

Aspectos lingüísticos en la traducción poética a la lengua de signos española

Ángel Herrero Blanco y Rubén Nogueira Fos

Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura – Taller Digital de la Universidad de Alicante

Universidad de Alicante. Carretera San Vicente del Raspeig s/n. Apartado de Correos 99 E-03080 Alicante

angel.herrero@ua.es, ruben.nogueira@ua.es

Resumen

La traducción está en el corazón de la lingüística desde el momento en que ésta se considera lingüística contrastiva, interlingüística, o cuando se plantea como lingüística teórica: traducción de una lengua a otra o a un sistema formal ideado para verterlas todas; pero también está en el corazón de la práctica lingüística porque en una misma lengua se pasa de un registro a otro efectuando implícitamente una traducción intralingüística. Las gramáticas antiguas encerraban ya esa labor hermeneútica de explicar en el registro escolar o común los productos lingüísticos ejemplares, propios del registro poético, fueran estos de la misma lengua o de otra lengua. Con ello, la lengua propia adquiriría naturaleza de ‘lengua de cultura’. Ese origen poético de la traducción está relacionado con el hecho de que en esos textos (orales durante mucho tiempo) la conciencia lingüística adquiriría una dimensión extraordinaria, que Jakobson llamó función poética, y que no afecta sólo a las relaciones fonológicas, morfológicas, sintácticas, sino también el saber pragmático que los textos poéticos exhiben y que es indispensable interpretar para comprender el significado poético.

Al emprender la traducción a la LSE de algunos de los textos poéticos más significativos de la lengua español queríamos ‘explicar’ esos textos en LS, y tratamos de hacerlo obedeciendo a una triple fidelidad: fidelidad con el significado original del español, fidelidad con la gramática de la LSE, y fidelidad con el sentimiento poético espontáneo de los signantes. El resultado nos muestra que aquel significado poético resultaba más transparente al verterlo a una lengua de signos, y que la LSE posee una dimensión poética estrictamente lingüística.

Palabras clave: lengua de signos española (LSE), traducción, semiótica, poesía, anagramatismo, iconicidad.

Resumo

A traducción está no corazón da lingüística dende o momento no que esta se considera lingüística contrastiva, interlingüística, ou cando se plantexa como lingüística teórica: traducción dunha lingua a outra ou a un sistema formal ideado para as verter todas; mais tamén está no corazón da práctica lingüística porque nunha mesma lingua pásase dun rexistro a outro facendo implícitamente unha traducción intralingüística. As gramáticas antigas encerraban xa esa tarefa hermenéutica de explicar no rexistro escolar ou común os produtos lingüísticos exemplares, propios do rexistro poético, fosen estos da mesma lingua ou doutra. Con isto, a lingua propia adquiriría natureza de “lingua de cultura”. Esa orixe poética da traducción está relacionado co feito de que neses textos (orais durante moito tempo) a conciencia lingüística adquiriría unha dimensión extraordinaria, que Jakobson chamou función poética, e que non afecta só ás relacións fonolóxicas, morfolóxicas, sintácticas, sinon tamén o saber pragmático que os textos poéticos exhiben e que é indispensable interpretar para comprender o significado poético.

Ao emprender a traducción á LSE dalgúns dos textos poéticos máis significativos da lingua española queríamos “explicar” eses textos en LS, e tratamos de facelo obedecendo a unha triple fidelidade: fidelidade co significado orixinal do español, fidelidade coa gramática da LSE, e fidelidade co sentimento poético espontáneo dos signantes. O resultado amosa que aquel significado poético resultaba máis transparente ao vertelo a unha lingua de signos, e que a LSE posúe unha dimensión poética estrictamente lingüística.

Palabras clave: lingua de signos española (LSE), traducción, semiótica, poesía, anagramatismo, iconicidade.

Abstract

Translation is at the heart of linguistics when linguistics is considered from the point of view of contrastive linguistics, interlinguistics, or theoretical linguistics. Translation here may mean translation from one language to another or from one language to a formal system that is suitable for translating all languages. However, translation is also at the heart of practical linguistics, since, within a single language, movement from one register to another also implicitly effects an intralinguistic translation. The ancient grammars took on the hermeneutic task of explaining sample texts from the poetic register in the academic register, whether this was poetry written in their own language or in another. As a result, the language of medium acquired the characteristics of a 'language of culture'. This poetic origin of translation is related to the fact that linguistic awareness achieved an extraordinary dimension in these texts which, in fact, existed as oral traditions for an extremely long time. This is what Jakobson called 'poetic function'. In addition to the effect on phonological, morphological, and syntactic relationships, this also affects the pragmatic wisdom of poetic texts, the information which absolutely must be interpreted so that their poetic significance can be understood.

When undertaking the translation of some of the most significant Spanish poetry into LSE, the aim was to 'explain' these texts in sign language while remaining faithful to the following three concepts: The original meaning in Spanish, LSE grammar, and the spontaneous poetic sentiment of the signer. The results show that this poetic meaning actually becomes more transparent through being translated into sign language and that LSE boasts a poetic dimension that is strictly linguistic in nature.

Key words: Spanish Sign Language (LSE), translation, semiotics, poetry, anagrammatism, iconicity.

Tabla de contenidos

1. Semiótica traducción y poesía
2. Ritmo poético y LSs. El anagramatismo en la poesía visual
3. La visualización del significado
4. Conclusiones
5. Referencias bibliográficas

1. Semiótica, traducción y poesía.

Los lingüistas, siguiendo un criterio bastante común, han confrontado con frecuencia las lenguas de signos (en adelante LSs) y las lenguas orales (en adelante LOs) como tipos de lenguas diferenciados por su canal respectivo (gestual-visual vs oral-acústico), lo que ha llevado a hablar de dos *modalidades* de lengua natural. Las lenguas de mundo habrían encontrado así otro criterio de clasificación que se cruzaría con los criterios tipológicos y geográficos. Pero en sentido estricto, el criterio de la modalidad es, como los otros, relativo, y debe entenderse de forma implicativa. Las LOs son de hecho bimodales, como se señaló hace tiempo (Lorenzo Hervás, 1795: 293; Humboldt, 1836, 1988: 65-66) y como ciertas pruebas han demostrado en los últimos años (por ejemplo, con el llamado efecto McGurk). Así pues debería considerarse que si una lengua es oral entonces también es gestual, pero no a la inversa. La consideración de la modalidad corrigió el primero de los célebres rasgos de diseño del lenguaje humano que Ch. Hockett incluyó en su célebre manual de 1957, el canal vocal, y la diferencia semiótica entre LSs y LOs muy pronto se asoció (Stokoe 1960) con la *iconicidad* dominante en las LSs frente a la *arbitrariedad* dominante en las LOs. *Dominante* es un término también relativo, pero la asociación de la iconicidad con las LSs ha sido tan fuerte que para muchos lingüistas, y desde luego para la mayor parte de los hablantes, la iconicidad se

ha tomado como una de las características de las lenguas de modalidad visual (Cuxac). A ello ha contribuido precisamente su propia visualidad.

Sin embargo, lo cierto es que la teoría semiótica formulada por Charles Sanders Peirce consideraba la iconicidad 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). La iconocidad 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 atribución de iconicidad a las LSs no radica tanto en el carácter visual de los signos como en el carácter visual de la mayoría de los significados lingüísticos, en el hecho de que la mayoría de los *objetos* (en términos peirceanos) o significados referenciales de las lenguas, sean orales o signadas, constituyen representaciones visuales. Esto lo sabemos científicamente desde el descubrimiento de las neuronas espejo en 1998 (Rizzolatti y Arbib). Comprender una acción es representarse uno mismo esa acción. 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).

En las LSs, los representamina participan de esta visualidad de los significados, y reconocemos antes o de forma más natural la iconicidad de imagen a imagen que la iconicidad de sonido a imagen o incluso que la de sonido a sonido; el signo AGUA, realizado en la LSE con la acción visual de beber, resulta más obviamente icónico que la palabra *agua*, pronunciada con la sonoridad de quien traga agua, y que por tanto es también icónica. 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. Es la visualidad de los significados y la continuidad entre representación lingüística y representación mimética lo que hace de las LSs lenguas poderosamente iconizadoras. Ahora bien, una de las propiedades del icono es que entre los participantes del intercambio icónico la relación es más de colaboración o participación que de codificación y descodificación. Esto es especialmente cierto ante una traducción de poesía. Como señala Frishberg (2000), los intérpretes deben sumar dos perspectivas o dos realidades culturales.

