the intelligence of deaf children. *Bulletin of British Psychological Society*, 33, 30-32.
- KYLE, James (1981). *Signs and memory: the search for the code. Perspectives on British Sign Language*. London: Croom Helm.
- KYLE, James y ACKERMAN, Jennifer y WOLL, Bencie (1987). Early mother-infant interaction in deaf families. *First Language* (7), 21. <https://doi.org/10.1177/014272378700702113>
- KYLE, Jim (1983) Meaning in sign: recalling events in BSL and English. *The acquisition of symbolic skills*. 199-205. London: Plenum Press.
- LADD, Paddy (2005). Golpes contra el imperio. Culturas Sordas y Educación de Sordos. *XX Congreso Internacional sobre Educación del Sordo (I.C.E.D)*. Holanda.
- LADD, Paddy. (2011). *Comprendiendo la cultura Sorda: En busca de la Sordedad*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (Versión original del inglés (2003): *Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood*. Clevedon: Multilingual Matters.).
- LAIRD, Annale (1995): “Cow and Rooster” de Clayton Valli. <https://www.youtube.com/watch?v=y0xnGs0CYFc>
- LAKOFF, George y JONHSON, Mark (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- LANE, Harlan (1984). *When the Mind Hears. A history of the Deaf*. New York: Penguin Books.
- LARA, Pilar y VEGA, Miguel (1999). Fundamentación Lingüística de las Lenguas de Signos. *Faro del Silencio* (168) 65-69. Madrid: CNSE.
- LEE, Rose (2015). “Lights out”. <https://www.youtube.com/watch?v=VJV4UNd9kYs>
- LEECH, Geoffrey. N. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman.
- LENTZ, Ella Mae (1979). “Eye Music” (en versión antigua). <https://www.youtube.com/watch?v=7Ta3YPf3KRw>
- LENTZ, Ella Mae (1995). “Eye music” (en versión moderna) in *The Treasure*. San Diego: In Motion Press DVD. <https://www.youtube.com/watch?v=6xyv4YgAFrU>
- LENTZ, Ella Mae (2010). “To a hearing mother”. <https://www.youtube.com/watch?v=PzpbYDCpyWg>
- LENTZ, Ella Mae (2016). “A Children’s Garden”. <https://www.youtube.com/watch?v=iEHHUI7HF28>
- LEVIN, Samuel R. (1974). *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Catedra.

- LIDDELL, Scoot. K. y JOHNSON, Robert. E. (1989). American Sign Language: the phonological base. *Sign Language Studies* (64) 195-277. Washington: Gallaudet University Press.
- LIM, Leon (s.f.). “Killing my deafness”. [https://deaf-art.org/profiles/leon-lim/#iLightbox\[gallery\\_image\\_1\]/2](https://deaf-art.org/profiles/leon-lim/#iLightbox[gallery_image_1]/2)
- LÓPEZ, Fernando (1969). *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ, José Luis (1953). ¿Cómo usan la mímica los sordomudos?. *Gaceta del Sordomudo*, 25 y 26, 15. Madrid: Fareso.
- LOTMAN, Yuri M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LYONS, John. (1977). *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAHBAZ, Ace (2017). [vídeo en BSL] “Game Over”. <https://www.youtube.com/watch?v=5pVUypez6xo>
- MAHBAZ, Ace (2020) “Berlín”. [vídeo en DGS] [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_hBwHyiUoE](https://www.youtube.com/watch?v=s_hBwHyiUoE)
- MAMA LISA’S WORLD (2014). “If all the World were apple pie”. <http://www.mamalisa.com/?t=hss&p=1384>
- MARCHESE, Álvaro (1987). *El desarrollo cognitivo y lingüístico de los niños sordos*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARTINET, André (1971): *La lingüística sincrónica*. Madrid: Gredos.
- MATOS, Manuel. (2004). *Las teorías literarias en América Hispánica*. Santo Domingo: Búho.
