

ABRID LOS OJOS: RITMO POÉTICO Y ASPECTOS LINGÜÍSTICOS EN LA POESÍA EN LENGUAS DE SIGNOS

OPEN YOUR EYES: POETIC RHYTHM AND LINGUISTIC ASPECTS IN SIGNED POETRY

Miguel Ángel SAMPEDRO TERRON

Universidad de Granada

Resumen: La dimensión poética de las lenguas de signos (LS) es un caso bastante desconocido en España, así como en otros países. Este artículo presenta los principales aspectos lingüísticos de las LS y su influencia lingüística en la conformación de la poesía, comparándolos con los de la poesía oral. Sobre la poesía general, parece necesario plantearse la cuestión del problema teórico de la misma. Esta idea se asocia al fonocentrismo, idea de la que Derrida habla en profundidad en sus estudios. Este autor se refiere a la necesidad de deconstruir el concepto de poesía que se ha estudiado hasta ahora, ya que no incluye ni reconoce la poesía signada como parte esencial de la poesía global debido a su nula sonoridad. Este estudio demuestra que el ritmo poético ya no es un concepto exclusivo de las lenguas orales y, asimismo, permite comprender cómo funciona la poesía sin fonía en las LS.

Palabras clave: Lengua de signos; Poesía; Ritmo poético; Iconización lingüística; Códigos semióticos.

Sumar abstract: The poetic dimension of sign languages (LS) is a rather unknown case in Spain, as well as in many other countries. This article presents the main linguistic aspects of SL and their linguistic influence on the conformation of poetry, comparing them with those of oral poetry. About the general poetry, it seems necessary to ask the question of the theoretical problem of poetry. This idea is associated with phonocentrism, an idea of which Derrida speaks in depth in his studies. This author refers to the need to deconstruct the concept of poetry that has been studied so far, since it does not include or recognize signed poetry as an essential part of global poetry due to its null sonority. This study shows that poetic rhythm is no longer an exclusive concept of oral languages and, likewise, allows us to understand how poetry works without phony in SL.

Keywords: Sign language; Poetry; Poetic rhythm; Linguistic iconization; Semiotic codes.

En el árbol anidan los sueños,
sus hojas son alas que los mueven
solo cuando acompaña tu viento.

Miguel Ángel Sampedro (2021)¹

Imaginemos una escena en silencio donde aparece un poeta Sordo². Al representar su poesía de signos visuales, se nos revela una diferencia semiótica destacada que nos abre los ojos. Su ejecución no se basa en una expresión oral ni escrita, pero representa una voz viva y ausente de sonidos.

Para quien no entiende las LS (en plural, se refiere a las lenguas de signos), a simple vista, la ejecución del poeta Sordo parece una simple pantomima, una comunicación agramatical, no verbal, universal, kinésica, relacionada con el código extralingüístico de las lenguas orales (LO), similar a las lenguas rudimentarias, con una sintaxis más pobre que la de las LO, o incluso sin ella. La impresión de pantomima hace difícil darse cuenta de los elaborados recursos lingüísticos y retóricos que la LS pone a disposición de la poesía, y que le permite generar un lenguaje poético particular, en todo visual, que no necesita apoyarse en las palabras orales ni mucho menos en la sonoridad.

El propio concepto de poesía repercute negativamente en la consideración de la poesía signada. Cuando preguntamos “¿Qué es poesía?” a un lingüista, poeta o cualquier persona oyente, su respuesta suele ir más o menos en la línea de la definición aportada por el Diccionario de la Lengua Española (DLE) de la Real Academia Española donde ‘poesía’ es “la manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”. El mismo diccionario define ‘palabra’ como “unidad lingüística, dotada generalmente de significado, que se separa de las demás mediante pausas potenciales en la pronunciación y blancos en la escritura”. Podemos observar como ‘palabra’ es un concepto ligado al medio oral auditivo y escrito. Por tanto, se sobreentiende que las personas que se expresan con signos lingüísticos orales son los únicos humanos que tienen poesía.

La estructura del presente artículo se presenta a continuación. Después de ofrecer un breve repaso de las diferencias lingüísticas más sobresalientes entre las LS y las LO, se expondrá y defenderá un concepto general de poesía, que contempla dos perspectivas diferentes, la oral y la signada, las cuales son a su vez manifestaciones de dos culturas opuestas: una auditiva y otra visual, que inciden en sus respectivas formaciones poéticas de modo distinto.

