



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**DEL PAPEL AL VIDEO, EL HÁBITAT POÉTICO:
REPRESENTACIONES INTERSEMIÓTICAS DE LA EXTRANJERIDAD EN LA
OBRA DE DAISY ZAMORA (NICARAGUA) Y SABINA ENGLAND (EUA-INDIA)**

BRÍGIDA EUGENIA CASTRO ALEMÁN

Foz do Iguaçu
2022



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**DEL PAPEL AL VIDEO, EL HÁBITAT POÉTICO:
REPRESENTACIONES INTERSEMIÓTICAS DE LA EXTRANJERIDAD EN LA
OBRA DE DAISY ZAMORA (NICARAGUA) Y SABINA ENGLAND (EUA-INDIA)**

BRÍGIDA EUGENIA CASTRO ALEMÁN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho

Foz do Iguaçu
2022

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

A367p

Alemán, Brigida Eugenia Castro.

Del papel al video, el hábitat poético: representaciones intersemióticas de la extranjería en la obra de Daisy Zamora (Nicaragua) Y Sabina England (EUA-India) / Brigida Eugenia Castro Alemán. - Foz do Iguaçu, 2022.

113 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Jardim
Universitário, Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada.

Orientador: Marcelo Marinho.

1. Estrangeiros na literatura. 2. Fronteiras na literatura. 3. Recursos audiovisuais. 4. Poética. I. Marinho, Marcelo. II. Título.

CDU 82.09:81'22

**DEL PAPEL AL VIDEO, EL HÁBITAT POÉTICO:
REPRESENTACIONES INTERSEMIÓTICAS DE LA EXTRANJERIDAD EN LA OBRA DE
DAISY ZAMORA (NICARAGUA) Y SABINA ENGLAND (EUA-INDIA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho
UNILA

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
UNILA

Prof. Dra. Laura Taddei Brandini
UEL

Foz do Iguaçu, 28 de abril de 2022.

AGRADECIMENTOS

En primer lugar, agradezco a mis padres, quienes me apoyaron en la aventura de estudiar fuera de mi país.

A mi hermana, con quien he compartido sueños y conquistas.

A mis abuelos Freddy Alemán y Guillermo Castro (q.e.p.d.) y mis abuelas Eugenia Roque y Rosario Marín (q.e.p.d.), porque me impulsaron a soñar.

A mi orientador, por su paciencia y calma en la guía de este trabajo.

A la Organización de los Estados Americanos (OEA) que, a través del Programa Becas Brasil PAEC OEA-GCUB, me permitió desarrollar esta investigación.

A mi hija, Yara Castro Siqueira, quien es mi inspiración para continuar luchando por un mundo más justo.

*Nunca se ha de pensar en toda la calle de una vez,
¿Entiendes? Sólo hay que pensar en el paso siguiente,
en la inspiración siguiente, en la siguiente barrida. Nunca
nada más que en el siguiente.*

Beppo Barrendero, personaje de Michael Ende.

RESUMEN

Los videopoemas son una forma de expresión artística en construcción permanente desde la década de 1970, para más allá de las fronteras entre el arte escrito y la tecnología del entretenimiento que es el video. Los videopoemas son formas de creación que se identifican por su intersemiosis, su intermedialidad y por su condición de producciones colectivas e interdisciplinarias. Sus características se adaptan a la fluidez de las tecnologías intermedias de los equipos, de los softwares y de las plataformas de difusión audiovisual. En el presente estudio, para el análisis de dos videopoemas que sondan la condición de sentirse extranjero en los procesos de migración y diásporas decorrentes de la Globalización, tomamos como punto de partida el concepto de extranjería desarrollado por Julia Kristeva, Roland Barthes, Alvaro Machado y Daniel-Henri Pageaux. Para perquirir los videopoemas “La Inmigrante” (Nicaragua, 2017) y “Deaf Brown Gurl” (EUA-India, 2015), partimos de la hipótesis de que los videopoemas exploran la movilidad, las brechas y los lugares intermedios en las fronteras (geográficas, socioculturales, económicas, tecnológicas, estéticos). En nuestro recorrido hermenéutico y comparatista, buscamos apoyo en herramientas interpretativas de la Literatura Comparada, sobretodo en lo que se refiere a la representación discursiva de la extranjería, en el marco de la evolución de la literatura hacia formas estéticas alternativas y abiertas como el videopoema, quizás una nueva forma estética de hábitat poético.

Palabras clave: extranjería; fronteras estéticas; videopoemas; hábitat poético.

RESUMO

Os videopoemas são uma forma de manifestação artística em permanente construção desde a década de 1970, para além das fronteiras entre a arte escrita e a tecnologia de entretenimento que é o vídeo. Os videopoemas são formas de criação marcadas pela intersemiose e intermedialidade; via de regra, são produções coletivas e interdisciplinares. Suas características são adaptadas à fluidez das tecnologias intermediárias de equipamentos, softwares e plataformas de transmissão audiovisual. No presente estudo, para a análise de dois videopoemas que sondam a condição de estrangeiro nos processos de migração e diásporas decorrentes da Globalização, tomamos como ponto de partida o conceito de estrangeiridade desenvolvido por Julia Kristeva, Roland Barthes, Alvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux. Para analisar os videopoemas “La Inmigrante” (Nicarágua, 2017) e “Deaf Brown Gurl” (EUA-Índia, 2015), partimos da hipótese de que os videopoemas exploram a mobilidade, as lacunas e os entrelugares em zonas de fronteiras (geográficas, socioculturais, econômica, tecnológica, estética). Em nosso percurso hermenêutico e comparativo, buscamos apoio nas ferramentas interpretativas da Literatura Comparada, especialmente no que diz respeito à representação discursiva da estrangeiridade, no quadro da evolução da literatura para formas estéticas alternativas e abertas como o videopoema, talvez uma nova forma estética de habitat poético.

Palavras-chave: estrangeiridade; fronteiras estéticas; videopoemas; habitat poético

ABSTRACT

Videopoems are a form of artistic expression in permanent construction since the 1970s, beyond the borders between written art and entertainment technology that is video. Videopoems are forms of creation that are identified by their intersemiosis, their intermediality and their condition as collective and interdisciplinary productions. Its characteristics are adapted to the fluidity of intermediate technologies of equipment, software and audiovisual broadcasting platforms. In the present study, for the analysis of two videopoems that probe the condition of feeling foreign in the processes of migration and diasporas resulting from Globalization, we take as a starting point the concept of foreignness developed by Julia Kristeva, Roland Barthes, Alvaro Machado and Daniel-Henri Pageaux. To investigate the videopoems “La Inmigrante” (Nicaragua, 2017) and “Deaf Brown Gurl” (USA-India, 2015), we start from the hypothesis that the video poems explore mobility, gaps, and intermediate places at borders (geographic, sociocultural, economic, technological, aesthetic). In our hermeneutical and comparative journey, we seek support in Comparative Literature interpretive tools, especially in regard to the discursive representation of foreignity, within the framework of the literature evolution towards alternative and open aesthetic forms such as the video poem, maybe a new esthetic kind of poetical habitat.

Keywords: strangeness; stetics borders; videopoems; poetic habitat

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1 Silueta y luces en una vivienda fragmentada	70
Fotograma 2 Libertad y prisión en dimensiones fragmentadoras	71
Fotograma 3 Cuerpo y espacio, ambigüedades y fracturas	79
Fotograma 4 Oscuridad y miradas, dubiedades del ser	80
Fotograma 5 Miradas adelante, ¿hábitat imaginario?	89
Fotograma 6 Miradas inquisitivas, silencios del hábitat	90

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Encabezado del Instagram de Sabina	50
Figura 2 Portada y foto de perfil de Facebook de Sabina England.	52
Figura 3 Página de apertura de Instagram de Sabina England: mosaico identitario múltiple .	53
Figura 4 Página de apertura de Instagram de Daisy Zamora. .	56
Figura 5 Imágenes en conjunto	57

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
RESUMEN	7
RESUMO	8
ABSTRACT	9
LISTA DE FOTOGRAMAS	10
1 INTRODUCCIÓN.....	12
2 MODERNIDAD, DIÁSPORAS E LITERATURA: REPRESENTACIONES ESTÉTICAS DE LA EXTRANJERIDAD	18
2.1 MODERNIDAD, DIÁSPORAS Y MEMORIA: LOS ESPACIOS DE INCERTIDUMBRE	19
2.2 REPRESENTACIONES ESTÉTICAS DE LA EXTRANJERIDAD: PERTENENCIA, ESPACIO, HÁBITAT	25
3 VIDEO POEMAS Y POÉTICAS DEL IN-BETWEEN: DAISY ZAMORA (NICARAGUA), CONTRACULTURA CA (CENTROAMÉRICA) Y SABINA ENGLAND (EUA).....	36
3.1 VIDEOPOEMAS: ASPECTOS ESTÉTICOS Y NUEVOS LENGUAJES	36
3.2 LA OBRA DE DAISY ZAMORA Y DE SABINA ENGLAND: EXÍLIO COMPULSORIO Y/O AUTOEXILIO VOLUNTARIO	44
3.3 LA INMIGRANTE (NICARAGUA, 2017) Y DEAF BROWN GIRL (EUA-INDIA, 2015): VIDAS EMPÍRICAS, PERSONAS POÉTICAS	60
4 EXTRANJERIDAD, HÁBITAT Y VOCES FEMENINAS DE AMÉRICAS: UNA LECTURA CONTRASTIVA DE LOS VIDEOPOEMAS “LA INMIGRANTE” (NICARAGUA, 2017) Y “DEAF BROWN GURL” (EUA-INDIA, 2015).....	65
4.1 ZAMORA Y ENGLAND: EL VIDEOPOEMA COMO HÁBITAT IDENTITARIO	66
4.2 RUPTURA Y FRAGMENTACIÓN: ESPEJOS NEBULOSOS, ESPACIOS ESCINDIDOS	67
4.3 EL SER ESCINDIDO, EXTRANJERO A SÍ MISMO: AMBIGÜEDAD Y GÉNERO	76
4.4 EXTRANJERIDAD Y POESÍA: ¿REENCUENTROS POSIBLES EN EL HÁBITAT IDENTITARIO?	87
5 CONSIDERACIONES FINALES	101
REFERENCIAS	106

1 INTRODUCCIÓN

Los videopoemas se presentan como producciones híbridas de expresión artística que se encuentran abiertos a una constante experimentación y transformación, en consecuencia de los rápidos avances tecnológicos en el área del audiovisual, luego apropiados por artistas desde las últimas décadas del Siglo XX. Para dar inicio a nuestra reflexión comparatista sobre el quehacer estético y social de los videopoemas en las Américas, podríamos recordar, según sostiene la lingüista y crítica literaria Godwin Ikyer (2017), que las primeras formas de transmisión informativa y educativa eran llevadas a través de las artes orales performáticas, es decir, la oralitura. En esa esfera, la comunicación oral, en sus formas estéticas, se presenta como un recurso privilegiado para desarrollar y preservar la memoria colectiva, así como el conocimiento sobre el mundo que los humanos comparten entre sí, conocimiento en cuanto a los otros seres, animados o inanimados, siempre en el marco de una experiencia espacial, temporal, sensorial y afectiva. A lo largo de los siglos, los cambios experimentados en las Artes y en las tecnologías de comunicación entre los seres humanos conllevaron al reciente surgimiento de los videopoemas.

Por supuesto, las performances, en general, implican también el apelo a la información sensorial sostenida sobre los demás sentidos fisiológicos, pues se realizan colectivamente entre un actor performativo y su platea, y conllevan una dimensión espacial que llama a los participantes al uso de oído, tacto, vista, gusto y olfato, aunque en el ámbito de la memoria y de la imaginación (IKYER, 2017). De igual forma, el apelo estético a los sentidos corporales es replicado en la experiencia de los videopoemas, pues en ellos convergen lenguajes sonoros, visuales y verbales. En el plano de la memoria colectiva y de la cultura compartida, los videopoetas también pueden encontrar inspiración en leyendas que han sido contadas de generación en generación, refranes, adivinanzas, dichos populares, fórmulas encantatorias (seculares o religiosas) y otras manifestaciones estéticas orales. Podríamos preguntarnos, en ese caso: ¿cuáles son estas inspiraciones y en qué medida los videopoemas son a la vez herederos de las tradiciones artísticas anteriores y pueden preceder nuevas formas de producción en la cadena de transmisión estética de la memoria colectiva de la humanidad?

Según recuerda el comunicólogo Edgar Jaramillo Salas (2003), hacia el cuarto milenio a.e.c., surgió en Mesopotamia la escritura, lo que permitió que el

conocimiento histórico y la experiencia estética del mundo fuesen registrados de forma menos transitoria; más tarde, en concomitancia con el período inicial de las conquistas territoriales europeas, la invención de la imprenta alrededor del siglo XV e.c. permitió una más amplia difusión del conocimiento, aunque aún de forma limitada; ulteriormente, la invención de la fotografía en el siglo XIX y de los aparatos de grabación y difusión sonora entre los siglos XIX y XX conllevó al nacimiento de los medios audiovisuales de comunicación, y luego el cine se convirtió en otra forma de hacer y distribuir arte. A partir de mediados del siglo XX, la televisión facilitó la experiencia de llevar los productos audiovisuales a los espectadores dentro de sus casas, como recuerda el periodista italiano Ivano Cipriani (1982). Con el avance y difusión de las nuevas tecnologías de información y comunicación, desde hace tres décadas que el Internet y las plataformas de soporte de video también son apropiadas por artistas y creadores contemporáneos.

Según sostienen Adair Neitzel y Janete Bridon (2013), teóricas en enseñanza de literatura, el poema grabado sobre soportes físicos sufrió cambios muy tempranos en la historia de la literatura, pues, ya en el siglo IV a.e.c., el poeta griego Simmias de Rodas compuso un “poema visual” en donde la factura textual se somete a la forma de un huevo (el título metapoético de la obra híbrida es justamente “Huevo”), el cual generó “um repensar sobre a concepção de poesia e afastou a literatura de sua função didática” (NEITZEL y BRIDON, 2013, p. 112). Sin embargo, hay que considerar que el hecho de que la poesía plantea nuevos formatos de expresión es más bien una forma de reconocer y desarrollar la eficacia de su “función didáctica”, pues la poesía suele encontrarse en constante relación y fricción con la sociedad; por ende, adaptaciones y adecuaciones a nuevas prácticas culturales son más que saludables y productivas.

Si los cambios en el arte y la literatura son inherentes a los cambios sociales, los poetas, hoy día, siguen ocupando las plazas públicas para hacer oír su voz, pero también instalándose en espacios virtuales y sirviéndose de otros recursos para llevar sus obras a una comunidad más amplia y globalizada. De hecho, cada movimiento literario es marcado por su contexto social, histórico y cultural, el cual afecta sus temas, así como los formatos adoptados para la creación artística.

En el año 1966, según la filóloga Ruth Cubillo Paniagua (2013), el artista estadounidense Dick Higgins empleó por primera vez la noción de “intermedia”; casi tres décadas más tarde, en los años 1990, artistas e investigadores buscaron explorar la

relación entre la comunicación, la estética, la intermedialidad y las nuevas tecnologías disponibles a un más grande número de personas; en consecuencia, se llegó a esta definición de “intermedialidad”: “estamos en el terreno de la intermedialidad cuando ocurre la integración de uno o varios medios en alguna otra forma de comunicación” (CUBILLO PANIAGUA, 2013, p. 171).

Por otro lado, respecto a la forma en que la literatura ha cambiado, el comparatista Eduardo Oliveira (2009) abraza la idea de que la poesía puede extrapolarse para más allá del papel impreso, al afirmar que “outra questão para se pensar é o suporte do texto, ou seja, o livro, o vídeo, o quadro, a instalação... percebendo que o suporte livro não é mais a única possibilidade de veiculação da poesia” (OLIVEIRA, 2009, p. 58). En esa perspectiva, la tecnología ha avanzado a tal punto que el libro ha dejado de ser el único formato de distribución de la literatura. Incluso, la tecnología que se ha desarrollado hasta el momento en el que se escribe esta disertación, permite la conservación, difusión y expansión de la oralitura misma, o sea, con apoyo en la intermedialidad es posible difundir aquellas ancestrales expresiones de arte oral, según sostiene Ikyer al afirmar que “las formas de arte oral son también recreadas, reproducidas y mercantilizadas en formas digitales a través de imágenes y audio en la web, a través de la animación y la fotografía, a través de producciones en video y performances o exhibiciones en galerías” (IKYER, 2017, p. 197, traducción propia).¹

Cuando, a finales del siglo XX, el uso de equipos de grabación de video se volvió más accesible, las creaciones estéticas que incorporaban el vídeo recibieron el nombre de videoarte, y una de sus manifestaciones son los videopoemas. En un primer momento, como herencia de la poesía concreta, los poetas trasladaron los textos a animaciones; en lengua portuguesa, se rastrea el primer videopoema en la obra intitulada “Roda Lume” (1968), el cual fue destruido por la RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) y luego rehecho en la década de los 1980, de acuerdo con el crítico literario Jefferson Queiroz (2017). Según el proceso de creación de estas obras híbridas, en ese momento se definió a los videopoemas como “poemas modelados em computador com recursos de animação 3D, criados a partir de um processo de tradução, ou transposição criativas de outros meios e suportes (como o papel) para a computação gráfica”, de acuerdo con la

¹ Oral art forms are now also recreated, reproduced and commodified in deep digital forms via images and audio on the web, through animation and photography, through video productions and performances or exhibitions in galleries. (IKYER, 2017, p. 197)

historiadora en artes visuales Luciana Chagas (1999, s.p.).²

Según esta investigadora, los videopoemas se presentan como “un vehículo de criação e divulgação desta prática multifacetada que é a poesia visual” (CHAGAS, 1999, s.p.). Por su parte, el crítico literario Cardes Amâncio recuerda que el videopoema es una obra audiovisual de naturaleza afectiva que articula efectos sonoros e imagéticos en una edición “ritmada”, la cual “persegue a equivalência imagética de um estado de mente e sentimentos, produzindo uma materialização sociodiscursiva do imaginário” (AMÂNCIO, 2014, p. 215). Así, las imágenes y las palabras del poema estarían indisociablemente conectados, en perfecta convergencia y adherencia especular de lenguajes, temas y sentimientos, se proponiendo como mucho más que una mera y sencilla producción dentro del campo de la poesía visual, según afirma Chagas (1999).

Debido al hecho de que en el videopoema convergen múltiples lenguajes (sonoro, visual, verbal, gestual, musical, etc.), este artefacto comunicativo moderno se concibe como una obra intersemiótica, de la cual es posible sacar múltiples lecturas de sus elementos constitutivos, los cuales solicitan ser leídos como un todo, pues, de acuerdo con Bernardes y Cardoso (2016), los videopoemas son obras sinérgicas y sinestésicas, como así lo sugieren estos investigadores con estas palabras:

Este tipo de propuestas tiene en cuenta el potencial de los materiales semióticos, es decir, leer y escribir con múltiples sistemas: palabra, audio, imagen y color. Brinda además posibilidades de narrar, describir, explicar y argumentar a partir de una participación activa del lector con sus propios recorridos literarios. (BERNARDES y CARDOSO, 2016, p. 299).

Los múltiples avances tecnológicos han inducido numerosas transformaciones en torno al arte. Los cambios de la Modernidad y la Globalización conllevaron al desarrollo de nuevas herramientas que fueron apropiadas por los artistas y provocaron movilizaciones dentro de las artes, como migraciones a medios digitales o mezclas entre las artes plásticas, performáticas y el video.

Este trabajo se dedica sobre todo al análisis de la representación estética del sentimiento de extranjería que experimentan aquellos (auto)considerados como los *otros*, conceptos que serán abordados en el primer apartado de este trabajo, con base a las consideraciones sobre extranjería desarrolladas por Julia Kristeva —filósofa, escritora, crítica literaria, psicoanalista y teórica feminista nacida en Bulgaria, quien luego

² Luciana Chagas (1999) propone un interesante análisis de videopoemas producidos por los poetas y críticos literarios Julio Plaza, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, en su condición de pioneros en la literatura brasileña en cuanto a esta nueva forma de manifestación del videoarte en el siglo XX.

migró a Francia, país en donde construyó un amplio edificio teórico-crítico para pensar los más recientes e importantes fenómenos que se impulsan sobre un planeta Tierra globalizado. En complemento, se revisan los conceptos propuestos por Roland Barthes sobre el tema de extranjería. De la misma forma, se retoman los apuntes de Álvaro Manuel Machado y Daniel-Henri Pageaux en su libro *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (1988) para contextualizar, en el ámbito de la hermenéutica comparatista, las representaciones estéticas de la extranjería.

Igualmente, desde el análisis de las implicaciones sociales intrínsecas a la convivencia con el Otro, se trae a reflexión las ideas del ensayista Silvano Santiago, desarrolladas en su libro *O Cosmopolitismo do Pobre* (2004). En cuanto a la interpretación del lenguaje gestual, traemos a colación los conceptos sistematizados conjuntamente por el psicólogo Pierre Weil y por el comunicólogo Roland Tompakow (2015), con su amplio estudio sobre la comunicación no verbal que se desarrolla por medio del cuerpo en su articulación proxémica con el espacio alrededor.

El primer capítulo de este trabajo será por lo tanto dedicado a una revisión bibliográfica sobre el tema de la Modernidad y la Globalización, en su relación con los desplazamientos geográficos humanos, para abrir espacio a reflexiones sobre el sentimiento de extranjería y/o de pertenencia (o su ausencia) que experimentan los individuos que han sido reconocidos como los *otros*, o que así se reconocen ellos mismos, en el marco de las interacciones sociales comunitarias. Como punto de llegada en el plan de las representaciones estéticas, discutiremos conceptualmente las nociones de “vivir” y de “habitar”.

En el segundo capítulo, se reflexiona sobre las características del videopoema, sobre cómo el arte ha evolucionado y ha creado condiciones favorables al surgimiento de creaciones híbridas; igualmente, se cuestiona esta posible forma de extranjería propia al videopoema en el ámbito de las artes canónicas, pues que se desarrolla en un espacio in-between, un espacio intervalar entre la literatura y el video, ajeno a las fronteras tradicionales del arte. Igualmente, se habla sobre videopoetas que han incursionado en estas nuevas formas de creación en el ámbito del videoarte.

Por último, en el tercer capítulo de esta disertación, son analizados en detalles dos videopoemas de las autoras que son objeto de este estudio: “La inmigrante” (Nicaragua, 2017) y “Deaf Brown Gurl” (EUA-India, 2015). En este apartado, se reflexiona sobre los elementos constitutivos de los videopoemas, los lenguajes empleados por sus

autoras (en conjunto con el equipo de producción), el contraste de los elementos fílmicos y de los significados subyacentes que es posible interpretar en la red de detalles adrede articulados por las autoras y por los demás artistas partícipes en esa creación poética colectiva.

2 MODERNIDAD, DIÁSPORAS E LITERATURA: REPRESENTACIONES ESTÉTICAS DE LA EXTRANJERIDAD

Según subraya la historiadora Ellen Wood (1997), con los avances tecnológicos que vienen se acumulando desde el así llamado Siglo de las Luces, el ser humano amplió su capacidad de crear conexiones físicas y simbólicas para más allá de las zonas primeras en las que se había transcurrido su vida. El desarrollo acentuado de los medios de transporte y comunicación impulsó los desplazamientos hacia nuevos y lejanos lugares, así como los movimientos migratorios del campo a la ciudad, como una de las fases de la globalización, impulsada por el capitalismo. Igualmente, esta nueva época conllevó a filósofos, escritores, poetas y otros artistas a reflexionar sobre el impacto del proceso histórico sobre cada individuo, desde una perspectiva más humanista, siempre de acuerdo con Ellen Wood (1997).

En este apartado del presente estudio, se propone analizar ciertos aspectos de la modernidad y de la globalización, en articulación con las diásporas y otros movimientos de migración. En ese marco, se reflexiona sobre el sentido de la extranjería, es decir, ese sentimiento difuso que emerge de las configuraciones identitarias, que aflora desde “mecanismos muy sutiles de redefinición, negociación y rechazo de ciertas adscripciones sociales”, como bien lo definen Unamuno y Codó (2007, p. 120).

En ese contexto, se buscará analizar las representaciones verbales construidas en torno al foráneo, al que se percibe como *Otro* en el ámbito de las interacciones sociales comunitarias, aquella persona que es generalmente rechazada y renegada, privada de experimentar el sentimiento de pertenencia en cuanto al espacio de vida y a la comunidad con la que precisa convivir. Esa persona podrá encontrarse clasificada y categorizada según criterios fisionómicos, intelectuales y culturales, siempre abstractos y arbitrarios, bajo códigos culturales por veces difíciles de identificar y dominar (KRISTEVA, 1994). Además, se trae a colación un breve panorama sobre algunas representaciones de la extranjería en el ámbito de la literatura y otros soportes estéticos, pues la condición de ser extranjero enmarca al mundo interconectado en el que se vive actualmente, sea concretamente, sea imaginariamente.

2.1 MODERNIDAD, DIÁSPORAS Y MEMORIA: LOS ESPACIOS DE INCERTIDUMBRE

La modernidad corresponde a un período de la historia humana que es usualmente asociado con avances radicales de pensamiento, tales como científicos y económicos, que se desarrollaron en Europa durante el llamado Siglo de las Luces, es decir, durante el siglo XVIII; a su vez, el término se relaciona intrínsecamente con el modelo capitalista y colonialista europeo, en su búsqueda por la expansión del comercio y por la transposición coercitiva de su ideología hacia otras regiones del planeta (WOOD, 1997). Durante esa época, el desarrollo de los medios de transporte y comunicación incentivó la movilización espacial de individuos o grupos de personas para más allá de sus regiones y territorios natales, mientras la idea de que el ser humano nacía y crecía en un mismo lugar cedió paso a la irresistible atracción ejercida por economías, culturas, climas y paisajes de otras regiones geográficas.

En ese proceso, la prensa y luego también la fotografía (desde mediados del siglo XIX) tuvieron un papel esencial como medios de divulgación y convencimiento publicitario. De esta forma, estos modelos sirvieron para que aumentaran los movimientos migratorios de campos a ciudades, así como las apropiaciones territoriales y exploraciones serviles sobre lo que se llamó “nuevas tierras” o “Nuevo Mundo”, desde una perspectiva eurocéntrica (WOOD, 1997).

Desde una mirada económica, según Wood (1997), podría hablarse de globalización y modernidad como fenómenos propios del capitalismo; la globalización, desde ese punto de vista, correspondería al estrechamiento gradativo e irreversible de las interconexiones entre ecosistemas humanos. De acuerdo con el historiador Pierre-Yves Saunier (2009), al paso que las fronteras del conocimiento humano (culturales, geográficas, económicas, artísticas, tecnológicas, filosóficas, etc.) van atenuándose y articulándose ideológicamente en torno a los países industrializados, sería legítimo ahí entrever la consolidación de un proyecto burgués de homogeneización de las culturas pan-continenciales, para mejor ejercicio de la hegemonía política sobre las regiones periféricas; sin embargo, desde una jerarquía eurocéntrica, patriarcal, falócrata, corpóreo-normativa, excluyente y racista. En ese proceso de larga temporalidad, las características identitarias locales o regionales desvanecen en provecho de una pretensa identidad global — eurocéntrica, cabe resaltar.

Es decir, estos dos fenómenos, tanto la globalización como la modernidad, tienen como base estructural un modelo europeo, o sea, el de los países

industrializados, los cuales buscan expandir e imponer sus sistemas culturales y económicos al resto del mundo. No obstante, cabe preguntarse: ¿cuándo comenzaron a manifestarse estos fenómenos en la dinámica de los ecosistemas humanos? Según el sociólogo Jan Pieterse (2012), son controversiales los debates para establecer el origen cronológico del fenómeno de la globalización, mientras este término, así como el de “modernidad”, comenzó a ganar cuerpo entre los investigadores a partir de los años de 1970, pero algunos teóricos afirman que este tipo de comportamiento colectivo humano puede rastrearse desde el inicio de la historia de la humanidad.

Sería posible inferir que tanto la globalización como la modernidad son consecuencias de las diásporas humanas, aunque también las han inducido en reciprocidad, pues, conforme avanza el tiempo, las brechas espaciales físicas y concretas (es decir, distancias y accidentes geográficos) entre los pueblos (en las múltiples acepciones del término) van borrándose de las cartas de viaje y los grupos humanos se interconectan con mayor facilidad, por lo menos desde el punto de vista material, laboral o mercante (PIETERSE, 2012). Si, en un primer momento, los grupos humanos se caracterizaron por su nomadismo lento y accidentado sobre caminos pedestres y arriesgados, con el paso del tiempo, a los movimientos de los pueblos desplazándose a pie en busca de nuevos territorios donde sobrevivir, le siguieron avances en los medios de transporte (terrestre, fluvial y luego marítimo, después también aéreo) que resultaron, desde el siglo XV, en la invasión masiva de colonos europeos a tierras de América, África, Asia y Oceanía; en los días de hoy, crisis políticas, económicas y sociales, así como guerras y otras calamidades, ya sean sociales o naturales, obligan a personas a refugiarse en otros países o a someterse a traslados voluntarios debido a la eventual posibilidad de completar estudios o encontrar trabajo y sobrevivir en alejados territorios ajenos. En ese contexto, véase lo que afirma la psicóloga social y también socióloga Deborah Roitman (2009) sobre el tema de la identidad social en tiempos de Modernidad:

A partir de la modernidad, la complejidad social se expresa como una pluralización del ámbito de la vida dejando atrás un sistema único de referencias. El individuo se confronta con un caleidoscopio de experiencias y sentidos que, lejos de anclarlo en un determinado dominio social, le amplían las posibilidades de elección. (ROITMAN, 2009, p. 2).

En otras palabras, el individuo amplía sus límites de acción y multiplica sus eventuales espejos identitarios, y puede contar con diferentes opciones de vida para desarrollarse, en el ámbito de la Modernidad. En ese contexto, los medios materiales de migración se tornan más accesibles a los individuos o grupos de personas; como

consecuencia del proceso de migraciones y diásporas, se modifican las interacciones entre los grupos de recién llegados en relación a quienes ya se habían apropiado del espacio de destino, construyendo ahí sus hábitats — físicos o simbólicos. De acuerdo con el crítico literario Silvano Santiago (2004), ciertas consecuencias de estos desplazamientos en masa y de la industrialización en ciertas regiones privilegiadas se constatan en la mezcla y la fricción eventualmente conflictiva de pueblos autóctonos o nativos y grupos recién inmigrados desde países extranjeros, como en este análisis sobre el fenómeno en Brasil:

São os ricos oligarcas, despossuídos do poder econômico pela industrialização e transformados em funcionários públicos ou profissionais liberais pelo estado nacional em busca de modernização, que encontram nas ruas das metrópoles os ambiciosos estrangeiros e filhos de estrangeiros, firmes na alavancagem do Brasil industrial. Ex-oligarcas e imigrantes novos ricos, todos associados direta ou indiretamente ao capital estrangeiro, acabam por compor um matizado segmento médio nas grandes cidades, infelizmente pouco presente na nossa melhor literatura. (SANTIAGO, 2004, p. 67).

Para Santiago, como se infiere, la literatura tendría que crear más espacio reflexivo para la representación poéticas de las negociaciones identitarias en el plan de las interacciones sociales comunitarias que, por otra parte, incluyen también los movimientos de migración interna, cuando los desplazamientos de personas ocurren a nivel interno del país, sobre todo en el ámbito de la migración del campo a la ciudad, como se vé abajo:

Graças à democratização dos meios de transporte, o horizonte do camponês, deserdado de terra e do cuidado dos animais, foi ampliado. Acenaram-lhe com a possibilidade de emigração fácil para os grandes centros urbanos, tornados carentes de mão-de-obra-barata. (SANTIAGO, 2004, p. 51).

De esta información traída a colación por ese crítico y novelista, se puede inferir que los individuos nativos de un país, cuando de origen rural, y luego desposeídos de poder y de medios convenientes para la supervivencia, entran también en el juego de negociaciones identitarias en los espacios colectivos urbanos y, por supuesto, intentan ser aceptados por la comunidad, buscan ser reconocidos como miembros plenos. Es en esta perspectiva que se buscará discutir, en este trabajo, sobre lo que significa ser efectivamente, o ser considerado como, o sentirse extranjero en el ámbito de un determinado espacio físico y simbólico de vida. Ahora bien, ¿qué es ser extranjero? ¿Ser extranjero es una categoría en la cual todo ser humano podría ser incluido?