- MATULIS, Arnoldas (2020) “Illuminat”. [vídeo en ASL] <https://www.youtube.com/watch?v=4mCy0TjHzY>
- MIGUEL, Esther (2020). “Unos niños sordos de Nicaragua crearon en 1980 su propia lengua. Y causaron una revolución lingüística”. <https://magnet.xataka.com/preguntas-no-tan-frecuentes/unos-ninos-sordos-nicaragua-crearon-1980-su-propia-lengua-causaron-revolucion-linguistica>
- MEHRABIAN, Albert (1972). *Nonverbal Communication*. Chicago: Aldine-Atherton.
- MEO-ZILIO, Giovanni (1960). Consideraciones generales sobre el lenguaje de los gestos. *Boletín de Filología de la Universidad de Chile (BFUCh)* (12), 225-248. Chile: Universidad de Chile
- MILES, Dorothy (1974). *A history of theatrical activities in the Deaf community of the United States*, en MA thesis. New London: Connecticut College.

- MILES, Dorothy (1990). [vídeo en BSL]. “The cat”.  
[https://www.youtube.com/watch?v=RZeqb\\_JQuCk](https://www.youtube.com/watch?v=RZeqb_JQuCk)
- MILES, Dorothy (1983). “Trio”. [vídeo en BSL].  
<https://www.facebook.com/bbcseehear/videos/see-hear-remembering-dot-miles/1761732093878855/>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA (2013). “Accesibilidad, TIC y Educación”. <http://ares.cnice.mec.es/informes/17/contenido/19.htm>
- MIRZOEFF, Nicholas (1995). *Silent Poetry: Deafness, Sign and Visual Culture in Modern France*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- MORENO, Juan Carlos (2006). *La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística*. Madrid: Alianza Editorial.
- MUNDO (EL) (2007). “Muere Washoe, la chimpancé que hablaba con el lenguaje de los signos”. <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/11/02/ciencia/1194000515.html>
- MUNDO (EL) (2011). “Los chimpancés hablan, mienten y hacen poesías con el lenguaje de signos”. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/05/ciencia/1304588917.html>
- MUÑOZ, Antonio (2003). Enfoques y modelos de educación multicultural e intercultural.
- REYZÁBAL, M<sup>a</sup> Victoria (dir.); HILARIO, Pedro (coord.); MUÑOZ, Belén (coord.); PÉREZ, José Luis (coord.); PERDICES, Jesús (coord.) y SOTO, Beatriz (coord.). *Perspectivas teóricas y metodológicas: lengua de acogida, educación intercultural y contextos inclusivos*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Promoción Educativa.
- MUÑOZ, Irma M<sup>a</sup> (2000). *Cómo se articula la lengua de signos*. Madrid: CNSE.
- NOVA, Jesús (de) (2015). “Homenaje a Félix J. Pinedo”. [vídeo en LSE].  
<https://www.youtube.com/watch?t=44&v=RcJt9SnpVH8>
- NÚÑEZ, Rafael (1998). *La poesía*. Madrid: Síntesis.
- NÚÑEZ, Rafael (2001). Métrica, música y lectura del poema. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10. Madrid: Signa.