En un trabajo fundamental en el que recordaba precisamente el sentido semiótico del significado en Peirce, esto es, que «le sens d'un mot n'est rien d'autre que sa *traduction* par un autre signe que peut lui éter substitué, spécialement par un autre signe 'dans lequel il se trouve plus complètement développé', comme l'enseigne Peirce, le plus profonde investigateur de l'essence des signes», Jakobson (1963:79) argumentaba «contre ceux qui assignent le sens (le signifié) non au signe, mais à la chose elle-même», que «personne n'a jamais goûté ni humé le sens de *fromage* ou de *pomme*». En su prólogo a la *Obra Completa* escribía Borges que “el sabor de la manzana está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente, la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro”.

Peirce concibió los procesos semióticos como una traducción de signos en signos interpretantes. Esos procesos incluyen, entre otros, la traducción o interpretación icónica de símbolos o la interpretación simbólica de iconos, y pueden afectar a cualquier lengua. El *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, cuya traducción a la LSE vamos a comentar, es un icono de la experiencia mística (Herrero, 1988: 137 y ss), pero el mismo poeta lo interpreta simbólicamente en su *Declaraciones*. Pero también puede realizarse la experiencia semiótica inversa: los símbolos de un poema pueden iconizarse, por ejemplo a través de la pulsión anagramática (Starobinsky, 1971; Herrero, 1998) que hace escuchar un nombre en sus fragmentos diseminados. Sin duda, esto último es algo ciertamente difícil de traducir, pero ya veremos qué incidencia tiene en la poesía en LS. En nuestro caso, la experiencia de traducción de poemas españoles a la LSE ha significado primero una simbolización de cuantos significados observábamos en el poema para su versión en LSE, y luego una iconización de los mismos en esta lengua. La traducción está en el corazón del lenguaje, como indicó Peirce, y también de la lingüística. A continuación nos gustaría mostrar cómo la actividad metalingüística es a la actividad poética como el símbolo es al icono, y que la traducción de textos poéticos (orales o escritos) recorre en cierto modo ambos caminos; creemos que de esta comparación pueden extraerse varias lecciones interesantes.

Desde el comienzo de los estudios gramaticales, desde Panini hasta los más recientes, los gramáticos han tratado de simbolizar un registro de la lengua en cuestión como registro de autoridad. Al decir *simbolizar* estamos empleando una vez más el significado peirceano de símbolo como ley de futuro indefinido. Una norma es precisamente eso, exactamente eso. Para esa simbolización del registro gramatical de autoridad los lingüistas han acudido a un desplazamiento del registro común de la comunicación (lo que en español llamamos *plática*), tomando como referencia el registro de la tradición memorística, asociada a textos considerados como fundacionales o sagrados, en todo caso textos de sabiduría, y normalmente desplazados en el tiempo (los proverbios, el sánscrito, el griego de Homero y Hesiodo, el latín de Virgilio, etc.), o bien tomando como referencia la gramática de otra lengua considerada culta (como las gramáticas romances hechas como réplica de la gramática latina). Jakobson (1963: 79) diferenció entre traducción intralingüística (o reformulación, *rewording*) y traducción interlingüística (o traducción propiamente dicha, *translation proper*). A estas dos dimensiones de la traducción añadió la traducción intersemiótica o *transmutation*, que consiste “en l’interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques”. Al normalizar una lengua, los lingüistas han realizado una reformulación o traducción intralingüística (interpretando la lengua en relación con un registro de autoridad de la misma lengua), o una traducción interlingüística (por ejemplo, atribuyendo casos al español, como hizo Nebrija). En ambos casos, partiendo del valor icónico de esas fuentes, se dictaron normas para la simbolización de la lengua en cuestión. Al fin y al cabo una gramática es una simbolización. 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”. En este sentido toda poética es una teoría de la iconización de la lengua. Es la célebre función poética formulada por Jakobson.

En su trabajo sobre la traducción, Jakobson (1963:86) señala que si la poesía es intraducible no lo es por el léxico sino por la semantización que la poesía lleva a cabo de las propiedades gramaticales (de todo nivel) de la lengua; ante la poesía, “seule est possible la transposition créatrice: transposition à l’intérieur d’une langue –d’une

formepoétique à une autre-, transposition d'une langue à une autre, ou, finalement transposition intersémiotique –d'un système de signes à un autre”.

En el caso de nuestras traducciones a la LSE de algunos textos en lengua española, nos hemos encontrado al mismo tiempo con todos los tipos o dimensiones de la traducción: ante todo con la *traducción* propiamente dicha (interlingüística) y con la *transmutación* de signos orales en signos visuales; pero además, como el texto es poético y este carácter forma parte de su significado, esta transmutación se hizo necesariamente “creadora”, lo que supone una *reformulación* (o traducción intralingüística) del mensaje signado en mensaje poético, por ejemplo a través del ritmo. Decía Octavio Paz, en la introducción a sus *Versiones y Diversiones*: “La traducción poética exige el empleo de recursos análogos a los de la creación, sólo que en dirección distinta (...) A partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía” (1974: 9). Estos poemas, añadimos con Peirce, interpretan los originales. Nosotros buscábamos un *texto* en LSE que comunicara de la forma más clara el significado de los textos españoles, incluyendo el hecho de que se trata de textos poéticos y evitando en todo momento la transliteración a un español signado. Buscábamos la mejor traducción interlingüística, y al trasponerla nos encontramos de forma bastante espontánea la poeticidad en LSE. La danza en sí misma no es poesía, porque la poesía son palabras, signos verbales.

Las LSs no poseen una tradición atestiguada de poesía, y sólo muy recientemente, y para el caso de algunas pocas LSs, puede hablarse de una tradición de 30 años o poco más. No es el caso de la LSE. Aún así, todos tenemos una idea delo que es “poesía”. Cuando a alguien que no ha leído ni oído poesía en su propia lengua se le propone una comunicación poética, la idea que se hará tendrá que ver con el sentido figurado, con la composición, y con el ritmo que vincula a una y otro. Este vínculo, el ritmo, produce *ékfrasis* o *evidentia*, como la inmensa mayoría de los estudiosos de la poesía, desde Longino a Ezra Pound, han puesto de relieve. Si se pregunta a una persona sorda en España por su experiencia en poesía, hemos comprobado que muy frecuentemente la respuesta inicial será que no se ha tenido experiencia, pero al rato se confesará que sí se conoce un poema, y el que conoce, casi ineludiblemente, será uno de estos tres: el de un día de otoño sobre un árbol del que van desprendiéndose las hojas al compás casi musical del viento; el de un reloj hecho con los brazos, una especie de hombre relojizado; o el de un nombre dactilológico cuyas letras dan lugar a juegos configuracionales alusivos al nombre. Estas referencias son especialmente significativas, nos indican que la poeticidad en LS tiene que ver con el movimiento, con la personificación y con el anagramatismo (esto último lo hemos comprendido bien al analizar las traducciones de poesías españolas en LSE).

Ezra Pound, en *How to Read* (1954, 1985: 25), señaló que más allá de las clasificaciones que se refieren a la forma exterior de la obra o a su tema, “we will find that the language is charged or energized in various manners. That is to say, there are three 'kinds of poetry': *Melopoeia*, wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or tenor of that meaning. *Phanopoeia*, which is a casting of images upon the visual imagination. Y *Logopoeia*, ‘the dance of the intellect among words’, that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage (...), of its known acceptances, and of ironical play”. En cierto modo estos tres modos de intensificación del lenguaje corresponden a los tres ejemplos de poesía que nos dan los sordos. La *logopoeia* (como los juegos anagramáticos de una poesía oral) sólo se deja traducir mediante paráfrasis; la *melopoeia* (como esa danza de las hojas cayendo del

árbol) es prácticamente intraducible, salvo “a razón de medio verso a la vez”; sólo la *phanopoeia* puede ser traducida casi completamente.