Partamos inicialmente de la definición de extranjero propuesta, en portugués, por el Diccionario Houaiss, según el cual esta palabra remite a “que ou o que é

de outro país, que ou o que é proveniente, característico de outra nação”, o también “que ou o que não pertence ou que se considera como não pertencente a uma região, classe ou meio; forasteiro, ádvena” (HOUAISS, 2001). Por su vez, María Moliner (2008) así define el sentido del vocablo: “Se aplica a las personas y a las cosas de un país que no es el propio del que habla o de cierta persona de que se trata”. Como se puede observar, mismo en el ámbito del lenguaje denotativo, el término “extranjero” correspondería a mucho más que únicamente a un individuo proveniente de otro país, pero también a alguien que no se reconoce o no es reconocido como perteneciente a una región o un grupo social más o menos coeso. Así, veamos lo que añade Deborah Roitman (2009) a la reflexión sobre el concepto, desde una perspectiva filológica:

Al volver al diccionario de sinónimos, tarea semejante a la anterior se realizó con el vocablo “extranjero” obteniendo los siguientes términos: “extraño”, “forastero” y “exótico”. La palabra “extrañamiento” como sinónimo de “exilio”, “deportación”, “destierro”, “expatriación” y “proscripción”. “Extrañeza” se mostró similar a “novedad”, “rareza” y “originalidad”, mientras que, finalmente, “extraño” resultó ser equivalente de “raro”, “insólito”, “extravagante”, “impropio”, “ajeno”, “exótico” y, cerrado el círculo, nuevamente obtuvimos la palabra “extranjero”. Escrutando el término “forastero” se encontró que su sinónimo era “foráneo”, “ajeno”, “extraño”, “extranjero” y “alienígena” (ROITMAN, 2009, p. 3).

Como se puede inferir de lo expuesto arriba, en razón de una movilización humana más intensa y acentuada, los grupos poblacionales se volvieron más heterogéneos y terminaron por experimentar una fragmentación identitaria marcada por las disimilitudes físicas, fisiológicas o socio-culturales (género, edad, color de piel, creencias religiosas, clase socio-económica, etc.). Esto dicho, si retomamos las definiciones del diccionario Houaiss (2001), el “despertener” sería un factor determinante para que un individuo se considere o sea considerado como extranjero. Por su vez, la filósofa y psicoanalista Julia Kristeva, en su libro *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), afirma que “todo nativo sente-se mais ou menos ‘estrangeiro’ em seu ‘próprio’ lugar e esse valor metafórico do termo ‘estrangeiro’ primeiramente conduz o cidadão a um embargo referente à sua identidade sexual, nacional, política, profissional” (KRISTEVA, p. 27). Así pues, el término “extranjero” converge en sentidos también con “extraño”, el cual tiene origen en el vocablo francés “*extrangier*” (DRAE). De ese hecho, todos los seres humanos podrían quizás llegar a considerarse extranjeros, en ciertos contextos de vida, vale resaltar, como tendremos la ocasión de discutir con base en los videopoemas elegidos para análisis en este estudio.

De las ideas hasta aquí confrontadas, se deduce que una persona podría ser y/o sentirse extranjera incluso dentro de su propia familia, cuando no se comparte de

las mismas ideologías y perspectivas existenciales; en tales casos, pueden crearse barreras que dificultan la convivencia hogareña y aseguradora entre ellos, originándose ahí un espacio de vida hostil y estéril. ¿Es posible que estas personas consideradas extranjeras dentro de sus propios círculos y espacios de vida experimenten las mismas sensaciones incómodas que una persona que llega a otro país o región desconocida? Kristeva (1994) explora estas relaciones e incluso sugiere que en algún momento puede haber empatía entre ambos tipos de extranjero, pues suelen compartir sentimientos similares ante el rechazo experimentado desde o en dirección a la comunidad y su espacio compartido de vida.

En esa perspectiva, Kristeva (1994) también resalta los sentimientos de nostalgia del extranjero inmigrante, quien extraña su vida antigua, la cual ha tenido que abandonar y, en cambio, aceptar experiencias nuevas, reconstruir ideas y crear nuevas memorias. Por lo tanto, en el caso de alguien que ha tenido que mudar su entorno y se encuentra como extranjero en una nueva comunidad, esta persona suele buscar refugio en sus memorias, de modo que pueda establecer las bases para un hábitat imaginario seguro dentro de los recuerdos de su pasado, en el cual se sentiría a salvo, como forma de combatir la incertidumbre cotidiana de su nuevo entorno.

Kristeva (1994) también sostiene que el extranjero suele experimentar sentimientos de orfandad, pues se encuentra espacialmente alejado de su familia, de su hábitat hogareño, de su espacio nativo de vida. Es decir, si antes estaba acompañado ya sea por padre, madre o hermanos, luego se percibe solo y debe enfrentarse al mundo con las armas solitarias de la memoria individual, lo que puede hacerlo más vulnerable a ciertas situaciones, como lo sostiene la psicóloga búlgaro-francesa:

Ninguém melhor do que o estrangeiro conhece a paixão da solidão: ele acredita tê-la escolhido para gozar ou tê-la suportado para poder. Assim ele define num forte sentimento de indiferença que, por ser algumas vezes embriagador, encontra-se inevitavelmente sem cúmplice (KRISTEVA, 1994, p. 20).

En su proceso de búsqueda por integración a las diferentes dimensiones de su nuevo espacio de vida, el extranjero tendrá que adaptarse y lidiar con ciertas emociones incómodas, sea que se las apropie para sí y que se aisle del resto de la comunidad, sea que desarrolle las herramientas y estrategias que puedan ayudarle a lograr su intento de ser adecuadamente acogido. En ese proceso, un factor que influye intensamente es el lenguaje, pues el extranjero puede ser rechazado o aceptado según su fluidez, nivel de conocimiento y aptitud en el empleo de los códigos expresivos propios

a la comunidad anfitrión. Por ejemplo, si desconoce el idioma local o si no le es posible comprender o manifestarse adecuadamente según los diferentes lenguajes no verbales (gestual, comportamental, vestimentario, culinario, musical, deportivo etc.) del lugar donde se encuentra, probablemente le será más difícil crear y disfrutar de oportunidades de diálogo para lograr una mejor identificación con los miembros de la comunidad receptora, pues el dominio sobre los usos de los lenguajes también puede ser un facilitador o un impedor para generar empatía (KRISTEVA, 1994).

Por otro lado, según esta investigadora, “a palavra do estrangeiro pode contar somente com a sua pura força retórica e com a imanência dos desejos nela investidos. Mas ela é desprovida de qualquer apoio da realidade exterior, pois exatamente o estrangeiro é mantido afastado dela” (KRISTEVA, 1994, p. 28). En otros términos, sus palabras pueden no encontrar eco, pues no reflejarían la realidad de su nuevo espacio de vida, en donde es considerado como el *otro*. Así pues, el extranjero puede optar por el silencio verbal, pero su lenguaje corporal y comportamental foráneo sigue actuando como forma de comunicación, mientras conviva con las personas que comparten ese nuevo espacio de vida, pero no siempre el mismo reconfortante sentimiento de pertenencia a la comunidad, en un espacio de incertidumbres.

Kristeva aún desarrolla la idea de que, “[e]namorado melancólico de um espaço perdido, na verdade ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada” (KRISTEVA, 1994, p. 17). Así, alejado del paraíso hogareño o niño y sometido a un espacio donde puede florecer la hostilidad en contra de él (o viceversa), el extranjero buscaría refugio en su memoria para enfrentarse a las posibilidades de ser lastimado por la comunidad a la que no pertenece, sea por su propia resistencia a adaptarse, sea por la poca receptividad hospitalera en su entorno de recién llegado. En ese caso, sus recuerdos se podrán vivir como los vestigios de una época que le parecería mejor, en la que se sentía feliz, según su memoria selectiva. De frente a eventuales problemas de intercomunicación, él buscará quizá volver imaginariamente al pasado, real o ficticio, su “paraíso perdido”, pues, dependiendo de sus experiencias, las memorias en que construye su refugio pueden ser distorsionadas, como bien lo escribe Kristeva (1994). De esta forma, el extranjero podría intentar emular la felicidad que ya experimentó en otras circunstancias más favorables, pero se encontrará probablemente escindido entre su historia original de antaño y su vida actual como el otro en el territorio ajeno de la comunidad, según el análisis de Kristeva (1994).

El espacio imaginario así escindido se ubica precisamente en su nuevo territorio de vida, sobre el cual el extranjero lanza su mirada inquisitiva en cuanto al presente y al pasado, según plantean Graciela Silvestri y Fernando Aliata: “la mirada paisajística es la mirada del exiliado, del que conoce su extrañeza radical con las cosas pero recuerda, o más bien construye, un pasado, una memoria, un sentido” (apud COLOMBI, 2021, p. 383). Además, según Machado y Pageaux (1988), “não é raro constatar que a representação do estrangeiro banha numa espécie de obscuro tempo mítico, fora de todos os limites precisos, o *in illo tempore* próprio do mito” (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 68). Como se puede deducir, la fractura del espacio y la escisión del sujeto podría llevar al proceso de exclusión para el cual el poeta y ensayista Octavio Paz creó el concepto de “ningunear”, es decir, el acto de “no hacer caso de alguien, no tomarlo en consideración” (DRAE).

Como se ha constatado, en el presente apartado presentamos algunas consideraciones sobre la condición de ser extranjero en el ámbito del espacio de vida de una comunidad anfitriona, en cuanto al contexto de la movilización de grupos humanos en un mundo modernizado y global, nociones sobre las cuales volveremos adelante para desarrollar nuestro análisis de los videopoemas en cuestión. Para lograr nuestro intento, pasamos ahora a articular críticamente ciertas formas de representación discursiva y/o estética del *otro*, en distintos medios de comunicación.

2.2 REPRESENTACIONES ESTÉTICAS DE LA EXTRANJERIDAD: PERTENENCIA, ESPACIO, HÁBITAT

Para empezar el recorrido sobre el análisis de las representaciones discursivas de la copla binaria “autoctonía versus extranjería”, tomemos como punto de partida lo que plantean los comparatistas Álvaro Manuel Machado y Daniel-Henri Pageaux, en su compendio teórico intitulado *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*:

[...] a Literatura Comparada, como disciplina de investigação universitária, não se baseia na comparação. Ou antes, não se baseia apenas na comparação. De facto, trata-se, sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente, de relacionar. Relacionar o quê? Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenômenos culturais; ou, restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses escritores e esses textos. E trata-se também, obviamente, de justificar de maneira sistemática essa relação estabelecida. (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 17).

Según apuntan Machado y Pageaux (1988), la Literatura Comparada

tiene como reto sobretodo el análisis de las representaciones del extranjero, del *Otro*, en el ámbito de la literatura y otras manifestaciones culturales (estéticas o simplemente discursivas), sobre todo en términos de testimonio privilegiado de los procesos culturales:

Enfim, a antropologia cultural leva-nos a abordar o texto (literário ou não) como um testemunho, um documento sobre o estrangeiro. Tornar-se-á então compreender como se desencadeou e desenvolveu o processo de conhecimento da parte do escritor: o que é dito (ou o que não é dito) sobre a cultura do Outro (práticas sociais, costumes, religião, habitat, cozinha, etc.) (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 69).

Por consecuencia, en este apartado confrontamos ciertas formas de representación del *otro*, de las cuales “importa conhecer os componentes, os fundamentos, a função social” (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 59). En esa perspectiva, dicen estos comparatistas, vale lanzarse al “estudo das imagens do estrangeiro num determinado texto, numa literatura ou mesmo numa cultura” (1988, p. 55), pues “a imagem é, até certo ponto, linguagem, linguagem sobre o Outro; [e] neste sentido ela retoma uma realidade que designa e significa” (1988, p. 59-61).

Por ende, en el interés metodológico del presente estudio comparatista, llevaremos en cuenta estas observaciones añadidas por estos autores: “Para elaborar uma imagem do estrangeiro, o escritor não tem, como se sabe, que copiar o real: seleciona um certo número de características, de elementos considerados pertinentes para “sua representação do estrangeiro” y, en ese contexto, compete al investigador desmontar los mecanismos de tales opciones electivas, para “estudar o significado social e cultural (e já não textual) desses elementos e as próprias razões das escolhas feitas” (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 69-70).

Recuérdese que, desde tiempos muy remotos, por ejemplo en la tradición helénica clásica, la condición de extranjero es perquerida en relatos poéticos claves como el del migrante llamado Ulises que, después de una guerra, se encuentra condenado a navegar por el mundo hasta regresar a su isla hogareña, su hábitat seguro, en una obra datada del siglo VIII a.e.c.; por otro lado, en el plan de la oralitura, los griegos, grandes viajeros, abrazaron también el mito de las Danaides, mujeres desterradas por Hera y convertidas en “extranjeras” en territorios ajenos, única manera para escaparse a la furia de la esposa de Zeus (KRISTEVA, 1994).

Por su vez, los relatos de la Biblia tendrían la extranjería como elemento fundador: por ejemplo, en el Génesis, Adán y Eva son expulsados del Edén y se

ven forzados a purgar sus errores en migración forzada. Con el asesinato de Abel, Caín es obligado a abandonar su hogar y debe enfrentarse por su cuenta a nuevos espacios de vida. Incluso, María, Jesús y José huyen a Egipto de la persecución de Herodes. Los judíos, conducidos por Abraham, dan inicio a lo que se acordó en llamar “diáspora”, término que surge del griego “διασπορά” (diasporá) y significa “dispersión”, sobre todo dispersión de semillas, y que en la actualidad se aplica a las movilizaciones humanas (DRAE).

En la literatura latinoamericana, también se ha reflejado la extranjería, en la cual los personajes se ven obligados a convertirse en extranjeros para huir de crisis políticas y sociales de sus países de origen, así son marcados como refugiados y muchas veces no encuentran su lugar en la comunidad anfitriona. Por ejemplo, el escritor uruguayo Mario Benedetti (1920-2009), en su novela *Primavera con una esquina rota* (1982), refleja los sentimientos de una familia que se ha visto forzada a huir de su país por causa de la dictadura, añorando la vida anterior y con profunda nostalgia sobre los eventos del pasado, aturdida por la constante preocupación en cuanto a uno de sus miembros que se encuentra aún preso en el país de origen. Igualmente, el escritor nicaragüense Mario Martz (1988-) cuenta las historias de un grupo de jóvenes que huyen de la Nicaragua de los años 80 y que retornan al país sintiéndose extranjeros en un lugar al que deberían sentir pertenencia, esto en la novela *Los jóvenes no pueden volver a casa* (2017). En estos casos, son libros escritos por autores que en algún momento tuvieron que abandonar su países natales y quizás se sintieron categorizados como extranjeros; por ende, tales obras literarias representan diferentes perspectivas sobre el hecho de convertirse en el *otro*.

En cuanto a las representaciones de la cultura y de la figura del extranjero, Machado y Pageaux proponen cuatro categorías de estructuras jerárquicas en cuanto a las representaciones discursivas atinentes al tema. La primera así se presenta, bajo el concepto analítico de “manía”:

A realidade cultural estrangeira é tida pelo escritor ou pelo grupo como sendo absolutamente superior à cultura nacional de origem; esta superioridade afecta toda a parte da cultura estrangeira. Há, neste primeiro caso, aquilo a que poderíamos chamar uma “manía”. A consequência, no plano da cultura de origem, é que ela é tida por inferior, total ou parcialmente (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 73).

En ese primer tipo de jerarquía construida entre dos culturas se constata una estructura de verticalidad, siendo la cultura extranjera la que se encontraría en una

posición superior, dejando a la cultura de origen, la cultura autóctona, en desventaja frente a las características de la otra, la cultura ajena al territorio, por veces hostilmente invasiva, condición que se puede ver con frecuencia, por ejemplo, en los procesos de globalización y hegemonización, cuando se intenta normalizar la cultura de un país o de un grupo social económicamente dominante, en detrimento o menoscabo al país y/o a los demás grupos que se busca dominar. En cuanto a una segunda categoría, a que se llamaría “fobia”, Machado y Pageaux desarrollan estas ideas:

A realidade cultural estrangeira é tida por inferior ou por negativa em relação à cultura de origem: há então “fobia” e esta atitude desencadeia, como reação, uma sobrevalorização de toda ou de parte da cultura de origem. (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 73).

En esta segunda categoría se observa justo lo opuesto a lo anterior, es decir, por esta vez la cultura extranjera es menospreciada en comparación con la cultura nativa. El *otro*, el extranjero, se vé representado como alguien jerárquicamente inferior, sin posibilidad de incluirse en el grupo de quienes pertenecen o son adeptos a la cultura autóctona. En contrapunto, en lo que concierne al tercer tipo de representación, la así denominada “filia”, Machado y Pageaux (1988) plantean estas propuestas:

A realidade cultural estrangeira é tida por positiva e situa-se no interior de uma cultura igualmente considerada de maneira positiva. Estamos então perante o primeiro e único caso de trocas bilaterais que procedem de uma admiração mútua: é a atitude a que chamaremos “filia”. [...] Enquanto que a ‘mania’ se alimenta de empréstimo [...] a ‘filia’ desenvolve processos de avaliação e de reinterpretação do estrangeiro. À aculturação brutal que implica a ‘mania’ opõem-se a troca de ideias, o dialogo de igual para igual com o Outro. [...] O Outro vive então ao lado do Eu, não é nem superior, nem inferior, nem se quer diferente num sentido dum certo ‘exotismo’, é pura e simplesmente reconhecido como Outro. (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 74).

En los términos con que se presenta esta tercera forma de jerarquización entre culturas y pueblos, entre lo propio y lo ajeno, se constata que la cultura nativa y la cultura extranjera son concebidas y representadas como homólogas, en un proceso de intercambio fértil y mutua consideración, lo que se traduce muy adecuadamente con el concepto de “filia”, es decir, “afición o simpatía hacia algo” (MOLINER, 2008). Por otro lado, se podría verificar una cuarta categoría de jerarquización, ahora neutra o comprometida, según lo que proponen Machado y Pageaux:

A quarta e última análise é aquela em que não se põe o problema de juízo positivo ou negativo, pelo menos aparentemente, de maneira imediata. É o caso, por exemplo, do escritor ou do crítico que se afirma “cosmopolita” e para o qual o estrangeiro, na sua singularidade, daria lugar a uma realidade mais ou menos uniforme que este letrado considerará, digamos, a sua república das letras (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 77).

En este último caso, la cultura extranjera se percibe y se representa desde una mirada cosmopolita, es decir, una mirada que implica “que ou aquele que faz muitas viagens, adaptando-se rapidamente ao modo de vida dos locais por onde passa” (HOUAISS, 2001). En ese caso, la globalización y las diásporas abrieron espacio para una miríada de artistas y pensadores que recorren el planeta en múltiples direcciones, muchas veces en busca de un lugar que puedan llamar “suyo”, o por lo menos considerarlo como suyo, como un hábitat hogareño improvisado en territorios ajenos — una serenísima “república das letras” para más allá de las fronteras. Un poco como lo que pasa con las dos poetas que nos regalan con el objeto del presente estudio, como veremos más adelante.

Machado y Pageaux también desarrollan importantes consideraciones alrededor de los estereotipos, o sea, de la “idéia ou convicção classificatória preconcebida sobre alguém ou algo, resultante de expectativa, hábitos de julgamento ou falsas generalizações”, según nos acuerda Houaiss. Para ambos teóricos comparatistas, el “estereótipo é um ponto de encontro entre uma sociedade determinada e uma das suas expressões culturais simplificada, reduzida a um essencial ao alcance de todos” (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 60). Esa forma de comunicación estética reductora puede deberse a muchas causas, incluso a prejuicios que enmarcan a un determinado autor respecto a culturas ajenas o a las experiencias personales que ha tenido al estar en contacto con ellas. Machado y Pageaux sostienen también que el “estereótipo levanta o problema de uma hierarquia de culturas: ele distingue o Eu do Outro e, quase sempre, valoriza o primeiro termo em detrimento do segundo” (MACHADO y PAGEAUX, 1988).

En su ensayo intitulado *On Photography* (2001), la crítica de arte Susan Sontag se refiere a la práctica de elaboración de colecciones fotográficas, casi siempre temáticas, por veces estereotipadas. Desde el punto de vista de la representación de la extranjería, veámos lo que escribe Sontag en cuanto a las fotografías de pueblos y culturas autóctonos tomadas por viajeros, casi siempre descendientes de colonos de origen extranjera, en su recorrido por el “exótico” Oeste de los Estados Unidos:

Eran la vanguardia de un ejército de turistas que llegaron al final del siglo, ávidos por una “buena toma” de la vida indígena. El turista invadió la privacidad de los indios, fotografiando objetos sagrados y las danzas sagradas y los lugares sagrados, si era necesario, pagando a los indios para posar y haciendo que perfeccionaran sus ceremonias para proveer “más material fotográfico” (SONTAG, 2001, s.p., traducción propia³).

³ They were the vanguard of an army of tourists who arrived by the end of the century, eager for a “good

Según lo que desarrolla Sontag, la fotografía, en su calidad de precursora del cine y otras manifestaciones del audiovisual (y, por ende, de los videopoemas), se revela como aquello a que Machado y Pageaux cualifican como un testimonio sobre el extranjero, pero también sobre el autóctono — y sobre las intrincadas cuestiones sobre qué es ser de hecho extranjero. La colección fotográfica mencionada por Sontag explícita la condición vacante sobre la cual dos personas o dos grupos sociales se asientan de forma intercambiable: ¿Quiénes son los extranjeros, en el caso en tela? ¿Los autóctonos o los descendientes de los inmigrantes? La extranjería es una condición movедiza y transponible, desmontable y transportable. En ese caso, la fotografía y demás formas de representación visual suelen por veces se presentar como los vehículos mismos del estereotipo sobre los extranjeros y la extranjería, en su calidad de signo discursivo que es “formado de idéias preconcebidas e alimentado pela falta de conhecimento real sobre o assunto em questão” (HOUAISS, 2001).

Como se constata en el ejemplo citado, la cultura es un espacio de vida identitaria que puede ser invadido por pasantes en búsqueda de confirmar estereotipos recibidos o promover nuevos, por veces reproduciendo como auténtica la imagen de una cena teatralizada, la representación de una identidad pastiche, no más que performática, un sucedáneo reiteradamente repetido sobre la cultura ajena, hechos sobre los cuales discurren Machado y Pageaux, en el marco de la construcción de los imaginarios de la alteridad y de la extranjería en los aparatos discursivos (sean o no poéticos) que el crítico literario debe comparativamente confrontar:

Duma maneira geral, deverá tentar-se pôr em relevo o sistema de qualificação diferencial, que permite a formulação da alteridade, através de elementos opostos que fundem natureza e cultura: selvagem *versus* civilizado, bárbaro *versus* culto, homem *versus* animal (ser humano animalizado), homem *versus* mulher, adulto *versus* criança (o Eu é adulto, o Outro é criança...), ser superior *versus* ser inferior, etc.”. (MACHADO y PAGEAUX, 1988, p. 69).

En otras palabras, esta dualidad entre el *yo* y el *otro*, o bien, entre el *nosotros* y los *otros*, el propio y el ajeno, se concibe como la motivación para representar desde la perspectiva del *yo* lo que hacen los demás, por veces en contrapunto a lo que hago yo mismo en relación a los otros. Conviene subrayar que, en el caso de la fotografía, la búsqueda al exótico estereotipado decurre de un contexto social que así se presentaría, según sostiene Sontag:

shot” of Indian life. The tourist invaded the Indian’s privacy, photographing holy objects and the sacred dances and places, if necessary, paying the Indians to pose and getting them to revise their ceremonies to provide “more photogenic material” (SONTAG, 2001, s.p.).

La vista de la realidad como un premio exótico a ser perseguido y capturado por el diligente-cazador-con-cámara ha informado a la fotografía desde el inicio, y marca la confluencia de la contracultura Surrealista y el aventurismo social de las clases medias. (SONTAG, 2001, s.p., traducción propia⁴).

En la literatura de naturaleza poética, también puede observarse esa necesidad por reproducir o representar momentos fugaces, por decir el indecible, con la misma intención de inmortalizar (“cazar” podría corresponder a matar para hacer pervivir en la memoria) determinados aspectos de la existencia humana. Desde la prosa, por ejemplo, el autor puede encasillar o enjaular dentro de estereotipos a ciertos personajes pertenecientes a otras culturas. Así es que, en la novela *Doña Bárbara* (1929), del escritor venezolano Rómulo Gallegos, los personajes que representan de manera estereotipada a los pueblos autóctonos se ven atribuir aires de misterio, la práctica de la brujería y comportamientos calificados negativamente como no civilizados. Otro caso ejemplar se nota en *Cosmapa* (1978), del escritor nicaragüense José Román Orozco, donde los campesinos son retratados por el narrador como personas de poca educación que solo sirven para el trabajo pesado en el campo, mientras son crueles frente a un personaje de origen chino, quien usualmente es el objeto de burla del resto de sus compañeros en la hacienda donde trabajan. En este caso, los estereotipos proyectados sobre los grupos discursivamente racializados y sobre las diferencias culturales podrían analizarse según esta explicación de la crítica literaria Rita Godet:

Talvez o que essas narrativas denotem, exacerbando o confronto com a alteridade, seja, num primeiro momento, o interesse em interrogar as relações interculturais, chamando a atenção para as múltiplas formas de ser e de estar no mundo, para as fronteiras culturais fluidas, num mundo em pleno processo de hibridação... (GODET, 2007, p. 251).

Aquí, en el interés del presente estudio, articulamos dialécticamente el concepto de “extranjería” según los términos en que lo analizan Unamuno y Codó:

En nuestro trabajo, el estudio de los procesos de extranjerización intenta ir más allá del análisis de los términos con los que se disecciona la alteridad para centrarse en las formas de diferenciación o de exclusión a través de las cuales se da contenido a una categoría, la de extranjero en este caso. Porque la extranjería puede ser un estatus legal —se es o no se es extranjero en función de la nacionalidad que uno ostente—, pero también algo más esencial y trascendente, construido día a día en la comunicación verbal entre individuos concretos (UNAMUNO y CODÓ, 2007, p. 119).

⁴ The view of reality as an exotic prize to be tracked down and captured by the diligent hunter-with-a camera has informed photography from the beginning, and marks the confluence of the Surrealist counter-culture and middle-class social adventurism. (SONTAG, 2001, s.p.).

En el amplio proceso de hibridización cultural intensificado por la globalización, las diferentes narrativas (verbales, pictóricas, fílmicas, fotográficas, intermedias etc.) pueden concebirse como documentos exploratorios sobre la condición de ser extranjero, sobre la extranjería, en el plan de las relaciones interculturales e interpersonales. Es lo que se puede constatar en la literatura brasileña, por ejemplo, como le sostiene Godet en estos términos:

Ao delinear as características de uma poética da alteridade como uma das vertentes atuais da literatura contemporânea brasileira, analisando suas estratégias em três romances publicados após a virada do século, o que me interessa sobretudo é observar os novos caminhos que se abrem à literatura para dizer a alteridade – interrogando a identidade de suas formas narrativas, os procedimentos de uma retórica da alteridade – e para figurar o estrangeiro – examinando os contornos da problemática identitária. Do que foi visto, fica claro o interesse desses escritores em situar a ação em espaços pouco conhecidos, terras ignotas, além das fronteiras nacionais. Mesmo quando permanece, em parte, no interior dessas fronteiras, o efeito de distanciamento está presente. (GODET, 2007, p. 251).

De las ideas expuestas hasta aquí, se podría inferir que muchas de las representaciones discursivas del extranjero estarían basadas en prejuicios y/o estereotipos, pues serían concebidas y planteadas según la perspectiva de comunidades hegemónicas, en abierto menoscabo frente a los subalternos, los ninguneados, los nadie y sus culturas, pero también frente a otros grupos sociales dominados en el espacio de negociaciones identitarias, es decir, el espacio de lucha por el poder y la dominación sobre el Otro. Bajo una perspectiva divergente, Rita Godet plantea las siguientes ideas:

As narrativas que abraçam a poética da alteridade se articulam em torno da possibilidade de nos reconhecemos no Outro, de descobrirmos, ao sermos confrontados a modos de alteridade perturbadores, os limites do irreconciliável que está em nós. A experiência da alteridade não é a assimilação do Outro, mas a experiência da diferença que contribui para o conhecimento do ser, “o poder de se conceber outro” (GODET, 2007, p. 237).

Como se observa, una “poética de la alteridad” fecunda y acogedora sería aquella que nos invitaría a la descubierta y al conocimiento de nosotros mismos, por intermedio de la experiencia de las diferencias. De esta forma, como lo escribe Godet, podría considerarse que el “ponto cego da diferença, os elementos da cultura do Outro que nos escapam porque não estamos preparados para vê-los, pode levar a produções de imagens etnocêntricas, reduzindo o Outro ao Mesmo no afã de traduzi-lo” (GODET, 2007, p. 246).

En complemento, Silvano Santiago (2004) afirma que el migrante muchas veces se ve forzado a adaptarse a su nuevo local de morada, incluso puede verse obligado a cambiar su forma de hablar, de vestirse o de interactuar con los demás para

ser aceptado dentro de su nueva esfera social. Por otro lado, la extranjería por veces lleva al silencio voluntario o constrictivo, a la imposibilidad de participar socialmente por medio de la palabra, según el análisis llevado a cabo por Kristeva (1994):

Não contar para os outros. Ninguém o escuta, a palavra jamais é sua, ou então, quando você tem a coragem de tomá-la, rapidamente ela é apagada frente aos propósitos da comunidades, quase sempre mais volúveis e cheios de desembaraço. A sua palavra não tem passado e não terá poder sobre o futuro grupo. Por que a escutariam? Você não tem cacife suficiente — não tem “peso social” — para tornar a sua palavra útil (KRISTEVA, 1994, p. 25).

El silencio y la imposibilidad de comunicación efectiva conllevan a una ruptura con el espacio entorno, con el conjunto de personas, circunstancias y hechos culturales que le rodean, con la vida misma. Si el extranjero se encuentra privado de la posibilidad de establecer relaciones sociales adecuadas con su espacio de vida, también se verá privado de identificarse con la vida a su alrededor, como lo sostiene Deborah Roitman (2009), es decir, él quizá se verá en la condición misma de ninguneado. Las consecuencias de esa ruptura, fractura o escisión se observan en las dimensiones ontológicas implicadas en los significados de “vivir” y de “habitar”, como se constata en estas palabras del filósofo Martin Heidegger:

[...] las construcciones destinadas a servir de vivienda proporcionan ciertamente alojamiento. Hoy en día pueden incluso tener una buena distribución, facilitar la vida práctica, tener precios asequibles, estar abiertas al aire, la luz y el sol; pero: ¿albergan ya en sí la garantía de que acontezca un habitar? (HEIDEGGER, 1951, p. 1).

Desde las palabras de Heidegger, uno podría preguntarse: ¿la vivienda (local de morada) es siempre también un hábitat (local que se habita)? Busquemos elementos de respuesta en los conceptos teóricos planteados por los arquitectos Roberto Doberti y Liliana Giordano:

Dejemos en claro que el Habitar no se inscribe ni pura ni prioritariamente en el campo de la naturaleza sino en el de la cultura o la socialidad. Habitamos, y solo habitamos los humanos, porque somos la única especie que carece o ha renunciado a un hábitat natural, porque estamos capacitados y obligados en todo momento a definir, es decir a establecer culturalmente, nuestras condiciones de Habitar. Pero tampoco Habitar es un objeto, por lo menos en el sentido habitual del término, en el sentido que lo distingue y lo separa del sujeto y en el sentido que le confiere una entidad estable, fácilmente recortable y presuntamente manipulable sin mayores compromisos personales (DOBERTI y GIORDANO, 2000, p. 129).

En esa perspectiva, Heidegger (1951) también sostiene la idea de que el ser humano suele sentir la necesidad irreprimible de habitar el espacio en el que vive, razón por la cual construye en torno a él, ya sea carreteras, aeropuertos, terminales de buses, viviendas, apartamentos, etc. Pero, aunque viva en ellas puede que no consiga

habitarlas, pues el habitar depende qué tanto encuentre como suyo ese espacio. E, incluso, espacios que no son destinados para ser ocupados como vivienda por seres humanos, pueden ser habitados, así pues, coloca el ejemplo de un conductor de camiones que puede habitar la carretera en la que circula como parte de su trabajo, pues quizás haya creado vínculos con ella (HEIDEGGER, 1951).

En glosa a las ideas de Heidegger, Bouvet (2012) así desarrolla su concepto tripartito de “construir, pensar, habitar”: “Examinando de perto a etimologia desses três verbos, ele evidenciava uma importante distância entre a faculdade de habitar, própria a todo ser humano, e a construção efetiva das habitações” (BOUVET, 2012, p. 10). Para aprofundar la cuestión, cabría ahora traer a colación breves definiciones para el concepto de “hábitat”: “conjunto de circunstâncias físicas e geográficas que oferece condições favoráveis à vida e ao desenvolvimento de determinada espécie animal ou vegetal; [...] tipo de ambiente caracterizado por um conjunto de condições bióticas e abióticas integradas; [...] conjunto de condições de organização e povoamento pelo homem do meio em que vive; [...] local onde algo é geralmente encontrado ou onde alguém se sente em seu ambiente ideal” (HOUAISS, 2001). Como se puede constatar, “vivienda” y “hábitat” implican actitudes diferentes en cuanto al espacio de vida. Para avanzar en nuestro análisis, retomemos una vez más las ideas desarrolladas por Heidegger:

Pero si escuchamos lo que el lenguaje dice en la palabra construir, oiremos tres cosas: 1. Construir es propiamente habitar. 2. El **habitar** es la manera en que los mortales **son** en la tierra. 3. El construir como habitar se despliega en el construir que cuida —es decir: que cuida el crecimiento— y en el construir que levanta edificios. (HEIDEGGER, 1951, p. 2. resaltado propio).

