

COMUNICACIÓN NO VERBAL Y LITERATURA: DESARROLLO DE UN MODELO SEMIÓTICO DE TRANSCRIPCIÓN

JAUME GAYA
IES JR. Benaprès
LAURA CERDÁN
CEIP General Prim
MIQUEL LLOBERA
Universitat de Barcelona

RESUMEN. *El cuerpo humano emite mensajes continuamente y la comunicación ocurre consciente o inconscientemente con palabras o sin ellas. En el marco de los estudios de análisis del discurso y de la didáctica de la lengua y de la literatura, presentamos un modelo de transcripción semiótica para el análisis de la comunicación no verbal en literatura que da cuenta de las mismas categorías morfológicas y funcionales que pueden aparecer en una situación real, analizando exclusivamente los sistemas kinésico y proxémico, como sistemas básicos de la comunicación no verbal más cercana al cuerpo humano. Para nuestro trabajo de investigación nos basamos en la novela El Gatopardo de G. Tomasi di Lampedusaa, en la traducción catalana de Llorenç Villalonga. Nuestro objetivo es revelar la importancia de los elementos no verbales para la caracterización de los personajes, y ofrecer herramientas que ayuden a perfeccionar la comprensión lectora.*

PALABRAS CLAVE. *Comunicación no verbal, modelo semiótico de transcripción, análisis del discurso, investigación en estudios literarios, comprensión lectora.*

ABSTRACT. *The human body sends out continuous messages and communication occurs in a conscious or unconscious way, with words or without words. Within the framework of discourse analysis and the teaching of languages and literature, we present a model of semiotic transcription for non-verbal communication analysis in literature that gives account of the same morphological and functional categories which come up in a real situation, by analysing the kinesics and proxemics systems, as basic systems of the nonverbal communication used as body language. To write our research paper we selected the novel The Guepard, by G. Tomasi di Lampedusa, in the Catalan translation by Llorenç Villalonga. Our aim is to underline the importance of non-verbal elements in character description and to offer tools which can help improve reading comprehension.*

KEYWORDS. *Non-verbal communication, semiotic model of analysis, discourse, literary studies research, reading comprehension.*

1. PRESENTACIÓN

Los estudios tradicionales sobre el análisis del discurso, más interesados en el lenguaje, es decir, en la conducta verbal del ser humano y su estructura morfológica-léxico-semántica, han dejado de lado todo un conjunto de actividades no lingüísticas directamente relacionadas con el lenguaje, que contextualizan y nos señalan el valor real de un acto comunicativo. Concibiendo la lengua como una actividad y no como el producto de una actividad, algunos investigadores norteamericanos, entre ellos Bateson, Watzlawick, Mead, Birdwhistell y Hall, procedentes de diferentes campos, básicamente la lingüística, la etología, la antropología y la psiquiatría proponen un concepto de comunicación entendido como un sistema o un proceso muy complejo (Birdwhistell 1970) que integra otros sistemas semióticos en conexión con el lenguaje: el paralenguaje, la kinésica, la proxémica y otros sistemas semióticos como la cronémica, el entorno objetual, etc.

Partiendo del presupuesto de que *“una novela son palabras”* (Rodoreda 1981: 3) a simple vista puede parecer extraño y curioso que intentemos buscar una conexión entre los sistemas no verbales y la literatura. Lógicamente, en un texto literario aquello que pertenece al dominio de la Comunicación No Verbal (CNV a partir de aquí) en la realidad, será expresado obviamente con palabras escritas y signos de puntuación. Es decir, se experimenta una reducción de los códigos originales solamente al visual del texto: al sistema verbal-no vocal y, en todo caso, con la ayuda de ilustraciones (Poyatos 1994abc). Para poder interpretar no es suficiente “leer” palabras, sino que en todo acto de lectura conviene destacar que también “leemos” gestos, que nos cautivan algunas miradas, que interpretamos olores, objetos... al igual que nos sucede en la vida diaria.