Al acometer nosotros la traducción poética de estos textos, descubrimos que la *phanopoeia* de la versión signada, en cierto modo, lo era todo: al actualización de lo visual, la asunción de la primera persona por el signante, implicaban, como implican en toda representación, que logos y melos se hacen parte de la *phanopoeia* (de hecho, melos era un canto acompañado de melodía). El ritmo, y los significados más sutiles, los juegos de sentido, se convierten también en proyección de imágenes. A continuación vamos a mostrar estos dos aspectos implicados en el sentido poético de una lengua signada (ritmo visual y visualización del significado o *ékfrasis*) ilustrándolo con algunos de los poemas españoles que hemos adaptado a la LSE.

2. Ritmo poético y LSs. El anagramatismo en la poesía visual.

En la poesía, el ritmo acompaña a las palabras, que dejan su señal (acústica o visual) en el tiempo. “La poesía es palabra en el tiempo”, escribió A. Machado (uno de los poetas traducidos a la LSE). El ritmo es un proceso temporal que promete y concede reposo (Herrero, 1995: 10). Cuando hablamos de ritmo verbal no debemos caer en la confusión de ritmo y metro. Mientras que el ritmo forma parte del lenguaje natural, el metro es cuestión de tradición, es una superestructura (Klima and Bellugi, 1976) o un “sistema de modelización secundario” (Juri Lotman). Ya hemos dicho que las LSs poseen una tradición métrica muy reciente, de la que consideramos prematuro sacar conclusiones. Los modelos métricos que aplican el modelo fonológico de S. Liddell (Sutton-Spence), o los que aplican el de Ch. Miller (Blondel), son esfuerzos inteligentes por acercarse a la métrica de la poesía signada, pero no podemos considerarlos ni mucho menos definitivos. ¿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? Será necesario que la propia comunidad signante asuma la responsabilidad de trasladar a la teoría las evidencias de su experiencia articulatoria, tan diferente a la de las LOs. Las poesías creadas en LS son pocas y recientes, y a duras penas puede hablarse de tradición. Al menos, no en la LSE. Además, como señala Sutton-Spence (2003: 1) “Even though sign poetry has only existed for a short time, its features have changed as our understanding of sign language and signed poetry has changed, and as deaf communities have changed”. Por ello, no vamos a entrar en la discusión sobre el metro en la poesía en LSE, sino sólo sobre el ritmo, que sí pertenece a la competencia comunicativa básica de los hablantes/signantes. Estas versiones de poesías españolas en LSE ponen el acento en el ritmo como vía de *ékfrasis*, como forma de evidenciar el significado de los poemas. En todos los casos, además, la decisión sobre la expresión rítmica de las versiones ha descansado íntegramente en la persona sorda que las interpreta.

Las LSs, como vió Stokoe (1960) son lenguas tetradimensionales: a las tres dimensiones de la articulación oral (la lengua, en la producción fonológica, se desplaza en las dos dimensiones de lo alto/bajo y lo retraído/ extendido, y las sílabas se suceden en el tiempo) las LSs añaden la lateralidad, la dimensión que sin duda se usa más en la gramática de las LSs. Desde nuestro punto de vista, igual que con las cuatro dimensiones del universo se quebró o se modificó radicalmente el pensamiento heliocéntrico, con las cuatro dimensiones de las LSs se nos muestra una imagen del lenguaje que modifica la imagen fonocéntrica dominante. Y sin duda es el ritmo, asociado a las dimensiones articulatorias de la lengua, uno de los aspectos en los que este cambio de modelo puede tener más implicaciones. El ritmo conecta lo lingüístico

con lo extralingüístico, y en las LSs esta conexión se da de forma natural, incluso en la comunicación cotidiana, gracias a las cuatro dimensiones. Como señala Blondel (2001: 25), 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.”

Como sistema de modelización secundario, la literatura y concretamente la poesía puede a veces distorsionar el lenguaje coloquial o el estándar (eso sucedió en la tradición española del “verso de arte mayor” y en parte de la poesía barroca), pero de esto no puede derivarse que la ruptura con el sistema sea norma general, que le pertenezca a la poesía por definición. Esta es sin embargo la perspectiva que se mantiene en algunas de las aproximaciones más recientes a la poesía en LS. Así, Sutton-Spence (2003) toma como definición general de la poesía “an aesthetically purposeful distortion of standard language (...) The language in poems deliberately breaks the rules of standard language”. Uno de los rasgos de la poesía española, y en general de su literatura, es la de “escribir como se habla”, dejando lo peculiar de la poesía en el rigor expresivo y en la hazaña psíquica, y en la forma de hacerlos memorables mediante el ritmo. La mayoría de los textos que hemos adaptado a la LSE son perfectamente normativos, y no rompen nada del sistema. Compartimos, sí, la experiencia de algunos poetas de ASL, como la que expresó Dot Milles (Sutton-Spence, 2003: 5) al afirmar que la poesía “[It's] a way of putting meaning very briefly so people will see it and feel very strongly”. De todas formas, las técnicas de los diferentes poetas en LSs (Sutton-Spence cita a Wim Emmerik -Sign Language of the Netherlands-, Rosaria and Giuseppe Giuranna -Italian Sign Language-, Patrick Graybill, Ella Mae Lenz and Clayton Valli – ASL-, and Paul Scott and John Wilson –BSL-) son muy diferentes. 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, como vamos a ver enseguida, lo poético surge más allá de los patrones, haciéndolos vehículos de esa intensificación.

Todos los poemas trasladados a LSE que citamos están recogidos en nuestra página [http:// www.cervantesvirtual.com/sección/signos/literatura](http://www.cervantesvirtual.com/sección/signos/literatura). En el primero de ellos, *Recuerdo infantil* de A. Machado (*Memory from Childhood*), el poeta recuerda una cancioncilla con la que los niños españoles aprendían la multiplicación por cien y por mil:

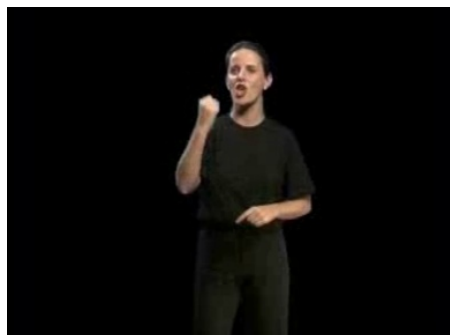
Y todo un coro infantil
Va cantando la canción:
Mil veces ciento, cien mil,
Mil veces mil, un millón.

El poema está compuesto por redondillas de rima cruzada, como es esta estrofa, una forma bastante popular en España. Inma Cascales, nuestra signante, literalmente signa MIL POR CIEN CIEN MIL, MIL POR MIL UN MILLON, mientras hace coincidir cada cifra y cada signo de multiplicación con un lado del cuerpo; además, el final de la primera de línea (CIEN MIL) se señala con una pausa, y la segunda (UN MILLON) con

una repetición tríplice del movimiento del signo, circular hacia el cuerpo. Este final concuerda claramente con el final de “coro infantil”, NIÑO-ordenados en clase-CANTAR, repitiendo éste último, que es también circular pero con el puño orientado transversalmente, también tres veces.



CANCION



MILLON

Quien haya visto a personas sordas danzar y cantar con las manos comprenderá que este tipo de rimas es muy frecuente. El resultado es muy similar al de la versión original del texto, salvo que esa concordancia nos permite ver el ritmo de la canción en la propia actitud de los niños. Además, al insistir en la repetición tríplice se establecen asociaciones con signos de la redondilla anterior:

Con timbre sonoro y hueco
trueno el maestro, un anciano
mal vestido, enjuto y seco,
que lleva un libro en la mano.”