Como se constata, el filósofo alemán plantea el principio fundamental de que “ser” y “habitar” son dos condiciones ontológicas intrínsecamente interdependientes. Con base en ese precepto y teniendo en el horizonte los conceptos teóricos hasta aquí presentados, en el tercer capítulo de la presente disertación buscaremos analizar comparativamente las formas según las cuales los videopoemas de Daisy Zamora y Sabina England se construyen como medios de reflexión sobre la extranjería, las migraciones, el habitar empírico o poético, la construcción audiovisual de edificios estéticos que tengan la posibilidad de acoger pasantes en búsqueda de un lugar donde se sientan en un ambiente ideal, fecundo e integrativo, o sea, en búsqueda de pertenencia a un espacio favorable a la vida y a los afectos — el Ser. En convergencia con las ideas de Heidegger, la arquitecta María Eugenia Quinter (2011) desarrolla una amplia argumentación alrededor de la idea del “habitar poético”, en estos términos:

Como cuerpo-natura, el hombre contribuye a la colectividad a la que pertenece si construye su hábitat con un construir que cuida, abriga y protege. Habitando el lugar que le es dado, en el que experimenta su libertad siendo cuidado y protegido en tanto que cuida y protege. El re-encuentro hombre-tierra alcanza su consumación en la “unidad perdida” “cielo-tierra-mortales-divinos”. La concretización de esta unidad permite inscribir y describir signos poéticos sobre la tierra para ayudar a habitar poéticamente, lo que quiere decir que la arquitectura contemporánea deviene habitar poético cuando se escribe como poesía, esto es, como signos dispuestos sobre la tierra “como espacios sustraídos al espacio, como pedazos de historia arrancados al tiempo”. (QUINTERO, 2011, p. 61).

Para el análisis de videopoemas que nos proponemos llevar a cabo en esta disertación, partiremos de las ideas aquí articuladas y de la hipótesis de que los videopoemas podrían concebirse como una forma de hábitat poético, como pasamos ahora a discutir.

3 VIDEO POEMAS Y POÉTICAS DEL IN-BETWEEN: DAISY ZAMORA (NICARAGUA), CONTRACULTURA CA (CENTROAMÉRICA) Y SABINA ENGLAND (EUA)

En el marco de la hibridación tecnológica de estos principios del siglo XXI, es legítimo decir que los videopoemas se presentan como alternativas intermedias de creación artística, ya que surgen de la convergencia de diferentes formatos que conllevan a un amplio proceso de intersemiosis, es decir, a una articulación fecunda entre distintos sistemas semióticos, ya sea entre signos verbales como signos no verbales —imágenes, sonidos o íconos, por ejemplo (PLAZA, 2010). El origen de los primeros videopoemas puede ser rastreado a finales de la década de los 1960, como una “modernización” de la poesía concreta, facilitado por el acceso cada vez más amplio y popularizado a las herramientas digitales y equipos de grabación de vídeo. Por su plasticidad tecnológica, estos artefactos estéticos permiten la experimentación y se encuentran en constante evolución.

Su definición puede ser motivo de lagunas conceptuales y el clasificarlos en términos de géneros artísticos estancos es una cuestión teórica bajo amplio debate. Igualmente, los videopoetas —de esta forma serán referidos los realizadores de videopoemas en este trabajo— experimentan constantemente con los medios digitales y audiovisuales. En este apartado, hacemos un recorrido de algunos aspectos históricos y conceptuales, que se complementa con un breve panorama crítico alrededor de las poetas a que se dedica este estudio.

3.1 VIDEOPOEMAS: ASPECTOS ESTÉTICOS Y NUEVOS LENGUAJES

Walter Benjamin, el célebre filósofo y crítico cultural alemán, hace un amplio estudio sobre la reproducción técnica facilitada por los avances tecnológicos en el marco de la Modernidad — globalizada, como hoy lo sabemos. En ese contexto, cuestiona la idea de que las herramientas de reproducción técnica pueden realmente validar la autenticidad de una obra de arte, pues que desvalorizan su “aquí e agora” individualizante y su condición de artefacto único, una vez que la reproducción técnica en larga escala numérica substituye la existencia única de la obra por una existencia serial; en ese caso, la reproductibilidad podría tornar la obra de arte accesible a más personas, pero la obra perdería su autenticidad, su carácter único y original, su aura de prestigio (BENJAMIN, 1955). En ese marco histórico, también cuestiona el papel de la fotografía y

el actuar del cine dentro del arte, mientras discurre sobre cómo el avance de la tecnología transforma la manera en la que el ser humano concibe la creación artística y experimenta el goce estético. En perspectiva convergente, Susan Sontag escribe en estos términos sobre la amplia difusión de los aparatos fotográficos en fines del Siglo XX:

Esa época en la que tomar fotografías requería de un dispositivo engorroso y caro —el juguete del inteligente, el rico y el obsesionado— ciertamente parece remoto en la era de las elegantes cámaras de bolsillo que invitan a cualquiera a tomar fotos. (SONTAG, 2001, s.p., traducción propia⁵)

Según se puede deducir de estas palabras acerbadas e irónicas acerca de este aparato de reproducción técnica de imágenes, el acto de tomar una foto se banaliza y pasa de una práctica reservada a selectos practicantes a un acto “cualquiera”, trivial y corriente, en función de la asunción de las cámaras de bolsillo — a precios populares, por veces echables, siempre perecibles y sujetas a la caducidad técnica planificada. Como se ve, las nuevas tecnologías de comunicación han provocado el surgimiento de nuevas formas de hacer y experimentar el arte y los aparatos de creación estética, ahora en términos de producción de masa. Hoy día, las computadoras, los smartphones, los programas de edición gratuitos y las plataformas digitales invitan a la experimentación de nuevas formas de creación, en un espacio abierto a todos los interesados. Se habla también de géneros híbridos, producciones ajenas a la categorización sistemática, pues muchas veces combinan más de dos tipos de arte, tales como video y pintura, música y escultura, performance y poesía, así como numerosas otras articulaciones técnicas y estéticas.

Para experimentar metodologías de análisis en el marco de un arte siempre en proceso de fuga hacia adelante, la crítica literaria y traductora Florencia Garamuño (2014) plantea la necesidad de adopción de un pensamiento que permita ver a la literatura como un campo en constante expansión, constructos hermenéuticos que lleguen más allá de las convenciones críticas desarrolladas antes de la llegada de los nuevos artefactos estéticos efímeros, corredizos en cuanto a sus técnicas de producción y reproducción, nuevas formas de creación predestinadas a la permanente metamorfosis. Por lo que concierne esta constante expansión de literatura, la crítica literaria Leyla Perrone-Moisés (2016) busca en Yury Tynyanov (1894-1943) estos argumentos apreciativos, siempre actuales:

⁵ “That age when taking photographs required a cumbersome and expensive contraption -the toy of the clever, the wealthy and the obsessed - seems remote indeed from the era of sleek pocket cameras that invite anyone to take pictures.” (SONTAG, 2001, s.p.).

Para Tynianov, toda definição de literatura que busque seus traços essenciais se choca com “o fato literário vivo”. A evolução da literatura não é regular, mas ocorre por saltos, por deslocamento e não por desenvolvimento. Um gênero considerado não literário numa época passa a ser considerado literário em outra (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 28).

Esos artefactos estéticos híbridos abren espacio a múltiples discusiones teóricas y, en su ámbito, Garramuño (2014) sostiene que es más que urgente la abertura y el despliegue de las metodologías interpretativas tradicionales, en el ámbito de la literatura, la pintura, la fotografía y el cine. Por ejemplo, un videopoema en los 1980 consistía básicamente en la transcripción de las palabras del poema impreso a palabras animadas en una computadora. Por ahora, incluye imágenes y otros lenguajes que conforman una producción intersemiótica, con la posibilidad de intervención de los espectadores. En ese contexto, Garramuño añade las siguientes ideas:

(...) a ideia de um campo expansivo — com suas conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação — talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado. (GARRAMUÑO, 2014, p. 34).

La filóloga y crítica literária Suzana González Aktories ya sostenía, en un momento anterior, ideas análogas, subrayando la importancia de la participación del público en el proceso de construcción de sentidos para la obra:

(...) sin alterar su esencia, puede ser experimentada ya sea como objeto plástico, objeto musical u objeto poético, o como la combinación de varios de éstos, dependiendo de la intención e identidad de su creador, de la destreza (en su caso) del mediador o intérprete, del contexto en el que uno se expone a estas obras y de la competencia que se tiene para leerlas, verlas o escucharlas (GONZÁLEZ, 2008, p. 386).

En el caso de los videopoemas, el videopoeta Tom Konyves (2011) publicó un manifiesto en el que plantea una definición provisoria para la videopoesía, en cuanto a los aspectos que la diferencian de otras formas de creación en poesía-audiovisual, es decir, el cine poesía, la poesía filmada, los poemas videos, la ciberpoesía, la poesía digital, entre otros. El propone clasificar a la videopoesía como “un género de la poesía presentado en pantalla, distinguido por la yuxtaposición poética de imágenes, texto y sonido en un tiempo determinado” (KONYVES, 2011, p. 2, traducción propia).⁶ De igual forma, intenta clasificar los tipos de videopoemas, en observancia al proceso de creación y presentación del artefacto estético final, sendero crítico por el cual llega a la distinción

⁶ “is a genre of poetry displayed on a screen, distinguished by its time-based poetic juxtaposition of images with text and sound.” (KONYVES, 2011, p. 2).

entre: 1. cinéticos, que consisten en animación del poema en fondo neutro; 2. sonoros, cuando predomina la yuxtaposición de imágenes y una voz en off; 3. visuales, cuando la imagen y el texto se integran en la pantalla; 4. performáticos, que presuponen una persona que recita frente a la cámara; y 5. (cine)poesía, que articula un texto animado, imágenes y otros recursos gráficos (KONYVES, 2011).

Las notas técnicas de Konyves subrayan las formas en las que se crearon los videopoemas pioneros, bajo un proceso de transposición de un poema ya existente al soporte video. No obstante, como en el caso de los videopoemas que serán analizados en este trabajo, hay numerosas producciones que, más que adaptaciones de otras anteriores, se proponen como artefactos en constante experimentación e ilustran esta afirmación lanzada por el crítico literario Luciano Lima, en cuanto a la permanente fuga hacia adelante que caracteriza estos artefactos: “não existe o videopoema padrão” (LIMA, 2014, p. 38). Así, la intersemiosis y el hibridismo tecnológico suponen una amplia apertura para la experimentación estética, tal como se puede deducir de lo que afirma la crítica literaria Ana Ferreira:

Saindo da área da linguagem verbal, ele está propenso a dialogar com várias formas possíveis de linguagem exigindo uma nova abordagem que, por sua vez, aponta para a necessidade de uma abertura por parte dos poetas interessados pelo espaço extraliterário ao que o diálogo entre procedimento de artes diferentes pode oferecer (FERREIRA, 2004, p. 43).

En el videopoema, la articulación integrada de lenguajes induce la creación de significados, las imágenes complementan lo que el poema busca decir, mientras amplía y/o rompe algunas fronteras entre signos. En el videopoema, las palabras trascienden las fronteras formales, pues son resignificadas por los efectos sonoros, la música incidental, los recursos visuales, el lenguaje gestual, siempre en el marco de una “dinámica relacional (autor/obra/lector)” que “é ampliada nos processos de percepção e apreensão da obra”, de acuerdo con la crítica literaria Elizabeth Probst (2015, p. 61).

Con la ampliación del acceso a las plataformas de difusión, el creador puede ser distribuidor de su propio trabajo, sin la necesidad de un intermediario. Generalmente, los videopoemas son distribuidos en plataformas tradicionalmente relacionadas con el entretenimiento, como YouTube o Vimeo, y por artistas que pueden ser tanto profesionales confirmados como aficionados iniciantes. El historiador de arte Oliver Grau (2008) sostiene que el conjunto del proceso conlleva a una cultura de desarrollo compartido:

Os artistas da mídia representam um novo tipo de artista, que não somente anuncia o potencial estético dos métodos avançados de criação de imagens e formula opções de percepção e posições artísticas nessa revolução, como também pesquisa especificamente formas inovadoras de interação e design de interface, contribuindo como artistas e cientistas, para o desenvolvimento da mídia em áreas-chaves. Arte e ciência mais uma vez aliam-se a serviço dos métodos complexos de produção de imagens. (GRAU, 2008, p. 16).

En perspectiva complementar, Luciano Lima propone estas ideas en cuanto a los videopoemas:

Como toda produção veiculada pela internet, os videopoemas não são produzidos necessariamente por poetas sofisticados e intelectuais [...]. Assim os videopoemas, além de possuírem características técnicas diferentes, também abrangem desde a parte abstrata até a expressão singela e ingênua com palavras, sons e imagens das pessoas comuns (teoricamente não poetas). O videopoema possui muito da ludicidade do poema tradicional com as palavras e do movimento icônico do videoclipe musical. (LIMA, 2014, p. 38).

Desde el punto de vista de la creación de posibilidades de significación, Amâncio sostiene que “videopoesía é uma obra audiovisual que tensiona poeticamente a imagem, numa edição ritmada e que persegue a equivalência imagética de um estado de mente e sentimentos, produzindo uma materialização sociodiscursiva do imaginário” (AMÂNCIO, 2014, p. 215).

Planteamos aquí la hipótesis de que la Literatura Comparada sería una disciplina fecunda y adecuada para acoger el análisis literario y estético de videopoemas, como investigaremos en el último capítulo de esta disertación. Ora bien, como vimos en el primer apartado del presente estudio, los apuntes de Machado y Pageaux (1988) explicitan la relación de continuidad que se observa entre la Literatura Comparada y la extranjería, pues que esta disciplina se dedica a la lectura de representaciones trans-comunitarias en obras producidas por diferentes grupos sociales, recíprocamente “extranjeros” los unos a los otros (MACHADO y PAGEAUX, 1988).

Estas ideas son retomadas y glosadas por el comparatista Claudio Guillén en estos términos: “Las relaciones literarias internacionales existen; y también los estudios que se consagran a ellas y siguen manifestando uno de los empeños principales de la Literatura Comparada” (GUILLÉN, 2005, p. 282). Sin embargo, el término “internacionalidad” remite aquí, en este estudio, a la idea de que el concepto de “nación” corresponde también al “conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común” (DRAE), como los pueblos originarios de las Américas, los grupos de inmigrantes y sus descendientes, o comunidades específicas tales que los grupos de practicantes de lenguas de señas

(Sabina England, por ejemplo) y/o de distintas variantes diastráticas, diatópicas y diacrónicas de una lengua dada, aspectos identitarios que conforman a lo que se convenció llamar “comparatismo interno”, es decir, al interno de las fronteras geopolíticas de un dado país, límites por ende arbitrarios y artificiales.

Claudio Guillén sostiene la idea de que los artefactos estéticos se realizan plenamente cuando una obra específica cae ante los ojos de un lector ideal, muchas veces en función del trabajo de traductores:

La difusión de un escritor y de una literatura exige, como mínimo, el conocimiento dilatado de una lengua y el trabajo de unos traductores; y es enorme la distancia que separa tantas veces a un gran poema, y no digamos su realización, impresión y distribución como libro, del remoto lector que ha nacido para leerlo. (GUILLÉN, 2005, p. 286).

Para traer estas ideas al ámbito de los videopoemas, el “traductor” de que trata Guillén podría ser encontrado en la figura de los miembros del equipo que contribuye a la producción de ese artefacto, pero también en la figura del crítico de arte que, sirviéndose de las herramientas hermenéuticas comparatistas, busca reconocer y atribuir sentidos transitorios al videopoema, al leer e interpretar los diversos lenguajes articulados en esa producción. En esa perspectiva, Susan Sontag (2001) afirma que las fotografías pueden servir como citas intertextuales en diferentes contextos comunicacionales; en el caso de un videopoema, diríamos, imágenes fotográficas que emulan movimientos espacio-temporales podrían ofrecerse como uno de los lenguajes a decodificar, en convergencia con los demás elementos constitutivos de la obra — verbales, visuales, sonoros, sea en el plan denotativo, sea en las proyecciones connotativas. En el contexto de las posibles lecturas comparatistas de videopoemas, es útil considerar estas premisas de Guillén (2005) en cuanto a la intertextualidad:

Efectivamente, el beneficio para los comparatistas es considerable. Al hablar de intertexto, está clarísimo que queremos denotar algo que aparece en la obra, que está en ella, no un largo proceso genético en que interesaba ante todo el tránsito, el crecimiento, relegando a un segundo plano lo mismo el origen que el resultado. Nos esforzábamos los comparatistas por distinguir entre la influencia y un cierto X, desprovisto de ambigüedad; y este X es lo que ahora se denomina intertexto. El concepto de influencia tendía a individualizar la obra literaria, pero sin eficacia alguna. La idea de intertexto rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas. (GUILLÉN, 2005, p. 289-290).

En el videopoema, la intertextualidad puede servir para que el videopoeta manifieste esa “sociabilidad de la escritura literaria” que se concibe como un factor importante en los procesos de creación, reconocimiento o consolidación de comunidades imaginarias, o sea, de grupos abstractos que habitan (o sólo viven) de forma compartida

un mismo espacio simbólico de permutas recíprocas, de negociaciones identitarias y de interacciones sociales comunitarias. Si la intertextualidad abre espacio a múltiples interpretaciones basadas en conocimientos previos, también el multilingüismo, según Guillén, es una condición fecunda para el combate poético y participante en contra de la tendencia homogeneizadora característica de los procesos de globalización, como se puede deducir de las siguientes ideas planteadas por este comparatista:

Se impone una vez más una perspectiva histórica, pero que no sea homogeneizadora. El multilingüismo y el escepticismo ante las posibilidades del lenguaje no se dan por fuerza la mano. (...) La consciencia de los límites de la palabra se ha dado una y otra vez en el pasado. Baste con recordar a los cínicos griegos, algunos de los cuales eligieron expresarse por medio de signos; a los místicos de la Edad Media y del siglo xvi español; o el fragmentarismo romántico. (GUILLÉN, 2005, p. 306).

En términos de concebir el proceso traductor como una forma de crítica literaria abierta a la participación del público, Guillén así discorre sobre los intrincados elementos que ahí se articulan:

La traducción se nos aparece como una forma de comunicación ternaria que abraza segmentos diferentes en el tiempo y en el espacio. La comunicación arranca de unos signos existentes y pertenecientes a un segmento I para establecer otro grupo de signos destinados a funcionar dentro de un segmento II perteneciente a otro sistema lingüístico, con destino a un público nuevo. Digo que el proceso es ternario porque lo componen no cuatro sino tres elementos fundamentales. Si el segmento I suponía que unas palabras A se dirigían a un público B, y el segmento II encierra unas palabras C destinadas a un público D, lo que sucede al traducir es que el segundo componente, B, desaparece y nos quedamos sólo con tres: el texto A original, el C traducido y el público nuevo, D, que viene a sustituir a los lectores originarios. (GUILLÉN, 2005, p. 317-318).

En el caso del videopoema, sobre todo cuando se presenta como vehículo de multilingüismo, la traducción implicaría también la articulación de sentidos en proveniencia de segmentos de signos sonoros, verbales o visuales, los cuales se conciben estéticamente para promover convergencias y/o discrepancias de sentidos, efectos de extrañamiento, ambigüedad y sorpresa. Estas condiciones podrían, quizás, llevar el videopoema a que se convierta en una expresión personalizable de afectos (y desafectos) basada en las identidades reflejadas entre el autor y su público, posible manifestación de la construcción colectiva de un eventual hábitat poético compartido. Al referirnos una vez más al hábitat, estamos siempre hablando de un espacio de vida, que puede ser tanto físico como intangible, concreto como imaginario, como lo quiere Heidegger (1951). Por consecuencia, a su vez, el hábitat poético sería aquel construido a partir de experiencias vivenciales previas (reales o ficticias, propias o ajenas, pero siempre verdaderas) de autores y su público, como se refleja en este célebre verso del poeta Manoel de Barros: “todo lo que no invento es falso”.

En cuanto a los espacios de vida, el teórico de la literatura y ensayista Michel Collot discurre sobre la presencia difusa del paisaje en el ámbito de la literatura, específicamente en su condición de “pensamento simbólico do Lugar” (COLLOT, 2015, p. 17), como se puede constatar en estas reflexiones sobre la articulación conceptual entre “lugar” y “paisaje”:

O lugar pode-se definir por uma forte delimitação topográfica e cultural; ele circunscreve o território de uma comunidade, que partilha o mesmo código de valores, de crenças e de significações: é um microcosmo que entra em relação vertical com um mundo superior do qual ele é, em tamanho menor, a imagem imperfeita. A paisagem está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível. Ela confere ao mundo um sentido que não é mais subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, o produto de uma experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular. (COLLOT, 2015, p. 18).

En este pasaje de su estudio, Collot sostiene la idea de que el paisaje está relacionado con las capacidades sensoriales del individuo, desde un punto de vista subjetivo, razón por la cual se puede decir que el paisaje corresponde a una representación, un constructo imaginario. Quizás con el videopoema, el autor puede escenificar una experiencia sensorial en cuanto a los elementos físicos o simbólicos de un determinado espacio, crear estéticamente un paisaje, un recorte del pago, que podría transformarse en un hábitat, individual o colectivo, reservado o compartido, según los mecanismos de los procesos identitarios.

Michel Collot, autor de “La Pensée Paysage”, plantea aún estas ideas: “Todas essas sensações se comunicam entre elas por sinestesia e suscitam emoções, estimulam sentimentos e despertam lembranças” (COLLOT, 2015, p. 20). Hábitat y paisaje se relacionan por medios sensoriales con el espacio de vida, con el pago, el cual, cuando apropiado por el individuo, permite establecer múltiples relaciones afectivas, relaciones que afectan el Ser. La arquitecta María Eugenia Quintero (2011) complementa esas ideas al escribir sobre las relaciones entre el espacio y el Ser:

Sin embargo, cabe anotar que los conceptos físico-matemáticos satisfacen solo una parte del interés del hombre por el espacio, considerando únicamente la relación cognoscitiva, entregando al campo del espacio humano los aspectos afectivos de la acción del hombre ante el medio. Ahora bien, al considerar que el espacio tiene orígenes tanto abstractos como existenciales se da lugar a una interpretación del espacio en complementariedad y de la necesidad de orientación del hombre con y en el entorno provoca su interés por el espacio podrá considerarse el espacio con un origen existencial. (QUINTERO, 2011, p. 41).

De forma complementar, Quintero avanza la idea de “hábitat poético” en este pasaje de su explicación:

Ante la pregunta ¿puede el hombre habitar poéticamente en tiempos de penuria?

Se concluye que, se llega a un habitar poético, a través de una geopoética que exalta el espíritu del lugar en la concretización del espacio existencial solo si se establecen relaciones de identidad, pertenencia y arraigo con el lugar. Se llega a una geopoética de la arquitectura contemporánea si ésta logra despertar en el ser la seducción del re-encuentro hombre-tierra, cuerpo-natura. Solo bajo estas condiciones se exalta el espíritu del lugar, por medio del devenir pertenencia del hombre con la tierra. La pertenencia le permite echar raíces en el lugar en el que es, esta y existe, dándose a la libertad como seguridad que significa sentirse protegido, preservado de daño o amenaza. (QUINTERO, 2011, p. 61).

El crítico literario Luciano Justino, al analizar el poema “Anticéu”, de Augusto Campos, plantea la posibilidad de que el poema pueda convertirse en un espacio de significados imaginariamente habitable, pues en este también convergen diferentes elementos constitutivos del espacio, de un cierto paisaje habitable. Sus ideas se desarrollan en estos términos:

Ele ressignifica, se desloca à medida que desloca o sentido do ato poético: o habitat habitual da poesia literária, a página inerte, se transforma em um espaço processual, no qual, ao lado de outras *outridades*, estão as inscrições do leitor, a historicidade de sua leitura tornada signo. (JUSTINO, 2006, p. 122).

Este crítico lleva sus ideas adelante y sostiene la afirmación de que “Anticéu” podría ser considerado un hábitat en sí mismo:

“Anticéu” é um objeto em que se habita, mas um habitar que é sempre um fora, que é sempre um reconstruir, um desfazer tecendo, lugar onde recepção e produção, leitura e escritura, não se separam; espaço onde a antiga divisão do trabalho intelectual entre escreventes e leitores se descontrói. Se nenhum sentido se dá antes do ato de geração do signo, se não existe sentido anterior à semiose, “Anticéu” incorpora, no ato de leitura, o trabalho da história, de onde podem nascer os sentidos possíveis. (JUSTINO, 2006, p. 122).

En conclusión provisoria para el presente apartado, podríamos decir que el hábitat poético y el paisaje se encuentran intrínsecamente ligados a las sensaciones y experiencias del individuo dentro de su espacio de vida, las cuales pueden remontarse a vivencias de su infancia y juventud, a las memorias de hechos vivenciales empíricos, pero también a memorias intertextuales, es decir, recuerdos de experiencias ajenas asimiladas desde múltiples formas de discurso (verbales o visuales, estéticos u ordinarios, prosaicos o poéticos etc.). Estas ideas serán tratadas en los próximos apartados, en los cuales se analizará comparativamente la obra de las autoras cuyas estéticas se ofrecen como el objeto de este trabajo.

3.2 LA OBRA DE DAISY ZAMORA Y DE SABINA ENGLAND: EXÍLIO COMPULSORIO Y/O AUTOEXILIO VOLUNTARIO

En esta sección, traemos a colación ciertos aspectos biográficos (en su condición de constructos narrativos) y literarios (estéticos y temáticos) concernientes a

Daisy Zamora y Sabina England, autoras primeras o colaborativas de los dos videopoemas analizados en este trabajo.

Daisy Zamora (1950-) es una poeta nicaragüense cuya estética es reconocida por los críticos literarios en cuanto a su activismo político, feminista, libertario y comprometido con las causas sociales. Sus primeros poemas fueron publicados por *La Prensa Literaria*, suplemento cultural del diario nicaragüense *La Prensa*, cuando ella tenía 17 años. Formó parte de la Revolución Sandinista, bajo la condición de locutora en Radio Sandino, pero también como guerrillera activa, participando de misiones ofensivas armadas contra el régimen del dictador Anastasio Somoza Debayle, en Nicaragua. Su participación en la revolución es narrada en los libros *Sandinino's daughters* (1995), escrito por la periodista Margaret Randall, y en el documental *¡Las Sandinistas!* (2018), dirigido por la cineasta Jenny Murray.

Es autora de los libros *Hacia una política cultural de la revolución popular sandinista* (1982), *En limpio se escribe la vida* (1988), *Riverbed of memory* (1993), *A cada quien la vida: 1989-1993* (1994), *Life for each* (1994), *The violent foam: new and selected poems* (2002), *Fiel al corazón: poemas de amor* (2005), *El autor y su obra: "poesía y vida"* (2013, Ediciones Festival Internacional de Poesía de Granada), *Tertulia literaria* (2017, Ediciones Festival Internacional de Poesía de Granada), *Cómo te ve tu hombre: (diccionario de bolsillo para mujeres)* (2017), *La violenta espuma* (2017). Además, en *Espejo de la Tierra* (2007), reúne las traducciones que hizo de la poesía del escritor norteamericano George Evans. Por el impacto de su obra, ha sido incluida en la antología *Oxford Book of Latin American Poetry* (2009). Igualmente, editó la primera antología de poesía escrita por mujeres nicaragüenses, intitulada *La mujer nicaragüense en la poesía: antología* (1992). Ha recibido reconocimientos por su poesía como el Premio Mariano Fiallos Gil (Nicaragua, 1977) y el premio California Arts Council (2002). Por último, fue nombrada escritora del año por la Asociación de Artistas Nicaragüenses en 2006, mientras en 2005 fue jurada del premio internacional Neustadt de Literatura.

Sabina England (1983-) es una artista cuya familia es originaria de Bihar, estado de la India oriental con límites en Nepal, y sus padres emigraron al Reino Unido en los años 1970. Si la futura videopoeta nació en un vecindario de la clase trabajadora en Leeds (Inglaterra), el grupo familiar constantemente se desplazó en tránsito entre los Estados Unidos y el Reino Unido, hasta que encontraron una escuela para sordos en la cual Sabina podría asistir a las clases regulares (ENGLAND, 2010).

Su área de acción se concentra en la dramaturgia, la creación multimedia, la escritura y la puesta en escena de poemas usando American Sign Language (ASL). Recibió el premio *Visionary Awards for Emerging Artist of 2016*, finalista de *2018 British Muslim Awards* y ganadora de *Jury Award for a short film*. Asimismo, es certificada en cinematografía por la London Film Academy y con un Bachillerato en Artes en Teatros con foque en dramaturgia por la Universidad de Missouri. En sus obras audiovisuales se destacan *Wedding Night* (2010), *Wild Whispers: New Mexico* (2019), *Deaf Brown Gurl* (2015), *Seasons/Mawsam* (2015), *Allah Earth: Costa Rica* (2013), *Allah Save the Punk!* (2011). Como guionista, se destaca con la participación en *How the Rapist was Born* (2010), *A Study of the Human Condition* (2011), pero también ha actuado en algunas producciones, principalmente usando ASL en sus presentaciones. Por otro lado, ha escrito historias cortas y artículos de opinión en diferentes medios, entre los cuales se destaca *Urdustan: A Collection of Short Stores* (2012), libro autopublicado. Por fines, fue incluida en la antología *Untold defining moments of the uprooted* (2020), con el relato “Amor indocumentado”. Su fortuna crítica incluye tesis de postgrado, artículos académicos y materias publicadas en diversos soportes electrónicos.

En cuanto a la experiencia vivencial y afectiva de la literatura, véase, para empezar nuestro recorrido, esta declaración de la poeta guerrillera nicaragüense: “Yo era una niña tímida. Aunque no tenía inclinaciones políticas, me sentía incómodo con las costumbres de mi clase social. Y, como en realidad nunca me gustaban las fiestas ni socializar, comencé a ser una jovencita solitaria. **Me refugié en la lectura**” (ZAMORA, 1981, p. 98, traducción y subrayado propios⁷). De esta forma se describe Daisy Zamora, o plantea una imagen pública de sí misma, en una entrevista concedida a Margaret Randall, la cual está incluida en el libro *Sandino’s Daughters: Testimonies of Nicaraguan Women in Struggle* (1981). Esta colectánea reúne una serie de entrevistas de mujeres que participaron de la guerrilla y de la Revolución Sandinista. En la entrevista de Zamora, la poeta revela que su familia era parte de la élite de familias burguesas, las cuales solían beneficiarse de la dictadura de Anastasio Somoza; sin embargo, según lo que narra en la entrevista, ella ya no se identificaba con este grupo social hegemónico, por lo que prefería aislarse de sus lugares de frecuentación y encuentro.

⁷ “I was a timid child. Even if I didn’t have political inclinations I did feel uncomfortable with the customs of my social class. And since I never really took to the parties and socializing, I began to be a lonely young woman. I took refuge in reading” (ZAMORA, 1981, p. 98).

En esa perspectiva histórico-biográfica, Zamora subraya el hecho de que, en 1954, su padre y su abuelo participaron en la planificación de un atentado contra el dictador Somoza: “Lo recuerdo como un recuerdo antiguo, muy primitivo, un incidente que tuvo un efecto profundo en mi vida. (...) Fueron descubiertos antes de que pudieran llevar a cabo el plan. La represión se vino abajo y mi padre fue aprisionado” (ZAMORA, 1981, p. 97, traducción propia⁸). En esa entrevista, menciona que su familia le ocultó el aprisionamiento y el consecuente riesgo de muerte que sufrían sus parientes, pero luego Zamora los confronta, al ver estampada una foto del rostro de su padre en un periódico, hecho que le causó pesadillas recurrentes, desde sus cuatro años de edad (ZAMORA, 1981). Podría decirse que, con este relato autobiográfico, Zamora parece construirse fragmentos de alteridad en el ámbito del primer grupo al que pertenecía, de hecho, pero de lo cual quería marcar su alejamiento: la burguesía nicaragüense.

Por otro lado, en cuanto al proceso narrativo de construcción identitaria por parte de Sabina England, esta recuerda: “Cuando vivía en Texas con mis padres, costumava pensar que era mexicana, porque otros mexicanos se parecían a mí” (ENGLAND, 2010, traducción propia⁹). Su temprana búsqueda por signos identitarios empieza en la apariencia física convergente, pero luego se interrumpe en las prácticas culturales divergentes: “También estaba confundido por qué los niños mexicano-estadounidenses sordos no practicaban el hinduismo o el islam como lo hacía mi familia” (ENGLAND, 2010, traducción propia¹⁰).

Su condición de hija de extranjeros inmigrantes en los Estados Unidos, nacida ella misma en Inglaterra, sumado al hecho de ser una chica sorda, lleva a England a buscar personas con quien pudiera identificarse, como se nota en esta declaración: “También conocí a otro niño musulmán sordo por primera vez en mi vida. Pero él era egipcio, no del sur de Asia. Era moreno oscuro como yo. Teníamos culturas muy diferentes, pero compartíamos la misma religión” (ENGLAND, 2010, traducción propia¹¹). En ese encuentro, England vé en la sordera y en el Islám signos identitarios que van más

⁸ “I do remember it's like an ancient, very primitive memory, an incident that had a profound effect on my life. (...) They were discovered before they could carry out the plan. The repression came down hard and my father was taken prisoner” (ZAMORA, 1981, p. 97).