Por último, más allá de dicha poesía, este artículo pretende invitar a realizar una reflexión teórica acerca del ritmo poético. ¿Debemos entender esa ausencia fónica como síntoma de la invalidez de la poesía signada?

1 Se recomienda visionar antes de leer la introducción el fragmento citado del poema en versión signada en Sampedro (2021): <https://youtu.be/2TEe0hOoGOc>

2 La Federación Mundial de Personas Sordas (WFD) utiliza los siguientes términos, ampliamente aceptados y utilizados por la comunidad Sorda: 1) la palabra cuya letra inicial es mayúscula (Sorda/o) se refiere a una persona que utiliza la lengua de signos (signante o señante) como modo de comunicación primario, se identifica a sí misma como persona Sorda y por lo general no oye; 2) si la letra inicial es minúscula (sorda/o), designa a una persona que padece sordera y desconoce la lengua de signos o la conoce poco, por lo que no la considera como lengua primaria.

1. Diferencias lingüísticas entre las lenguas orales (lo) y las lenguas de signos (ls)

Autores como David Crystal, Oliver Sacks, William C. Stokoe, Irma Muñoz, Diane Brentari o Ángel Herrero, han profundizado en esta cuestión, llegando a una conclusión aceptada con amplio consenso: ambos tipos de lenguas comparten una naturaleza común a los lenguajes humanos, aunque su producción y recepción es distinta.

1.1. El signo de las LS como signo lingüístico

Un signo, diferente de una palabra, es un complejo articulatorio cuyos aspectos centrales se realizan con una mano (signo monomanual) o dos manos (signo bimanual), y siempre en el espacio de signado, entre la cabeza y justo debajo de la cadera, y desde la frente hasta la longitud de los brazos, en lugar de en el aparato fonatorio y su articulación fonética donde se producen las palabras.

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. Por lo tanto, tanto las palabras de las LO como los signos de las LS son signos lingüísticos prácticamente iguales.

1.2. Comparación de los códigos semióticos de las LO y las LS

1.2.1. Códigos lingüísticos, paralingüísticos y extralingüísticos entre ambas lenguas

En la comunicación humana, es de vital importancia volver a analizar el código extralingüístico o kinésico de las LO. Por defecto, se entiende como una producción o expresión corporal muy similar a la signada como una especie pantomímica y no lingüística. Este es un error muy extendido, ya que en realidad estos códigos de ambas lenguas, oral y signada, se producen de manera contraria.

Tradicionalmente, los códigos semióticos de una lengua oral son divididos en tres tipos. Sobre este aspecto Ángel Herrero (2009) coincide con muchos estudiosos de prestigio concluyendo que: los *códigos lingüísticos* son los elementos orales lingüísticamente sistemáticos; los *códigos paralingüísticos* consisten en un apoyo, complemento o sustitución de la comunicación lingüística. Éstos incluyen elementos orales no convencionalizados, y se consideran un vehículo muy importante para la comunicación emocional; finalmente, los *códigos extralingüísticos* son los elementos no convencionalizados que se transmiten por el cuerpo, independientemente del habla.

De hecho, en este artículo se comparte con Herrero que la comunicación signada funciona como una oral cualquiera, pero la naturaleza de los dos últimos está invertida respecto a las LO: los *códigos lingüísticos* son los elementos gestuales sistemáticos, convencionalizados y regidos por reglas gramaticales en los niveles fonológico, morfológico y sintáctico; los *códigos paralingüísticos* son los gestos manuales y faciales, y las posiciones corporales no convencionalizados que representan las personas, objetos y acciones, y los *códigos extralingüísticos* son las oralizaciones, es decir, elementos orales propios de las LO que se perciben a través de la lectura labial, independientemente de la signación. Estos elementos pueden acompañar a la comunicación con signos. Tanto las señales paralingüísticas como las extralingüísticas son más complejas que en la comunicación oral (Herrero, 2009).