- OSGOOD, Charles (1980). *What is a language?*
- OVIEDO, Alejandro (2006a). “¿Son los Sordos colonizados? Colonialismo y Sordera. Notas para abordar el análisis de los discursos sobre la Sordera.” <https://cultura-sorda.org/son-los-sordos-un-grupo-colonizado-colonialismo-y-sordera-notas-para-abordar-el-analisis-de-los-discursos-sobre-la-sordera/>

- OVIEDO, Alejandro (2006b). “El 2º Congreso Internacional de Maestro de Sordomudos”. <https://cultura-sorda.org/el-2do-congreso-internacional-de-maestros-de-sordomudos-milan-1880/>
- OVIEDO, Alejandro (2007a). “Sobre la vida de Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809)”. [http://www.cultura-sorda.eu/resources/Lorenzo\\_Hervas\\_y\\_Panduro.pdf](http://www.cultura-sorda.eu/resources/Lorenzo_Hervas_y_Panduro.pdf)
- OVIEDO, Alejandro (2007b). “Tienes que ser Sordo para comprenderlo. Poema de William J. Madsen (EEUU, 1971)”. HTML [http://www.cultura-sorda.eu/resources/Madsen\\_tienes\\_que\\_ser\\_Sordo\\_para\\_comprenderlo.pdf](http://www.cultura-sorda.eu/resources/Madsen_tienes_que_ser_Sordo_para_comprenderlo.pdf)
- OVIEDO, Alejandro (2008). ‘El filme «Preservación de la lengua de señas» y su autor, George Veditz (1861-1937)’. <https://cultura-sorda.org/george-veditz/>
- PADDEN, Carol y HUMPHRIES, Tom (2005). *Inside Deaf Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- PALLADINO, Osvaldo Luis (2003). “No importa”. <http://www.vocesenelsilencio.org.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=839>
- PARKHURST, Steve y Diane (2001). *SignoEscritura*. Madrid: PROEL (Promotora Española de Lingüística).
- PAZ (de la), Mª Verónica y SALAMANCA, Marcelo (2009). “Elementos de la cultura sorda: una base para el currículum intercultural”. <http://escritorioeducacionespecial.educ.ar/datos/recursos/pdf/curriculum-intercultural.pdf>
- PETERS, Cynthia L. (2000). *Deaf American Literature: From Carnival to the Canon*. Washington, D.C.: Gallaudet University Press.
- PETITTO, Laura; ZATORRE Robert, GAUNA, Kristine; NIKELSKI, E. J.; DOSTIE, Deanna y EVANS, Alan (2001). Speech-like Cerebral Activity in Profoundly deaf people while processing signed languages: implications for the neural basis of all human language. *Proceedings of the National Academy of Sciences (97) 25*, 13961-13966. <https://doi.org/10.1073/pnas.97.25.13961>
- PIERCE, Charles S. (1966). *Collected Papers*. Vols. 7-8. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- PINEDO, Félix Jesús (director) (1977a). Eduardo Camacho opina sobre la «I Semana Nacional de Teatro para Sordos». *Faro del Silencio*, 5, 11. Madrid: Gráficas Espejo.
- PINEDO, Félix Jesús (director) (1977b) El teatro del silencio. *Faro del Silencio*, 7, 42. Madrid: Gráficas Espejo.
- PINEDO, Félix Jesús (1981). *El Sordo y su mundo*. Valladolid: Federación Nacional de

Sordos de España.

- PINEDO, Félix Jesús (1989). *Una voz para un silencio*. Madrid: Confederación Nacional de Sordos.
- POYATOS, Fernando (1994). *La comunicación no verbal. I Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.
- QUER, Josep (2010). La normalització de les llengües de signes. MARTÍ, Joan y MESTRES, Josep (eds.) *Les llengües de signes com a llengües minoritàries: perspectives lingüístiques, socials i polítiques*, (239-255). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- REYES, Mariano (2007). Sobre el estatuto lingüístico de las lenguas de señas. *Philologia Hispalensis* 21, 1-17. Sevilla: Philoplogia Hispalensis <http://dx.doi.org/10.12795/PH.2007.v21.i01.01>
- RODRÍGUEZ, Dolors (2013). El silencio como metáfora. Una aproximación a la Comunidad Sorda y a su sentimiento identitario. *Perifèria*, 18 (junio). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Ángeles (1992). *Lenguaje de Signos*. Madrid: CNSE y Fundación ONCE.
- RUSSO, Tommaso; GIURANNA, Rosaria y PIZZUTO, Elena. (2001) Italian Sign Language (LIS) Poetry: Iconic Properties and Structural Regularities. *Sign Language Studies* (2) 1 (Fall), 84-102, 104-112. Washington: Gallaudet University Press. <https://doi.org/10.1353/sls.2001.0026>
- RUTHERFORD, Susan (1993). *A study of American Deaf folklore*. Silver Spring, MD: Linstok Press
- SACKS, Oliver (2003). *Veo una voz: viaje al mundo de los Sordos*. Madrid: Anagrama.