⁹ “When I lived in Texas with my parents, I used to think I was Mexican, because other Mexicans looked just like me” (ENGLAND, 2010).

¹⁰ “I was also confused why deaf Mexican-American kids didn't practice Hinduism or Islam like my family did” (ENGLAND, 2010).

¹¹ “I also met another deaf Muslim kid for the first time in my life. But he was Egyptian, not South Asian. He was dark brown just like me. We had very different cultures, but we shared the same religion” (ENGLAND, 2010)

allá de las meras fronteras geográficas y/o idiomáticas, o aún de las fronteras de género o clase social. Como veremos más adelante, el título “Deaf Brown Gurl” podría presentarse como síntesis de esta búsqueda permanente por un espacio imaginario donde refugiarse y protegerse de las intemperies colectivas y los embates individuales de la vida empírica, del desconforto de la existencia humana.

En términos de construcción de un mosaico identitario, una consulta al Instagram de Sabina puede inducir el planteamiento de diversas cuestiones y problemas. Veamos, por una parte, su nombre social o, más bien, sus nombres personales. En la plataforma Instagram, con data en 12 de marzo de 2022 (esas informaciones cambian constantemente), una primera búsqueda con el nombre “Sabina England” (su nombre artístico) revela que el perfil específico de la poeta indo-anglo-americana sorda se presenta bajo el nombre ficticio “sabina.x.esmeralda”, mientras “Sabina England” viene en el texto de presentación, inmediatamente seguido de “deaf” (sorda) y de sus credenciales en poesía (lo que incluye la actuación performativa poética en lenguaje de señas, la nueva categoría de “REEL Poetry” y su búsqueda por una certificación en enseñanza de dramaturgia), cómo se puede constatar abajo:



Figura 1 Encabezado del Instagram de Sabina (12/03/2022). Fuente: <https://www.instagram.com/sabina.x.esmeralda/>

Hay que destacar la emergencia visual de la letra “x” en el nombre social adoptado para su cuenta Instagram: “sabina.x.esmeralda”. En matemática, esa letra es usada para señalar una variable indeterminada, un símbolo que se utiliza para marcar una incógnita; así como en el idioma, pues, según el DRAE, este carácter es un “Signo que, en un escrito, sustituye el nombre propio de una persona, bien porque se ignore o porque se quiera ocultar” (DRAE, 2021). De igual forma, uno de los significados que se le adjudican en el DRAE (2021) es “no determinado o no especificado”, es decir, la “x” usada como una substitución de algo que solicita descifración, acercamiento, miradas perquisitivas. ¿Quería England ocultar su verdadero nombre en las redes sociales y plantear la escenificación social de una persona “otra”? ¿Podría ser una estrategia para

construcción de parte de su identidad digital, basada en signos visuales y verbales, en símbolos imagéticos y lingüísticos proyectados sobre las pantallas del sistema cultural llamado “mercado del arte”? ¿Sería una referencia al hecho que los seres humanos somos incógnitas para nosotros mismos?

Tal vez también se pueda ver ahí una alusión velada a Malcolm X, es decir, Al Hajj Malik Al-Shabazz (1925-1965), el célebre activista estadounidense asesinado en razón de su lucha por los derechos fundamentales de las personas afroamericanas, el cual también adoptaba el Islam como confesión religiosa; en tal caso de figura, la “X” agregada al nombre de Malcolm sirve posiblemente para subrayar la emergencia de una incógnita variable, movediza, transponible, parte constitutiva de múltiples ecuaciones identitarias, que incluyen desde sus raíces africanas a su cultura estadounidense, desde su trágica historia personal a su plena consciencia sobre la penible condición humana.

En este caso, la “X” empleada por Sabina también podría leerse como el signo algebraico de la multiplicación, es decir, una indicación de la multiplicidad combinatoria propia de los procesos de construcción de identidades, o quizás el signo de un autoexilio voluntario en los espacios inaccesibles del lenguaje, para más allá de las fronteras geográficas. No sería un mero acaso el hecho de que Sabina se presente con un nombre doblemente islámico (Iram) e hispánico (Hernández) en su restringido perfil de Facebook (<https://www.facebook.com/sabinaengland1>), como se constata abajo:



Figura 2 Portada y foto de perfil de Facebook de Sabina England. <https://www.facebook.com/sabinaengland1>. Acceso em 12/03/2022.

Por otra parte, en una antigua autodescripción narrativa (por ende, ficcionalizada — consultada en el día 15 de enero de 2022, hoy se encuentra suprimida) de Instagram (<https://www.instagram.com/sabina.x.esmeralda/>), England se cualificaba como “Lover of Mother Earth, Art, Beauty”,¹² mientras en sus fotos se presenta en lugares enmarcados por la naturaleza, por templos religiosos de diferentes confesiones y otros paisajes naturales o contruidos, en diversos países y continentes — como para mimetizar o significar un proceso de errancia o migrancia permanentes. De igual forma, en su perfil hay numerosas fotografías de sus tatuajes, lo que converge con su autocalificación de “Tattooed Deaf Brown Girl”, pero también se presentaba a sí misma como “Sign Language Poet Performer & Multimedia Artist”, antiguas calificaciones móviles y provisorias, hoy parcialmente reemplazadas por otras más actuales, cómo suele ocurrir en las plataformas sociales, en las cuales la novedad es regla imprescindible.

Nótese que grán parte de los videos publicados en su cuenta de Instagram son invitaciones a la visita a sus producciones multimedias y presentaciones hechas en ASL. Cabe también destacar las múltiples banderas con las cuales complementa su autodescripción en Instagram: la bandera de la India, la cual representa sus raíces en Bihar; una bandera verde y blanco con una media luna y una estrella, la cual correspondería al Islam; la bandera de México, la cual marcaría la nacionalidad de su fallecido esposo Alberto; y, por último, la bandera del Reino Unido, país donde nació, luego que sus padres ahí migraron al dejar la India.

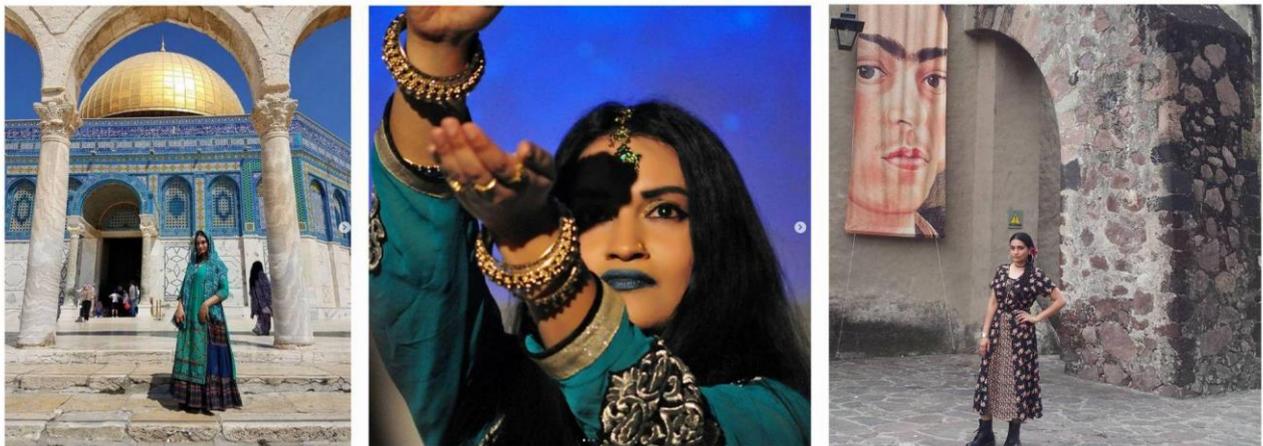


Figura 3 Página de apertura de Instagram de Sabina England: mosaico identitario múltiple 1. “Dome of the Rock... (...) Allahu Akbar... Palestine will be free” (publicación: 08/09/2019); 2. Performance en ASL: “Allah Earth: The Cycle of Life”, en New York International Fringe Festival (publicación: 13/07/2018); 3. Sabrina en Frida Kahlo (publicación: 02/04/2019). Fuente:<https://www.instagram.com/sabina.x.esmeralda/>. Acceso em 19/03/2022.

¹² Datos tomados del perfil de Instagram de Sabina England el 15 de enero de 2022.

Estas imágenes fotográficas podrían indicar cuán ecléctico es el perfil que England se propone a construir de su propia persona, por intermedio de la plataforma de Instagram. En algunas fotografías de su Instagram, es posible ver su cuerpo por completo, mientras casi siempre se destacan las tomas de su rostro en tres cuartos (casi nunca en frontal), sobre el cual se observa una sonrisa escenificada que no es completamente abierta, un poco a la manera de la célebre y enigmática sonrisa de La Gioconda. El uso de accesorios parece servir para apropiación o invención de otros personajes: por ejemplo, una peluca aparentemente verde es complementada con una indumentaria de origen geográfica indefinida, en vista de la construcción de una persona imaginaria que la videopoeta describe como “[a]spirante a cantante pop indo británica en Hong Kong de los 80, inspirado en las películas de John Woo y Wong Kar-Wai” (ENGLAND, 2020, traducción propia¹³). En razón del conjunto de elementos verbales y visuales por ella articulados en la red social, podría decirse que la performance también es parte integrante de la cuenta Instagram de England, pues ahí se presentan hasta fotos de ella misma haciendo cosplay de personajes de anime y de comics, o vestida con ropas tradicionales de la India, muchas veces invitando a sus presentaciones performáticas en ASL.

Hay que destacarse, en el caso de England, el hecho de que, durante su adolescencia en los EUA, fue víctima de islamofobia, intensificada globalmente por los medios de comunicación después de los ataques terroristas ocurridos en los Estados Unidos el 11 de septiembre de 2001, perpetrados por el grupo terrorista Al Qaeda bajo la supuesta coordinación de Osama Bin Laden. De este episodio de la Historia señala: “La estigmatización después del 11 de septiembre solo me hizo odiar aún más a las personas, pero también me sentía frenéticamente sola y alienada” (ENGLAND, 2010, traducción propia¹⁴). De hecho, en un artículo publicado por ella en *Tablet Magazine*, titulado Listen Up (2010), la artista narra un episodio de su infancia en el que ya había sido agredida por ser musulmana:

Antes de los ataques a las Torres Gemelas, se desconfiaba de los musulmanes, pero no eran tan ampliamente odiados. En ese entonces, yo era la única estudiante sorda en una escuela secundaria pública oyente. El hiyab me hizo destacar aún más. No era muy popular, pero en mi último año, todos los días durante el almuerzo, me sentaba con un grupo de chicas estadounidenses musulmanas. Una de ellas era siria de piel blanca. Otra era somalí de piel negra. Dos eran paquistaníes y yo era una musulmana india sorda. Un día, un grupo de

¹³ “Aspiring Indo-Brit pop singer in 1980s Hong Kong, inspired by the films of John Woo and Wong Kar-Wai” (ENGLAND, 2020).

¹⁴ “The stigmatization after Sept. 11 only made me hate people even more, yet I was also frantically lonely and alienated” (ENGLAND, 2010).

niños blancos y un adolescente negro decidieron tirarnos botanas, paquetes de ketchup y papas fritas. Ninguna de las chicas habló. Quería decir algo, pero al ser sorda, no tenía idea de lo que decían los muchachos. Quería maldecirlos, pero si me respondían, no sabría lo que habían dicho. Así que guardé silencio mientras nos tiraban comida. Todos en la cafetería vieron cómo nos atacaban con comida, pero nadie habló por nosotras. (ENGLAND, 2010, traducción propia¹⁵).

De forma complementaria, Sabina ha publicado diversas fotografías en recuerdo a la memoria de su esposo Alberto, quien murió en un accidente de tránsito en el año de 2016. Alberto era de ascendencia Huastec Nahua por parte de padre y Totonca por parte de madre, es decir, descendiente de naciones aborígenas del sur de México, según lo registra Sabina en su relato “Amor Indocumentado” (ENGLAND, 2021). En Facebook, el nombre social “Sabina Sobia Iram Hernández” podría remitir al apellido de su fallecido marido mexicano, quizás cómo forma de plantear un refugio en las memorias de antaño, un refugio hogareño levantado del humus con ladrillos de múltiples orígenes geográficos y culturales. Por ende, el Instagram y el Facebook de Sabina England pueden concebirse como una forma de construcción mnemónica de un hábitat identitario en el que la artista interactúa con otros internautas transfronterizos, pluri identitarios, los cuales también se dedican al arte para más allá de las fronteras geográficas y/o culturales, en búsqueda de fragmentos de memoria propios o ajenos, para llamarlos de “suyos”.

En lo que concierne a Zamora, durante su juventud, cuando ya se encontraba involucrada en la cadena de planes operativos de la Revolución Sandinista, igualmente experimentó el rechazo de sus compañeros de lucha, debido a su condición de mujer, según lo sostiene ella propia (ZAMORA, 1981). En una ocasión, Zamora narra cómo en uno de los operativos su papel fue decidido en los últimos momentos: “No se decidió si iría o no hasta el último minuto cuando se estaba elaborando el plan de ataque final (...). Yo estaba decidida a ir, había cumplido con todas las tareas que me habían asignado, he demostrado suficiente disciplina para este tipo de trabajo...” (ZAMORA, 1981, p. 109, traducción propia¹⁶). Así pues, la ruptura y la escisión experimentada con respecto a los demás se ubicaba para más allá de sus orígenes en el seno de una familia

¹⁵ “Before the Twin Tower attacks, Muslims were suspected, but not as widely hated. Back then, I was the only deaf student in a hearing public high school. The hijab made me stand out even more. I wasn’t too popular, but in my senior year, every day during lunch, I sat with a group of Muslim American girls. One of them was Syrian with white skin. Another was Somali with black skin. Two were Pakistani, and I was the deaf Indian Muslim. One day, a group of white kids and one black teenager decided to throw chips, ketchup packs, and French fries at us. None of the girls spoke. I wanted to say something, but being deaf, I had no idea what the guys were saying. I wanted to cuss them out—but if they said something back to me, I wouldn’t know what they’d said. So, I kept silent as they threw food at us. Everyone in the cafeteria watched us being attacked with food, but no one spoke up for us.” (ENGLAND, 2010).

¹⁶ “It wasn’t decided whether or not I would go until the very last minute when the final attack plan was being drawn up (...) I was determined to go, that I had carried out all the tasks assigned to me, that I’ve shown sufficient discipline for this kind of work...” (ZAMORA, 1981, p. 109).

burguesa nicaragüense, alcanzando también los espacios narrativos donde se construyen las identidades de género, según ella misma lo plantea en sus declaraciones (ZAMORA, 1981).

Mientras el tiempo transcurría, sus acciones guerrilleras en el marco del Frente Sandinista de Liberación Nacional se hacían más notorias. En consecuencia, tuvo que huir de su país en búsqueda de exilio: después de uno de los atentados de que participó, buscó refugio en la embajada de Honduras, donde logró un salvoconducto que le permitió migrar y escapar de ser encarcelada por el régimen, quizás torturada y asesinada por los agentes de la dictadura, según informa la artista nicaragüense (ZAMORA, 1981). Zamora así describe cómo vé los principios de su vida en el exilio: “Una vez fuera del país me vi reducida nuevamente al trabajo operativo. Y nuevamente me sentí insatisfecha con eso. Estuve ubicada en Panamá y luego en San José, Costa Rica” (ZAMORA, 1981, p. 113, traducción propia¹⁷).

Al contrario de lo que pasa a Sabina England, se puede encontrar al Instagram de Daisy Zamora (<https://www.instagram.com/dszamora2/>) buscando por su nombre de nacimiento (que es también el artístico), aunque ese nombre sea compartido por una miriade de otras mujeres, razón por la cual su cuenta es denominada “dszamora2”, quizás en función del algoritmo de Instagram que ofrece opciones automáticas y aleatorias de registro, en caso de que un nombre de usuario ya esté atribuido.

¹⁷ “Once out of the country I was again reduced to operational work. And again I felt dissatisfied with it. I was stationed in Panama and then in San Jose, Costa Rica” (ZAMORA, 1981, p. 113).

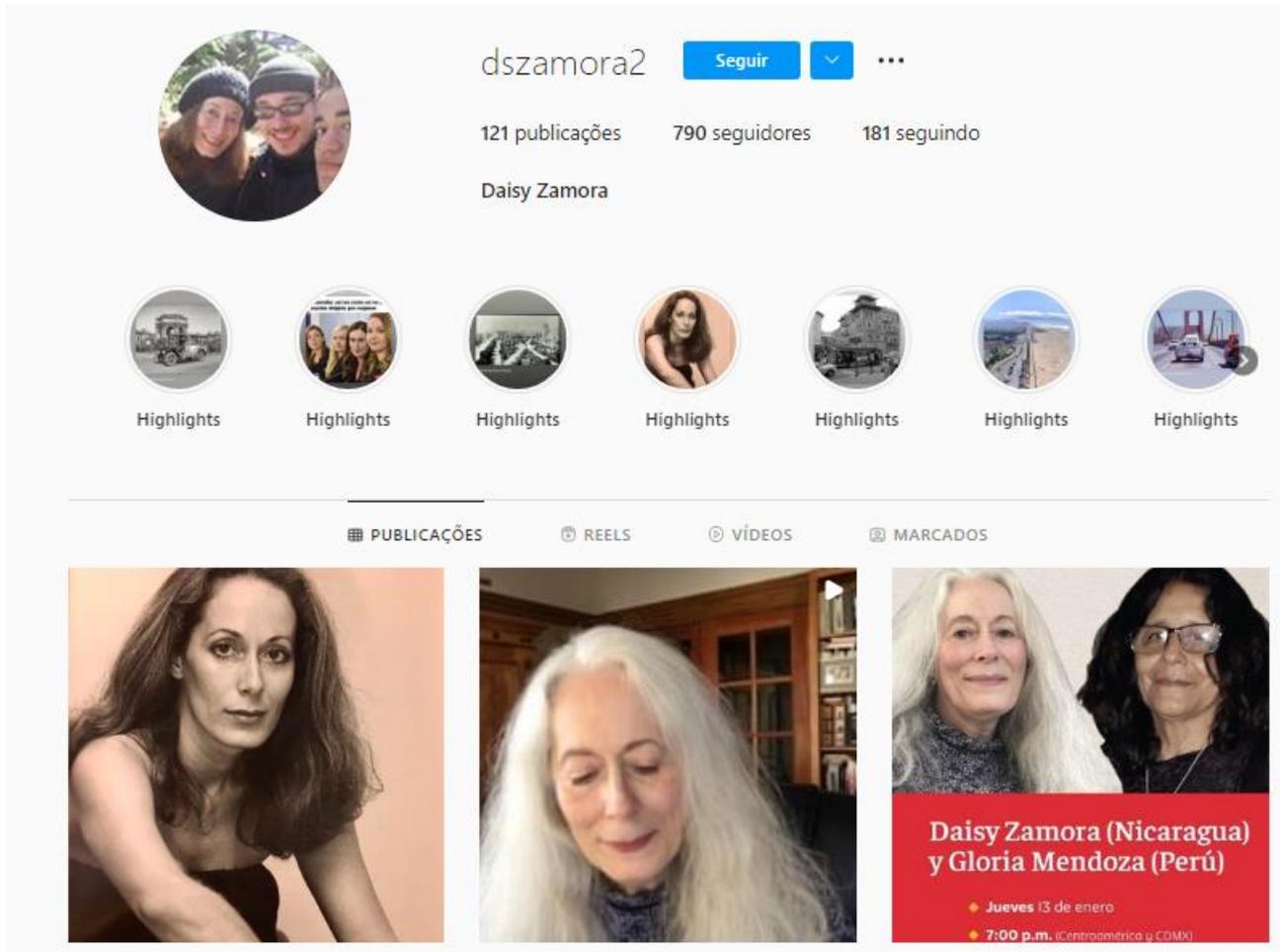


Figura 4 Página de apertura de Instagram de Daisy Zamora. Fuente: <https://www.instagram.com/dszamora2/> Acceso en 12/03/2022.

Su perfil de Instagram carece de descripción textual, mientras se puede acceder a varias decenas de historias en destaque, las cuales remiten a imágenes antiguas y modernas de diferentes paisajes de San Francisco (EUA), quizás su ciudad de adopción afectiva, en donde imparte clases en el departamento de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Estatal de San Francisco, desde 2013 hasta los días de hoy. Las historias destacadas aparecen bajo el indicativo “highlights” y renuncian a cualquier tipo de orden u organización dentro de categorías temáticas o cronológicas. En total, en la fecha de 20 noviembre de 2021, la poeta tiene 733 seguidores y sigue a 164 cuentas, la mayoría de las cuales pertenecen a otros escritores y poetas, pero también a familiares, mientras exhibe 114 publicaciones.



Figura 5 Imágenes en conjunto 1. Daisy Zamora y Ernesto Cardenal (publicación: 01/03/2021); 2. Invitación al festival de poesía (publicación: 23/10/2021). 3. Portada de poemario (publicación: 22/12/2017). Fuente: <https://www.instagram.com/dszamora2/>. Acceso en 12/03/2022

Su primera publicación data del 22 de diciembre de 2017 y es una fotografía sin leyenda de la portada de su poemario *Cómo te ve tu hombre (diccionario de bolsillo para mujeres)*, la cual se vé arriba. A esta publicación le siguen otras que revelan el quehacer poético de Zamora, hacen referencia a su época como Viceministra de Cultura o recuerdan momentos de su vida familiar, por intermedio de diversas fotos tanto de sus hijos como de sus nietos. Igualmente, acostumbra publicar las invitaciones a los eventos literarios en los que participa y las fotografías al lado de escritores como Julio Cortázar, Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal.

Estas fotografías de Instagram podrían ser interpretadas como una representación voluntaria y poética de distintas fases de la vida de Zamora, o sea, una especie de andamiaje mnemónico para sostener un posible hábitat imaginario, reconfortante, seguro y hogareño. Por ejemplo, en unas fotos con tonos sepia se vé a la poeta sosteniendo a una bebé que aprende a caminar, un vestigio simbólico de su maternidad y de su oficio de pedagoga de la liberación, pues durante la Revolución participó de talleres de poesía que se realizaban en paralelo con las campañas de alfabetización. También se destacan varias fotos en que se presenta junto con Ernesto Cardenal, con quien hizo dupla para dirigir el Ministerio de Cultura en el marco del emergente Gobierno Sandinista. Es interesante notar que las preeminentes fotos de Cardenal, siempre con sus largos cabellos blancos de poeta y profeta, después de su muerte abren espacio a fotos de Zamora — pero ahora también ostentando los cabellos largos y blancos de su célebre amigo, eventualmente como reivindicación de una posible filiación y herencia poética.

Quizás la poeta traiga en su red social una selección de imágenes que representan partes simbólicamente fundamentales de su vida, tales como los hechos de la Revolución Sandinista, ya que gran parte de las fotografías remiten a esa época. Podríamos decir que su identidad digital gira en torno a la imagen pública que ha construido a través de los años fuera de internet: una mujer guerrillera, madre, abuela y, sobre todo, poeta. Su perfil de Instagram tendría el rol de presentarse como un hábitat imaginario en el que se siente cómoda de compartir recuerdos de amistades y hechos poéticos, poemas, fotografías personales o familiares, públicas o privadas. Su cuenta es pública, es decir, todos somos llamados a entrar y hacer un recorrido en esa representación poética de su biografía soñada, de su hábitat imaginario.

En ese contexto, nótese que la literatura nicaragüense se vio moldeada por los cambios ocasionados por la Revolución Sandinista, pues, según Dochterman, “la poesía en Nicaragua permitió la circulación de ideas derivadas del feminismo, el marxismo, la teología de la liberación y el nacionalismo anticolonial que —dado el carácter represivo de dictaduras como la de la familia Somoza— encontraron pocas salidas en otros lugares” (DOCHTERMAN, 2016, p. 11, traducción propia¹⁸). En esa perspectiva, Ernesto Cardenal (1925-2020), sacerdote, poeta y escritor nicaragüense, promovió talleres de poesía y un estilo más concreto de escritura denominado “*exteriorismo*”, el cual buscaba dar a conocer, de forma efectiva y a través de la poesía comprometida, los problemas sociales que ocurrían alrededor (DOCHTERMAN, 2016). En ese marco histórico, la poesía de Zamora es así comentada por la crítica literaria Lisa Ortiz-Vilarelle:

Conocidas en los círculos artísticos y revolucionarios como “Las Seis”, Videaluz Meneses, Daisy Zamora, Gioconda Belli, Yolanda Blanco, Michele Najilis y Rosario Murillo —esposa del líder sandinista y presidente de Nicaragua Daniel Ortega— establecieron una poética autobiográfica de la “Nueva Nicaragüense”. femineidad” que sobrescribe el sujeto femenino subordinado y modesto de la doctrina somocista. Usando la forma autopoética como su medio, The Six trasciende los códigos establecidos de la femineidad y documenta una historia encarnada del desarrollo de la conciencia feminista de la mujer nicaragüense como sujeto nacional y de género. (ORTIZ-VILARELLE, 2018, p. 419, traducción propia)¹⁹.

¹⁸ “Poetry in Nicaragua allowed for the circulation of ideas derived from feminism, Marxism liberation theology and anti-colonial nationalism that -given the repressive nature of dictatorships such as those of the Somoza family- found few outlets elsewhere” (DOCHTERMAN, 2016, p. 11).

¹⁹ Known in artistic and revolutionary circles as “The Six”, Videaluz Meneses, Daisy Zamora, Gioconda Belli, Yolanda Blanco, Michele Najilis, and Rosario Murillo -wife of Sandinista leader and president of Nicaragua Daniel Ortega- established an autobiographical poetics of “New Nicaraguan woman-hood” which overwrites the subordinate and self-effacing female subject of Somoza doctrine. Using autopoetic form as their medium, The Six transcend established codes of womanhood and documented an embodied history of the developing feminist consciousness of Nicaraguan woman as national and gendered subjects (ORTIZ-VILARELLE, 2018, p. 419).

Por otro lado, Dochterman (2016) agrupa a la poesía de Ernesto Cardenal, Daisy Zamora y Gioconda Belli en un conjunto a parte, mientras afirma que el trío abraza una propuesta que es distinta de la poesía producida por otros poetas de la época, pues la forma en que son abordados los temas demuestra una divergencia de la cosmovisión de estos tres poetas respecto a sus compañeros. Dochterman sostiene la idea de que ese grupo “divergió de la mayor parte de la generación comprometida en desarrollar los mitos de la fuerza natural y el amor cósmico (ambos compartían el mito del martirio poético debido a la composición mayoritariamente rural de Nicaragua)” (DOCHTERMAN, 2016, p. 22-23, traducción propia²⁰). En posición divergente, Ortiz-Vilarelle afirma que Zamora y el resto del grupo denominado “The Six” producirían una obra en ruptura con aspectos formales y temáticos adoptados por poetas como Cardenal:

A diferencia del testimonio masculinista de injusticia, martirio y rebelión típico de la poesía exteriorista de Cardenal, Las Seis documentó el surgimiento de la “nueva mujer” en la revolución, una mujer que relató su propia experiencia, centrada en la mujer, de la feminidad, como el nacimiento, el embarazo y la gratificación sexual, y no como una extensión del patriotismo masculino (ORTIZ-VILARELLE, 2018, p. 419, traducción propia²¹)

Así, mientras Zamora se vé incluida en el grupo que el comparatista Zen David Dochterman (2016) cualifica como “volcanic poets” y Ortiz-Vilarelle (2018) como “The Six”, Sabina England, por su vez, es considerada como perteneciente al movimiento punk islámico denominado “Taqwacore” (“taqwa” significa “piedad” o “temente a dios”), el cual el comunicólogo Saif Shahin define como

(...) una subcultura poblada principalmente por jóvenes inmigrantes musulmanes de segunda o tercera generación que han nacido o se han criado en Occidente pero que sienten un vínculo emocional profundo con las sociedades de las que provienen sus familias (...) (SHAHIN, 2017, p. 217, traducción propia²²).

Según lo sostiene el mismo Shahin, el planeta, después del 11 de septiembre, parecía definitivamente desagregarse entre “el islamismo radicalizado y el neoconservadurismo sanguinario”, según lo que se veía en la prensa (SHAHIN, 2017, p. 217, traducción propia²³). En ese marco histórico e ideológico, según afirma England, la

²⁰ “diverged from that most of *generación comprometida* in developing the myths of natural force and cosmic love (both shared the myth of poetic martyrdom because of the largely rural composition of Nicaragua)” (DOCHTERMAN, 2016, p. 22-23).

²¹ “Distinct from the masculinist testimony of injustice, martyrdom and rebellion typical of Cardenal’s exteriorist poetry, The Six documented the rise of the ‘new woman’ in the revolution, a woman who chronicled her own female-centered experience of womanhood such as birth, pregnancy, and sexual gratification, and not as an extension of male patriotism” (ORTIZ-VILARELLE, 2018, p. 419).

²² “(...) a subculture populated mostly by second -or third- generation immigrant Muslim youth who have been born or brought up in the West but feel a deep emotional bond with the societies their families hail from (...)” (SHAHIN, 2017, p. 217).

²³ “It came into being in the years, following the 9/11 attacks, a difficult time when the world appeared divided

representación negativa del Islam en los medios de comunicación conllevó a algunos prejuicios contra los musulmanes, especialmente en las artes: “Nadie quiere darnos una voz. ¡Todos solo quieren que interpretemos a terroristas o escribamos sobre terrorismo! Soy una musulmana americana” (ENGLAND, 2016, traducción propia²⁴). En cuanto a las narrativas vehiculadas por los medios de comunicación alrededor del movimiento denominado “Taqwacore”, Shahin sostiene que “[e]l punk, como tradición estadounidense, se convierte en un símbolo y una medida de lo bueno que es un musulmán” (SHAHIN, 2017, p. 221-222, traducción propia²⁵).

En su análisis de la obra de Zamora, Dochterman señala la ruptura de la autora con el resto de poetas que él agrupa bajo la etiqueta de “volcanic poets”, pues ella discontinuó con la representación utópica de la Revolución Sandinista, una vez que sus poemas “se niegan a dar una representación positiva al contenido revolucionario, evitando muchas de las trampas de la fuerza natural y el amor cósmico al oscurecer un antagonismo más profundo” (DOCHTERMAN, 2016, p. 23, traducción propia²⁶). Sobre el libro de Zamora intitulado *La Violenta Espuma*, Dochterman sostiene esta cualificación:

Los trabajos de Daisy Zamora de 1968 a 1978 están recopilados en *La Violenta Espuma* y, a diferencia de Belli y Cardenal, tienden a evitar el tipo de poéticas volcánicas que dan forma a sus obras mientras conservan un “compromiso” político, aunque a nivel de afecto. Las obras tienden a centrarse en la relación de la hablante con su amante, madre e hijos, con una sensación de desamor por el paso del tiempo y un anhelo de comunión (DOCHTERMAN, 2016, p. 96, traducción propia²⁷)

La crítica literaria Margaret Randall (1990) afirma que en *La violenta espuma* es posible percibir que “hay silencios, tan importantes como las palabras. En el nuevo libro hay más versos comprometidos; el poeta ha vivido más tiempo, se ha enfrentado a sí mismo y se enfrenta al lector más directamente, con mayor intensidad”

between radicalized Islamism and bloodthirsty neoconservatism” (SHAHIN, 2017, p. 217).

²⁴ “And, of course there’s some prejudice against Muslims too, especially in the arts. Nobody wants to give us a voice. Everyone only wants us to play terrorists or write about terrorism! I am an American Muslim” (ENGLAND, 2016).

²⁵ “punkness, as an American tradition, becomes a symbol and a measure of how good a Muslim is in this narrative” (SHAHIN, 2017, p. 221-222).

²⁶ “Zamora, at this point, creates poems with an almost abstract utopian longing for communion and reconciliation, that, in their very opacity, refuse to give positive representation to revolutionary content, avoiding many of the pitfalls of natural force and cosmic love in obscuring deeper antagonism” (DOCHTERMAN, 2016, p. 23).

²⁷ “Daisy Zamora’s works from 1968 to 1978 are compiled in *La Violenta Espuma* and unlike Belli and Cardenal, tend to avoid the type of volcanic poetics shaping their works while still retaining a political “engagement” albeit at the level of affect. The works tend to focus on the speakers relation to her lover, mother and children, with a sense of the heartbreak of passing time and a longing for communion” (DOCHTERMAN, 2016, p. 96)

(RANDALL, 1990, p. 22, traducción propia²⁸). Las experiencias que podrían haber inspirado el libro *La violenta espuma* serían aquellas por las cuales la poeta rompería su alianza con el Frente Sandinista de Revolución Nacional, pues, según Dochterman (2016), ya había habido discusiones con Rosario Murillo, poeta quien también fue agrupada en el grupo titulado “The Six” (ORTIZ-VILARELLE, 2018). Es así que, supuestamente por un conflicto de interés, Zamora abandonó el cargo de Viceministra de Cultura, según sostiene Dochterman:

Por otro lado, sostengo que la poesía de Zamora ejemplifica mejor la capacidad de quedarse con la negatividad de la revolución al representar las luchas en curso de la clase trabajadora en torno al trabajo asalariado y la pobreza, y las mujeres en torno al sexismo, las demandas del matrimonio y las formas feminizadas de trabajo, especialmente en el sector servicios. (...) Su texto de esta época *En limpio se escribe la vida* da la mejor imagen de cómo podría haber sido la vida en la reconstrucción sandinista de quienes no lo hicieron, especialmente de las mujeres de clase trabajadora. (DOCHTERMAN, 2018, p. 107, traducción propia)²⁹.