Si la CNV es significativa en la vida real y juega un rol importante en todas las formas de interacción humana, en literatura es inevitablemente siempre: así el autor habrá seleccionado los Elementos No Verbales (ENVs a partir de aquí) que pueden observarse en la realidad, estarán integrados -explícita e implícitamente- en el diseño del texto artístico, y contribuirán a dar vida y autenticidad a las acciones de los personajes.

En los últimos 20 años, desde un punto de vista antropológico y semiótico, se ha acelerado el interés por estudiar los aspectos no verbales en literatura, tanto en narrativa, poesía y teatro, como últimamente en su traducción (Poyatos 1997). De todos los géneros, la narrativa, especialmente la novela, ofrece un campo muy apropiado para la investigación interdisciplinar de los ENVs literarios; con palabras de Poyatos (1994c: 253), la novela

[...] constituye indudablemente la fuente más rica de documentación acerca de los estilos de vida, la forma más avanzada de nuestra proyección en el tiempo y en el espacio; y, en última instancia, desde el punto de vista del escritor, de nuestra comunicación con generaciones contemporáneas y futuras.

Pero la presencia de ENVs en la novela depende básicamente del período, el subgénero y sobretodo el estilo del autor (Korte 1993).

2. JUSTIFICACIÓN

Nuestra propuesta de un Modelo Semiótico de Transcripción se basa en la asunción de que la CNV debe reconocerse como un sistema significativo en el potencial comunicativo de un texto literario, especialmente narrativo, y de que la destreza en usar este sistema constituye un aspecto esencial del arte de un escritor.

La funcionalidad principal del Modelo Semiótico de Transcripción que presentamos se define por: a. La relación entre habla y CNV en la comunicación entre los personajes de ficción b. La necesidad de ampliar las herramientas convincentes para comprender los mecanismos de caracterización de personajes y ambientes c. La búsqueda de nuevas estrategias para mejorar y/o enriquecer la comprensión lectora.

Para la elaboración del modelo hemos partido de modelos de investigación cualitativa y algunos modelos de transcripción del discurso que incluyen la CNV en sus planteamientos: Birdwhistell (1952, 1970); Hall (1974); Gumperz y Berenz (1993); Fauquet y Strasfogel (1972); Landsheere (1979); Poyatos (1983, 1994abc); Zanón y otros (1992); Korte (1993); Cerdán y Llobera (1997). Para la finalidad global de nuestra investigación hemos visto necesario crear un modelo nuevo, pero hemos tenido especialmente en cuenta el de Cerdán y Llobera (1997), y el de Korte (1993); el primero, aunque se incluye en el análisis del discurso aplicado a una actividad docente, ha sido indispensable para estructurar nuestro propio modelo. El segundo, aplicado en el campo literario nos ha sugerido la idea de la doble vertiente morfológico-funcional del nuestro.

3. INTRODUCCIÓN AL MODELO: UN SISTEMA DE TRANSCRIPCIÓN SEMIÓTICA

Desde el marco referencial de los estudios del análisis del discurso y basado en la “Triple Estructura Básica” de la comunicación (Poyatos 1983), que describe el lenguaje, el paralinguaje y la kinésica en las dimensiones de espacio -proxémica- y de tiempo -cronémica- y complementada por los elementos de percepción intersomática y los sistemas objetual y ambiental; y siguiendo un enfoque etnográfico de la comunicación humana, presentamos un modelo de transcripción de la comunicación interactiva entre personajes de ficción a partir de un texto literario escrito.