Pero, no hay que confundir las oralizaciones con las fonaciones. En las LS las fonaciones son “articulaciones fónicas específicas no siempre perceptibles acústicamente, pero sí visualmente” (Herrero, 2009: 77), presentes meramente en los dos códigos lingüístico y paralingüístico, y que acompañan a la realización de los signos. A diferencia de ellas, las oralizaciones no son más que las

articulaciones labiales de una palabra, completa o parcialmente, derivada de una lengua oral (Herrero, 2009). Queda claro que este instrumento es extralingüístico. En suma, desde el punto de vista comunicativo, sirve más de puente lingüístico entre la LS y la LO formando un mayor flujo del entendimiento mutuo entre los signantes y los que no poseen un buen dominio de la LS.

El lenguaje humano se puede definir, como señalan, M.^a Josep Cuenca y Joseph Hilferty (1999), como lenguaje verbal conectado con el cuerpo humano (corporeización lingüística), por lo que refleja en sus estructuras realidades fisiológicas y extralingüísticas. En este sentido la idea se une directamente a los códigos extralingüísticos de las LO, que son kinésicos, así que no tienen ninguna similitud de expresión con las realidades extralingüísticas de las LS. De hecho, las personas Sordas se ven sometidas a la realidad fisiológica de su carencia de audición, creando por ello una lengua propiamente visual sustituyendo el sistema vocal-acústico de las LO por el manual-visual. Podemos observar que esto supone un mundo semiótico totalmente invertido.

En resumen, los signos en las LS como las palabras en las LO, son códigos lingüísticos que se transmiten por un canal determinado, y que, si se requiere, van acompañados de otras señales comunicativas tanto por el mismo canal (paralingüísticos) como por un canal diferente (extralingüísticos). La comparación de ambos sistemas idiomáticos revela una naturaleza común de las LS y LO, apoyando que ambas tienen el mismo estatus lingüístico. De una forma u otra, las LS residen, sin lugar a dudas, en la comunicación verbal aunque no vocal (Knapp, Mark L, 1982). Esta argumentación lingüística será importante en los siguientes subapartados para comprender cómo funciona una lengua signada.

Todo esto conlleva una consecuencia lingüística importante. A saber: los códigos lingüísticos y paralingüísticos de las LS son kinésicos verbales, y los extralingüísticos son rasgos orales no verbales, es decir no lingüísticos, pero no acústicamente (sino a través de la lectura labial). En otras palabras, no requieren de una lengua determinada para ser capaces de canalizar el mensaje.

1.3. Aspectos lingüísticos distintivos de las LS y las LO

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

1.3.1. 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.

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, 1999; Herrero, 1999, 2009; Brentari, 1998). 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)

1.3.2. Fonología general de las LS

Nos centraremos en la fonología a propósito de las LS. La mayoría de los estudios modernos coinciden en que los componentes manuales (parámetros formativos), o bien técnicamente

denominados *fonemas manuales* en lugar de fonemas vocales de las LO, son segmentables, es decir, unidades mínimas lingüísticas sin significación: lugar, configuración, orientación y movimiento. Estos son la base de la realización de un signo lingüístico, el cual se produce junto con ciertos componentes no manuales (CNM) mediante la expresión facial (cejas, ojos, nariz, mejillas, labios, lengua), fonaciones u oralizaciones y la expresión corporal (la postura de la cabeza, los hombros o el tronco), pudiendo tener también valor fonológico y, que acompañan y actúan sobre los fonemas manuales.

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. Y además, hay que distinguir los CNM de la LSE de los CNM basados en los recursos expresivos pantomímicos o miméticos que se utilizan en la comunicación. “Los primeros son obligatorios; los segundos, no” (Herrero, 2009: 67). 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.

1.3.2.1. Prosodia facial manual

Los CNM son, en buena medida, rasgos suprasedgmentales 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 relevantes basadas en reglas gramaticales: patrones entonativos básicos: enunciativo, interrogativo y exclamativo. Y 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 importancia a la hora de interpretar o recitar. Aunque 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.

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.

1.3.2.2. 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 o plural, tales como VASOS, o bien sencillamente un signo creativo para redoblar la mimesis. Incluso, dos signos monomanuales diferentes que suelen verse 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.

1.3.3. 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, MAÑANA, HOY+TARDE (esta tarde), PASADO. Para su 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 (Trabajé allí)³... 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. Por ejemplo, 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).