A diferencia de Zamora, por lo menos en cuanto a su postura de ruptura delante la Revolución Sandinista, England parece sostener sus enlaces primordiales con la cultura de su(s) grupo(s) de pertenecimiento, como se podría deducir de lo que la periodista Riazat Butt llega a escribir sobre ella: “No puede haber tantas dramaturgas que sean sordas, punk y musulmanas, así que Sabina England es un hallazgo. Con una espeluznante mohicano y una chaqueta de cuero llena de lemas, se ve rebelde en cada centímetro y tiene una actitud a juego” (BUTT, 2007, traducción propia³⁰). Ese pasaje destaca el hecho de que England es una mujer sorda, punk, musulmana y guionista, aspectos enfatizados por la videopoeta en cuanto a sus propias producciones estéticas:

No creo que debemos limitarnos a una definición estrecha de una obra de teatro para sordos o de un teatro para sordos. Creo que no deberíamos tener que meternos en un molde cuando escribimos una obra de teatro para sordos. ¿Por qué tiene que encajar con la idea de “teatro” del público oyente? ¿Por qué el teatro para sordos debería caer en el mismo molde que el teatro para oyentes? Es un hecho que las personas sordas percibimos el mundo de manera diferente a las personas con capacidad auditiva. Muchos de nosotros, los sordos, disfrutamos de las expresiones faciales exageradas, la comedia física, la mímica, la narración visual y las imágenes. Algunos de nosotros entendemos mejor cuando se nos

²⁸ “(...) there are silences, as important as the words. In the new book there is more engaged verse; the poet has lived longer, confronted herself, and takes the reader on more directly, with greater intensity” (RANDALL, 1990, p. 22).

²⁹ “On the other hand, I argue that Zamora’s poetry best exemplifies an ability to tarry with the negativity of the revolution by representing the ongoing struggles of working-class people around wage labor and poverty, and women around sexism, the demands of marriage, and feminized forms of labor, especially in the service sector. (...) Her text from this era *En limpio se escribe la vida* gives the best picture of what life in the Sandinista reconstruction might have been like those who did not, especially working-class women.” (DOCHTERMAN, 2018, p. 107).

³⁰ “There can’t be that many female playwrights who are deaf, punk and Muslim, so Sabina England is something of a find. With a lurid Mohawk and leather jacket slathered with slogans, she looks every inch the rebel and has an attitude to match” (BUTT, 2007).

muestran imágenes. No podemos escuchar o disfrutar de la música, el diálogo vocal o los efectos de sonido como lo pueden hacer las personas con discapacidad auditiva. Entonces, ¿por qué todavía estamos tratando de copiar el concepto de teatro auditivo, pero empleamos actores sordos y lenguaje de señas estadounidense? (ENGLAND, 2015, traducción propia³¹).

England teje una amplia red de argumentos y cuestiones para sostener la importancia de una ampliación del espacio de las Artes de manera a que venga incluir a creadores sordos y sus formas para expresarse. Eso dicho, las dos artistas van construyendo sus espacios de vida por medio de recuerdos, de redes de significados afectivos, de poesía y de cuestionamientos existenciales, en vista de levantar un hábitat imaginario que pueda acoger también sus vidas empíricas y sus personas poéticas, como pasamos ahora a analizar.

3.3 LA INMIGRANTE (NICARAGUA, 2017) Y DEAF BROWN GIRL (EUA-INDIA, 2015): VIDAS EMPÍRICAS, PERSONAS POÉTICAS

A pesar de que la Revolución Sandinista sucedió en la década de 1980, a Daisy Zamora se le relaciona con la imagen de los poetas guerrilleros y ella misma sostiene que la Revolución Sandinista fue una influencia en su poesía tal como lo expresa en la siguiente cita: “Bueno, la revolución cambió mi poesía porque la hizo más rica. Tantas cosas estaban sucediendo, y todas proporcionaron cosas nuevas y diferentes sobre las que escribir. Pero mi vida personal también cambió. Adquirí una conciencia de ser mujer que se tradujo en mi obra” (ZAMORA, 1990, p. 21, traducción propia³²).

Es más, su persona poética y su vida empírica se complementarían, según sus palabras mismas: “Me pareció necesario respaldar mi poesía con la acción, unir acto y palabra” (ZAMORA, 1990, p. 21, traducción propia³³). Por ende, en los últimos años, trabajos de doctorados como los de Dochterman (2016), Cáceres (2010) y Ortiz-Vilarelle (2018) intentan analizar los poemas de Zamora desde otra perspectiva, sin enfocarse en el papel de la “mujer soldado”. En ese contexto, así afirma el crítico literario

³¹ “I don’t think that we should limit ourselves to a narrow definition of a deaf play or deaf theatre. I believe that we should not have to force ourselves into a little box when writing a deaf play. Why does it have to fit hearing audiences’ idea of “theatre”? Why should deaf theatre fall into the same mold of hearing theatre? It’s a fact that we deaf people perceive the world differently from hearing-abled people. Many of us deafies enjoy over-the-top facial expressions, slapstick/physical comedy, mime, visual storytelling, and pictures. Some of us understand better when we are shown visuals. We can’t hear or enjoy music, vocal dialogue, or sound effects like hearing-abled people can. So why are we still trying to copy the concept of hearing theatre, but employ deaf actors and American Sign Language?” (ENGLAND, 2016).

³² “Well, the revolution changed my poetry because it made it richer. So many things were happening, and they all provided new and different things about which to write. But my personal life changed too. I acquired a consciousness of being a woman which was translated into my work” (ZAMORA, 1990, p. 21).

³³ “I found it necessary to back up my poetry with action, bring act and word together” (ZAMORA, 1990, p. 21).

Jorge Federico de Cáceres: “las composiciones referidas a su experiencia en el conflicto armado existen, pero no son las que proporcionan de manera categórica y unívoca los rasgos determinantes de la subjetividad lírica” (CÁCERES, 2010, p. 97). Sobre la obra de Zamora, Dochterman apunta: “Mi argumento es que Zamora navega por los tirones gemelos de la nostalgia y el cinismo para producir una poesía que espera mantener vivas las promesas utópicas del pasado al tiempo que reconoce sus promesas y limitaciones” (DOCHTERMAN, 2016, p. 206, traducción propia³⁴).

Mientras tanto, Sabina England parece asumir narrativamente ciertos aspectos concretamente corporales que la determinan en su vida, los cuales son poéticamente apropiados como parte constitutiva de la identidad de la poeta. Es más, la presencia en redes sociales de England está enmarcada por las palabras “deaf”, “punk”, “Muslim”, y en su primera página de Facebook se titula como “Deaf Muslim Punk Playwright” (ENGLAND, 2013). Sobre su condición particular, evalúa en estos términos:

Quería que las personas sordas vieran mi nombre en los resultados de "sordo" y vieran que hay una artista sorda en activo que tiene una carrera en el teatro, el cine y la dramaturgia, estos campos en los que es muy difícil entrar para las personas sordas. También quería que musulmán me encontrara en los resultados de búsqueda y viera que hay una cineasta/artista/intérprete musulmana. Quería que otras mujeres musulmanas me encontraran y disfrutaran de mis obras. (ENGLAND, 2013, traducción propia³⁵).

Por otro lado, además de los recuerdos de la Revolución Sandinista, Zamora inmortaliza en sus poemas la representación afectiva de momentos importantes de su vida, como la maternidad, la pérdida neonatal, la muerte de su abuelo y las memorias de su infancia, como lo señala Cáceres (2010):

El otro elemento sobresaliente producto del análisis es el recurso a la memoria individual. Este acto intencional predomina en ambas obras sobre el resto de posibles operaciones mentales como la imaginación, el pensamiento o la voluntad. Así, el hecho de retratar incidentes o sensaciones del pasado ayuda a apreciar una subjetividad ocupada de sí misma, sin ser solipsista (CÁCERES, 2010, p. 114).

La idea de Cáceres se basa en el hecho de que Zamora parece reflejar poéticamente sus memorias en su obra, como se podría observar en el poema titulado “Para mi abuelo Vicente, desde Enero hasta su muerte”. Sobre esa pérdida afectiva, así

³⁴ “my contention is that Zamora navigates the twin pulls of nostalgia and cynicism in order to produce a poetry that hopes to keep alive the utopian promises of the past while recognizing its promises and limitations” (DOCHTERMAN, 2016, p. 206).

³⁵ “I wanted deaf people out there to see my name come up in results for ‘deaf’ and see that there’s a working deaf artist who has a career in theatre, filmmaking and playwriting, these fields which are very difficult for deaf people to break into. I also wanted Muslim to find me in search results and see that there’s a Muslim woman filmmaker/artist/performer. I wanted other Muslim women to find me and enjoy my works” (ENGLAND, 2013).

se manifiesta Zamora: “Su muerte significó para mí una ruptura con el pasado. Había muerto la persona más importante de mi vida” (ZAMORA, 1981, p. 101, traducción propia³⁶). Cáceres (2010) analiza en estos términos la presencia de la memoria en la poesía de Zamora:

Es como si una vez enunciada la intención de recordar los dolorosos días pasados, la persona lírica se arrepintiera y los negara a favor de etapas de mayor regocijo en la vida de ambos. En su lugar desarrolla la memoria de manera más exhaustiva y menciona las acciones que de forma habitual hacia el abuelo. (CÁCERES, 2010, p. 77).

Por su vez, England refleja en sus poemas su condición de ser una joven mujer sorda, hija de inmigrantes, musulmana y punk, lo que parece conllevar a una postura de enfrentamiento al resto de las representaciones mediáticas hechas en cuanto a los jóvenes musulmanos, como se constata en esta declaración:

Creo que los musulmanes occidentales tenemos que luchar contra la islamofobia y presentar una mejor imagen de nosotros mismos en los medios. Todavía estamos tratando de hacer que nuestras voces se escuchen tanto en los medios como en la política (ENGLAND, 2013, traducción propia³⁷).

Es decir, su obra parece situarse en un punto intermedio entre su vida empírica y su persona poética, entre los hechos concretos y su representación estética, entre el fato y la ficción. De resto, el análisis de la subcultura Taqwacore propuesto por Saif Shahin llega a la idea de que los medios de comunicación estadounidenses representan las relaciones entre el mundo islámico y el Occidente según dos polos principales, uno de los cuales correspondería al “Salvador Blanco” (SHAHIN, 2017, p. 223, traducción propia³⁸). De igual forma, los medios estadounidenses representan a la cultura Taqwacore, según Shahin, como aquella de “un ‘otro’ radicalizado en las narrativas de supremacistas blancos/salvadores que históricamente han impulsado los proyectos de colonización europeos/occidentales y continúan brindando apoyo ideológico al neocolonialismo” (SHAHIN, 2017, p. 215, traducción propia³⁹). Sabina parece partir de estas posiciones para comentar su obra titulada “Allah Save the Punk”, sobre la cual afirma: “Quería hacer una comedia ligera con una historia que incluyera tanto a rockeros

³⁶ “His death meant a break with the past for me. The most important person in my life had died” (ZAMORA, 1981, p. 101).

³⁷ “I think Western Muslims have to fight Islamophobia and present a better image of ourselves in the media. We are still trying to make our voices heard both in the media and in politics” (ENGLAND, 2013, p. 23).

³⁸ “Two frames dominated the representation of how the ‘Islamic world’ and the ‘west’ relate to each other in the U.S. media. One was a ‘White Savior’ frame (...)” (SHAHIN, 2017, p. 223).

³⁹ “as a radicalized ‘other’ in White Supremacist/savior narratives that have historically driven European/Western colonization projects and continue to provide ideological succor to neocolonialism.” (SHAHIN, 2017, p. 215).

punk como a extremistas religiosos desde una perspectiva de punk rock musulmán” (ENGLAND, 2013, traducción propia⁴⁰).

Ahora bien, con England, sus obras reflejarían entonces una visión del mundo planteada desde su identidad múltiple y fragmentaria. Sobre una de sus obras audiovisuales, “Being Deaf”, poema que afirma haber escrito en su adolescencia, England (2013) asegura:

“Being Deaf” fue uno de mis primeros poemas que escribí de niña, creo que estaba en sexto grado. Yo tenía casi 13 años en ese momento. Mi cuerpo estaba pasando por cambios hormonales, y me sentía muy sola y jodida emocionalmente. Me habían integrado en una escuela de audición, por lo que me colocaron en un entorno auditivo con estudiantes oyentes por primera vez en mi vida. Antes, había estado rodeada de niños sordos toda mi infancia. Me sentí más cómodo con los sordos. Pero al estar cerca de estudiantes oyentes, me sentí juzgada, observada y susurrada. Yo también era una musulmana de la India, y la gente en la escuela era toda blanca, WASPish y All-American. Yo no encajaba en absoluto. “Being Deaf” tenía líneas sobre mí luchando con la terapia del habla y sintiéndome excluida en la oscuridad y frustrada con mis problemas del habla y tratando de comunicarme con personas oyentes. (ENGLAND, 2013, traducción propia⁴¹).

En cuanto a Zamora, además de los temas que fueron abordados por el resto de poetas de la Revolución Sandinista, su poesía contempla las desigualdades de tratamiento que las mujeres guerrilleras y poetas experimentaban en el ambiente misógino y machista de sus compañeros de revolución, así como otros temas existenciales relacionados con la condición de ser mujer, incluso el importante rito de pasaje que es la llegada a la mayoría de edad (ORTIZ-VILARELLE, 2018). Sobre esta relación entre vida empírica y persona poética, Ortiz-Vilarelle (2018) afirma que Zamora “[d]ice que todo lo que ha escrito ha sido sobre algo que le ha pasado en la vida” (ORTIZ-VILARELLE, 2018, p. 425, traducción propia⁴²), es decir, su poesía puede concebirse como un conjunto de interpretaciones y representaciones narrativas de los hechos biográficos (propios o ajenos) que supuestamente han ocurrido. En ese contexto, Ortiz-Vilarelle (2018) asegura:

⁴⁰ “I wanted to do a light comedy with a storyline using both punk rockers and religius extremists form a Muslim punk rock perspective” (ENGLAND, 2013).

⁴¹ “Being Deaf” was one of my first poems I wrote as a child, I think I was in 6th grade. I was almost 13 at that time. My body was going through hormone changes, and I felt very alone and fucked up emotionally. I had been mainstreamed in a hearing school so I was placed in a hearing environment with hearing students for the first time in my life. Before, I had been around deaf children all my childhood. I felt more comfortable around the deaf. But being around hearing students, I felt being judged, stared at, and whispered. I was also an Indian Muslim, and people at the school were all white, WASPish, And All-American. I did not fit in at all. “Being Deaf” had lines about me struggling with speech therapy and feeling left out in the dark and feeling frustrated with my speech problems and trying to communicate with hearing people. (ENGLAND, 2013).

⁴² “She says that everything she has ever written has been about something happening in her life” (ORTIZ-VILARELLE, 2018, p. 425).

La poesía de Zamora la distingue no solo por resaltar el cuerpo femenino como instrumento de la lucha sandinista sino también en la producción del acto del parto. Su poema "parto" muestra un cuerpo de mujer trabajando comprometido en una forma de esfuerzo físico que no se cree que tenga un valor material en el movimiento. Al presentarse como figura revolucionaria, poeta autorreflexiva y madre trabajadora, crea las condiciones para un feminismo igualitario en el que las mujeres son agentes vitales y visibles de múltiples e interrelacionadas formas de trabajo con valor materno (ORTIZ-VILARELLE, 2018, p. 425, traducción propia⁴³).

La Violenta Espuma es el libro que reúne los poemas escritos por Zamora durante la Revolución, el cual es presentado como una colectánea de testimonios personales y objetivos de la mujer soldado, en articulación con episodios fuera de la guerrillera, lo que lleva Cáceres a afirmar: “Una característica presente a lo largo del libro es el hecho de que la persona lírica evita incluir contenidos dramáticos o narrativos, impidiéndole al lector acceder a su ámbito afectivo” (CÁCERES, 2010, p. 74). Y así mismo, refuerza que es la memoria una de las características principales de la obra de Zamora, calificando el acto de recordar como una forma de “incitar el ejercicio expresivo de la poesía” (CÁCERES, 2010, p. 74). Según Dochterman (2016), los poemas elaborados por Zamora durante los años siguientes a la Guerra Fría aún demuestran “la trayectoria de sus poesías comprometidas de los años ochenta al centrarse en la vida de las mujeres socialmente marginadas, las expectativas de género en general, al mismo tiempo que muestra un ligero movimiento hacia la abstracción de su trabajo en *La Violenta Espuma*” (DOCHTERMAN, 2016, p. 206, traducción propia⁴⁴).

Para Irving (1994), Daisy Zamora se abstiene de revelar en sus poemas una cualquiera intención política secreta, pues su arte solo reflejaría la época en la que vivía y sus experiencias concretas, sus temas llegando más allá que los acontecimientos relativos a la Revolución Sandinista y abarcando otras etapas de su vida. Por esta razón, Irving propone: “No tiene agendas ocultas, desnuda la vida —sobre todo de las mujeres, pero no exclusivamente— al lector que vive indirectamente los años tan significativos de esta valiente candidata y audaz mujer” (IRVING, 1994, p. 354, traducción propia⁴⁵).

⁴³ “Zamora’s poetry distinguishes her not only by highlighting the female body as an instrument of the Sandinista struggle but also in the production of the act of childbirth. Her poem “childbirth” shows a laboring female body engaged in a form of physical exertion not widely thought to have material value in the movement. By presenting herself as revolutionary figure, a self-reflective poet, and a laboring mother, she creates the conditions for an egalitarian feminism in which women are vital, visible agents of multiple and interrelated form of labor with maternal value” (ORTIZ-VILARELLE, 2018, p. 425).

⁴⁴ “the trajectory of her engaged poetries of the eighties in focusing on the lives of socially outcast women, gender expectations more generally, while also showing a slight move toward the abstraction of her work in *La Violenta Espuma*” (DOCHTERMAN, 2016, p. 206).

⁴⁵ “She has no hidden agenda, she bares life -especially concerning women, but not exclusively so- to the reader who lives vicariously the years so meaningful to this brave cand audacious women” (IRVING, 1994, p. 354).

Tanto la poesía de Zamora como el arte de England se propondrían como la materia verbal para la construcción estética de un hábitat identitario, un lugar de refugio para sus personas poéticas, o, en otras palabras, las obras de ambas pueden ser vistas como una extensión de la imagen que se construyen de sí mismas a través de sus medios de creación, con base en sus interpretaciones personalísimas de hechos propios a la vida empírica. En el siguiente apartado, se analizarán dos videopoemas y podremos observar cómo se articulan fato y ficción, vida empírica y representación poética, realidad e imaginación en la obra de ambas autoras.

4 EXTRANJERIDAD, HÁBITAT Y VOCES FEMENINAS DE AMÉRICAS: UNA LECTURA CONTRASTIVA DE LOS VIDEOPOEMAS “LA INMIGRANTE” (NICARAGUA, 2017) Y “DEAF BROWN GURL” (EUA-INDIA, 2015)

Con base en lo que hemos conjeturado en las páginas anteriores, en este apartado de la disertación se hará un análisis de los dos videopoemas objetos de este estudio. Por un lado, “La Inmigrante” (Nicaragua, 2017), un poema originalmente escrito por la nicaragüense Daisy Zamora y adaptado a videopoema por el colectivo ContraCultura CA. Este poema expresa la nostalgia y la alienación de una mujer migrante, quien recuerda el pasado en su lugar de origen, con su familia y su vieja cotidianidad y que debe adaptarse a un nuevo ambiente.

Por otro lado, Sabina England es una poeta, cineasta y escritora de la India, quien durante su vida creció entre Estados Unidos y el Reino Unido, además de ello, como lo vimos antes, es sorda y acostumbra a presentar sus poemas en ASL (American Sign Language). “Deaf Brown Gurl” (EUA-India, 2015) es un videopoema escrito, producido, protagonizado, dirigido y editado por ella misma, aunque la narración y mezcla de sonidos fue hecha en colaboración con otros artistas. Este videopoema combina una actuación en ASL de la autora misma con música en ritmos de la India y una voz en *off* femenina, con timbres de persona joven, la cual declama versos que son simultáneamente traducidos por la autora en lenguaje de señas frente a la cámara.

4.1 ZAMORA Y ENGLAND: EL VIDEOPOEMA COMO HÁBITAT IDENTITARIO

A diferencia de “La Inmigrante”⁴⁶, videopoema que es la adaptación al formato video de un poema previamente existente, “Deaf Brown Gurl” es un videopoema que fue producido como tal desde el inicio, con la autora encargándose de la mayoría de las etapas de creación y realización. Aún así, ambos comparten la característica de haber sido hechos con colaboraciones, contar con un diálogo intersemiótico y ser distribuidos por una plataforma web. En ambas producciones se crea una red de significados que se logra gracias a la convergencia de los distintos lenguajes articulados semióticamente en videopoemas.

Como lo recuerda Ferreira, “o videopoema pode ser considerado resultado de processos de semiose e intersemiose entre regimes semióticos diferentes que se encontram num espaço intersticial” (FERREIRA, 2004, p. 38). Tal como vimos también en la primera parte de este trabajo, la articulación de sonidos e imágenes es una característica sónica del videopoema, es decir, el principio de su intersemiosis misma, mientras la adaptación de un poema al medio audiovisual corresponde al resultado del diálogo entre distintos lenguajes. Las imágenes y el texto verbal (sonoro) estarían conectados, son estéticas que se entrelazan y que permiten que el espectador amplíe la posibilidad de interpretaciones sobre la obra. Esto también se percibe en las decisiones del equipo productor, sobre el estilo y forma en el que las imágenes, sonidos y actuaciones son puestas en escena, tal como será analizado en esta parte del trabajo.

Por ejemplo, durante los dos minutos y los 44 segundos en los que se desarrolla el videopoema “La Inmigrante”, las tomas son generalmente primeros planos, es decir, es mostrado el cuerpo de la protagonista con la cámara en una distancia corta, generalmente empleado para sugerir una cierta intimidad con el personaje; planos generales, los cuales muestran el entorno y permiten que el espectador genere una idea del espacio en donde se desarrolla la narrativa; y planos detalles o *closeups*, donde la cámara enfoca un elemento en particular que requiere la atención del espectador (MARTÍN, 2002). Por su parte, en los 8 minutos y 12 segundos de “Deaf Brown Gurl” (EUA-India, 2014), se observa una combinación de tomas de la protagonista, interpretada

⁴⁶ “La Inmigrante es un poema originalmente escrito por la poeta nicaragüense Daisy Zamora (1950-) y adaptado a videopoema en 2017 por Karen Rodríguez (dirección), Jennifer Birmania Bello (actuación), Virginia Paguaga López (fotografía), Camila Corben (locución) y Priscila Rosales (edición). Forma parte de una colección de 18 videopoemas, los cuales tienen como común denominador estar basados en poemas tradicionales escritos por poetas centroamericanas. A cargo de estas producciones, está el colectivo cultural ContraCultura CA, el cual hizo la presentación oficial del proyecto el 15 de agosto de 2017 en el Centro Cultural Pablo Antonio Cuadra en Managua, Nicaragua.” (VÍLCHEZ, 2017)

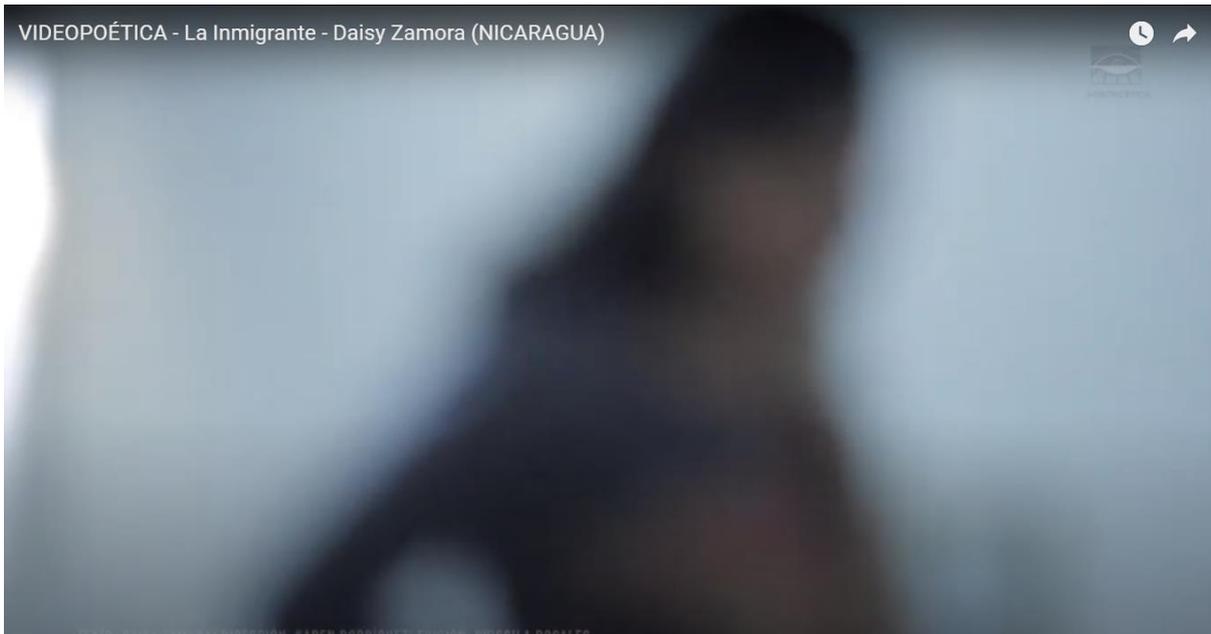
en este caso por la propia autora, con planos generales de paisajes de la India. El poema es interpretado en ASL, con una voz en off que recita los versos en inglés y música que parece ser de la región de la India. En las páginas abajo, analizaremos comparativamente tres expresivos fotogramas de cada videopoema, en búsqueda de pistas de significación en cuanto a los temas ahí representados, sobre todo en lo que concierne la posibilidad de que estos constructos estéticos se planteen como una forma de habitar el mundo.

4.2 RUPTURA Y FRAGMENTACIÓN: ESPEJOS NEBULOSOS, ESPACIOS ESCINDIDOS

Los seres humanos tendemos a apropiarnos del espacio en el que nos desarrollamos, así desde que las civilizaciones dejaron el nomadismo y decidieron asentarse en un lugar fijo, construyeron tiendas, chozas o casas y establecieron sistemas sociales que les permitían vivir en comunidad. Hasta el día de hoy, asociamos palabras como “casa” al lugar que hemos construido para vivir el día a día en cotidianidad. No obstante, no todos los lugares que el ser humano usa para resguardarse del frío o del calor del mundo exterior será considerado un hábitat, así lo desarrolla el filósofo Martin Heidegger (1994), quien distingue las diferencias entre morada y hábitat, siendo que construir y habitar son acciones diferentes del ser humano, como lo vimos en el primer capítulo de la presente disertación. Es más, podríamos preguntarnos si siquiera un espacio físico cumpliría esa función y sí un estado del pensamiento y del recuerdo de un individuo. En esta parte del trabajo, empezaremos el análisis de los videopoemas y reflexionaremos sobre las ideas de hábitat y vivienda, los cuales se relacionan de forma diferente con cada uno de los personajes, creando fragmentaciones dentro del espacio.

Podemos partir del presupuesto de que los personajes y escenarios han sido concebidos, creados y articulados en la secuencia de fotogramas con el propósito de permitir que los actores planteen y construyan, sobre la pantalla, con sus propios cuerpos y voces, múltiples posibilidades de significación, según se puede deducir desde los escritos de Roland Barthes:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda; ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem (BARTHES, 1984, p. 22).



Fotograma 1 Silueta y luces en una vivienda fragmentada

El cuerpo metamorfoseado en imagen presupone la emergencia de un lenguaje corporal que es un factor importante y determinante para la comunicación, así como lo expresan Pierre Weil y Roland Tompakow: “Desde tempos imemoriais, usamos símbolos — mensagens sintéticas de significado convencional. São como ferramentas especializadas que a inteligência humana cria e procura padronizar para facilitar a sua própria tarefa — a imensa e incansável tarefa de compreender” (WEIL Y TOMPAKOW, 2015, 24). Con esas ideas en vista, partimos al análisis de los videopoemas, precisamente en el punto de convergencia del lenguaje corporal y los demás lenguajes articulados en esas dos obras multimodales.

En el fotograma 1, se ve la silueta de una persona de contornos indefinidos, en eficaz efecto creado por la lente de la cámara adrede desenfocada. La imagen de por sí causa ruido, pues el plano medio no permite al observador detallar las formas de lo que se presenta en el fotograma, y el lenguaje corporal se propone como un difusor de significaciones ambiguas y enigmáticas. Es así que, en una primera impresión, la silueta correspondería a la de una mujer en un espacio en el que aparentemente se encuentra sola, un posible claustro imaginario de paredes llanas, sin colores marcantes, como veremos más adelante. En el videopoema, esta escena aparece en el minuto 1 con 3 segundos, donde ya se ha podido establecer el tono y los colores que predominan en esta producción.

Ahora bien, en esta escena son aplicados ciertos tonos fríos y una iluminación propositadamente monocromática de interiores, es decir, en una imagen que busca mimetizar el vacío y la monotonía de su aquí y ahora, usada en ambientes pequeños para generar una atmósfera de incomodidad (MARTIN, 2002). En el marco de esa escena, se podría hablar de una primera marca de fractura, de escisión imaginaria, que se plantea bajo las técnicas de producción estética del videopoema, bajo imágenes que se conciben como sobre un espejo nebuloso de contornos vagos e imprecisos.



Fotograma 2 Libertad y prisión en dimensiones fragmentadoras

En contraste, en el fotograma 2 de “Deaf Brown Gurl”, específicamente en el minuto 1 con 54 segundos, encontramos a la protagonista de espaldas a la cámara, a los espectadores y a la más grande parte de la escena. Ella usa una vestimenta color tierra, muy vívida y acentuada por la luz, que la destaca de los otros elementos monocromáticos y tonos pasteles en el fotograma, marcando la ruptura entre el personaje y su entorno. En este fotograma, la mayoría de los elementos se ven distribuidos en la sombra, mientras que la protagonista tiene casi la totalidad de su cuerpo expuesto a la luz del sol. Aún el cielo gris, a pesar de estar abierto, se ve ensombrecido, quizás por efecto de la polución urbana, una de las marcas de las grandes aglomeraciones urbanas de los países en vías de industrialización. Desde el inicio, el personaje parece marcar una ruptura con el resto del espacio, pues viste colores vivos en contraste con el ambiente casi monocromático.

Podríamos destacar la diferencia de los lugares en el que se encuentran las protagonistas. Por un lado, tenemos a “La Inmigrante” (ver Fotograma 1), en donde los versos remiten al espacio en el que se encuentra, pues el fotograma va acompañado por las palabras “este cuarto extranjero y la luz indiferente de una mañana cualquiera que la hiera”, los cuales son recitados por una voz en off mientras la actriz permanece en silencio. El “cuarto extranjero” corresponde a una vivienda inadecuada, encapsulada, foránea, es decir, un “sitio destinado a ser habitado especialmente si es de reducidas dimensiones” (Moliner, 2008), mientras el pensamiento (escenificado por la actriz) se presentaría como un hábitat privilegiado, o sea, un “entorno geográfico adecuado para la vida de una especie animal o vegetal” (Moliner, 2008).

Ahora bien, al concentrarse en la elección de las palabras incorporadas al videopoema, por ejemplo, el empleo de la palabra “cuarto” en los dos versos que se refieren a este espacio, ¿indicaría también una simplificación de su entorno? En otras palabras, ¿sería una forma impersonal para referirse al lugar donde la protagonista tiene morada? A ese espacio, el texto se refiere únicamente como “cuarto”, sin adjetivos posesivos (“mi cuarto...”), opción electiva que permite sugerir la ausencia de un cualquiera sentimiento de pertenencia o de propiedad en cuanto a ese lugar. Según el diccionario, cuarto provendría de “cuarta parte de una casa” (HOUAISS, 2001), es decir, el fragmento de algo más completo. La protagonista no está situada en un espacio grande, sino en un lugar pequeño, y las tomas evitan los planos amplios que mostrarían su entorno en su totalidad, enfocándose en tomas cerradas que se concentran en pequeños detalles, es decir, los fragmentos de un todo. ¿Será acaso que el personaje solitario representa una fragmentación, la ruptura con la comunidad a la cual se supone debería integrarse? ¿O es un fragmento del pasado sugerido por los versos, es decir, una parte pequeña de una comunidad mayor a la cual ha tenido que abandonar? O bien, ¿ese “cuarto” sin el posesivo “mi” remitiría al eventual rechazo de la inmigrante que es ficcionalizada en este videopoema?