- SAMPEDRO TERRÓN, Miguel Ángel (2008). “Literatura Sorda”. [vídeo en LSE]. <https://www.youtube.com/watch?v=LXkhJQkxnBs>
- SAMPEDRO TERRÓN, Miguel Ángel (2012). “Tu alma Sorda”. [vídeo en LSE]. <https://www.youtube.com/watch?v=7rZfgf-G31E>
- SAMPEDRO TERRÓN, Miguel Ángel (2015a). “Conozco a un hombre”. [vídeo en LSE]. <https://www.youtube.com/watch?v=fFK3QrFo9gg>
- SAMPEDRO TERRÓN, Miguel Ángel (2015b). “De la noche al día”. [vídeo en LSE]. <https://www.youtube.com/watch?v=mX17D1ZvkrY>

- SAMPEDRO TERRÓN, Miguel Ángel (2022). “Una mirada explosiva”. [vídeo en LSE].  
<https://www.youtube.com/watch?v=FSwScWoW4tg>
- SAMPEDRO TERRÓN, Miguel Ángel (2023a). “Un te quiero”. [vídeo en LSE].  
<https://www.youtube.com/watch?v=WLR2S8RVetA>
- SAMPEDRO TERRÓN, Miguel Ángel (2023b). Abrid los ojos: ritmo poético y aspectos lingüísticos en la poesía en lenguas de signos. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 39 (2023) 243-258.  
<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/8585>
- SANBORN, Ian (2014). “Rooster”. [vídeo en ASL].  
<https://www.youtube.com/watch?v=fzcyjWtsKVQ>
- SANBORN, Ian (2017a). [vídeo en ASL]. “Tick Tock”.  
<https://www.youtube.com/watch?v=0UCz1caT5Dc>
- SANBORN, Ian (2017b). [vídeo en ASL]. “Caterpillar”.  
<https://www.youtube.com/watch?v=4PeYpRbg18Y>
- SANDLER, Wendy y LILLO-MARTIN, Diane (2006). *Sign Language and Linguistic Universals*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SAVILLE-TROIKE, Muriel. (1982). The ethnography of communication: An introduction. *Language in Society* (3). Oxford: Basil Blackwell and Baltimore, Md.: University Park Press.
- SCHERTZ, Brenda y LANE, Harlan (2008). Elements of a Culture: Visions by Deaf Artists. *Visual Anthropology Review* (15), 2, 20-36.  
<https://doi.org/10.1525/var.2000.15.2.20>
- SCOTT, Paul (2003). [vídeo en BSL]. “Three queen”.  
<https://www.youtube.com/watch?v=JMcyhybqhUM>
- SCOTT, Paul (2009). “Five senses”. [vídeo en BSL].  
<https://www.youtube.com/watch?v=BKsr9JUjVEg>
- SERRANO, Sebastià (1983). *La lingüística: su historia y su desarrollo*. Barcelona: Montesinos.
- SIGNORINI, Angela; MANRIQUE, Ana M<sup>a</sup> Borzone de y MASSONE, M<sup>a</sup> Ignacia (1995). La lectura en el niño sordo: Una perspectiva psicolingüística y cognitiva. *Fonoaudiológica*, (41) 2, 28-46.
- SIMMONS, Vivienne (1995): “Tears of life” de Clayton Valli. [vídeo en ASL].  
<https://www.youtube.com/watch?v=fIkf89zC7qw>

- SKUTNABB-KANGAS, Tove (2000). *Linguistic genocide in education – Or worldwide diversity and human rights?* Mahwah, NJ: Erlbaum.