Este modelo está pensado exclusivamente para la transcripción de ENVs, tanto morfológicos como funcionales, que aparecen en un texto literario narrativo, y lo aplicamos concretamente en novela. Matizamos que se limita a los sistemas no verbales relacionados inmediatamente con el cuerpo humano que podemos codificar y queremos estudiar: Kinésica y Proxémica. En este sentido, estamos en la línea de lo que algunos autores (Korte 1993) prefieren denominar con el término “lenguaje corporal” o “lenguaje del cuerpo” (*body language*) (Ruesch y Kees 1956), acotando el amplio campo que comprende el término CNV. A pesar de esto, queremos evitar todas las connotaciones negativas que la expresión originaria, de raíz muy popular, pueda tener dada la amplia literatura pseudocientífica, llena de generalizaciones superficiales y conclusiones intuitivas.

tivas que han proliferado durante los últimos 20 años. Hemos optado por esta expresión con la voluntad de limitar, por razones de espacio y de tiempo, el objeto de estudio de nuestro trabajo de una forma coherente con nuestros planteamientos iniciales. Así, hemos desestimado el estudio de los otros sistemas NVs que integran el Modelo Orquestal de la Comunicación Humana (Bateson, Birdwhistell, Watzlawich, Hall, Scheflen...; en Winkin, ed. 1981, 1994)¹. De todas formas, hemos estimado conveniente mencionar oportunamente estos sistemas dentro del apartado de Contexto (Cerdán y Llobera 1997), tal y como se verá más adelante con el fin de ser coherentes a la visión global y sistémica de la comunicación.

Precisamente por todo lo dicho hasta aquí, somos conscientes de que es conveniente considerar este modelo de transcripción como un modelo abierto, susceptible de ser adaptado a estudios especializados en un(os) sistema(s) NV(s) determinado(s), para proporcionar un análisis más específico de este(os), o de ser ampliado y proporcionar un análisis global de conjunto de todos los Sistemas NVs que integran la comunicación humana.

La matriz del modelo de transcripción consta de tres partes. Incluye: 1. las descripciones contextuales, el registro textual, secuenciado en 45 líneas de transcripción, y el registro de los personajes que intervienen, directa o indirectamente, en la interacción. La segunda y la tercera parte son temáticas y corresponden respectivamente, 2. al modelo morfológico o descriptivo, y 3. al modelo funcional.

El b. *Modelo morfológico o descriptivo* responde a un tipo de descripción “micro” ya que localiza los comportamientos no verbales en las zonas del cuerpo desde donde se emiten (Cerdán y Llobera 1997). Las categorías que presenta son meramente descriptivas. Así, acerca de los Sistemas Kinésicos (Birdwhistell 1952) hemos seguido los criterios más generales de la clasificación de gestos de Ekman y Friesen (1969, 1981), actualizada y ampliada por Poyatos (1983) en *Maneras y Posturas*.

Hemos creído oportuno destacar en una columna independiente la Posición, aunque en realidad comprende lo que Poyatos (1983) denomina “posturas permanentes”, y que forma parte integrante del subsistema kinésico de las Posturas. Si la hemos situado delante de la Kinésica es simplemente para normalizar los diferentes comportamientos NVs que se dan en una misma posición, ENVs que se pueden prolongar en el espacio tiempo.

También hemos añadido algunas variaciones procedentes de otros autores, tales como el subsistema Neuro-Vegetativo de Scheflen (1965; en Winkin 1981/1994) y que Poyatos (1994a) contempla dentro del Sistema de Elementos de Percepción Sensorial Intersomática como estímulos activos por parte del emisor, transmitidos por los canales sensoriales visual, auditivo, olfativo, gustativo, dérmico y cinestésico. De esta manera los separamos de los que nosotros denominamos Rasgos Físicos, que comprenderían los Elementos de percepción sensorial intersomática propiamente más estáticos, tal como explicaremos más adelante.

En cuanto a la descripción de los Sistemas Proxémicos (Hall 1959) hemos utilizado algunos conceptos de la teoría sobre el espacio de Hall, así como hemos reelaborado las diferentes distancias que extrajo de los diferentes encuentros interpersonales en la cultura anglosajona (Hall 1959, 1966, 1968). En cambio, hemos creído conveniente

crear la categoría “Ubicación”(Ub) que, si bien los estudiosos en Proxémica la han tratado teóricamente, nunca la hemos visto como categoría de estudio, con esta u otra denominación, en nuestra bibliografía consultada.