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

1.3.4. Arbitrariedad vs iconicidad en ambas lenguas: oral y signada

Ambos tipos de lenguas tienen rasgos de arbitrariedad y de iconicidad. Sin embargo, 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.

3 Para visionar los signos indicados en LSE en Sampedro (2021): https://youtu.be/Y0FjUb34_pU.

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 solo 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). Es decir, 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).

En suma, viene al caso recordar las palabras del neurólogo Oliver Sacks con relación al valor positivo que aporta la iconicidad de algunos signos:

Si bien la estructura profunda de la seña, sus propiedades formales, permiten las proposiciones y conceptos más abstractos, sus aspectos icónicos o miméticos hacen que sea extraordinariamente concreta y evocadora de un modo que quizá no pueda serlo ningún habla (Sacks, 2003: 181).

Sacks afirma que el signo conserva la relación permeable de sus dos caras (la icónica y la arbitraria) y las destaca por igual, de forma complementaria. Para Ursula Bellugi y Edward S. Klima (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, como veremos en los siguientes apartados.

2. Hacia un concepto general de poesía

La poesía forma parte de la literatura, que es también un objeto verbal, pero no procede únicamente de las LO sino también de las LS. De hecho, el lenguaje poético supone un distanciamiento voluntario con respecto a las normas del lenguaje ordinario (Pozuelo, 1988).

Referente a los recursos retóricos o figuras literarias, son modificaciones de la norma lingüística común con un propósito específico. Otra diferencia esencial entre lenguaje poético y lenguaje ordinario es, como señaló Paul Valéry (1957), que la forma en el lenguaje ordinario carece de importancia y por ello, de permanencia, mientras que en el lenguaje poético la forma es esencial y permanece en la impresión del mensaje en la mente del lector o receptor. Esto es así sin restar importancia a la relación entre expresión y contenido, que puede ser íntima cuando la poesía así lo exige.

Por lo general, en el comunicado poético la expresión no se desvanece para ser así reemplazada por las ideas, sino que permanece. Esto tiene una consecuencia de gran importancia: cuanto más icónica sea la expresión poética, mayor será la permanencia de su forma en la mente. Por eso, las LS deben, en principio, tener una inmensa capacidad de expresión poética.

2.1. Sobre la 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 de menor importancia, 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. Además, 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. F. López Estrada (1969) 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, 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, 1995a: 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, la obra de Carvajal “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 (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.

2.1.1. Más allá del verso: ¿métrica?

A día de hoy, al concebir el concepto de *verso* todavía se genera mucha confusión o duda. Se supone que cuando los versos de un texto no tienen métrica, ya no se considera un poema en sí.

Sin embargo, según el DLE en la palabra *verso* hay 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, 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 articulario de la palabra” (Gómez, 1994: 61). La emoción se 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, esta 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, 2001: 314-315).

Su concepto de verso está muy bien definido. No obstante, esta idea no puede ser del todo válida para aplicarla a la poesía signada porque hay un problema 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.

2.1.2. *El ritmo en la poesía: ¿es la cuestión central de la musicalidad y la sonoridad?*

Sí y no. Lo que procede es centrarse primero en buscar 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 entre la sonoridad y la musicalidad, es decir, la sonoridad entronca con la música, lo que parece una relación lógica.

Los numerosos estudios sobre la poesía tradicional y moderna designan el ritmo poético como musicalidad, pero ¿en qué consiste exactamente? Para el DLE es la “cualidad de musical”, y que en la segunda de sus entradas 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 retorna a la creencia monopolista de fonocentrismo donde predomina la sonoridad o lo sonoro que envuelve la música para dar vida a la poesía. Sin embargo, esto supone una aberración total ya que, en este sentido, como los versos signados no implican una sonoridad, se sobreentiende que la poesía signada queda excluida de la poesía universal.

Entonces, ¿cómo se genera ritmo poético sin fonía⁴ o sonidos en la poesía signada? La poesía signada tiene una capacidad extraordinaria de crear un ritmo poético, que es donde puede crear su propia musicalidad, en exclusividad, de forma visual-manual en sustitución de la vocal-auditiva, a partir del juego melódico y de la armonía entre lo lingüístico y lo paralingüístico totalmente 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, especialmente 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.