Esta situación ejemplifica la diferencia entre hábitat y vivienda planteada por Heidegger, el cuarto sería parte del conjunto de construcciones hechas por los humanos para funcionar como morada, pero que muchas veces no podrían ser consideradas como un hábitat, según se deducirá de los argumentos lanzados por Heidegger:

Estas construcciones albergan al hombre. Él mora en ellas, y sin embargo no habita en ellas, si habitar significa únicamente tener alojamiento. En la actual falta

de viviendas, tener donde alojarse es ciertamente algo tranquilizador y reconfortante; las construcciones destinadas a servir de vivienda proporcionan ciertamente alojamiento. Hoy en día pueden incluso tener buena distribución, facilitar la vida práctica, tener precios asequibles, estar abiertas al aire, la luz y el sol; pero: ¿albergan ya en sí la garantía de que acontezca un **habitar**? (HEIDEGGER, 1994, p. 1)

Así es que, mientras esté en la vivienda encapsulada en la cual la protagonista está asignada para sobrevivir precariamente bajo “una luz [...] que la hiera”, en su hábitat imaginario buscaría vivir en el recuerdo constante de su vida anterior a la migración. Los sentimientos sugeridos indican que el personaje podría despertarse de su sueño y no reconoce el cuarto en el que se ha despertado, como si fuera un lugar nuevo. La actriz, en esa toma, se incorpora lentamente, y da una ojeada a su alrededor. La puesta en escena sitúa a la protagonista como una observadora de lo que ocurre en su entorno, es decir, fuera de lo que sería su espacio psíquico. La fractura espacial, el espacio escindido, están sugeridos en la articulación entre el texto verbal y el texto audiovisual. Ese rechazo del extranjero a no construir un hábitat puede derivar del miedo a sentir que ha traicionado a su lugar de origen, tal como indica Kristeva (1994):

O desligamento do estrangeiro é apenas a resistência com a qual ele consegue combater a sua angústia matricida. Sua insensibilidade aparece como a metamorfose de uma fragmentação arcaica ou potencial que arrisca reduzir ao caos o seu pensamento e a sua palavra. Assim, ele se apega a esse desligamento, a essa insensibilidade... (KRISTEVA, 1994, p. 17)

El ser humano es capaz de crear un apego con el espacio, lo que puede derivar en la creación de un hábitat (BERROETA *et al.*, 2017), de esta forma, con este apego ocurre un proceso de reconocimiento y de pertenencia entre el lugar y la persona. Así como lo explica Kristeva (1994), el extranjero puede resistirse a integrarse dentro de la comunidad y del lugar en el que vive, creando una barrera para la creación del hábitat quizás por la nostalgia que es asociada al otro espacio donde sí habitó. Pues, según afirma Colin (2017):

(...) la nostalgia, en tanto construcción social, cultural y política, participa en la producción del espacio urbano. Se quiere mostrar, de esta forma, que la nostalgia puede ser a la vez un sentimiento, un discurso y una práctica de lucha contra la ciudad neoliberal actual, que conduce a las personas que la sienten a utilizarla como herramienta de apropiación del espacio. (COLIN, 2017, p. 91)

Esta idea puede sugerirnos que en cuanto el extranjero aún sienta nostalgia por su hábitat anterior y no cree un apego con su espacio actual, será difícil para él la construcción de un hábitat. De estas texturas verbales, sacamos la idea de un espacio de vida escindido, es decir, un espacio que comprime y sofoca al extranjero en su vida cotidiana, apartado de la comunidad donde le ha tocado vivir, por cuestiones de

desplazamientos y diásporas propias de la modernidad, en su liquidez maleable y corrediza. En este caso, limitado a un cuarto que no le pertenece, por eso “extranjero”, el personaje sufre el detalle de la “luz indiferente”, el cual apunta a la fractura entre el personaje y su espacio de vida. Aislado en sí mismo, el personaje escenifica el sentimiento que no es prioridad para los otros e, incluso, manifiesta su desinterés por pertenecer a su entorno espacial y social, pues se lo vé ensimismado, retraído en medio de las texturas indiferentes de su vivienda inhóspita, situación que, en sus análisis sobre la extranjería, es así comentada por Kristeva:

A aversão por você, significa que você é um chato irritante, e que isso vai lhe ser mostrado francamente sem precauções. Ninguém neste país pode defendê-lo ou vingá-lo. Você não conta para ninguém e já é muito ter de suportá-lo à nossa volta. Os civilizados não têm que ter consideração para com o estrangeiro. (KRISTEVA, 1994, p. 21)

Que se recuerde, la creación del apego del lugar mencionado por Berroeta *et al* (2017) involucra una aceptación e integración de los individuos que conforman la comunidad, ya que si no existe apertura ni confianza entre cada uno de los miembros que conviven en el espacio, ocurrirán procesos de aislamiento, dificultando el desarrollo de vínculos afectivos saludables con el espacio.

Por otro lado, tenemos el videopoema de “Deaf Brown Gurl”, donde el espacio de morada expandida — el barrio — es de mayores proporciones que el cuartito en el fotograma de “La inmigrante” analizado arriba, pero se presenta tan opresor y sofocante cuanto el cuartito encapsulado y opresor donde vive la inmigrante, sin poder habitarlo. Aquí, todo es pesado y agresivo: vegetación con un color cerca del gris, muros y paredes comidas por el paso del tiempo y por las lluvias tropicales, sol fuerte, calor excesivo y opresor, en donde no se puede respirar: esa es la vivienda en donde se ve forzada a acomodarse la personaje denominada “Deaf Brown Gurl”. Aparentemente la protagonista se encuentra en la terraza de una casa, aún así su espacio de vida es menos reducido, pero inadecuado al habitar, si retomamos las ideas planteadas por Heidegger:

Por otra parte, sin embargo, aquellas construcciones que no son viviendas no dejan de estar determinadas a partir del habitar en la medida en que sirven al habitar de los hombres. Así pues, el habitar sería, en cada caso, el fin que persigue todo construir. (HEIDEGGER, 1994, p. 1)

Aún así, ese sería un espacio en pleno proceso de desagregación y desconstrucción, antes mismo de convertirse en hábitat. A su vez, en convergencia simbólica con el fotograma anterior, los elementos encontrados en esta escena de “Deaf Brown Gurl” escinden el espacio según diferentes planos de significación. En un primer

plano, el cuadro es atravesado por una escalera de bambú, que “encierra” a la protagonista contra el muro blanco del tejado. En esta media cárcel la protagonista se ve fragmentada, pues solo la parte inferior se encuentra presa, mientras que su tronco, brazos y hombro sobresalen. Es, quizás, una dualidad entre la prisión física y la libertad del ser pensante, con un individuo que no puede salir de su morada y que rompe su espacio físico. Aún así, son dos objetos que marcan su encierro, uno caracterizado por su fragilidad, una escalera de bambú, y otro más fuerte, el muro del tejado-encierro: el extranjero puede ser libre, principio elemental de felicidad? Confrontemos la escena con las ideas que así propone Kristeva:

O estrangeiro suscita uma nova ideia de felicidade. Entre o origem: um limite frágil, uma homeostase provisória. Assentada presente por vezes incontestável, essa felicidade, entretanto deve estar em trânsito, como o foco que somente brilha porque consome. A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo (KRISTEVA, 1994, p. 12).

Igualmente, la protagonista de “La Inmigrante” se encuentra en una especie de prisión, la cual está formada por el propio lente de la cámara, las decisiones de cinematografía de esta escena, colocaron al personaje en una prisión. Este encierro forzoso dentro de la morada opresora se vé también reforzado cuando la protagonista aparece enmarcada en las reglas de los tercios, pues, al separar el cuadro en 9 segmentos, la mayor parte de su imagen permanece fija en el tercio central, como si estuviera doblemente en clausura. La regla de los tercios en la fotografía es usada para una composición más fluida, en donde el objetivo es fijado entre dos tercios del cuadro (CAPUTO, 2005). Siguiendo con esta idea, el fotógrafo Robert Caputo (2005) complementa:

(...) una convención fijada hace ya mucho tiempo por algunos pintores y que, como cualquier otro método que funciona bien, se ha convertido en un método popular. La regla dice esto exactamente: imagine que su visor tiene unas líneas que dividen el espacio en tres campos horizontales y tres verticales, que forman nueve rectángulos del mismo tamaño. Para utilizar la regla de los tercios, coloque su tema en uno de los puntos que forman las intersecciones de las líneas verticales con las horizontales. Las composiciones en las que el tema está ubicado de esta manera son más atractivas y dinámicas a nuestros ojos. (CAPUTO, 2005, p. 25)

Los dos tercios externos tienen una luminosidad que contrasta con la oscuridad del personaje, haciendo que se destaque y diferencie del fondo, es decir, como si hubiese un hiato imaginario entre el personaje y el espacio habitado.

En “Deaf Brown Gurl”, esta dimensionalidad fragmentadora de miradas y sensaciones sinestésicas es acentuada con el cielo gris al fondo de todos las tres secciones, mientras la ausencia de nubes sugiere un día con calor sofocante, sin sombra

para refugiarse, es decir, quizás, un recurso fotográfico para el refuerzo de la idea de incomodidad que se plantea en el fotograma. El volumen de signos visuales se articula entre cajas de agua precarias, antenas de comunicación efémera, edificaciones rotas, humo vehicular y doméstico, polución urbana (visual y sonora), la decadencia urbana misma, es decir, el videopoema propone significativos contra-paisajes de la globalización (y sus movimientos de desplazamiento humano), la cual es presentada por sus promotores como la panacea redentora y definitiva para los males de la humanidad. Esta decadencia urbana indica las desigualdades sociales que existen en las áreas periféricas y que contrastan con un estilo de vida más lujoso (SANTIAGO, 2004).

Estas disposiciones de edificios y construcciones urbanas inciden también en cómo el individuo construye su relación con el espacio; así en ciudades abarrotadas de edificios o con poca oportunidad para el desarrollo de la naturaleza, le será más difícil a las personas interactuar con el espacio de forma agradable, Collot (2018) narra su experiencia de cómo una planificación urbana influye en la percepción del otro:

De esta fachada que me tapaba por completo la vista, todo se presentaba de manera uniforme, exhibido, comenzando por las ventanas, multiplicadas de forma idéntica un vertiginoso número de veces. Ahora bien, como el terreno en el que se había construido el edificio era perfectamente plano y totalmente desprovisto de todo muro vegetal o de otro tipo, me hallaba a la vez privado de horizonte y expuesto virtualmente a la vista de esas innumerables ventanas. Se habían reunido las condiciones para que la mirada y la presencia del otro pudieran vivirse como agresivas. 8 En tal espacio, al individuo le cuesta encontrar su lugar y el punto de vista que le permitiría apropiárselo. Los arquitectos modernos a menudo han pasado por alto el punto de vista de los habitantes, en todos los sentidos del término. (COLLOT, 2018, p. 2).

Por su parte, en “La Inmigrante”, además de la “luz indiferente”, los volúmenes (o su ausencia) y los colores (fríos) también sugieren indiferencia, plitud, desconexión, ruptura. Según vemos en la imagen, la protagonista, que aparentemente se encuentra sola, mantiene su vista para abajo, con una mirada vaga hacia el suelo, quizás para emular una introspección aguda, como si estuviera a punto de partir, a punto de salir de ese espacio encapsulado de reducidas dimensiones, su claustro inhabitable: ¿salida física o imaginaria? Kristeva (1994) sostiene:

Viver com o outro, como estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de ser um outro. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro, mas de estar em seu lugar -o que equivale a pensar sobre si e a se fazer para si mesmo (KRISTEVA, 1994, p. 21).

Por ende, cabe la pregunta: ¿es solo su salida física o una forma de indicar que está dispuesta a dejar de considerarse una extranjera e integrarse? Quizás el efecto de sentido del fotograma proviene del hecho de que el espectador occidental,

debido a la escritura de izquierda a derecha, relaciona la inclinación de la protagonista hacia el tercio derecho como un movimiento de avance positivo (MARINHO, 1997; MARINHO Y LAVARDA, 2002). Por ende, también la práctica recurrente y el conocimiento generalizado de las coordenadas cartesianas contribuyen para la impresión de lo que sale a derecha progresa y lo que se movimenta a la izquierda retrocede. ¿La protagonista no existe fuera de ese cuarto? ¿Tiene ella ahí su refugio, como un caracol que se retrae ante la agresión o la indiferencia de los locales, de los otros, del propio espacio hostil alrededor?

Continuando en el fotograma 1, esta “luz indiferente” también parece explotar a la izquierda de la pantalla, en una dicotomía entre pasado y futuro, los recuerdos de antaño versus la incertidumbre del presente o futuro; el origen y el destino, su país, su espacio contra el lugar al que debe adaptarse. Es así que puede ser interpretado como el conflicto del migrante entre la compañía de la familia, la soledad, el afecto de los seres queridos y el desamparo de desconocidos, una sugerencia que nos hace ver la forma de la escritura occidental, de izquierda a derecha, lo viejo siempre queda al lado izquierdo. Y su cuerpo, al estar más inclinado a la derecha, podría indicar una inclinación por el futuro. Esto correspondería con lo que escribe Silviano Santiago: “Distanciamento do passado e aproximação do futuro tem o mesmo peso dramático para os personagens em trânsito” (SANTIAGO, 2004, p. 45).

En ese cuarto frío y enmarcado por roturas y disoluciones, el personaje trae los cabellos sueltos, pero en escenas posteriores los recoge. Más allá de un símbolo de la feminidad, los cabellos sueltos se pueden concebir como una marca temporal de un pasado perdido, pues los cabellos largos y llevados libres suelen generalmente ocurrir en la infancia y juventud temprana de las chicas, una época de la vida a la que el personaje hace constantes referencias a lo largo del videopoema. Es decir, el fotograma puede estar sugiriendo que la inmigrante, encerrada en su “cuarto”, está en búsqueda de refugio en un hábitat más adecuado a la vida, es decir, el pasado mismo. Ahora bien, el hecho de que la inmigrante ciña sus cabellos en el elástico, en escenas posteriores, ¿corresponderá al abandono del símbolo de su feminidad y de su pasado? Vamos a intentar responder esta cuestión más adelante, con base en otro fotograma.

En este fotograma de “Deaf Brown Gurl”, la mujer se destaca de la escena, casi aislada en sí misma, casi como si no fuera parte de su entorno, un elemento extranjero que intenta pertenecer al espacio alrededor, con sus manos pegadas al muro,

con su mirada hacia afuera, hacia lo que no vemos ni podemos comprender, pero la escena que ella se presenta como alguien desesperada por se comunicar con su entorno. También en “La inmigrante”, los espacios escindidos son como espejos nebulosos de una fractura interna que al mismo tiempo divide al ser que oscila entre los espacios fragmentados, creando una ambigüedad en sí propia. Está sola y quizás se siente huérfana, este punto de vista se apoya en lo que propone Kristeva (1994): “Chega, contudo, o tempo da orfandade. Como toda consciência amarga, esta provém dos outros” (KRISTEVA, 1994, p. 29), pues el hecho de estar fragmentada de los otros, la priva de crear relaciones familiares.

En “La Inmigrante”, parece que, para ella, no existe nada más que ese cuarto, hasta este momento solo se han visto puertas y ventanas de forma sugerida y envasada, filtradas por una luz muy tenue, quizás como una desinvitación a un espacio exterior que también es inaccesible, deseado pero agresivo. En este fotograma también, la protagonista trae un suéter, sugiriendo que hace frío en el espacio reducido donde vive. Y el espectador también puede relacionar el dormitorio frío con los espacios de ruptura, en el presente caso, el alejamiento con la familia, el afecto, la salud física y psíquica, el placer, la alegría - en suma, ruptura con la vida misma. En esa capsula de soledad y desamparo, la inmigrante parece pensar en un pasado cálido y reconfortante, con la sugerencia de un embate íntimo entre pasado y futuro, origen y destino, juventud y vejez, en un reflejo a través espejos nebulosos de una historia personal.

Ambos fotogramas invitan al lector a la construcción de narrativas móviles y corredizas, multidireccionales que corresponderían poéticamente a múltiples procesos difusos de construcción del sentimiento de extranjería (las viviendas sofocantes) o de pertenencia a la comunidad y espacios anfitriones (los hábitats reconfortantes).

4.3 EL SER ESCINDIDO, EXTRANJERO A SÍ MISMO: AMBIGÜEDAD Y GÉNERO

Pasemos ahora al análisis de otro aspecto importante en ambos videopoemas: la construcción fílmica, por medio de recursos audiovisuales, textuales y gestuales, de identidades ambiguas, las cuales se manifiestan en el cuerpo, el espacio y en las praxias, es decir, en el “sistema de movimientos coordinados en función de un resultado o de una intención”, como le define el glosario del Espacio Logopédico (s.d.), con base en Jean Piaget, Jaime Tallis y Ana María Soprano, entre otros. En otras palabras, las praxias pueden ser concebidas como un conjunto de gestos y movimientos

corporales que, en articulación con el espacio alrededor, permiten establecer adecuadamente los medios para lograr un propósito, un resultado esperado o para comunicar ideas. Cabe añadir que los actores mimetizan praxias efectivas, o sea, formas de ocupar el espacio con sus cuerpos, con el reto de sugerir significados a sus acciones.



Fotograma 3Cuerpo y espacio, ambigüedades y fracturas

En el fotograma 3, que tiene cupo entre los 48 y 51 segundos, vemos el reflejo parcial de un cuerpo cercenado por el borde afilado de un espejo, en donde la persona —a quien no se puede, por ahora, determinar sea hombre o mujer—, se encuentra sentada sobre las laterales también agudas y afiladas de una cama, con los brazos extendidos y las manos sobre las rodillas. No obstante, debido a que la imagen cierra en un primer plano del cuerpo del personaje, no es posible ver concretamente lo que hay a su alrededor, lo que cercena las informaciones sobre el personaje que está siendo representado dentro de esta escena específica. Ahora bien, la luz presentada en este fotograma continúa siendo fría, y la iluminación fue preparada de tal forma que se construyen juegos de sombras en donde parte del cuerpo del personaje permanece atrapada en ellas.



Fotograma 4 Oscuridad y miradas, dubiedades del ser

De modo parecido, en el fotograma que corresponde a “Deaf Brown Gurl”, en el minuto 1 con 3 segundos, la construcción del ambiente de claros y oscuros provoca un efecto de percepción según el cual la protagonista parece ser absorbida por el fondo negro del cuadro, o entonces que emerge ella misma desde la oscuridad total. Tanto su ropa negra como su cabello y pulseras se funden con la oscuridad, pero también su brazo izquierdo, sus dedos, hombros y lateral de la cabeza. Paralelamente, sus ojos se destacan con un delineado negro y denso que crea un efecto de continuidad respecto a la oscuridad al fondo, la cual ocupa más de un tercio de la masa visible.

En el fotograma 3, la inmigrante se encuentra tan fragmentada que la cámara no la graba directamente, sino que es el reflejo el cual asume el protagonismo, casi como una fractura de la realidad, como una realidad imaginaria. De hecho, el espejo es uno de los elementos con más significados que puede ser encontrado en la el imaginario colectivo, con cada cultura atribuyendo diferentes simbolismos a él, pues puede corresponder a una representación de la verdad, de sabiduría o conocimiento, o bien a un elemento con propiedades mágicas ubicado para allá de la lógica, como la adivinación (CHEVALIER y GHEERBRANT, 2019, p. 393-396). Igualmente, es también un “símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal” (CIRLOT, 1992, p. 194), o bien, “como puerta por la cual el alma puede disociarse y ‘passar’ al otro lado” (CIRLOT, 1992, p. 195). Es, quizás, la representación de ese ser doble, dividido en dos: una que se encuentra en la vivienda opresora y la otra que crea su hábitat en los recuerdos.

El videopoema parece sugerir que la protagonista habita más bien en el pasado, se encuentra en esa vida doble del mundo físico y el pensamiento —siendo este espacio el que es mostrado a través de la cámara—, su cuerpo está en ese cuarto frente al espejo y quizás de forma automática se prepara para dejar ese espacio, cuando en su mente se encuentra en otro lugar, en el hábitat de sus recuerdos, probablemente compuesto por elementos conocidos y que la hacen apropiarse de su entorno. Es más, según las ropas que la protagonista usa, aparentemente incómodas porque parecen muy justas, así como la pulsera más arriba de la muñeca que parece tallar el brazo, podrían ser ropas viejas, de un tamaño menor, las cuales refuerzan esa fractura interna en la protagonista y su oscilación entre el pasado y el presente, entre masculino y femenino, entre aquí y allá, entre acercarse o alejarse.

Otros versos que parecen reforzar esa idea de fractura entre la realidad y el pensamiento son los versos “¿Adónde se fue el padre, / dónde la madre / que hace un momento apenas / la acompañaban?” también corresponden con el sentimiento de orfandad experimentados por el extranjero, el cual de un momento a otro debe reconocerse como solo (KRISTEVA, 1994). Donde la mente podría convertirse en el verdadero refugio de un mundo del cual no se forma parte. Gracias a que el videopoema permite la inclusión de imágenes y estas aportan nuevos elementos que pueden ser usados para crear significados que complementen a los sugeridos por las palabras del poema impreso, estas ideas pueden ser reforzadas con la actuación de la actriz en la única toma nítida que es mostrada dentro del videopoema.

En el fotograma 4, que corresponde al videopoema de Deaf Brown Gurl, este ser escindido puede estar representado por el juego de luces y sombras construido por la directora de la producción. El ojo izquierdo de la protagonista se encuentra situado en el punto mediano de los tercios de oro del fotograma, adrede para que atraiga la atención del espectador. Este ojo, también plenamente oscuro, así como las cejas espesas y negras, se funden con la oscuridad que cubre la mitad izquierda de su cabeza. Los pelos de su brazo se destacan como hilachas de negrume y pueden verse como espejos de las cejas, en este juego visual de claros y oscuros. Aquí podríamos preguntarnos: ¿el personaje está siendo tragado por el espacio alrededor o está intentando desencastrar de esa vivienda provisorio? Así como en el fotograma anterior, tenemos una protagonista que no expone su cuerpo por entero, sólo fragmentos desconectados entre ellos, como esa parte de su rostro que se ve cubierta por una mano que sale, como amputada, de dentro de una serie de pulseras plateadas y doradas,

expuestas en un primer plano cerca del espectador. El espectador puede tener la impresión de que la mano le pertenece a otra persona, una mano que cercena, del mismo modo que los demás elementos visuales del fotograma y esa mano doble puede ser una representación más explícita de la división del ser.

En esta interacción, la sombra, según Chevalier y Gheerbrant (2019), é considerada por muitos povos africanos como a segunda natureza dos seres e das coisas e está geralmente ligada à morte” (CHEVALIER y GHEERBRANT, 2019, p. 394-395). Podríamos considerar esa dualidad de elementos como una representación de las fracturas del personaje: la luz y la oscuridad, una parte que se muestra y una parte que se oculta, quizás la iluminación como lo que es aceptado, pero, ¿por ella o por los otros?; y la oscuridad, el rechazo a ciertas costumbres, formas de ser y existir, los rasgos que marcan la *otredad* y a los cuales debe ignorarse. Incluso podríamos cuestionarnos, si acaso esa dicotomía de luces y sombras no representaría las dos fases del proceso de aceptación del extranjero, siendo la parte en la oscuridad aquel pasado de aislamiento dentro de la comunidad, de segregación y la parte en la luz, cuando finalmente el ser se asume como el *otro*.

Así mismo, encontramos esa duplicidad del ser en el lenguaje, un ser que se encuentra en silencios. En “La Inmigrante”, por ejemplo, es una voz en off quien recita los versos mientras la actriz se mantiene callada. En el caso de “Deaf Brown Gurl”, es una actriz que usa lenguaje de señas mientras una voz en off repite enérgicamente los versos. En el primer videopoema, puede ser la representación del migrante que ha tenido que abandonar su lenguaje natal y se ve obligado a refugiarse en el silencio, pues, incluso aunque el idioma sea el mismo, los acentos pueden causar una fragmentación mayor con la comunidad. En el caso del segundo videopoema, la actriz usa tanto el lenguaje de señas y la articulación de fonemas. En ese contexto, retomemos lo que propone Kristeva: “Assim, entre duas línguas, o seu elemento é o silêncio. De tanto falarmos de diversas maneiras, igualmente banais, igualmente aproximativas, não falamos mais.” (1994, p. 23).

La lengua sería un factor importante también porque con ella sugería la caracterización del extranjero, ya sea una autocategorización o una categorización designada por miembros de su comunidad (UNAMUNO y CODÓ, 2007). Sobre ello, las autoras escriben:

El estudio de los procesos en los que se definen las categorías sociales muestra nuevamente que las prácticas lingüísticas son prácticas sociales y que el habla es un elemento clave en los procesos de estructuración social. El lenguaje no sólo

describe una realidad o da contenido a las formas ideológicas, sino que sirve para definir pertenencias y, por lo tanto, para incluir o excluir individuos de ciertos grupos, con las consecuencias prácticas y simbólicas que ello tiene. Esto hace que el estudio del habla en contextos reales sea tan importante, ya que permite observar los mecanismos de exclusión desde una perspectiva local al mismo tiempo que describimos, la manera en configuramos desde la cotidianidad eso que se denomina orden social y en que se reproducen las desigualdades sociales. (UNAMUNO y CODÓ, 2007, p. 143).

El lenguaje corporal haría parte de estos signos que son usados dentro de la comunicación, y así como fue mencionado anteriormente, cuando el extranjero no puede usar el lengua verbal para comunicarse dentro de la comunidad anfitriona, usará los signos corporales, pues, así como destacan los autores: “Também nosso corpo é antes de tudo um centro de informações para nós mesmos, é uma linguagem que não mente” (WEIL Y TOMPAKOW, 2015, 10).

Recordemos lo que Machado y Pageaux (1980) plantan sobre “mania”, “filia”, “fobia” en las relaciones con el otro, según la representación que ha tenido la cultura extranjera en la cultura receptora. En este caso, las barreras lingüísticas estarían condicionadas por el tipo de contacto que han tenido los pertenecientes a la comunidad anfitriona respecto a la cultura de el otro; por ejemplo, el caso de que el acento o la forma de hablar del otro haya sido representado como inferior (“fobia”) o superior (“manía”) influirá en la apertura que tendrá esta comunidad de aceptarlo como tal, lo que también tendría consecuencias en la actitud que el extranjero tome.

A lo largo del videopoema “La Inmigrante”, es sugerido que el personaje habita en el pasado, se encuentra en esa vida doble del mundo empírico en contrapunto al imaginario, convirtiéndose en una persona ambigua. A su vez, este fotograma se ve acompañado de los versos: “¿Dónde están las palabras de la conversación / y el patio oloroso después del aguacero?”. Las palabras podrían sugerir que la protagonista se encuentra en un estado de contemplación de los recuerdos sugeridos frente al espejo, siendo su reflejo y no su versión original la que es mostrada al espectador. Es decir, quizás ese aislamiento del resto de la comunidad obliga al extranjero a escoger qué partes de sí mismo puede mostrar. Igualmente, esos versos reforzaría la idea de que el extranjero es preso de su pasado, tal como lo sugiere Kristeva (1994), pues en este caso, se sugiere que el personaje repite sus memorias. Esta división del personaje entre su pasado y su presente forman al ser escindido, ya mostrando esa fragmentación desde la mutilación de su cuerpo por el marco del espejo y por la misma cámara, sumado a la fragmentación en las sombras, pues algunas partes se encuentran en la luz y otras en la oscuridad, es ahora que se sugiere que el pensamiento y el cuerpo de la protagonista

están también divididos, al estar ella físicamente en un espacio, pero mentalmente en otro.

En “La Inmigrante”, este fotograma sigue con el estilo visual borroso y difuso del videopoema, el cual construye las dimensiones espaciales de la ambigüedad, elemento estético que enmarca el conjunto del videopoema y por ende conduce a una visión fragmentada del personaje. Pues, para poder armar, como en un rompecabezas, una representación física del personaje protagonista de este videopoema, se deben ir juntando las piezas mostradas en segundos a lo largo de la producción. Aquí, las manos se entierran en la carne, se hunden con las piernas para nada frágiles del personaje, piernas gruesas y rollizas, brazos y dedos cilíndricos, que se contraponen fuertemente a los cánones eurocéntricos de belleza y feminidad.

Además, los dedos desplegados y los pulgares desproporcionados también conllevan a una cierta imagen fálica de fuerte simbolismo, la cual es reforzada por la uñas rígidas y cortantes como armas blancas, aspectos que caracterizan a ciertas proyecciones culturales de la virilidad, según los estudios conducidos globalmente por el equipo dirigido por Corbin, Courtine y Vigarello (2011). Así mismo, las piernas abiertas y tensas, en posición de defensa y combate, también sugieren al espectador un personaje viril, cuyo género se esconde por detrás de inúmeros elementos visuales del fotograma, incluso la moldura oscura, pues que las convenciones culturales occidentales hacen del color negro o de las tonalidades ensombrecidas uno de los atributos de la virilidad.

Aquí nos proponemos a plantear una distinción entre “masculinidad” y “virilidad”, siempre que consideremos que el primer término se refiere a la designación de género y el segundo a características asociadas a este, pues, así como lo describen Corbin, Courtine y Vigarello (2011), glosados por Machado (2013, p. 2-3), el concepto de virilidad cambia según las culturas y evoluciona con el tiempo: “a virilidade, atravessa os tempos, as sociedades, as culturas, os cotidianos, as sociabilidades, as ações individuais e coletivas, a economia, o urbano, o rural, modulando relações de poder ligado ao corpo e a códigos sociais internalizados na conjunção do antropos (coletivo humano).”

Además de los rasgos viriles que no cumplen con la concepción eurocéntrica de belleza, la protagonista se encuentra en una posición que asemeja a la de un rey en su trono (CHEVALIER y GHEERBRANT, 2019). Una de las partes que se muestra con nitidez son las rodillas de la protagonista, que es usada como símbolo de poder, específicamente “sede principal da força do corpo” (CHEVALIER y GHEERBRANT,

2019, p. 517) y sus manos, consideradas también en estas representaciones como equivalentes a los ojos y al mismo tiempo actividades que demuestran poder y dominación, pues un gesto de la mano de una persona con poder pueden llevar a alguna ejecución (CHEVALIER y GHEERBRANT, 2019). Aún así, es posible observar cómo este encuadre ubica a la protagonista entre las sombras, en una posición de un cuerpo reprimido y encerrado entre las sombras: un personaje que se encuentra doblemente en una imagen que se autoencierra en las paredes finitas de un cuarto limitado. Nuevamente, la idea de un personaje dividido y ambiguo, pues la protagonista no es mostrada totalmente, aunque se vea un cierto pastiche de la virilidad que diversas culturas atribuyen a los reyes (varones).

Ahora bien, si nos concentramos en los elementos que aparecen en la parte iluminada en el fotograma 4, percibimos que, a diferencia de “La Inmigrante”, el rostro del personaje tiene protagonismo en esta escena. Es mostrada una mujer joven - igualmente en el título se identifica como una chica, siendo esta la traducción más cercana de “gurl”-, ataviada con accesorios brillantes, con maquillaje y pintura en henna que adorna su cuerpo. No obstante, no es una chica que cumple con los patrones eurocéntricos de belleza: destaca su piel morena, sus cejas gruesas y un maquillaje inacabado. Por una parte, una ruptura con los estereotipos que “imponen” cómo debe verse una chica; por otra parte, una oportunidad para cuestionar la dicotomía de feminidad y virilidad.

De hecho, podríamos cuestionar la elección del término “gurl”. Podríamos cuestionarnos, ¿por qué la autora elige la palabra “gurl” en lugar del término “girl”? El uso de “gurl” es una urbanización del término “girl” en inglés (HARRIS, 2003), el cual se traduciría como “chica”, generalmente con una connotación positiva al haber sido apropiado por plataformas feministas que intentan dar un giro al significado de ser una “chica”, fuera de las limitantes que son impuestas por una sociedad machista; así pues, esta palabra empezó a ser usada a finales de los años noventa, con las modificaciones hechas por colectivos que impulsaban la presencia de mujeres en Internet, así pues una de las primeras variaciones de la palabra fue “grrrl”, que asemeja el sonido de una persona enojada (HARRIS, 2003). Más tarde, según Harris (2003), esta palabra fue apropiándose de otras formas de escritura:

A mediados de la década de 1990, impulsadas por las 'geekgirls' originales, como Rosie X, quien proclamaba que '¡las grrrl necesitan módems!' (<http://www.geekgirl.com.au>), las mujeres jóvenes comenzaron a producir revistas electrónicas y paginas web en internet. Estas mujeres jóvenes a menudo se

conocían como 'gURLs' como un juego con el mundo 'niña' combinado con el término cibernético 'URL' (Uniform Resource Locator) (HARRIS, 2003, p. 46, traducción propia⁴⁷).

Quizás con la inclusión de esta palabra la autora intente apelar a una población femenina y masculina que pueda identificarse con las posibilidades de significación sugeridas por el poema, ya sea porque tenga algo en común con el personaje, o bien, por el hecho de corresponder con la lucha feminista. Con estas palabras presentes en su título, podría decirse que la poeta rescata los sentimientos de extranjería, el deseo de pertenencia y la aceptación de una identidad. Las variantes "gurl" y "grrrl" podrían ser presentadas como una forma de cuestionamiento a los estándares conservadores reflejados en la escritura y en la misma sociedad, pues se propondría una nueva forma de referirse a la población femenina, una forma identitaria que no cuenta con los sonidos tradicionales.