Los signos MAESTRO y VIEJO, que en su forma léxica sólo se repiten dos veces, lo hacen aquí tres, y los signos anteriores, que hemos traducido ESTRUENDO, TEMBLOR y TRUENO, también se repiten tres veces. Ambas redondillas están así vinculadas por esa triplicación, que contagia a maestro y a niños. En la versión oral el contagio se da a través el libro del maestro, que imaginamos que contiene la canción que cantan los niños. La acción representada en LSE establece vínculos rítmicos diferentes a los del metro y la rima de la versión original, pero no menos intensos, a través de la triplicación.

La intensificación mediante la repetición se da en otros muchos momentos del poema marcando el aspecto continuo de la acción. Al final de la redondilla que acabamos de citar se representa al maestro leyendo el libro y caminando, y el caminar es también un movimiento ondulante, como el de la canción, salvo que aquí la repetición se eleva a siete. Sin duda, es una acción monótona, y no sólo prolongada. Es la monotonía que da pie al poema, a su primera redondilla:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.

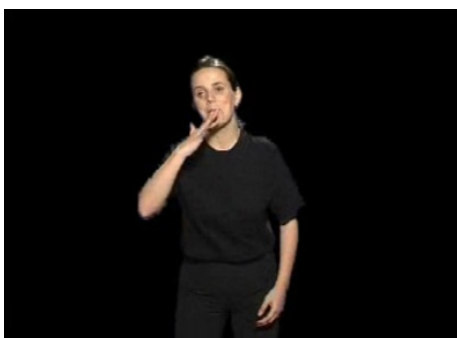
Esta redondilla, con un solo y sutil cambio, se repite al final del poema, concluyéndolo: “...Monotonía / de la lluvia *en* los cristales”. Pues bien, la monotonía se expresa en estas dos estrofas, inicial y final, mediante la repetición de los signos ESTUDIAR y LLUVIA

exactamente en la misma proporción que la del caminar del profesor, es decir, siete veces. No creemos que un lector del poema perciba esa asociación que el texto propone entre la monotonía y el profesor y que la LSE marca con una repetición similar. En la última estrofa, la diferencia locativa que hemos apuntado se traduce en que ahora la lluvia al caer se repite tres veces y al rozar los cristales cuatro. La repetición trial, que habíamos localizado en la estrofa central en los signos MAESTRO, VIEJO, CANTAR, MILLON, incide además en la primera y en esta última estrofa en los signos INVIERNO y HACE-TIEMPO, hilvanando los temas de la evocación. El lector debe saber que todas las repeticiones y concordancias que hemos señalado son decisión exclusiva de Inmaculada, nuestra signante, y que nosotros las hemos detectado después de haber validado con ella la versión y tras haberla grabado.

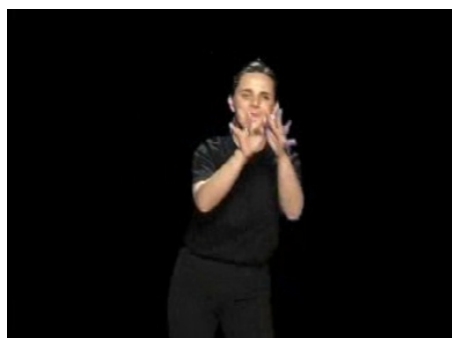
Otro de los poemas más “musicales” de nuestro corpus es el de Rafael Alberti, *El mar, la mar*. Comienza así:

“El mar. la mar.
El mar. ¡Sólo la mar!
¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad? “

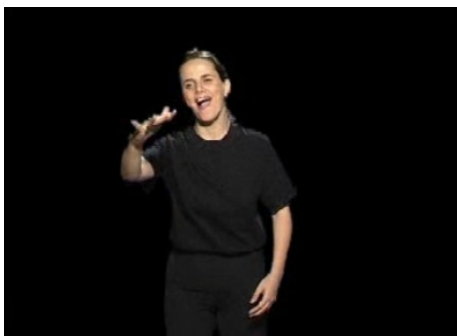
El lector debe saber que en Andalucía el mar suele nombrarse en femenino, *la mar*. Esta oscilación en género, que da pie al poema, se ha vertido en la LSE (donde no hay género) con una alternancia de signo monomanual y bimanual; la razón es que *la mar* se siente con más amplitud, como cuando decimos en español “la mar abierta” (y nunca *el mar abierto). Así, la triplicación en el primer dístico se traslada con los tres signos monomanual / bimanual / monomanual, oscilando a derecha e izquierda del signante, y con un solo movimiento hacia delante, de dedos alternantes; en el segundo verso, sin embargo, *la mar* en “¡sólo la mar!” se signa de nuevo como bimanual pero centrado, y SOLO mantiene esta centralidad.



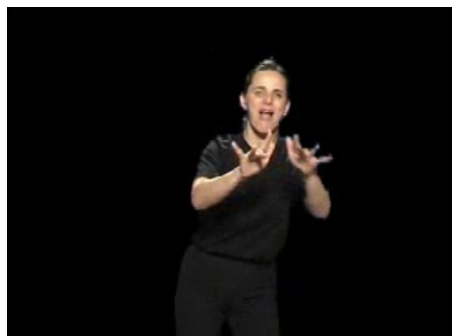
MAR (el mar)



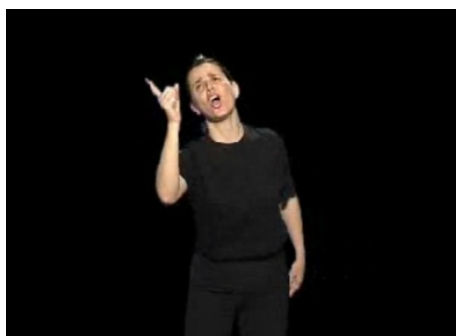
MAR (la mar)



MAR (el mar)



MAR (la mar)



SOLO

En las ocurrencias posteriores del mar, se mantendrá ya esta posición centralizada, como si fuera esa oscilación inicial la que hubiera producido la evocación, que como tal se produce en el espacio central.

El signo SOLO asimila su espacio al de PADRE, algo superior, signo que se acompaña de la dirección de la mirada hacia arriba-derecha, donde se sitúa al padre como interlocutor. La oscilación inicial de derecha e izquierda (el mar, la mar) vuelve a repetirse ahora con la ubicación del PADRE (derecha) y la CIUDAD (izquierda), y como en el primer dístico, esta oscilación se resuelve en centralidad en el dístico siguiente:

¿Por qué me desenterraste
del mar?

Tanto el signo DESENTERRAR como el de MAR en estos versos se signan en el centro. Hay pues en el dístico de apertura y en los dos siguientes el mismo orden de oscilación rematada en centralidad. La centralidad representa el MAR visto desde el emisor, el hijo, que constituye la fuente o el sujeto sintáctico del movimiento de las formas verbales direccionales-pronominales (Nogueira, 2000) que aparecen. Y así, a continuación, cuando el poema dice “En sueños, la marejada / me tira del corazón. / Se lo quisiera llevar.”, MAREJADA vuelve a signarse centralizado y bimanual, además de en vaivén (por primer vez) mientras que TIRAR, repetido también en vaivén, se orienta levemente desde el centro a la derecha, asimilando de nuevo su espacio con el PADRE, que inicia el siguiente dístico: “Padre, ¿porqué me trajiste /acá?; y del mismo modo que en el dístico anterior el signante pasa ahora a la izquierda para ubicar la ciudad, ahora nombrada deícticamente, “acá”.

Los últimos cinco versos se centran ya exclusivamente en el recuerdo del hijo, el “marinerito en tierra”. Salvo GEMIR (en vaivén) que se asocia a la derecha superior (al padre), el “mar”, la “blusa marinera” y el “viento” que la infla, están todos en el centro,

y repiten la misma configuración de mano abierta, que pasa de su posición bimanual y alta (AIRE), al cuerpo (BLUSA) y al frente (la blusa inflada por el viento). En estos últimos versos el signo MAR se repite (como el primer dístico), con realizaciones diversas: primero (“por ver el mar, un marinerito”) con una leve indicación monomanual y saliendo de la boca (como el GEMIR), y con movimiento alterno de dedos, pero muy breve. Al final, con un signo monomanual (mientras se mantiene la referencia a la escollera en la otra mano) pero de movimiento más largo y repetido en vaivén.