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:

4 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 mucho que ver con la danza, con la que compaginan mejor las LS.

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.

2.2. ¿Por qué el ritmo poético suele ser entendido como única fuente acústica de emoción?

Tal y como se ha argumentado anteriormente, mucha gente aún cree 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 esta a su vez del griego *rythmos*. 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 son 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, se relajan y vuelven.

Esto nos facilita entender que el ritmo poético puede ser de carácter visual si viene 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 Merlin Donald: “El ritmo es una habilidad mimético-integradora [...] supramodal; es decir, 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.

2.2.1. ¿La métrica de las LS?

A día de hoy la métrica de las LS sigue siendo una incógnita. 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. .

Sin embargo, según el estudio de Clayton Valli en los años 90 sobre el sistema métrico en el American Sign Language (en adelante, ASL), es posible determinar un patrón métrico en LS.

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 trozo del poema⁵ signado por Valli nos sirve como ejemplo. En el video 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 ojos⁶, 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 Mea Lentz, Patrick Graybill, Peter Cook o Guiseppe Giuranna.

Hasta ahora se ha visto que la métrica no es típica en LSs, pero según nuestra observación podríamos concluir que las LSs tienen una extraordinaria capacidad generadora de nuevos estilos métricos, tales como lo que vamos a mostrar en uno de los poemas signados por Sampedro. El siguiente texto en LSE, titulado “Una mirada explosiva”⁷, 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. Los tipos de ritmo acentual que se pueden observar en los versos de este poema signado son yámbico, troqueo, anfibraco y dáctilo:

- Verso 1 (signo monomanual): ritmo binario yámbico (oó), tres veces.
- Verso 2 (signo monomanual): ritmo binario yámbico (oó), tres veces.
- Verso 3 (signo monomanual): ritmo binario yámbico (oó), una vez.
- Verso 4 (signo bimanual): ritmo ternario anfibraco (oóo), una vez.
- Verso 5 (signo monomanual): ritmo binario yámbico (oó), tres veces.
- Verso 6 (signo bimanual): ritmo ternario dáctilo (óoo), una vez.
- Verso 7 (signo bimanual): ritmo binario troqueo (óo), una vez.
- Verso 8 (signo bimanual): ritmo binario troqueo (óo), una vez.
- Verso 9 (signo bimanual): ritmo binario troqueo (óo), una vez.
- Verso 10 (signo bimanual): ritmo ternario dáctilo (óoo), una vez.

5 Para visionar un trozo métrico del poema en ASL de Valli (1996), que está entre los minutos de 4:46 a 5:51: <https://www.youtube.com/watch?v=kGuNrv7fyYA>

6 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.

7 Para visionar dicho poema en LSE en Sampedro (2022): <https://youtu.be/FSwScWoW4tg>

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

Lo expuesto apunta a que, 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.

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

La escasez del uso de recursos métricos en la poesía en LS, por tanto, 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 ni 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, para nosotros 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, pero sobre todo en aquellos basados en la técnica denominada Visual Vernacular (VV)⁸. Esta idea fue acuñada por Bernad Bragg alrededor de la década de 1960. Es una técnica que se centra exclusivamente en el empleo del ritmo, el movimiento y los efectos especiales, generando así una narración visual muy estética (Erwan Cifra, 2020). Con *efectos especiales* me refiero a imágenes visuales basadas en el empleo exclusivo de los clasificadores en un espacio lingüístico signado estrictamente ligado a lo paralingüístico. 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, 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). 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 lenguas orales 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.

3. Conclusión

Las lenguas de signos son lenguas naturales basadas en recursos visuales. Una avalancha de estudios, tanto psicolingüísticos (Lane, 1998; Marchesi, 1987; Gutierrez, Williams y Corina, 2012) como lingüísticos (Herrero, 2009; Emmorey, 2002; Morales-López, 2002; Klima y Bellugi, 1976;

8 Para más información al respecto se puede consultar la web: <http://www.visualvernacular.com/>

Stokoe y Marschark, 1999) y neurológicos (Sacks, 1996) reconocen que las LS son sistemas verbales iguales que las LO. Pero, ¿es posible hablar de poesía en LS? La principal conclusión que se sigue del presente estudio es que sí: las LS permiten crear una poesía propia, utilizando recursos visuales que hacen aportaciones tanto análogas a las que hacen en la poesía en LO como específicas y sin paralelo en la LO.