- SKUTNABB-KANGAS, Tove y PHILLIPSON, Robert (1989). Mother Tongue: The Theoretical and Sociopolitical Construction of a Concept. In Ammon, Ulrich (ed.) (1989). *Status and Function of Languages and Language Varieties*. Berlin, New York: Walter de Gruyter & Co.
- SMITH, Jennifer y SUTTON-SPENCE, Rachel (2007). What Is the Deaflore of the British Deaf Community?. *Deaf Worlds* (23) 44–69.
- SNIDER, Bruce (1993). A Global View. *Gallaudet Today (Summer)*, 28-31.
- SORIANO, José (2007). “El derecho de la niñez a una educación en su propia Lengua”. <https://onairosjs.wordpress.com/2008/07/13/el-derecho-de-la-ninez-a-una-educacion-en-su-propia-lengua/>
- STOKOE, William C. (1960). *Sign language structure*. Studies en Linguistic. Buffalo: Universidad de Buffalo.
- SUTTON-SPENCE, Rachel (2001). *British Sign Language poetry: A linguistic analysis of the work of Dorothy Miles*. In V. Dively, M. Metzger, S. Taub & A. M. Baer (eds.). *Signed languages: Discoveries from international research*, 231-242. Washington DC: Gallaudet University Press.
- SUTTON-SPENCE, Rachel (2003). *An overview of sign language poetry*. European Cultural Heritage Online (ECHO).
- SUTTON-SPENCE, Rachel (2005). *Analysing Sign Language Poetry*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- SUTTON-SPENCE, Rachel (2006). Images of Deaf Culture and Identity in Sign Language Poetry. *9º Theoretical Issues In Sign Language Research Conference*. (ed. Ronice Müller de Quadros, 2008). Florianopolis, Brasil: Arara Azul.
- SUTTON-SPENCE, Rachel y QUADROS, Ronie Müller (de) (2006). Poesia em língua de sinais: Traços da identidade surda. *Estudos surdos I*. Ronice Müller de Quadros (org.). Brasil: Arara azul.
- VALÉRY, Paul (1957). *Teoría poética y estética: La balsa de la Medusa*. Madrid: Visor.
- VALLI, Clayton (1991a). “Dandelion”. In: *Poetry in Motion*. [vídeo en ASL]. [https://www.schooltube.com/media/Clayton+ValliA+Dandelions/1\\_iunmkb1h/128978611](https://www.schooltube.com/media/Clayton+ValliA+Dandelions/1_iunmkb1h/128978611)
- VALLI, Clayton (1991b). “I’m sorry”. In: *Poetry in Motion*. [vídeo en ASL]. <https://www.youtube.com/watch?v=hZ1LTInEQbk>

- VALLI, Clayton (1993). *Poetics of American Sign Language Poetry*, en Ph.D in linguistics and ASL poetics. Ohio: The Union Institute in Cincinnati.
- VALLI, Clayton (1996). "Nurturing ASL Literature in Its Own Time". [vídeo en ASL].  
<https://www.youtube.com/watch?v=HsRBsDsgBOY&t=2229s>
- VALMASEDA, M. y ALONSO, P. (2011). "La lengua de signos".  
<http://personal2.redestb.es/martingv/ls.htm>
- VEDITZ, George (1913). "Preservation of Sign Language". [vídeo en ASL antigua].  
Washington, D.C: Gallaudet University Archives.  
<https://www.youtube.com/watch?v=XITbj3NTLUQ>
- VV. AA. (2007). *Sordo ¡y qué!*. Madrid: Fundación CNSE.
- WILCOX, Phyllis P. (2000). *Metaphor in American Sign Language*. Washington, DC: Gallaudet University Press.
- WORLD FEDERATION OF THE DEAF (WFD). "Población Sorda del mundo" HTML.  
<http://wfdeaf.org/>
- YUSTE DE SANTOS, Jesús (2003). *Juan Luis Marroquín, la fuerza de la unidad*. Madrid: Fundación CNSE.
- ZUMTHOR, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.