La bimanualidad de las manos abiertas pasa de “la mar” al aire y a la blusa, ésta última repetida, como el mar de la escollera, con un movimiento de vaivén muy similar. La blusa inflada por el viento es prácticamente similar al MAR centralizado con que termina el primer dístico, resultando así una suerte de villancico. La oscilación de lugares, los movimientos, el vaivén y la configuración de mano abierta conforman los mecanismos rítmicos-compositivos fundamentales de este poema. Los podemos ver como formantes del signo MAR, diseminados anagramáticamente en el texto: su configuración en el AIRE y en la BLUSA, y con tenso cierre en DESENTERRAR y TIRAR; su vaivén en el niño marinero que es apartado (TIRAR) y se echa a GEMIR como el mar mismo, y en el AIRE que le llena la blusa como un mar en el pecho. La percepción de esta diseminación de “la mar” en otros signos que ofrecen con esa analogía dimensiones de su significado, es el aspecto formal más sorprendente que hemos encontrado en este y otros poemas, aunque no en el que hemos analizado anteriormente en base a la repetición.

Estamos, pues, ante dos formas de ritmo distintas, ambas implicadas en la composición del poema en su versión signada: una basada en la repetición, en el poema de Machado, y otro en la oscilación de configuraciones anagramáticas en el espacio, en el de Alberti.

Vamos referirnos brevemente a un tercer poema, también de A. Machado, que trata el mismo tema de la evocación, ahora referida a los campos de Castilla, concretamente al paisaje de Soria, ciudad castellana donde el poeta vivió y se casó, y donde murió su esposa. Como en el primero, este poema es circular: termina con los mismos versos con que comienza, cargados ahora de la evocación; si en aquél el motivo central lo constituye la canción infantil, en éste el motivo central es no el paisaje en sí mismo (cuyos elementos describe minuciosamente en los primeros versos) sino el contradictorio sentimiento que ya lejos de él su recuerdo le produce:

Hoy siento por vosotros, en el fondo
Del corazón, tristeza...
¡Tristeza que es amor!

De este reconocimiento se deriva la repetición de los mismos versos iniciales al final del poema y la exclamación “¡conmigo vais!”.

Vamos a fijarnos en este poema en los dos mecanismos rítmicos que aparecían en los anteriores: la repetición expresiva, y el anagramatismo de un signo clave en el texto. Veámoslos brevemente.

La repetición está asociada en este poema a los plurales, tan ricos en la LSE (Herrero y Peidro, 2004): el paisaje se describe como una acumulación de objetos: colinas, alcoves, roquedas, encinares, pedregales, sierras... La pluralidad se expresa por repetición, salvo cuando habla del Duero (y su “forma de ballesta”), y especialmente cuando se refiere el espacio más íntimo del paseo:

caminos blancos y álamos de río,

tardes de Soria..

Los “caminos blancos”, se repiten sólo dos veces, y los “álamos del río” se signan de forma continua rodeando de formas transversal al río, como una suerte de telón entre el signante y el espectador, señalando un espacio íntimo. Sólo volverá a reaparecer un movimiento transversal continuo al final, con “¡conmigo vais!”. La impresionante continuidad visual de los “álamos del río”, viene a servir de sosiego a los insistentes plurales dispersos con que se han nombrado los elementos anteriores del paisaje: Las “colinas plateadas” que inician admirativamente el texto se representan con tres movimientos ondulantes y una repetición trial del signo PLATA, que marca la concordancia. Los “alcores” se repiten también 3 veces y concuerdan con la repetición trial de “grises”; en cambio, las “roquedas” se repiten 6 veces, o lo que sentimos como una pluralidad indefinida, casi continua; tras la singularidad del “Duero” y de su “curva de ballesta” (que anuncia la continuidad de “los álamos del río”) el poeta señala que está “en torno a Soria”. SORIA, que en su forma léxica tiene una repetición dual, se hace trial, y su ubicación se marca de nuevo de forma trial. Los “oscuros encinares” se señalan en continuidad cinco veces y lo mismo su adjetivo concordado “oscuros”; los mismo los “pedregales” y su adjetivo “arisco”. Las “calvas sierras” se reducen, en nombre y adjetivo, a cuatro. Los “caminos” se hacen en tres ondulaciones bimanuales repetidas dos veces, como el adjetivo “blanco”. Las repeticiones de 3+3, 3+3, 6, 1, 3, 3, 5+5, 5+5, 4+4, 2+2 producen la impresión de crecimientos y descensos en torno al río, como la sístole y diástole de un corazón angustiado.

Tras la solemne continuidad singular de los “álamos del río”, se mantiene la singularidad en TARDES y SORIA, que ahora se signa con la repetición léxica dual, y en “mística” (SECRETA); sólo en GUERRERA reaparece la pluralidad quintuple. Intuitivamente, el signante está volcando en esa palabra el propio sentimiento del paisaje y el anuncio de su interiorización (decía Machado. “yo estoy en paz con los hombres y en guerra con mis entrañas”) A continuación, en el dístico que hemos considerado central, todos los signos excepto TRISTEZA son simples, sin repetición, subrayando la singularidad de las mismas palabras del español: corazón, amor; además, la configuración de dedo índice extendido con que se había señalado antes “en torno a Soria” se hace en estos versos recurrente: HOY, VOSOTROS, SENTIR, FONDO, CORAZÓN.

El signo TRISTEZA se repite tres veces, y con la misma mano extendida se signara tres veces PARECE; los “campos” se signan cinco veces, y también ROCAS. Al final del poema, aparece la nueva continuidad transversal en la exclamación final “¡conmigo vais!”, tras la que se recogen los versos iniciales plurales: “colinas plateadas...”, aumentando la repetición del adjetivo clave PLATA. El uso de la repetición, asociada a la pluralidad del paisaje, y el movimiento continuo, asociado a la compañía, sirve en este poema como medio de composición y de asociación de referencias.

Un segundo mecanismo rítmico de este poema lo constituye la diseminación anagramática de un signo (como el MAR en el poema de Alberti), en este caso del signo TRISTEZA, especialmente de sus configuraciones y movimiento; por cierto que en el texto oral también se produce una diseminación insistente de los fonemas vibrantes y oclusivos-dentales de la palabra española *tristeza*. La configuración inicial es de palma abierta de dedos separados, y la final de mano en garra. El movimiento, el de cierre parcial. Vamos a referirnos sólo a aquellos signos que sentimos vinculados por su significado a esta tristeza.

1ª configuración	2ª configuración
PLATA	COLINA
	ALCOR
	ROQUEDA
OSCURO	OSCURO
	PEDREGAL
SORIA	
ENCINAR	
OSCURO	OSCURO
ARISCO	ARISCO
	SIERRA
ALAMO	
	GUERRERA
AHORA	
CAMPO	
	ROCA
PARECE	
CONMIGO	

Los adjetivos OSCURO (repetido para indicar el “cárdeno” como morado oscuro) y ARISCO tienen el mismo cambio de configuración que TRISTEZA, con la que sin duda se siente una relación semántica, mientras que PLATA, solemnemente repetido tres veces al principio y cinco al final, comparte la primera, mientras las COLINAS se signan con la segunda. En cierto modo las “colinas plateadas” configuran un negativo de la TRISTEZA. Todos los elementos pétreos del paisaje (las colinas, los alcotes, las roquedas, los pedregales, las sierras y las rocas) comparten la segunda, y los arbóreos (“encinares” y “álamos”) y además el “campo”, la primera, que aparece también en “Soria”, “ahora”, “parecen”, y el arranque de “conmigo”. La mano abierta está en lo vivo, en el aquí y ahora, y en el sentimiento de que el paisaje va “conmigo”. Y surge de la mano en garra de las colinas para apuntar la PLATA, de la mano en garra de la Soria “guerrera” para señalar el AHORA, que sólo se diferencia del signo PLATA en el temblor.