En cuanto a la perspectiva cultural de la comunidad Sorda, la poesía signada es, en buena medida, un factor esencial para incidir en el empoderamiento de las personas Sordas como miembros de un grupo lingüístico minoritario y, a menudo, oprimido (Quadros, 2008; Valli, 1993). A esto se refiere lo que acuñó George Veditz en su discurso filmado en 1912 en ASL con las siguientes palabras: *people of the eye* (Padden y Humphries, 1988; Harlan, Pillard y Hedberg, 2011). En palabras de Valli, la poesía es de vital importancia para que las personas Sordas sientan orgullo de sí mismos y de su lengua visual (Valli, 1993).

Las capacidades poéticas de las LS ponen claramente de manifiesto que el fonocentrismo no es más que un prejuicio que debería dejar paso a una visión más amplia de la poesía y, en general, de la literatura. En esta visión amplia, lo único que permanece es la capacidad creadora del poeta, que hace el mejor uso posible de los recursos que su sistema de comunicación nativo pone a su alcance.

Tanto para la sociedad como para las instituciones académicas, el descubrimiento de la poesía signada tiene consecuencias importantes con respecto al concepto mismo de la cultura literaria de las LO. La literatura fue en sus orígenes una auténtica ejecución, una realización, una escenificación. La plasmación de la literatura a través de la escritura motivó la evolución hacia una idea de lo literario como objeto, como cosa externa e independiente de la persona que lo transmite. La LS devuelve la literatura a sus orígenes, mostrando que contenido y escenificación son dos aspectos inseparables.

Por todo ello, este trabajo pretende deconstruir la definición tradicional de poesía concebida como un arte “de la palabra”. En síntesis, la poesía es un arte que se transmite mediante cualquier lengua, y no en exclusividad a través de lenguas de carácter oral. La poesía, tanto oral como signada, es un mundo único y diferente, y muy enriquecedor para quienes así la valoran.

Finalmente, cada lengua tiene sus pros y contras expresivos por naturaleza. Compartiendo las sabias palabras de Herrero (2007): “Las lenguas de signos son, en el conjunto de las lenguas humanas, una fuente de expresión que supera en muchos aspectos a las lenguas orales, por su carácter tetradimensional”. Las LS tienen a su disposición grandes posibilidades poéticas. Las LS y su literatura merecen ser respetadas, bien valoradas e implantadas en los ámbitos académicos, así como en los socioculturales. Conocer la manifestación poética de las LS nos abre los ojos.

Referencias bibliográficas

Libros

Libro impreso

- ARMSTRONG, David; STOKOE, William y WILCOX, Sherman (1995). *Gesture and the Nature of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRENTARI, Diane (1998). *A Prosodic Model of Sign Language Phonology Language, Speech, and Communication*. Cambridge, Mass: The MIT Press.

- CARVAJAL, Antonio (1995). *De métrica expresiva frente a métrica mecánica. (Ensayo de aplicación de la teoría de Miguel Agustín Príncipe)*. Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Granada: Universidad de Granada.
- CHICHARRO, Antonio (2015). *Fulgor de brasa: La poesía y poética de Antonio Carvajal*. Granada: Alhulia.
- CUENCA, M.^a Josep y HILFERTY, Joseph (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- GÓMEZ, Fernando (1994). *El lenguaje literario*. Madrid: EDAF.
- HARLAN, Lane; PILLARD, Richard C. y HEDBERG, Ulf (2011). *The People of the Eye: Deaf Ethnicity and Ancestry (Perspectives on Deafness)*. New York: Oxford University Press, Inc.
- HERRERO, Ángel (2009). *Gramática Didáctica de la Lengua de Signos Española (LSE)*. Madrid: Ediciones SM-Fundación CNSE.
- (2015). *Ver la poesía. Seeing the poetry*. Alicante: Re-v Accesibilidad.
- JAKOBSON, Roman (1976). *Nuevos ensayos de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- KLIMA, Edward S. y BELLUGI, Ursula (1979). *The signs of language*. Harvard: University Press.
- LÓPEZ, Fernando (1969). *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- LOTMAN, Iuri M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LYONS, John (1977). *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PADDEN, Carol y HUMPHRIES, Tom (2005). *Inside Deaf Culture*. Cambridge: Harvard University Press. Two volumes.
- KNAPP, Mark. L. (1982). *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MARCHESI, Álvaro (1987). *El desarrollo cognitivo y lingüístico de los niños sordos*. Madrid: Alianza Editorial.
- MATOS, Manuel (2004). *Las teorías literarias en América Hispánica*. Santo Domingo: Búho.
- OSGOOD, Charles E. (1980). *Lectures on Language Performance. What is a language?*. New York: Springer-Verlag.
- SACKS, Oliver (2003). *Veo una voz: viaje al mundo de los Sordos*. Madrid: Anagrama.
- VALÉRY, Paul. (1957). *Teoría poética y estética: La balsa de la Medusa*. Madrid: Visor.