La categorización en estas situaciones toma importancia, pues la 'gurl' se autodefine como tal, en cambio, la 'inmigrante' es una categoría dada. Respecto a la influencia que tiene este acto, Unamuno y Codó (2007) afirman:

Las categorías dan sentido a nuestras acciones y las hacen inteligible. Como analistas, el estudio de las categorías nos permite entender cómo los miembros de una sociedad comprenden las actividades sociales en las que participan. Sin embargo, como ya apuntábamos, la relevancia de las categorías no es simplemente local, sino social. (UNAMUNO y CODÓ, 2007, p. 121).

Ahora bien, en el fotograma 3, el espectador reconoce al personaje como "la inmigrante", pues el título del poema la define como tal, le atribuyendo el género femenino por medio del lenguaje verbal. No obstante, la ambigüedad de género (femenino /masculino) se inscribe en el lenguaje visual, pues las imágenes no permiten definir, en las primeras escenas ni tampoco en este fotograma, al género con el que la personaje se identifica, o bien, que le es asignado por el videopoema. En el fotograma 4, la "gurl" representada en este videopoema ya sugiere un desafío a las percepciones de virilidad, pues su mirada se encuentra fija al espectador -contrario a lo que se esperaría de una actitud más femenina-, pues sugiere una confrontación, es decir, sostiene la fuerza y demuestra la valentía al encarar a quien la puede considerar como *otra*.

⁴⁷ "During the mid-1990s, urged on by the original 'geekgirls' such as Rosie X, who proclaimed that 'grrrl need modems!' (<http://www.geekgirl.com.au>), young women began to produce electronic zines and webpages on the internet. These young women often became known as 'gURLs' as a play on the world 'girl' combined with the cyberterm 'URL' (Uniform Resource Locator)" (HARRIS, 2003, p. 46).

De la misma forma, la representación de la virilidad la encontramos presentes en elementos como los anillos que utiliza la protagonista, tradicionalmente asociados con la riqueza además de ser dorados y plateados, lo que relacionamos inmediatamente con dinero y poder. Y es que los anillos han sido utilizados como demostración de fuerza y dominio, así lo explican Chevalier y Gheerbrant, “a ambivalência desse símbolo provém do fato de que o anel une e isola ao mesmo tempo, fazendo lembrar por isso a relação dialética **amo-escravo**” (2019, p. 53). Es así como los anillos suman a este ser ambiguo esta virilidad, al sugerir que la protagonista rompe con la idea de una mujer frágil y que estos accesorios no sirven únicamente para adornar su cuerpo, sino como una forma de reclamar poder y autonomía.

E, incluso, como símbolo de sabiduría, pues así como afirman los autores Chevalier y Gheerbrant (2019) al rey Salomón, personaje de importancia en la literatura de las religiones abrahámicas, le fue otorgado un anillo con el que sellaba con fuego y garantía el reconocimiento de su “dominio espiritual”. Es decir, además de la valentía, el poder y la autonomía, la protagonista puede recibir otra característica del ser viril, en este caso, la sabiduría. Incluso sus pulseras doradas y las joyas que luce, llegan a ser relacionados con la riqueza y con el poder “En la mayor parte de las tradiciones, las joyas significan verdades espirituales; las piedras preciosas, los collares, pulseras, como todas las joyas encerradas en estancias escondidas son símbolos del saber superior” (CIRLOT, 1992, p. 260). “El oro es la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina” (CIRLOT, 1992, p. 344)”.

Es interesante analizar la convivencia de estas asociaciones de virilidad con características asociadas con la feminidad creando estas relaciones ambiguas. Pues hasta ahora las joyas que popularmente serían una forma de mostrar a la mujer más atractiva, pueden ser interpretadas como una reafirmación de poder y símbolo de empoderamiento. De la misma forma, se puede cuestionar el significado de la feminidad y la reinterpretación que puede ser dada; por ejemplo, la pintura corporal que la protagonista usa, que recuerda a la tradición Mehndi de la decoración con henna de los cuerpos de las novias antes de su boda, tradición de tanta importancia en la cultura india que envuelve una ceremonia y que, al mismo tiempo, depende del estatus social de la mujer, pues esta se ve forzada a no realizar ninguna tarea doméstica que pueda perjudicar la fijación del henna en la piel -solo logrado por quien tiene a su disposición un servicio que supla necesidades básicas- y, al mismo tiempo, una superstición en torno al futuro del casamiento, la fertilidad y la relación con la familia política (BACHMAN, 2016).

Por una parte, la pintura en las manos de la protagonista no tiene los detalles tradicionales del Mehndi, el cual usa formas delicadas y presta atención a los detalles. En este caso, la pintura tiene un acabado tosco, casi rupestre. Bachman (2016) afirma que el tono del henna también determina qué tan buena será la convivencia dentro del casamiento, en especial qué tanto amor va a recibir la mujer de su esposo y de su suegra, entre más oscura sea la henna, será mejor; a su vez, la fertilidad de la familia es considerada según los resultados. En este caso, la pintura de henna es de un color marrón, parece fuerte y fijado en la piel de la protagonista; sin embargo, no llega a ser tan oscuro como en otros diseños y tampoco parece haber sido hecho para pronosticar algún futuro dentro de un compromiso matrimonial. Es quizás, usado en el videopoema como un simbolismo de la cultura india y la reapropiación de esta costumbre dentro de un proceso de desafío incluso de las tradiciones y caminos esperados para una mujer.

Podemos considerar estos dos fotogramas como una fotografía inmóvil de la representación de los personajes y según las ideas de Barthes (1980) sobre el “Foto-retrato”, en el cual se entrecruzan diferentes seres con diferentes objetivos del objeto a ser fotografiado, sostiene:

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte (BARTHES, 1980, p. 45).

Por esta razón, podríamos pensar que los fotogramas 3 y 4 podrían corresponder a ciertas perspectivas identitarias de las autoras y su público, pues las protagonistas se conciben como personajes amputados desde el espacio de vida, enmarcados por fracturas existenciales que llevan a cuestionar caminos y estereotipos que son asociados con su género, el cual que es explicitado desde el título del videopoema. Así como mencionamos en este análisis, la personaje de la “inmigrante” es reconocida como tal porque el título lo señala, en el caso de “Deaf Brown Gurl” (EUA-India, 2014), la palabra “gurl”, que correspondería a “chica”, también designa el género de la protagonista.

4.4 EXTRANJERIDAD Y POESÍA: ¿REENCUENTROS POSIBLES EN EL HÁBITAT IDENTITARIO?

El análisis llevado a cabo hasta aquí conlleva una serie de cuestiones todavía sin respuestas, que seguimos intentando mismo de formular. A continuación de nuestro recorrido, vemos que, a lo largo de los 2 minutos y 44 segundos de “La inmigrante”, las imágenes se presentan mayoritariamente de forma borrosa, sin enfoque, a excepción del minuto 1 con 34 segundos, donde la imagen se torna nítida en un *close up* fijo que muestra los ojos, la nariz, las orejas, parte del cabello y boca de la protagonista, en una toma fragmentada que no muestra el rostro completo del protagonista anónimo, como se ve en el fotograma que pasamos a discutir.



Fotograma 5 Miradas adelante, ¿hábitat imaginario?

Las imágenes están acompañadas por la recitación monótona de los versos del poema, la cual es presentada a través de una voz en *off* de alguien que tiene los timbres de una mujer joven, con acento de la región centroamericana. La música incidental, es decir, la música que acompaña a la escena y permite agregar más significados al conjunto (ROJAS, 2003), es instrumental y genérica, sin distinción de nacionalidad o etnicidad, por lo que mantiene la monotonía y la forma llana de presentar los elementos constitutivos del videopoema. La música se basa en instrumentos de viento y de cuerdas en una escala de tonos tristes, y parece pretender generar esa atmósfera de pesadez e incomodidad a lo largo del videopoema. Igualmente, en algunos momentos son usados efectos sonoros; por ejemplo, en los primeros segundos del videopoema, cuando la alarma del personaje suena y, posteriormente, sonidos de carros circulando en la calle

cuando la *voz en off* recita “Desde la calle, los ruidos de la vida entran”, sin que se sepa la hora del día en la que se encuentran los hechos escenificados. La actriz que interpreta a la protagonista no habla durante todo el videopoema y el espectador debe basarse en el lenguaje corporal y las praxias, para producir sentidos en el proceso de interpretación.

En “Deaf Brown Gurl”, las actuaciones de England frente a la cámara, sobre un fondo negro, se alternan con imágenes de varias ciudades de la India, las cuales son identificadas por la autora cuando aparecen las tomas, el Río Ganges, el cuál es sagrado para los habitantes de la India, y diversos templos hindúes, musulmanos y budistas. En los 8 minutos con 12 segundos que dura el videopoema, las tomas generalmente son planos medios de la protagonista cuando se muestra a ella usando el lenguaje de señas, primeros planos cuando la cámara quiere generar mayor intimidad entre ella y el espectador, y planos generales cuando se muestran los lugares en los que el personaje es incluido. En este videopoema, las imágenes son nítidas, es decir, es posible diferenciar las líneas de los elementos que aparecen frente a la cámara. En las tomas de exteriores la luz usada es natural, cálida, al parecer es de tarde y en las tomas en las que se encuentra la actriz es usada una luz cálida artificial.



Fotograma 6 Miradas inquisitivas, silencios del hábitat

La voz *en off* sigue los movimientos de England frente a la cámara, cambia de ritmos, en algunos versos es suave, mientras que en otros acelera; igualmente, sube y baja de tonos, según el movimiento corporal de la actriz. La música, que por el ritmo enérgico de sus tambores e instrumentos de cuerda pulsados, conservan un estilo de la India, el cual cambia conforme a las emociones y la expresividad de la protagonista; en este caso, la música de la escena es una forma de exteriorizar las emociones representados por el personaje y marcar la identidad definida por la autora para el personaje.

En “La Inmigrante”, el videopoema se desarrolla dentro de un espacio cerrado, al que los versos se refieren como “cuarto extranjero”, tal como analizamos en este trabajo. El título hace referencia a la protagonista, pues la narrativa sigue a una mujer migrante desde el momento en el que se despierta, aunque es imposible saber si es de mañana o de tarde, ya que no se cuenta con una forma de saber el tiempo dentro del videopoema, hasta que cruza la puerta para salir a la calle. Ni el poema, ni el videopoema aclaran si la migración es resultado del abandono de un país a otro o es una migración interna del campo a la ciudad, de una región a otra; no obstante, los elementos que en él se encuentran, como el sonido de carros indican que la protagonista anónima se encuentra en una zona urbana, y, probablemente, el personaje se ha mudado de una zona aparentemente rural, pues en uno de los versos se cuestiona.

Cuando el videopoema empieza, debido al estilo creativo de presentación de las imágenes, en las que estas se muestran de forma borrosa, lo que ocasiona que las líneas no se encuentren definidas ni sea posible distinguir los elementos que ahí se encuentran. Quizás en un primer momento como una forma de establecer la identidad del videopoema, al destacar su estilo como diferente al otro, pudiendo tornar entonces la producción en un punto de encuentro de la identidad de esta extranjera, que se encuentra fragmentada con su espacio y en fragmentos de sí misma.

El lugar está limitado a un cuarto pequeño en el que se encuentran una cama, un espejo y una mesa de noche. La protagonista duerme en la primera imagen mostrada, las paredes son blancas, sin pinturas ni fotos, y sobre la cama de la protagonista, cubierta hasta la mitad, se encuentra abierta una ventana. En otro momento, se hace la toma de las llamas azules de una estufa de gas que se enciende, en donde la protagonista prepara un café, así como en la toma anterior, no es mostrada la estufa, es posible suponer que el espacio también cuenta con una pequeña cocina, o bien, en los

espacios no mostrados por la cámara, la protagonista guarda una estufa cerca del lugar donde duerme.

A lo largo del videopoema, el personaje permanece solitario en su espacio, un cuarto que considera ajeno, pues el segundo verso dice “desconociendo el cuarto”, justo después de indicar que la protagonista acaba de despertar. Según Kristeva (1994):

Ninguém melhor do que o estrangeiro conhece a paixão da solidão: ele acredita tê-la escolhido para gozar ou tê-la suportado para poder. Assim ele define num forte sentimento de indiferença que, por ser algumas vezes embriagador, encontra-se inevitavelmente sem cúmplice (KRISTEVA, 1994, p. 20).

Por otro lado, en el fotograma de “Deaf Brown Gurl”, se observa a la protagonista en un primer plano, mientras se encuentra ligeramente de perfil y con su mirada dirigida hacia la cámara; en la oreja derecha, lleva un pendiente dorado y un aparato auditivo, su cabello se encuentra recogido en una trenza y sus ojos se encuentran enmarcados en negro. Predomina el color negro, el cual envuelve a la protagonista en el fondo en el que realiza su actuación en ASL, así como la ropa que viste, su cabello oscuro y la línea que enmarca sus ojos. Así mismo, la luz empleada permite hacer juegos de sombras, gracias a los cuales se sitúa a la protagonista parcialmente en la oscuridad, con fuerte destaque para partes de su rostro, en fotogramas anteriores analizamos que es la representación de la fragmentación dentro de la protagonista.

Tal como se exploró en la primera parte de este trabajo, el término “extranjero” es usado para referirse a aquello que es diferente, a un *otro* que no cumple con lo establecido para cierto grupo de personas (KRISTEVA, 1994). En el caso de “La Inmigrante”, esta categoría está marcada por la condición de migrante del personaje, mientras que en “Deaf Brown Gurl”, la categoría del *otro* es dada a partir de las etiquetas por las cuales es marcada dentro de la sociedad.

Ahora bien, el poema trae el vocablo “cuarto”, cuando hubiera podido presentar el espacio como “habitación”. El término “habitación” significa “acción y efecto de habitar” “lugar destinado a vivienda” (DRAE). “Habitación” podría ser una forma más personal de referirse al lugar en el que se desarrolla un ser humano, pues comparte raíces con la palabra “hábitat”, que en sus definiciones se establece como “lugar de condiciones apropiadas para que viva un organismo, especie o comunidad animal o vegetal” y “ambiente particularmente adecuado a los gustos y necesidades personales de alguien”; es decir, un lugar que es transformado de tal forma en la que la persona sea

capaz de sentir comodidad e incluso sentido de pertenencia. En cambio, las paredes del espacio donde se despierta la protagonista son blancas, carecen de cuadros o de alguna ornamentación, la cámara no muestra fotos ni ningún objeto que indique algún vínculo afectivo con el personaje. En otras palabras, es ese fragmento, se ven las marcas de un “inhábitat”, de su no pertenencia. Como una forma de no ligar su identidad con el espacio.

Es, quizás, que el personaje solo existe en ese momento, una representación de su apatía y su rechazo a todo lo que le podría parecer extranjero y ajeno a ella. Sin embargo, a pesar de que el personaje parece demostrar que aún no reconoce ese cuarto como suyo, este espacio puede tornarse su pequeño mundo, pues no le interesa ser parte de aquel espacio mayor, es decir, de la comunidad en la que participa todos los días luego de la migración. Tales ideas se ven reflejadas cuando la voz en off recita “Desde la calle, los ruidos de la vida entran”, pero el personaje anónimo no pertenece de esos ruidos, y parece demostrar interés en ser parte de ellos. Se podría buscar sentidos para este pasaje en lo que dice Kristeva (1994) sobre el migrante:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória emergente, o presente suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e de antes, mas perde a glória de estar além... (1994, p. 15).

En “Deaf Brown Gurl”, la videopoeta establece a la protagonista como la *otra* en etiquetas que le son asignadas por la sociedad: un personaje que parece ser sorda, morena y una chica. Los versos se apropian de estas características del personaje y las establecen como parte de su identidad. En primer lugar, la sordera de la protagonista, pues esta se expresa en lenguaje de señas y muestra su aparato auditivo: deaf; así mismo, su etnia, pues el aspecto de la protagonista corresponde con el de una mujer joven, morena, vestida con indumentaria de la india: brown; y representa lo que en principio podría ser una chica: “gurl”.

Tal como fue mencionado, en el minuto 1 segundo 34, el videopoema presenta la única toma en la que es posible observar de forma definida las líneas y los elementos que se encuentran en el encuadre de la cámara. En este caso, la cámara se coloca frente a la actriz, su rostro no tiene sombras y sus ojos mantienen una mirada vaga. En un primer momento es imposible decir si su mirada se dirige al espectador o a algún objeto dentro de su cuarto. Sin embargo, el videopoema ya ha sugerido que el personaje se refugia en su memoria y en los recuerdos contruidos por la narrativa, por lo

tanto, quizás el personaje no está viendo a ningún objeto del exterior, sino que se encuentra en una introspección: una observación del pasado. Tal vez, el no observar directamente corresponda al no pertenecer, una resignación de la realidad, la cual no causa asombro, la cual es rechazada. O el pensamiento como un punto de reencuentro y la formación de su hábitat.

Esta indiferencia podría verse reforzada en la decisión creativa de que la actriz no use ningún tipo de maquillaje ni accesorios que aporten a expresar la personalidad de la protagonista. Su cabello oscuro está desarreglado, su piel está limpia. La cámara encuadra el rostro de la protagonista a excepción de su boca, sin embargo, este detalle será analizado en párrafos posteriores.

En la narrativa, el personaje recién está despertando, por lo que puede corresponder a la idea de seguir una rutina. No obstante, es posible hacer la lectura de la idea de una migración cruda, es decir, los sentimientos y emociones representados no usan solo las palabras, sino también el rostro de la actriz: la migración es real, sin adornos, es dura, pues es un proceso que requiere de la adaptación a un nuevo ambiente y, en muchos casos de migración irregular, sacrificios. En otras palabras, el videopoema se niega a pasar una imagen romantizada según la cual migrar significaría una vida mejor, sino, desde el punto de vista de la performance de la actriz, se muestra una amplia apatía en cuanto a la adaptación a un nuevo entorno. Si el maquillaje es una “herramienta” para la aceptación social, el videopoema pone en escena a una persona que trae la máscara de la indiferencia.

Esta indiferencia es así comentada por Kristeva: “A dura indiferença talvez seja somente a face confessável da nostalgia. Conhecemos o estrangeiro que chora eternamente o seu país perdido” (KRISTEVA, 1994, p. 18), una idea que también es reforzada por la elección del tono de luz a lo largo del videopoema. La luz ahí usada es fría y provoca una sensación de monotonía e indiferencia, igualmente la voz en *off*, neutra y poco expresiva. La actriz representa el desánimo del personaje a través de sus ojos, los cuales se encuentran adormilados, en gestualidad facial que indica desinterés (AVENDAÑO y OCHOA, 2018).

Ahora bien, en la imagen nítida del fotograma ahora analizado, se enfoca el cabello, la frente, las orejas, los ojos y la nariz de la protagonista; no obstante, se omite su boca. A lo largo del videopoema, no es la protagonista quien recita los versos, sino otra voz. ¿Es probable que el personaje solo reaccione a lo que dicen los versos mientras son

expresados por otra persona? ¿Es una forma de mostrar que la protagonista carece de voz? ¿O bien, o es la representación de una migración forzada en la que el personaje anónimo no tuvo participación, tal como sucede en varios casos de migración?

Incluso, es probable que el hecho de que el espectador no conoce la voz de la protagonista ni su boca haya sido mostrada, es porque quizás ella no hable el idioma del lugar donde se encuentra, y es por eso que la puesta en escena muestra esa apatía a formar parte, pues es un espacio totalmente diferente, con un idioma nuevo. Según Kristeva (1994), las barreras lingüísticas jugarán un rol importante en las decisiones del extranjero, pues si desconoce o no es fluido en el lenguaje del país en el que se encuentra, le será más difícil ser aceptado y lograr integrarse. Y estas pueden afectar su identidad y cómo se ven a sí mismas. Quizás recuperar el habla la lleve a ese reencuentro, o es el silencio ese reencuentro.

Weil y Tompakow (2015, p. 46) sostienen la idea de que “a região ocular é de imensa importância expressiva: revela, como todos sabem, a atitude da mente”, es decir, el personaje habla por medio de la mirada adrede escenificada por la actriz. El conjunto de sus cejas y sus ojos podrían expresar un mensaje ambiguo, pues, según Weil y Tompakow (2015, p. 46), las cejas bajas significarían “concentação, reflexão, seriedade”, en cambio las cejas levantadas indicarían “surpresa, espanto, alegria”; no obstante, sus cejas se encuentran un poco erguidas, aunque sin llegar a la parte superior de su frente, como en una posición intermedia. Por su parte, sus ojos están apagados, lo que según los autores correspondería a “desânimo, tristeza”. Podríamos interpretarlo como una mirada plurisignificante, sin mucha inquisición por el entorno, aunque expresiva de algo que quizás tendría lugar (ficticio) en los pensamientos del personaje.

¿Por qué la cámara está desenfocada durante el videopoema? Con esta decisión creativa, las realizadoras logran generar un sentimiento de confusión, pues las líneas no están definidas. Recuerda un poco el momento en el que una persona despierta del sueño y no consigue identificar al instante su entorno, pues los ojos están aún adormecidos. Es también la confusión que puede generar el comenzar en otro lugar, al cual no se está acostumbrado.

Pueden ser esta las lecturas hechas al personaje, quien en los versos donde pregunta por su madre y su padre indica “... que hace un momento apenas / la acompañaban?”, por lo que parecería que la decisión de migrar es reciente, razón por la cual se la protagonista actúa de forma desinteresada antes su entorno. La luz fría

tampoco aporta a la construcción de un ambiente acogedor, contrario sería el uso de una luz cálida. Los colores también son pálidos, quizás queriendo representar el estado del personaje. Según lo recuerda la semioticista Lucia Santaella, los colores aportan posibilidades de significado a la representación de sentimientos:

Nas artes visuais, as cores estão intimamente relacionadas com as emoções. Por isso, podem ser empregadas para expressar ou reforçar a informação visual. Mas não só isso, pois a cor da mesma está carregada de informações e significados associativos, inclusive simbólicos. A cor apresenta três dimensões: o matiz, a saturação e o brilho” (SANTAELLA, 2012, p. 37).

Igualmente, al mostrar a la protagonista y su entorno desprovistos de algo que indique su personalidad, puede ser una decisión creativa del equipo de producción para apelar a cualquier persona que ha pasado por una situación de migración, en la que los sentimientos de indiferencia, desinterés, nostalgia y orfandad estén presentes. No obstante, a pesar de que el personaje no muestra rasgos de pertenencia con su lugar, al no dejar ningún tipo de marca, las tomas cercanas con la protagonista buscan generar un sentimiento de intimidad entre el espectador y el personaje.

En “Deaf Brown Gurl”, es posible destacar el papel que juegan los sentidos dentro de este videopoema. En este frame, como en todo el videopoema, el personaje no está desprovisto de maquillaje. Es un maquillaje sencillo, que podría corresponder con el concepto de ‘gurl’ dentro del videopoema -o bien, la ambigüedad y virilidad analizadas en el apartado anterior-, al no centrarse en ese aspecto y optar por una forma más simple de presentarse al público, aun así, consigue enmarcar sus ojos en un delineado que destaca su mirada. Esta mirada parece retar al espectador, lo que podría corresponder a la constante confrontación representada durante el videopoema entre la protagonista y el resto de la sociedad. De esta forma, sería una respuesta a las miradas que el poema sugiere le son dirigidas al personaje. Así mismo, al encontrarse de perfil hacia la cámara y del modo en el que la luz está ubicada, hace parecer que su lado izquierdo se va fundiendo con el cuarto negro, el vacío representado por el fondo oscuro, como si las líneas entre el pertenecer y el ser otra persona se van difuminando.

Esta mirada puede ser la respuesta a las miradas que England sugiere en los siguientes versos: “Ellos miran, lo sé. Los siento, / sus ojos penetrando mi alma / Yo nunca sé si ellos quieren ver / a los aparatos auriculares en mis orejas / o verme mover las manos / para hablar en lenguaje de señas, / o nos miran porque mi familia está / cubierta con ropa de la India, / con saree e bindi. / Nuestra familia comiendo comida India

con nuestras manos ¡ellos nos miran como si fuésemos unos putos monos!”⁴⁸. Estas actitudes por parte de la sociedad corresponden con las descripciones de Kristeva (1994) de cómo las comunidades reaccionan ante un miembro que rompe su *status quo*, quienes son tratados como exóticos y llaman la atención de los demás. La percepción manifestada por el resto de la comunidad afectaría la forma en la que el extranjero se ve así mismo, a veces queriendo cambiar para lograr adaptarse a la sociedad. En este videopoema, se escenifica este deseo de pertenencia, simbolizado en la soledad del personaje errante. Mientras que, en “La Inmigrante”, la protagonista demuestra preferir apartarse del resto de la sociedad, indiferente y aislada en su cápsula estéril, este videopoema sugiere deseos de adaptación, pues la protagonista asume como parte de su identidad los factores de su diferencia misma.

En su oreja derecha, la protagonista trae un aparato auditivo, ¿por qué dejarlo a la vista del público? Bien, es una de los aspectos que la autora destaca en el videopoema, formando parte incluso del título, la sordera es uno de los rasgos que son inherentes a este personaje. Entonces, ¿cuál es el propósito de que los sonidos en el videopoema también se encuentren presentes y la autora recurre a efectos sonoros como ecos y cambios digitales de la voz en *off*?

Los primeros versos son recitados de forma rápida, mientras la actriz mueve sus manos con la misma cadencia acelerada: “Oscuridad / Quietud / Nada en el aire / Mundo callado / Por todas partes / Calles explotando de llenas / por personas caminando, corriendo, hablando / voces en eco, / cantando, bromeando, riendo / sus sonidos alrededor / ruido, caótico / risas, música, / sonidos danzantes reverberando a través del espacio”.⁴⁹ En esta secuencia, son usados en el videopoema efectos de ecos verbales, es decir, la banda sonora trae palabras que se superponen unas sobre otras; de alguna forma, mimetiza lo caótico de los pensamientos. El empleo de estos recursos fílmicos podría corresponder a la representación de las sensaciones vagas y confusas de una persona sorda al ver las calles llenas de gente, al imaginar la música, las voces y la vida sonora de la cual es excluida debido a su discapacidad. Ahora, el hecho de que esta

⁴⁸ “They stare, I know it. I feel them, / their eyeballs penetrating my soul, / I never know if they want to stare / at the hearing aids in my ears / or to watch me move my hands / to convey sign language, / or do they stare because my family is / covered up in Indian clothes, / with saree and bindi. / Our family eating Indian food with our hands / they stare at us as if we are fucking monkeys!” (DEAF..., 2015).

⁴⁹ “Darkness / Stillness / Nothing in the air / World quiet / Everywhere / Streets bursting full / of people walking, running, talking / voices echoing across, / singing, joking, laughing /their sounds whirl around, / noisy, chaotic / laughter, music, / dancing noises reverberating through the space” (DEAF..., 2015).

escena ocurra en el cuarto con su fondo negro puede sugerir que ese dormitorio encapsulado sería la representación de la mente del personaje: de alguna forma, corresponde al aislamiento, o bien, al refugio dentro de los pensamientos.

Los siguientes versos exploran, tal como es representado por el personaje, el sentimiento de extranjería, de exclusión y de diferencia que enmarca la relación entre la protagonista y su espacio de vida, de cómo uno podría sentirse al ser tratada como el otro, no solo por su discapacidad, sino por su cultura, su etnia, su idioma y su religión. No obstante, los versos luego indican una apropiación de estas categorías y mientras la *voz en off* utiliza un tono suave y calmado, la energía en las manos de la actriz es fuerte. En este caso, el hecho de que la directora decida situar al espectador dentro de la mente de la protagonista, permite que este empatice con los sentimientos representados dentro del videopoema, al mostrar otra perspectiva: cómo puede sentirse una discapacidad, la diferencia en la percepción de los sonidos, pues usa efectos sonoros que hacen que los ruidos suenen distantes.

El tacto estaría representado en la textura de los elementos que aparecen en el fotograma, en especial la ropa, la cual parece un poco áspera, al igual que su mirada, una forma de sugerir que por causa de un origen, o una identidad, puede haber rechazo por parte de las otras personas. No obstante, la rigidez que es posible ver en su trenza, sería parte de la representación de la firmeza del personaje, al aceptar cada uno de estos elementos. Incluso, en los últimos versos, se sugiere orgullo hacia esas diferencias: “Sí, ¡sí! Soy diferente. / No puedo cambiar quién soy. / Soy sorda, esa soy yo, tengo que aceptar quien soy. / tengo muchas culturas, lenguajes, tradiciones. / Sorda, india, musulmana, morena / hermosa / muchas formas de expresar mi alma.”⁵⁰ En estos versos se señala las calificaciones sociales con las que el personaje es por ende reconocido. Curiosamente, el personaje es identificado como musulmana, aún así en el videopoema no se representa una mezquita, ¿por qué no mostrar una representación de su religión?

Estas categorías pueden incidir en el proceso de construcción del hábitat, así como lo sugieren Unamuno y Codó:

No pretendemos, sin embargo, afirmar que las categorías no están ancladas en las estructuras sociales. Ciertas categorías, por ejemplo, no son “habitables” por

⁵⁰ “Yeah, Yeah! I’m different. / I can’t change who I am. / I’m deaf, this is me, I gotta accept who I am. / I have many cultures... languages... traditions... / Deaf, indian, muslim, brown, / beautiful, / so many ways to express my soul.” (DEAF..., 2015)

determinados actores. Aún cuando estos hablantes intentan demostrar que reúnen los requisitos para formar parte de un determinado grupo social, sus demandas de pertenencia son rechazadas por sus interlocutores. (UNAMUNO y CODÓ, 2007, p. 121).

Sabina alterna imágenes para allá del espacio que la rechaza, es decir, Estados Unidos o Reino Unido, pues las locaciones de su videopoema se ubican en la India, un territorio donde quizás la videopoeta se siente más aceptada, una cultura que formaría parte de su identidad, los cuales comparte a través de sus representaciones estéticas de la extranjería. Grabar sobre un soporte electrónico estas imágenes marcadas por el afecto supondría la tentativa de perennización de memorias efémeras, según se puede deducir de estas ideas de Didi-Huberman:

(...) ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32).

Si el lenguaje visual usado en los videopoemas tiene como base al video, es decir, la fotografía en movimiento, esta podría leerse según el mismo principio que plantea Roland Barthes cuando afirma que la "(...) la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad" (BARTHES, 1980, p. 44). Es quizás por esa razón que el formato visual funcionaría como una forma de reafirmar la identidad asignada a las protagonistas, de forma que con las imágenes sea posible representar la extranjería, haciendo que las "poses" reflejan los conflictos tanto externos como internos que son consecuencia de su alteridad sugerida y que se unen con los elementos de ambos videopoemas.

Siguiendo estos principios, el videopoema podría convertirse en un hábitat también, entre los diferentes signos se crea el espacio, desde el refugio de la memoria hasta la apropiación de categorías, existe un proceso de búsqueda identitaria. Estos videopoemas exploran la condición de extranjero y la alienación a través de la representación de dos personajes femeninos que escenifican el hecho de no ser aceptados completamente por su entorno: una por ser una migrante, lo cual puede hacerla víctima de xenofobia, malos tratos, desigualdad laboral y social; otra, que puede ser víctima de racismo, discriminación por su discapacidad y, al igual que en el caso de la migración, xenofobia, porque representa a una extranjera para el país que la acogió. Es decir, ambos videopoemas se construyen sobre la tentativa de representación de la alteridad de mujeres nómadas o migrantes, que sufren juicios negativos y rechazo social, lo que llevaría a la condición de no pertenecer, no poder habitar.

En el universo creado para estos personajes, no existe una apertura para que puedan habitar; sin embargo, dentro del videopoema pueden encontrar un lugar con el cual construir un vínculo que les brinde seguridad. Estos videopoemas han sido contruidos como un hábitat poético ya que permiten que sus personajes existan en un espacio que puede ser considerado seguro.

En “Deaf Brown Girl”, el formato del videopoema permite a su autora expresarse plenamente con sus recursos comunicativos personales mismos, pues incluye una parte de su propia identidad socio-cultural: el lenguaje de señas. Con este se comunica en el día a día, mientras en el videopoema lo utiliza para elaborar y consubstanciar su arte, una forma de invitar a los grupos excluidos y ninguneados a plantear una mayor visibilidad con apoyo de los medios de comunicación abiertos al público. Su cuerpo, como lo vimos en este análisis, es uno de los medios esenciales.

En “La Inmigrante”, cada una de las imágenes aportan una carga semántica nueva que de tener el poema en solamente en papel no sería posible identificar si bien está claro el sentido de indiferencia hacia la nueva situación migratoria, así como la constante búsqueda de felicidad dentro de la memoria y los recuerdos contorno de luz usado con las expresiones de las actuaciones de la actriz. El espectador consigue tener un espectro más amplio de los sentimientos representados por la protagonista en el decurso del video poema.