A diferencia del anagramatismo en las LOs, que suele estar asociado a selecciones léxicas marcadas, en la LSE el anagramatismo parece natural, estableciendo asociaciones formales entre signos vinculados también semánticamente: el mar con la blusa y el aire, la tristeza con esa extraña plata de las colinas, con los álamos y con todo lo rocoso del paisaje. La hipótesis saussureana sobre la esencia anagramática de la poesía adquiere en la poesía signada una inesperada confirmación.

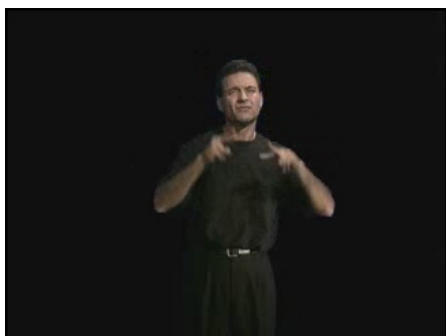
3. La visualización del significado

Vamos a tratar a continuación tres poemas más de nuestro corpus: de san Juan de la Cruz (tres estrofas del *Cántico Espiritual*), de Pablo Neruda (su famoso poema 20 de *20 poemas de amor y una canción desesperada*), y otro de A.Machado (su poema LXIV, que da pie al título de este artículo).

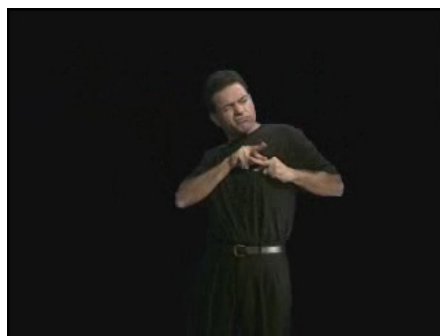
Una de las pruebas del valor epistemológico que las LSs encierran para comprender la génesis del lenguaje humano, lo constituye, como hemos comentado, la naturaleza visual de nuestras representaciones. Pero en este artículo no nos interesan estos descubrimientos por su alcance teórico, sino porque la traducción de poesía oral en una

LS revela aspectos de su significado que la lectura oral nos velaba, de modo que ese significado, al ser visualizado mediante una lengua signada, resulta más inteligible.

Vamos a comenzar con el *Poema 20* de Neruda, un texto muy querido por todos los jóvenes hispanos. El poema repite tres veces el verso inicial "puedo escribir los versos más tristes esta noche" (que la posposición de "noche" hace más lánguido), y otras tantas el recuerdo y la duda sobre el amor correspondido. El verso inicial, en la versión en LSE, nos muestra los VERSOS cayendo desde lo alto (donde está una imaginaria hoja de papel pero donde, al signar el poema, también está la NOCHE) hasta la posición central (donde está el HOY, y el ESCRIBIR). Lo que podía parecer casual confirma su profundo significado cuando en el verso 14 el poeta escribe: "y el verso cae al alma como al pasto el rocío". En la LSE, efectivamente, vemos ese caer de los versos sobre el pecho, en una imagen tan vívida como esclarecedora.



VERSOS-cayendo en el alma I



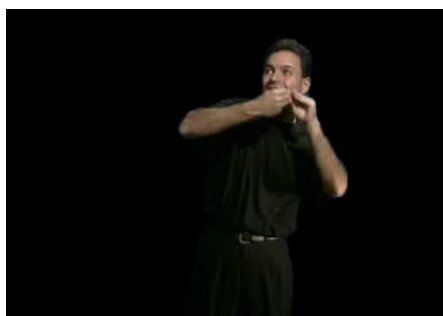
VERSOS-cayendo en el alma II

En la LSE, como en la mayoría de las LSs, los complementos temporales que van a marcar el tiempo de los verbos si sitúan al comienzo; por eso, en la versión signada de este verso se comienza con ESTA NOCHE, pero dado el carácter específico o fuerte de este temporal en la versión española, ESTA NOCHE se vuelve a repetir al final, produciendo el sentimiento de que la noche es no sólo el tiempo sino el argumento del poema. PODER y TRISTE comparten configuraciones y movimiento, y la visualización del signo MAS subiendo agresivamente, después de los dos movimientos descendentes de VERSOS y TRISTES, hacia arriba, hacia la noche, se siente como una rebeldía, como un desafío.

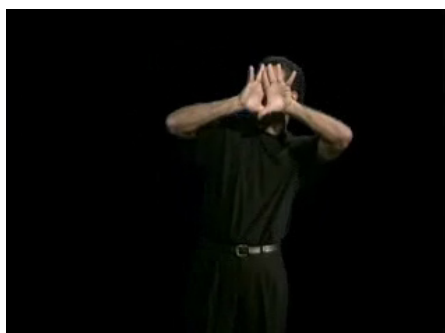
El poema es largo, y podríamos detenernos en muchos de sus versos. Vamos a ejemplificar la capacidad de visualización de significados sólo con otros pocos, pero antes conviene señalar cómo los aspectos acústicos del texto, bastante recurrentes (el viento que "canta", "oír la noche inmensa", "a lo lejos alguien canta", "mi voz buscaba el viento como para tocar su oído", "su voz, sus cuerpo claro. Su mirada infinita".) se traducen no sólo en signos visuales, como son todos los signos de la LSE, sino en significados visuales (el viento signa, oír es escuchar visualmente, etc.). Nos encontramos aquí más que ante una trasposición semiótica, en términos de Jakobson, que sin duda será muy habitual en la poesías en LSs, aunque no cuando no se traten significados acústicos.

El signo de CANTAR aparece por primera vez en el verso 4º, "El viento de la noche gira en el cielo y canta", de manera que en su versión signada el GIRAR del viento se comunica sin solución de continuidad con su CANTAR, con sostenido de la mano izquierda. Estos sostenidos son habituales en la comunicación en LSE, y son, estrictamente hablando, el único fenómeno de simultaneidad que es propio de las LSs frente a las LOs. Lo que nos interesa destacar es que esa simultaneidad está en el significado del poema (el viento canta mientras gira, no después), pero no en la lectura

habitual de los versos originales en lengua española. La LSE visualiza esta comunicación de forma nítida. Además, el signante resuelve el CANTAR también en SIGNAR, aludiendo a que el viento no sólo da su música, sino su mensaje, y que éste es táctil. La visualidad de las dos manos oscilando, girando y rozándose resulta de una naturalidad tan extraordinaria como exacta, por ese alusión al mensaje del viento. Esa misma continuidad se expresa al signar el verso “La besé tantas veces bajo el cielo infinito”. En este verso encontramos latente en la forma de la versión oral, pero viva en su significado, una figura que, para algunos poetas, como Borges, era de las más importantes en la poesía, la *hipálage*, o proyección de adjetivos de un sustantivo a otro, que él ejemplificaba en el verso de Virgilio *Ibant oscuri sola sub nocte per umbram*. En el verso de Neruda, el beso deviene también infinito, pero sólo la versión signada lo hace evidente abriendo las dos manos del beso hasta el cielo también con sostenido de la mano izquierda.



BESAR



CIELO I



CIELO II

Lo mismo sucede en otros momentos del poema, mostrándonos que la hipálage le es natural a las LSs. Cuando Neruda escribe “sentir que la he perdido”, el signante representa al poeta con su configuración clasificatoria de índice en la mano izquierda, mientras ella, representada en el otro índice, se pierde, sí, pero en la versión en LSE precisamente en el espacio de la noche. En ese mismo espacio la buscará cuando signe “como para acercarla mi mirada la busca / mi corazón la busca”, y en “mi voz buscaba el viento para tocar su oído”. En el verso “La misma noche que hace blanquear los mismos árboles”, el signo de ARBOLES, avanza y se pierde en la noche, se ve rodeado con el signo que le sigue, el signo BRILLO, saliendo las manos de forma temblorosa y diseminadora de la boca, de forma perceptible.