Libro electrónico

- EMMOREY, Karen (2001). *Language, Cognition, and the Brain: Insights from Sign Language Research*. [Versión digital]. <https://doi.org/10.4324/9781410603982>

Publicaciones periódicas

Artículo de revista electrónica

- BELLUGI, Ursula y KLIMA, Edward S. (1976). "Two faces of sign: Iconic and abstract". *Annals of the New York Academic of the Sciences*, 280, 1, 514-538. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1976.tb25514.x>

GUTIÉRREZ, Eva; WILLIAMS, Deborah; GROSVOLD, Michael y CORINA, David (2012). “Lexical access in American Sign Language: An ERP investigation of effects of semantics and phonology”. *Brain Research*, 1468, 63-83. <https://doi.org/10.1016/j.brainres.2012.04.029>

NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2001). “Métrica, música y lectura del poema”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 313-337. <http://dx.doi.org/10.5944/signa.vol10.2001.32313>

Reuniones científicas (Congresos, simposios, etc.)

Actas de congreso publicadas, contribución publicada a un simposio

HERRERO, Ángel (2007). “Lenguas de signos, lenguas fraternas”. *Libro de ponencias y comunicaciones del XV Congreso Mundial de la Federación Mundial de Personas Sordas* (pp. 70-81). Madrid: CNSE.

HERRERO, Ángel y NOGUEIRA, Rubén (2008). “Aspectos lingüísticos en la traducción poética a la lengua de signos española”. En Antonio Moreno, *Actas del VIII congreso de Lingüística General*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, p. 54.

QUADROS, R. M. de (2008). “Images of Deaf Culture and Identity in Sign Language Poetry”. *Theoretical Issues in Sign Language Research Conference*. Petrópolis/RJ, Brazil: Arara azul, pp. 584-597.

Actas publicadas regularmente

JARQUE, María-Josep (2012). “Anuari de Filologia. Estudis de Lingüística”. *Las lenguas de signos: Su estudio científico y reconocimiento legal*, 2, pp. 33-48.

Tesis doctorales y de máster o maestría

Tesis doctoral no publicada

VALLI, Clayton (1993). *Rhyme and Meter in ASL*. [A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Linguistics and ASL Poetics]. The Second National American Sign Language Literature Conference, March 28-31, 1996. Rochester, New York.

Medios audiovisuales

SAMPEDRO, Miguel Ángel (2022). *Una mirada explosiva*. [video en LSE]. Youtube. <https://youtu.be/FSwScWoW4tg>

——— (2021). *En el árbol*. [video en LSE]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2TEe-0hOoGOc>

The HeART of Deaf Culture. (2018). *George W. Veditz: Preservation of the Sign Language* [video filmado en 1913 en ASL]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Q-cd7rOEq9U>

Referencias de fuentes electrónicas (INTERNET)

Sitios www

ALEGSA, Leandro (2018). “Definición de fonía”. HTML. <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/fonia.php>

CIFRA, Erwan (2020). “¿Qué es VV?”. HTML. <https://www.visual-vernacular.org>

CROMBERG, Teodoro P. (2015). “Reflexiones sobre el ritmo en la perspectiva del siglo XXI”. HTML. <https://rhuthmos.eu/spip.php?article1600>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). Diccionario de la lengua española (23.^a ed.). HTML. <https://www.rae.es/>

TR
PO
DE
LÍ
AS