Según afirma Lima (2014), “o videopoeta recriará seu texto com os recursos digitais do computador e será seu próprio editor e distribuidor (desempenhando os papéis de editora e distribuidora / livraria), pois lançará o seu trabalho na rede, o qual será exposto em uma grande livraria / vitrina eletrônica” (LIMA, 2014, p. 36). En esa perspectiva, se puede verificar que ambos videopoemas encuentran su lugar dentro de las plataformas web, lo cual es una característica que comparten todos los vídeos poemas, estos se ayudan de la tecnología para su realización y para su distribución donde no importa que existan mediadores como grandes editoriales, de modo que los artistas puedan publicar sus trabajos y están de fácil acceso para que los espectadores puedan visualizarlos e interactuar con los mismos realizadores.

El formato y la plataforma usada permitiría también ese acercamiento con otras personas que han experimentado la migración. Pues la facilidad del videopoema permite su distribución por plataformas de video en línea y las redes sociales, las cuales son cada día más utilizadas y cuyo acceso es liberado.

La convergencia del lenguaje visual, de señas, corporal, facial, gráfico y sonoro demuestra la intersemiosis que caracteriza a las producciones de videopoemas. Una característica inherente al videopoema es su intersemiosis e hibridismo, pues convergen distintos lenguajes en ella, tal como afirma Ferreira:

Saindo da área da linguagem verbal, ele está propenso a dialogar com várias formas possíveis de linguagem exigindo uma nova abordagem que, por sua vez, aponta para a necessidade de uma abertura por parte dos poetas interessados pelo espaço extraliterário ao que o diálogo entre procedimento de artes diferentes pode oferecer (FERREIRA, 2004, p. 43).

Esto podría suponer una apertura para la experimentación, para la conjugación de elementos constituyentes distintos en el ámbito de una misma creación, un mismo formato — plástico, elástico, múltiple, corredizo. A pesar de que ambos videopoemas presentan diferencias en cuanto a la representación de la extranjería, los rasgos formales y temáticos compartidos podrían conducir a la identificación de características aplicables al análisis de otras producciones similares y, al mismo tiempo, generar debate respecto a las consideraciones críticas sobre cada obra, en su condición de constructo estético individual.

5 CONSIDERACIONES FINALES

Como vimos a lo largo del presente estudio, la globalización y la modernidad son dos fenómenos íntimamente relacionados, en torno a los cuales se desarrollan debates sobre las migraciones humanas y los avances tecnológicos en un mundo cada vez más interconectado, enmarcado simultáneamente por la heterogeneización a nivel local, la homogeneización en escala planetaria y la hegemonización en todos los planes de la lucha por el ejercicio del poder y por una más plena y justa participación social y ciudadana.

En una larga escala de tiempo, el desarrollo acelerado de tecnologías de información, comunicación y transporte conllevó a la creación de medios, instrumentos y herramientas que posibilitaron la ampliación de la movilidad física y, por ende, el alargamiento del intercambio cultural, económico, científico y tecnológico entre diferentes áreas geográficas y/o grupos sociales.

En ese proceso de movilidades físicas (pero también imaginarias) poblacionales, se multiplicó y se acentuó la condición de “extranjería”, considerándose aquí que el término “extranjero” es comúnmente asociado a personas migrantes que se establecen en un espacio de vida que no les es propio, pero que también remite figurativamente a la condición de aquellos que portan rasgos distintivos (físico-corporales, socio-culturales o comportamentales) en cuanto al resto de la comunidad donde viven, en el plan de las negociaciones identitarias que ocurren en el ámbito de las interacciones sociales comunitarias.

En la presente disertación, tuvimos la oportunidad de analizar ciertas formas de manifestación o representación del sentimiento de extranjería en dos videopoemas contruidos por dos poetas migrantes, exiliadas o auto-exiliadas, en cooperación con otros artistas del área del audiovisual.

Situados en las discusiones sobre identidad y extranjería, los dos videopoemas traen la figura del extranjero como un ser escindido, es decir, dividido entre pasado y presente, entre memorias de antaño y sensaciones de ahora, entre la nostalgia de una supuesta época más feliz y una realidad comparativamente más dura, ante un futuro confinado en la oscuridad y la incertidumbre. Estas representaciones estéticas de vivencias individuales (ficcionalmente narrativizadas), moldeadas en un espacio de vida hostil y estéril, tienen como contrapartida la necesidad de creación de un hábitat acogedor

y fecundo. En el presente caso, tal hábitat se construiría por medio de la poesía y en la poesía misma, como tuvimos la ocasión de constatar.

Ahora bien, el análisis contrastivo de los dos videopoemas permite entrever la idea de que el extranjero puede tomar dos actitudes al ser considerado como el Otro: en un primer lugar, puede aislarse de la comunidad y negarse a pertenecer a su espacio de vida; o bien, puede confrontar a su entorno, aceptar ciertas categorizaciones por veces enmarcadas por la “fobia” (MACHADO Y PAGEAUX, 1988) y hacerlas parte de su identidad múltiple y siempre corrediza, es decir, construir un espacio que podría tornarse un hábitat adecuado y protector. Estas dos actitudes serían mecanismos para protegerse, resultantes de las experiencias y actitudes que el extranjero desarrolla como ser humano en un entorno ajeno y hostil, del cual quiere apropiarse para poder vivir.

En el caso del videopoema “La Inmigrante”, la actitud representada por el personaje es el de una mujer que parece negarse a formar parte de la comunidad que la recibe físicamente (sin acogerla afectivamente), condición que es así sugerida por las tomas en un espacio que se presenta como neutro e infecundo, desprovisto de objetos y memorias personales, encapsulado y estanque, mientras el vocabulario del poema declamado por una voz en *off* subraya el enajenamiento, la escisión, el “despertener”. Cabe destacar, en estas circunstancias, el sintagma “cuarto extranjero” (“La inmigrante”), que correspondería a una exteriorización del sentimiento representado en el conjunto de la escena, del personaje al figurino, de la gestualidad al escenario, del juego de sombras a los efectos sonoros etc. Es decir, la protagonista se permite categorizar a su entorno como “extranjero” a ella misma, pues es impedida o se niega a asumir una pertenencia a ese espacio que no sería el suyo propio, su territorio nativo. En suma, es un personaje que se vé apartado en el paisaje, escindido, fragmentado, es decir, ajeno a su entorno.

Mientras el videopoema pone en escena el eventual desprecio (“fobia”) desde y hacia la comunidad anfitriona, la “inmigrante” busca refugio en un acercamiento con un pasado (ficticio, por supuesto), sugerido a partir de la constante recordación de una casa antigua y una familia ahora alejada, a través de una sinestesia de olores, sonidos y tactos que son imagéticamente sugeridos en cuanto a la memoria contemplativa de esta mujer migrante, en su condición de personaje protagonista. Para aquí retomar las ideas de Julia Kristeva (1994), quizás podríamos decir que este personaje se construye poéticamente como respuesta simbólica a los eventuales sentimientos de culpa de las personas migrantes que dejan tras de sí su espacio natal, sus relaciones afectivas, su

historia de vida misma. De esta forma, en el videopoema “La Inmigrante”, la nostalgia, las memorias y los silencios sirven como contrapunto a la “nueva vida” en el ámbito de un espacio ajeno, de una comunidad anfitriona diferenciada por un conjunto de aspectos físicos y/o simbólicos, de una vida de fracturas y escisiones. El hábitat imaginario se presentaría, en tales casos, como una forma contemplativa de supervivencia.

Por otro lado, en “Deaf Brown Girl”, la protagonista parece escenificar una persona que, por se sentir extranjero en múltiples espacios de vida en función de sus características idiosincráticas (religión, preferencias estéticas, rasgos fisionómicos y culturales étnicos, país natal, migrancia, sordera, lenguaje de comunicación social, etc.), busca incorporarse al espacio donde vive, al territorio compartido con el resto de la comunidad (humanidad?), por medio de acciones propositivas y/o impositivas de su propia identidad — antagónica, por supuesto. El videopoema, por medio de sus elementos sígnicos (visuales, sonoros, verbales, gestuales, proxémicos etc.), sugiere que la protagonista trae, introyectados en su identidad, el rechazo y los prejuicios ajenos, los cuales la apartan de su entorno, amputan su pertenencia social. La voz en *off* podría aquí representar a quienes la observan y la separan en la categoría excluyente de “*otros*”, los portadores de extranjería, mientras la traducción simultánea en ASL representaría la introyección y el rechazo a los prejuicios ajenos, una vez que el título mismo del videopoema se presenta como la ostentación de la forma contestataria por la cual la chica morena y sorda se asume como tal. Aquí, la “fobia” ajena es combatida por medio de la representación de una valorización encarnizada de los aspectos constituyentes de la identidad conflictiva del yo.

En esa perspectiva, el videopoema parece también construirse como una confrontación lanzada hacia el espectador, pues, en ambos los videopoemas aquí tratados, la mirada se fija por veces en la objetiva de la cámara, como para establecer una íntima conexión entre el personaje y quien se encuentra delante la pantalla, afrontado. Tal vez esa mirada hacia al espectador pueda significar un llamado o convocación a que este asuma el papel de quien categoriza a los *otros*. Paralelamente, también es posible que el espectador se identifique y se conecte con el videopoema por medio de esa mirada confrontativa, en los casos de figura en que también se haya por veces encontrado en situaciones análogas en diferentes contextos sociales, históricos o geográficos.

En el ámbito de las representaciones poéticas de la extranjería que Machado y Pageaux (1988) categorizan, “La Inmigrante” podría corresponder a una

relación intercultural de “fobia”, proyectada por el personaje protagonista desde y hacia la comunidad anfitriona. En cambio, en “Deaf Brown Gurl”, así como encontramos la relación de “fobia”, pues a través del personaje se denuncia la discriminación hacia el extranjero, el *otro*, la personaje protagonista toma igualmente una actitud “neutra” hacia la cultura ajena, mientras proyecta su propia cultura y sus propias características personales sobre una amplia pantalla de representaciones personales positivas.

Según lo que ilustran los dos videopoemas, la categoría de extranjero, para más allá de los meros migrantes atrapados en territorios ajenos, también remite a aquellas personas que se diferencian de las demás en el seno de la comunidad de convivio o de recepción. En esa perspectiva, la construcción de un hábitat imaginario se ofrecería como un espacio alternativo de vida si el extranjero se vé impedido de encontrar un lugar al que pertenecer dentro de la comunidad que lo recibe, o de reconocer en el espacio colectivo un ambiente que le invite a apropiarse de él. Si el extranjero encuentra aceptación dentro de la comunidad, entonces el lugar físico en el que transita podrá convertirse en su hábitat. En cambio, si el rechazo es predominante y no logra pertenecer ni a la comunidad ni a los espacios en los que vive, su entorno difícilmente podrá transformarse en su hábitat. Por ende, tendría que servirse de otros recursos que le permitan sobrevivir, pudiendo ser el caso de la creación de un hábitat imaginario afectivo con base en recuerdos, poéticamente organizados.

En el caso de los videopoemas, estos pueden convertirse en hábitats poéticos, ya que parecen concebirse como un lugar de refugio, en el cual el artista construye un espacio imaginario habitable, en convergencia y adherencia con su identidad, por más múltiple y fragmentaria que lo sea. El videopoema, por presentarse como una producción que traspasa fronteras entre distintas prácticas artísticas, facilita la experimentación con diferentes recursos y el uso de diferentes lenguajes. Así como fue analizado en “Deaf Brown Gurl”, el videopoema le permitió a la artista Sabina England construir una representación de la extranjería por medio de la protagonista, una mujer sorda que se sirve del lenguaje de señas en el ámbito mismo de las producciones **audiovisuales**, por principio destinada a oyentes. Otro tipo de soporte podría quizá inviabilizar esta representación de una cierta visión del mundo, como por ejemplo los textos impresos sobre hojas de papel; mientras el teatro o la performance también limitarían el alcance de público y la difusión de la obra de arte. Ya en “La inmigrante”, los recursos audiovisuales y sonoros posibilitaron una efectiva representación de un cierto estado de espíritu escenificado por la protagonista, otorgando al espectador la

oportunidad de interpretar y de crear una red de significados más amplia que aquella conllevada por una mera versión únicamente en papel.

Sería quizás legítimo decir que los videopoemas aquí analizados se edifican sobre una especie de estructura sónica protectora que espeja la identidad movidiza de los autores originarios y sus colaboradores, ya que incluyen o inspiran una reflexión sobre la extranjería, basada en memorias y testimonios de experiencias empíricas. Así, los videopoemas traídos a colación en esta disertación se presentarían como hábitats poéticos, pues el sentimiento de extranjería que se encuentra en ellos representado puede invitar al espectador (por lo menos al que se identifica con los personajes, imágenes y situaciones puestas en escena) a un reconocimiento de sus propias búsquedas y experiencias, así como un refugio de sus vivencias en cuanto es, o se siente, categorizado como extranjero. En ese sentido, tales artefactos estéticos podrían también corresponder a una extensión imaginaria del público espectador.

Los videopoemas forman parte de un conjunto de aparatos artísticos de fácil producción y distribución, pues pueden ser ofrecidos en plataformas gratuitas de transmisión de video, como las obras analizadas en este trabajo. Igualmente, el espectador aficionado puede compartir el enlace de los videopoemas con las personas que posiblemente sean propensas a identificarse y conectarse con los sentimientos e ideas ahí representados, ampliando la extensión, la capacidad de acogida y la significación social de ese posible hábitat poético.

Así pues, los videopoemas analizados en la presente disertación podrían concebirse como una forma de hábitat poético delicadamente construido para una experiencia vivencial imaginaria por parte del público y de los artistas ellos mismos, un espacio en el cual los artistas buscan expresar sentimientos difusos captados en las relaciones sociales y las negociaciones identitarias respecto a la extranjería — jurídica o simbólica, concreta o imaginaria.

REFERENCIAS

AGÜERO, Arnulfo. Poetas, cineastas y fotógrafas estrenan Videopoética. **La Prensa**. Managua, 14 agos. 2017. Disponible en: <https://www.laprensa.com.ni/2017/08/14/cultura/2278520-poetas-cineastas-y-fotografas-estrenan-videopoetica>. Acceso en: 06 oct. 2021

AMÂNCIO, Cardes Monção. O conceito de videopoesia e a não obrigatoriedade de presença da linguagem verbal nessas obras. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 202-220, jul. 2014. ISSN 1807-9288. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/34640>>. Acesso em: 19 jun. 2019.

ARGUMEDO, Malvina. De infancias, tiempos y existencias: habitar los espacios del “quando infante”. **Childhood & philosophy**. Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, p. 05-20, 2017. Disponible en: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/childhood/article/view/26261> Acceso el: 20 Nov. 2019.

AVENDAÑO, Ivette Consuelo Hernández; OCHOA, Raúl Fernando Díaz. **La puesta en escena de sus mensajes: palabras, voz y cuerpo**. Bogotá: Universidad del Rosario, 2018. Disponible en <https://editorial.urosario.edu.co/gpd-la-puesta-en-escena-de-sus-mensajes-palabras-voz-y-cuerpo.html>. Acceso en: 10 feb. 2020

BARRETO, Franklin Jhonatan Ordoñez. **Paisajes de la Soledad: El Llano en Llamas (Juan Rulfo, 1953) y Vidas Secas (Graciliano Ramos, 1938)**. 2017. 132 f. Dissertação (Maestría Interdisciplinar en Estudios Latinoamericanos), Universidade Federal de Integração Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2017. Disponible en: <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/2004?show=full>. Acceso en: 4 feb. 2020

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **La Cámara Lúcida**: nota sobre la fotografía. España: Paidós, 1980.

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1955. Disponible en: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf. Acceso em: 28 maio 2020.

BERNARDES, Sonia & CARDOSO, Silvana. Videopoesías (o como transgredir la frontera de la hoja). In: **XI Congreso de Tecnología en Educación y Educación en Tecnología (TE&ET 2016)**, 2016, Universidad Nacional de la Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/54566>. Acceso em: 19 jun. 2019.

BERROETA, Héctor *et al.* Apego al lugar: una aproximación psicoambiental a la vinculación afectiva con el entorno en procesos de reconstrucción del hábitat residencial. **Revista INVI**, Santiago de Chile, v. 32, n. 91, p. 113-139, 2017. Disponible en: <https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/62922/66723>. Acceso en: 10 feb. 2022.

BOUVET, Rachel. Como habitar o mundo de maneira geopoética? Conferência apresentada à Universidade Federal Fluminense (UFF), Interfaces Brasil /Canadá, **Revista Brasileira de Estudos Canadenses**, Niterói, v. 12, n. 1. p. 9-15, 6 jun. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/7200>> Acesso em : 20 Nov. 2019.

BUTT, Riazat. Islamic Street Preachers. **The Guardian**. London, 28 abr. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2007/apr/28/popandrock.culture>. Acesso em: 20 oct. 2021

CÁCERES, Jorge Federico García Núñez de. **La afectividad como contra-discurso de la poesía comprometida de Daisy Zamora, Otto René Castillo y Roque Dalton**. 2010. 252 f. Tese (Doutorado em Filosofia), The University of Texas at Austin, Austin, Texas, 2010. Disponível em: <<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2010-08-1858>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

CAPUTO, Robert. **Guía de Fotografía de Paisajes**. México DF: Editorial Océano, 2005,

CHAGAS, Luciana Beatriz. **Videopoemas: a tradução eletrônica da poesia visual**. 1999. 1v. (não paginado). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284215>>. Acesso em: 17 jun. 2019

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. 2 ed. Barcelona: Labor. 1992.

COLIN, Clément. La nostalgia en la producción urbana: la defensa de barrios en Santiago Chile. **Revista INVI**, Santiago de Chile, v. 32, n. 91, p. 91-111, 2017. Disponível em: <https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/62886/66722>. Acesso em: 10 feb. 2022

COLLOT, Michel. Ciudad y paisaje. **Cuadernos Lírico** [En línea], 18. París. 16 sep. 2018. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/lirico/4568>> Acesso em: 20 nov. 2019.

COLLOT, Michel. POESIA, Paisagem e sensação. **Rev. de Letras**. Fortaleza, v. 34, n. 1, jan. /jun. 2015. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15974/1/2015_art_mcollottraducao.pdf. Acesso em: 1 dez. 2021

COLOMBI, Beatriz. **Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina** [Libro digital]. Buenos Aires: CLACSO, 2021. Disponível em: https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/contador/sumar_pdf.php?id_libro=2412

CUBILLO, Ruth Paniagua. La intermedialidad en el siglo XXI. **Diálogos rev. electr. hist**, San Pedro, v. 14, n. 2, p. 169-179, Dec. 2013. Available from <http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2013000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 8 de oct. 2019.

DEAF Brown Gurl (La Morena Sorda) - Sabina England. Direção de Sabina England. Intérpretes: Sabina England. Roteiro: Sabina England. Old Delhi, India and Patna, Bihar, India: La Cine Films, 2015. (8 min.), video, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cvu7BWSmoOO>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

DIDI-HUBERMAN, George. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

DOBERTI, Roberto; GIORDANO, Liliana. De la descripción de costumbres a una Teoría del Habitar. **Revista de Filosofía Latinoamericana y Ciencias Sociales**. Buenos Aires, n. 22, Oct. 2000, p. 120-149. Disponible en: <<https://asociacionfilosofialatinoamericana.files.wordpress.com/2018/12/dobertigiordano-dela-descripcion-de-costumbres-a-una-teoria-del-habitar.pdf>> Acceso el: 18 nov, 2019.

DOCHTERMAN, Zen David. **Volcanic Poetics: Revolutionary Myth and Affect in Managua and the Mission, 1961-2007**. 2016. 302 f. Tesis (Doctorado en Literatura Comparada). Universidad de California, Los Ángeles, 2016. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/87h094jr>

ENGLAND, Sabina. Listen Up. **Tablet Magazine**. New York, 27 sept. 2010. Disponible en: <https://www.tabletmag.com/sections/news/articles/listen-up> Acceso en: 05 oct. 2021

ENGLAND, Sabina. Quick Picks: Filmmaker, Playwright, Performance Artist & ASL Poet Sabina England. **The Aerogram**. San Francisco, 04 feb. 2016. Disponible en: <http://theaerogram.com/quick-picks-filmmaker-playwright-performance-artist-asl-poet-sabina-england/> Acceso en: 05 oct. 2021

ENGLAND, Sabina. Deaf Playwriting A New Art Form. **Howl Round**. Boston, 07 abr. 2016. Disponible en: <https://howlround.com/deaf-playwriting> Acceso en: 06 oct. 2021

ENREDADAS. Cine Nica Hecho por Mujeres. **Enredadas**. Managua, 17 mar. 2018. Disponible en: <https://enredadas.org/2018/03/17/cine-nica-hecho-por-mujeres/>. Acceso en: 06 oct. 2021

Espacio Logopédico. **Glosario** [online]. Disponible en: <https://www.espaciologopedico.com/recursos/glosariodet.php?Id=234>. Acceso en: 06 oct. 2021

FERREIRA, Ana Paula. Videopoesia: uma poética da intersemiose. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 8, p. 37-45, dez. 2004. ISSN 1982-0739. Disponible en: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3582/3571>>. Acesso em: 6 abril. 2019

FINZER, Erin. Among Sandino's Girlfriends: Carmen Sobalvarro and the Gendered Poetics of a Nationalist. **Latin American Research Review**. Pittsburg, v. 47, n. 1, p. 137-160, 2012. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41413334>. Acceso en: 07 oct. 2021

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GODET, Rita Olivieri. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. In **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 29, janeiro-junho de 2007, p. 233-252. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/277839420_Estranhos_estrangeiros_poetica_da_alteridade_na_narrativa_contemporanea_brasileira>. Acesso em: 03 set. 2019.

GONÇALVES JÚNIOR, Elvio. O olhar anômalo: modos de ver e apreender o mundo na obra de Manoel de Barros. **Opiniões**, São Paulo, n. 12, p. 181-192, 29 jul. 2018.

Disponible en: <<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/142843>> Acceso el : 30 Nov. 2019.

GUILLÉN, Claudio. Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la Otredad. Actas del X Congreso de la asociación internacional de hispanistas. Barcelona, p. 77-98, 1989. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/paisaje-y-literatura-o-losfantasmas-de-la-otredad/>> Acceso el 20 Nov. 2019.

GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis. **Acta poét**, Ciudad de México, v. 29, n. 2, p. 375-392, nov. 2008. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822008000200019&lng=es&nrm=iso>. Acceso em: 5 abril. 2019

GRAU, Oliver. **Arte virtual**: da ilusão à imersão. São Paulo: Unesp/Senac, 2007.

HARRIS, Anita. GURL Scenes and Grrrl Zines: The Regulation and Resistance of Girls in Late Modernity. **Feminist Review**: Thousand Oaks, n. 75, p. 38-56, jan. /dez. 2003. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1057/palgrave.fr.9400116>. Acceso en: 27 abr. 2020.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: Heidegger, Martin. Disponible en: <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Constuir-Habitar-Pensar1.pdf>

HEIDEGGER, Martin. (1994). Heidegger en castellano ¿Que significa pensar? (Traducción Eustaquio Barjau 1994). Disponible en: <http://textosenlinea.blogspot.com/2010/06/jorge-sarquis-investigacion-proyectual.html>. Acceso en: 05 may. 2020

HOOD, Edward Waters. La mujer nicaragüense en la poesía by Daisy Zamora. **World Literature Today**, Norman, v. 68, n. 1, p. 94-95, ene. 1994. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40149885>. Acceso en: 06 oct. 2021

HONG, Edward. The Working APA Actor: Sabina England. **8 Asians**. Los Ángeles, 12 abr. 2011. Disponible en: <https://www.8asians.com/2011/04/12/the-working-apa-actor-sabina-england/>. Acceso en: 06 oct. 2021

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUSSAIN, Anam. Sabina England ~ Deaf Identity, Culture and Filmmaking. **DESiblitiz**. Queensway, 01 agos. 2017. Disponible en: <https://www.desiblitiz.com/content/sabina-england-deaf-identity-culture-and-filmmaking> Acceso en: 06 oct. 2021

IKYER, Godwin Aondofa. Deep digital poetry: Interrogating Tiv oral poetry within postmodernity. **Tydskr. letterkd.**, Pretoria, v. 54, n. 1, p. 196-210, 2017. Disponible en: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0041-476X2017000100013&lng=en&nrm=iso>. Access on 19 Aug. 2019.

IRVING, Evelyn Uhrhan. **Clean Slate**: New and Selected Poems by Daisy Zamora; Margaret Randall; Elinor Randa. **World Literature Today**, Norman, v. 68, n. 2, p. 354, ene. 1994, Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/i40003947>. Acceso en: 06 oct. 2021.

JARAMILLO, Edgar P.. **Desafios de la radio para el nuevo milenio**. 2. ed. Quito: Ciespal, 2003. 347 p.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Por uma ecologia poética. **Revista Diadorim**. Rio de Janeiro, v. 1, p. 121-134, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/viewFile/3841/15919>. Acesso em 15 fev. 2022.

KONYVES, Tom. **Videopoetry: A Manifesto**. 2011. Disponível em: <http://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf>. Acesso em: 7 fev. 2019.

LEROY. Deaf Punk Playwright/Poet, Sabina England, Lets it Loose! **Poor Magazine**. Oakland, 28 oct. 2013. Disponível em: <https://www.poormagazine.org/node/4938> Acesso em: 05 oct. 2021

LIMA, Grasiela Lourenzon. **Literatura comparada e tradução intersemiótica**: o tema da violência urbana em O Matador e O homem do ano. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, 2011, 109 p. Disponível em <http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/22.pdf>

LIMA, Luciano. O videopoema como performance: movimento e corporeidade virtual da palavra. **Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana, v. 6, n. 1, p 33-42, 2014. Disponível em <https://doi.org/10.13102/lm.v6i1.2039> Acesso em: 15 jun. 2019.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MACHADO, E. CORBIN, Alain; COURDINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs). História da virilidade. (1. A invenção da virilidade, da antiguidade às Luzes). Petrópolis: Ed: Vozes, 2013. 614p. **Revista de História da UEG**, v. 8, n. 1, p. e811909, 28 maio 2019.

MALDONADO, Lorena G. Diez poemas de mujeres silenciados por el machismo. **El Español** [ONLINE]. Madrid, 21 junio, 2016. https://www.elespanol.com/cultura/libros/20160621/134237026_0.html

MARINHO, Marcelo. Ambiguidade, poética e intertexto: a fotografia de Sebastião Salgado. **Papéis** (UFMS), Campo Grande, v. 1, n.1, p. 34-43, 1997. Disponível em: http://www.papeis.ufms.br/Revista_Papeis_V1_N1.pdf

MARINHO, Marcelo; LAVARDA, Marcus Túlio. A construção da ficção na fotografia documental: o fotojornalismo de Robert Capa. **Cadernos de Antropologia e Imagem** (UERJ), Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 63-74, 2002. Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-14.-Miscel%C3%A2nea-Fotogr%C3%A1fica.pdf>

MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. Barcelona: Gedisa, 2002.

MCDONALD, Malini Singh. Meet Sabina England & Allah Earth: The Cycle of Life. **Malini Singh Mcdonald**. New York, 22 oct. 2018. Disponível em:

<https://malinism.com/2018/10/22/meet-sabina-england-allah-earth-the-cycle-of-life/> Acceso en: 05 oct. 2021

MOLINER, María. **Diccionario de Uso del Español** [Edición Electrónica]. Versión 3.0. Madrid: Gredos, 2008.

NEITZEL, Adair; BRIDON, Janete. Poesia digital: reflexões em curso. **Lit. lingüíst.**, Santiago, n. 27, p. 111-134, 2013. Disponible en <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112013000100007&lng=es&nrm=iso>. Acceso em: 4 abril. 2019.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Poesia na tela. **Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, [S.l.], v. 5, n. 10, p. 57-64, fev. 2016. ISSN 1809-8150. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/view/10052>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

ORTIZ-VILARELLE, Lisa. Milk Poems and Blood Poems: Revolutionary Embodiment and the New Nicaraguan Woman. **a/b: Auto/Biography Studies**. Carrollton, v. 33, n. 2, p. 417-436, may. 2018. Disponible en <https://doi.org/10.1080/08989575.2018.1445589>. Acceso en: 06 oct. 2021

PETERS, Kate. Clean Slate by Daisy Zamora, Margaret Randall, Elinor Randall. **Harvard Review**. Boston, n. 7, p. 191-192, sept.-nov. 1994, Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27560240>. Acceso en: 06 oct. 2021

PIETERSE, Jan Nederveen. Periodizing Globalization: Histories of Globalization. **New Global Studies**. Berlin /Boston, v. 6, n. 2, p. 1-25, jan. 2012. Disponível em: <https://jannederveenpieterse.com/wp-content/uploads/2019/05/NPHistoriesofglobalization.pdf>. Acesso em: 20 maio 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PROBST, Elisabeth. **Os videopoemas de Arnaldo Antunes e a intersecção entre arte, poesia e tecnologia**. Dissertação (Mestrado em Letras), Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponible en <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6529> Acceso en: 19 abr. 2019

QUEIROZ, Jefferson Justino de. **Literatura eletrônica: videopoema e videonarrativa, novas resistências à máquina capitalista**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017. Disponível em <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3389> Acceso en: 19 abr. 2019

QUINTERO, María Eugenia. **El habitar poético : una aproximación al “Genius Loci” de la arquitectura contemporánea**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ingeniería y Arquitectura Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Manizales. 2011. Disponível em <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/9094> [Acceso : 17 de agosto 2021]

RANDAL, Margaret; ZAMORA, Daisy. When Art Meets Politics: Three Worlds, Three Stories: Margaret Randall Interviews Daisy Zamora. **The Women's Review of Books**, Filadelfia, v. 7, n. 10-11, p. 21-22, jul. 1990, Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4020813>. Acceso en: 06 oct. 2021

RAJHANS, Shweta. Deaf Punk Playwright, Poet and Film Maker | Sabina England. **Patna Beats**. Bahir, 26 may. 2020. Disponible en <https://www.patnabeats.com/sabina-england-deaf-punk-playwright-poet-and-film-maker/>. Acceso en: 06 oct. 2021

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la Real Academia Española**. España: Real Academia Española, 2020. Disponible em: <https://www.rae.es/>. Acceso em: 27 mar. 2020.

ROITMAN, Deborah. Integrando vocablos: identidad y extranjero. El caso de los hispanos en Estados Unidos. **Cuadernos Judaicos**, Santiago, 26, p. 1-6, jan. /dez. 2009. Disponible em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4060826>. Acceso em: 27 maio 2020.

ROJAS, Darío Restrepo. La oreja en el escenario. **Artes, la revista**. Antioquia, n. 4, p. 55-61, jan. /dez. 2003. Disponible em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1215715>. Acceso em: 29 mar. 2020

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012. 184 p.

SANTIAGO, Silviano. **O Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SAUNIER, Pierre-yves. Globalisation. **The Palgrave Dictionary Of Transnational History**, Londres, p. 456-462, jun. 2009. Disponible en: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00368366/PDF/DTH_globalisation.pdf. Acceso em: 20 maio 2020.

SHAHADI, Joseph. Artist Interview: Sabina England, Part One. **Vs. The Pomegranate**. Los Ángeles, 24 abr. 2009. Disponible en <http://vsthepomegranate.blogspot.com/2009/04/artist-interview-sabina-england-part.html>. Acceso en: 06 oct. 2021

SHAHIN, Saif. The Good, the Bad and the Ugly Muslim: Media Representation of "Islamic Punk" through a Post colonial lens. In: SMITH, Jason A.; THAKORE, Bhoomi K. **Race and Contention in Twenty-First Century U.S Media**. New York: Routledge, 2016, p. 214-227.

SONTAG, Susan. **On Photography**. Estados Unidos: Kindle, 2011. 242 p.

THE EXAMINER. Interview with deaf Muslim punk playwright, Sabina England. **Media dis&dat**. Towson, 5 jun. 2013. Disponible en: <http://media-dis-dat.blogspot.com/2013/06/interview-with-deaf-muslim-punk.html> Acceso en: 05 oct. 2021

UNAMUNO, Virginia; CODÓ, Eva. La construcción interactiva de la extranjería. **Discurso & Sociedad**, Barcelona, Vol 1, n. 1, 2007, p. 116-147. Disponible en: [http://www.dissoc.org/ediciones/v01n01/DS1\(1\)Unamuno-Codo.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v01n01/DS1(1)Unamuno-Codo.pdf) Acceso en: 05 oct. 2021

VEGA, Tatiana Ahumada. **Paisajes imaginarios de América Latina**: la poesía holoscópica de Manuel de Barros. 2019. 90 f. TCC (Graduação em Letras - Português e Espanhol Como Línguas Estrangeiras), Universidade Federal de Integração Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2019. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/5411>

VÍLCHEZ, Danae. Videopoética: Derribando barreras en el arte. **Niú**. Managua, 22 ago. 2017. Disponible en: <https://niu.com.ni/videopoetica-derribando-barreras-arte/>. Acceso en: 06 oct. 2021

WE ARE MOVING STORIES. Lady Filmmakers Film Festival 2018 - Deaf Brown Gurl. **We are moving stories**. Los Ángeles, sept. 2018. Disponible en: <http://www.wearemovingstories.com/we-are-moving-stories-films/2018/9/28/lady-filmmakers-film-festival-deaf-brown-gurl>. Acceso en: 05 oct. 2021

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O corpo fala**: a linguagem da comunicação não verbal. 74 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

ZAMORA, Daisy. **Daisy Zamora**. [Entrevista cedida a] Margaret Randall. **Sandino's daughters**: Testimonies of Nicaraguan Women in Struggle, Vancouver, 1981.