La visualidad en el *Poema 20* se manifiesta también en la trasposición de las experiencias acústicas, a las que nos hemos referido. Al final del poema, el signante traduce “su voz” (se refiere a la voz de ella) como SU SIGNO. Vista se forma aislada, la traducción resulta discutible. Pero esta trasposición final es resultado de otras anteriores que nos han ido mostrando su sentido. Como en el caso del verso “oír la noche inmensa,

más inmensa si ella”, en el que el signante realiza una trasposición semiótica del verbo “oír”, o mejor, de “oír la noche inmensa”, en el signo de ESCUCHA- VISUAL, que se proyecta en la inmensidad de la noche. De forma aún más vívida, el verso “mi voz buscaba el viento como para tocar su oído”, cuya interpretación oral es más bien confusa, se signa con las manos signantes buscando en el viento (con la misma configuración y la misma orientación) la forma de atraer sus OJOS, no su oído, y el deseo de “tocar su oído” se expresa con el signo bimanual de ATRACCIÓN-VISUAL, que viene desde el fondo de la noche hasta el signante. Paradójicamente, como si Neruda hubiera intuido la trasposición de sentidos que está implicada en lo que dice, el dístico siguiente asocia los dos: “Su voz, su cuerpo claro, su mirada infinita”.

El segundo texto en el que vamos a comprobar la presencia de signos visuales reveladores de aspectos del significado poético mismo es el *Cántico Espiritual*, escrito casi cuatrocientos años antes. Vamos a fijarnos en tres estrofas. Convendrá señalar que el *Cántico Espiritual* es considerado por muchos como el poema místico más importante de la poesía española y uno de los más intensos en todas las lenguas. Este poema es, de hecho, una traducción, radicalmente interiorizada, del *Cantar* bíblico, del que sólo se aparta precisamente para hacerlo más experiencial, expresando esta experiencia con una sintaxis paratáctica próxima al habla coloquial, y con un modelo bastante personal de liras, estrofas de cinco versos, endecasílabos y heptasílabos, con una rima muy estricta. En la lira XII el poeta exclama:

¡Oh cristalina fuente
Si en esos tus semblantes plateados
Formases de repente
Los ojos deseados
Que tengo en mis entrañas dibujados!

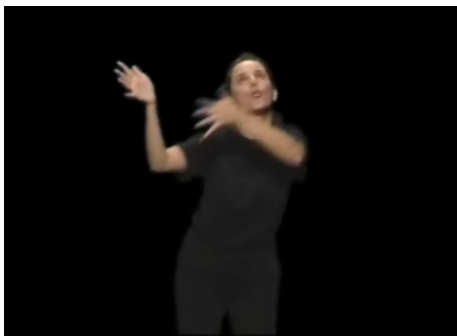
El signante ve la fuente ante sí. La fuente espejea semblantes de PLATA, en los que él desea ver unos ojos, ciertos ojos. En la versión signada, la mano izquierda del signo PLATA se va a sostener junto al costado mientras aparecen “los ojos deseados”, hasta recogerse en el pecho en DE-REPENTE y, en el verso final, “que tengo en mis entrañas dibujados”, enlazarse con la derecha, que venía de signar “los ojos deseados”. La visualización de “formar” como MIRARME es esclarecedora. El sostenido de la mano izquierda en este poema (y en algunos versos comentados de los textos anteriores) es una suerte de anáfora visual, de anáfora que al mantenerse en el mismo campo deíctico se hace permanentemente presente, sin necesidad de mantener en la memoria su referencia. La versión signada ha visualizado el significado, si se quiere *dramático*, del poema, más allá de muchas lecturas orales. Este se hace aún más evidente en la estrofa XIII, una de las más hermosas y también, creo justo decirlo, enigmáticas del *Cántico*. El poeta escribe:

Mi amado, las montañas,
Los valles solitarios nemorosos
Las ínsulas extrañas
Los ríos sonorosos
El silbo delos aires amorosos

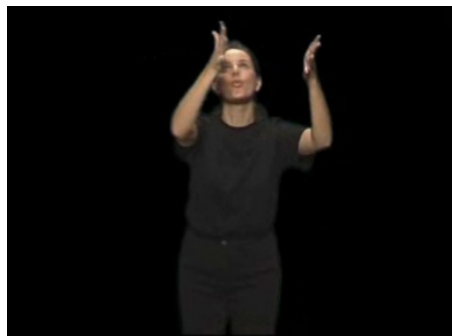
El lector español siente la belleza sonora de los versos, arrastrados por sus sibilantes plurales, pero me temo que el paisaje le parece disperso, casi caótico, y que no llega a visualizarlo seguramente desde “las ínsulas extrañas”. Sin embargo, al verterlo a la LSE

se descubre (como descubrimos nosotros, *después* de ver el video) que no hay tal caos. En las *Declaraciones* que san Juan escribió para dar cuenta verso a verso de su *Cántico*, explica al llegar a los versos de esta y la siguiente líras: “se denota un alto estado de unión y amor (...) desposorio espiritual con el Verbo Hijo de dios (...) visitándola como a desposada en el día de su desposorio (...) Y es de notar que en estas dos canciones se contiene lo más que Dios suele comunicar a este tiempo a un alma”. Pues bien, cuando vemos a Inma nombrar con sus manos las sucesivas regiones del amado, sencillamente vemos un cuerpo, nos adentramos en el espacio táctil y presente de un cuerpo, un cuerpo cuyo recorrido termina en “el silbo de los aires amorosos”, que, dice en la *Declaración*, “embisten en el alma y amorosísimamente se comunican y tocan sustancia de ella”.

Hemos querido resumir la interpretación por parte del mismo autor de este momento clave del poema para que el lector advierta que se trata de una visita, no de un viaje geográfico, una visita “como a desposada”, que ella describe (y el signante realiza) como si aún estuviera presente, en una oración nominal, sin cópula (en la explicación recuerda el original bíblico: “Estas montañas *es* mi amado para mi”). Por eso, el “silbo” se le comunica a ella: y vemos a Inma llevar las manos de AIRE embistiendo levemente hasta sus costados y deteniéndose en ellos.



AIRE- amoroso I



AIRE- amoroso II

La tercera estrofa:

La noche sosegada
En par de los levantes de la aurora,
La música callada,
La soledad sonora,
La cena que recrea y enamora

incide en la traducción planteando la necesidad de una trasposición semiótica que exprese versos como “la música callada, la soledad sonora”. El resultado visual, sobre todo del segundo sintagma, el verdaderamente enigmático, “la soledad sonora”, es esclarecedor. La clave está en el signo que sigue SILENCIO, cuando las dos manos se acercan a los oídos cubriéndolos, como diciéndonos que ese silencio es el del ensimismamiento (el signo, con otra expresión facial, significaría ‘protegerse de un ruido molesto’). Lo maravilloso es la conexión que la elección de este signo crea con el siguiente, con la interpretación correcta del siguiente, “la soledad sonora”. En cierto modo, la soledad ya ha sido signada con ese ensimismamiento acústico, y es en ella, con ambas manos en los oídos, donde empieza a percibirse el suavísimo ritmo de la voz sonora, que da paso a la cena enamorada. Esta transición es clarificadora, establece el

guión visual de unos versos que, de lo contrario, quedan parcialmente inconexos. Y ese guión nace de la escenificación, como seguramente nació el poema mismo.

Para concluir nuestro examen, vamos a referirnos a un último ejemplo de visualización en la traducción de poesía española a la LSE. Es el poema LXIV de A. Machado, perteneciente a *Soledades, Galerías y Otros poemas*, el poema de la “mano amiga”. El signante, como el poeta, habla en voz primera, desde el yo, actualizando el pasado narrativo como si lo estuviera viendo (al fin y al cabo es “el umbral de un sueño”).

Desde el umbral de un sueño me llamaron.
Era la buena voz, la voz querida...
-Dime, ¿vendrás conmigo a ver el alma?
Llegó a mi corazón una caricia.

Empieza a soñar (la mano avanza hacia la derecha), le llaman (desde lo alto de la derecha). Es la voz (aquí no traspuesta a voz manual) que le increpa: “Dime, vendrás conmigo a ver el alma?”. La invitación de la voz a “venir conmigo” se ha signado con las dos manos juntas realizando un movimiento semicircular cóncavo (tú izquierda, signante, derecha: sueño, voz) que acaba dejando suspendida la mano izquierda en ese lugar a dónde, representando con su configuración al propio poeta, mientras que con la mano derecha se signa “VER ALMA”. VER despliega otro movimiento semicircular, como VENIR-COMNIGO, pero convexo. En cierto modo, en la versión signada este VER es posterior al VENIR, viene a significar “a que yo te lleve a ver el alma”, y no tanto a “ver el alma” como quienes van juntos a ver una película. El lector no puede saber además qué “alma” es esa, que no es ni “tu alma” ni “mi alma”. El signante, que está en estos momentos asumiendo el papel de la voz querida, signa ALMA sobre sí, mientras la mano izquierda sigue en el umbral del sueño representando al poeta. Inmediatamente, el signante adopta el papel del poeta, y con las manos en el mismo lugar de ALMA dibuja su corazón.

Hasta este momento, todos los signos (excepto SOÑAR, y VOZ) van hacia el cuerpo, como lugar de recepción de la “buena voz”. A partir de ahora, todos van hacia el exterior, como respuesta a esa llamada:

Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta, galería
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.

LLAMAR, VOZ, QUERIDA, DECIR-ME, VENIR-COMNIGO, ALMA son signos que van o se signan en el cuerpo. CONTIGO, SIEMPRE, AVANZAR, GALERIA, y MANO-AMIGA se signan hacia el exterior del signante.

La visualización llega a su máxima relevancia en el último verso, cuando el poeta ya avanza hacia el sueño (a ver el alma), sintiendo, dice, “el palpitar suave de tu mano amiga”. En la versión signada, esa “mano amiga” no es sólo MANO-AMIGA, es la mano que nos guía en el sueño, la que nos lleva a él. ¿No es eso lo que estaba diciendo Machado?



MANO-AMIGA I



MANO AMIGA II

4. Conclusiones

La trasposición semiótica a la LSE de los textos poéticos españoles que hemos ido refiriendo nos ha mostrado tres hechos:

- a) que el significado de los textos resulta con su trasposición visual más accesible y completo, en el sentido de establecer asociaciones sintagmáticas que en la lectura pasaban desapercibidas.
- b) que la composición del poema en LSE descansa en factores rítmicos tales como la repetición recurrente de los signos (para significar pluralidad, aspecto, o puramente expresiva), la oscilación de ubicaciones y la dirección del movimiento.
- c) que la poesía en LSE es profundamente anagramática: los componentes fonológicos de ciertos signos clave del texto (especialmente las configuraciones y el movimiento) se diseminan en series de signos asociados al signo clave también por su significado.

Estos rasgos surgen de forma espontánea, no superestructural, al interpretar en LSE los poemas originales y reformular el texto traducido como texto poético. Esto demuestra que la conciencia poética acompaña a la conciencia lingüística, y permite esperar el nacimiento de una tradición poética en LSE en la medida en que la comunidad lingüística la sienta como lengua de cultura.

Las versiones signadas no son extrasistemáticas, no “rompen” el sistema lingüístico de la LSE; al contrario: lo intensifican y lo hacen más perceptible. Los signos se traban en una *callida junctura*, pero la aparición de neologismos o juegos de palabras es muy reducida. Concretamente, la elección de pausas, de miradas direccionales, de expresiones faciales, o de número de repeticiones, no es esencialmente distinta de la elección que lleva a cabo todo lector de un texto. Esto nos lleva a pensar que la poesía en LSE, o al menos este tipo de poesía, admitiría una representación escrita similar a la de cualquier otro mensaje signado (incluyendo el número de repeticiones). De hecho, nosotros hemos vertido todas las versiones en LSE en el sistema de escritura alfabético S.E.A que hemos desarrollado hace unos años (Herrero, 2004a), y el resultado es perfectamente congruente con la escritura de una poesía oral: sobre ese texto, el lector hará sin duda nuevas lecturas e interpretaciones que desarrollen el significado del poema original.

5. Referencias Bibliográficas

Blondel, Marion y Christopher Miller (2001) "Movement and Rhythm in Nursery Rhymes in LSF", *Sign Language Studies* 2(1), pp. 24-60

Frishberg, Nancy. (2000). "An Interpreter Creates the Space". In *The Signs of Language Revisited: An Anthology to Ursula Bellugi and Edward Klima*, ed. K. Emmorey and H. Lane, Mahwah, N.J.: Erlbaum, pp. 169-192.

Herrero Blanco, Ángel (1988) *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*. Madrid: Palas Atenea

Herrero Blanco, Ángel (1995) *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Herrero Blanco, Ángel (1998a) "La seña y el signo. Notas sobre la iconicidad lingüística en la LSE", en J.L.Cifuentes (ed) *Estudios de Lingüística Cognitiva*, Alicante, pp. 207-226

Herrero Blanco, Ángel (1998b) "La sibilación escrita. Anagramatismo en la poesía de Antonio Machado", en *Bulletin Hispanique*, 98(1), pp. 205-219

Herrero Blanco, Ángel (2004a) "A practical Writing System for Sign Languages", en Oliver Sreiter y Chiara Vettori (eds.) *On Language Resources and Evaluation. LREC IV International Conference*, pp. 35-44

Herero, A. Pedro, A. (2004) "Los tipos de plural de la Lengua de Signos Española", *Actas del VI Congreso Nacional de Lingüística General*, Santiago de Compostela, 3-7 de Mayo de 2004 (en prensa).

Herrero Blanco, Ángel & Ventura Salazar García (2004b) "Non-verbal predicability and copula support rule in spanish sign language", en Garper de Groot y Kees Hangeveld (eds) *Morphosyntactic Expression in Functional Grammar*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, pp. 281-316

Hervás, Lorenzo (1795) *Escuela española de sordomudos*. Madrid: Imprenta Real.

Humboldt, Wilhelm von (1836) *On Language. The Diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Mankind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988

Jakobson, Roman (1959) "On linguistic aspects of traslation", en Reuben A. Brower, *On traslation*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959, pp. 232-239. Ed. francesa "Aspects linguistiques de la traduction" en *Essais de Linguistique Généræle*, Paris, Minuit, 1963, pp. 78-87

Juan de la Cruz, san (1978) *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: BAC

Klima, Edward. S., and Ursula Bellugi. (1976) "Poetry and Song without Sound". *Cognition*

4, pp. 45-97

Klima, Edward and Ursula Bellugi (1979) *The Signs of Language*. Cambridge MA: Harvard University Press

Liddell, Scott K., and Robert E. Johnson (1989) "American Sign Language: The Phonological Base". En *Sign Language Studies*, 64, pp. 195-272

Machado, Antonio (1989) *Poesía y Prosa*. Ed. de Oreste Macrí. Madrid: Espasa Calpe

Napier, Jemina and Roz Barker (2004) "Sign Language Interpreting : the relationship between metalinguistic awareness and the production of interpreting omissions", en *Sign Language Studies*, 4 (4) 369-393

Neruda, Pablo (2002) *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutemberg

Nogueira, R (2000) "Los verbos direccionales en LSE", en Apuntes de lingüística de la Lengua de Signos Española, (Varios autores), Madrid, CNSE, pp. 159-174

Paz, Octavio (1974) *Versiones y diversiones*, México: Joaquín Mortiz

Paz, Octavio (1973) "Teoría y práctica de la traducción", en *El signo y el garabato*, México: Joaquín Mortiz

Peirce, Charles Sanders (1966) *Collected Papers*, ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Vols. 7-8 ed. by A.W. Burks. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1958-1966

Pound, Ezra (1954) *Literary Essays of Ezra Pound*. London, Faber and Faber, 1985

Russo Tommaso, Giuranna Rosaria and Pizzuto, Elena (2001), "Italian Sign Language (LIS) Poetry: Iconic Properties and Structural Regularities". *Sign Language Studies*, 2, pp. 24-61

Starobinsky, Jean (1971) *Les mots sous les mots*, París, Gallimard

Stokoe, William C. (1960) *American Sign Language Structure*. 2ª ed. en Silver Spring, Md., Linstok Press., 1978

Sutton-Spence, Rachel (2003) *An overview of sign language poetry*. European Cultural Heritage Online (ECHO), <http://www.let.kun.nl/sign-lang/echo/docs>