En el b. *Modelo Funcional*, asignamos a cada categoría no verbal morfológica descriptiva una categoría no verbal funcional según los criterios generales de clasificación propuestos por Ekman y Friesen (1969, 1981) y teniendo en cuenta las aportaciones de Poyatos (1983, 1994a). De esta forma podemos analizar sistemáticamente las funciones de estos elementos detectados en el texto escrito. Cabe decir que el significado o la función de un elemento no verbal no tiene un valor absoluto, ya que aislar un componente del sistema global de comunicación supone sesgarla; para ofrecer una idea más real de la comunicación conviene tener siempre presente el análisis del contexto que proponen Birdwhistell y Schefflen (Winkin 1981/1994), entre otros. El contexto de un ENV, en efecto, actualiza su significado. Por tanto, en el modelo de transcripción que proponemos cuando nos encontramos que a más de una categoría morfológica, que actúan simultánea o encadenadamente les corresponde una misma categoría funcional, es decir, cuando nos encontramos ante una configuración no verbal, la representamos borrando las celdas de las líneas correspondientes a la columna de la categoría funcional en cuestión. Pongamos, en el supuesto, la configuración NV siguiente cuando el narrador se refiere a Vicenzino:

Sin embargo, a la primera alusión a la dote y a las tierras, sus ojos empezaron a moverse, las venas de su frente se le hincharon. Un vómito de consideraciones obscenas le salió de la boca, exaltado por resoluciones homicidas. Su mano, que no había tenido un movimiento en defensa del honor de la hija, corrió, nerviosa, a palpar el bolsillo derecho de sus calzones indicando que en la defensa de los almendros estaba dispuesto a verter hasta la última gota de sangre... de los demás. (*El Gatopardo*, V: 200)

El modelo que proponemos pretende ser funcional, esquemático y económico; lo más claro posible a fin de facilitar un análisis minucioso y contrastivo. En su elaboración hemos desestimado otros modelos de transcripción que, todo y siendo buenas propuestas, en nuestro caso resultarían de difícil manejo y descodificación por la cantidad de signos y colores que presentan. Para facilitar visualmente la lectura de las categorías no verbales detectadas, y a fin de evitar en la medida de lo posible los solapamientos, hemos procurado evitar condensaciones de información por línea, anotando las mismas iniciales identificativas de los personajes en las columnas correspondientes a las categorías morfológica y funcional, segmentando el texto escrito de acuerdo con criterios de orden semántico (Zanón y otros 1992).

Hemos procurado que cada página de transcripción quedase acotada en el espacio de una hoja de tamaño D4 por cuestiones de manejo práctico, y hemos hecho posible la transcripción lingüística de algunos ENVs (Po, E.F. y S. Neuro-Vegetativo), nombrando la acción (ej. Po: estirado, tendido, derecho...), la actividad (ex. S.Neuro-Vegetativo: dérmico, térmico, químico) o el significado cultural que creemos que les corresponde (ej. E.F.: sonrisa, miedo, severidad...).

Este modelo de transcripción permite agilizar la lectura ya que visualiza rápidamente qué columna/s de ENVs mantienen más actividad tanto por lo que concierne a las categorías morfológicas como a su función. Este aspecto es fundamental para los objetivos del trabajo de análisis posterior ya que nos permitirá ver: a. Qué ENVs trabaja más el autor, estos serían una parte definitoria de su estilo; b. El uso dominante que cada personaje ejerce en determinados comportamientos (kinésico, proxémico, etc.), aspecto que nos remite a su estilo comunicativo.

Pensando en las palabras de Watzlawick (en Winkin 1981/1994) “No podemos no comunicar”, las de Goffman (1959) “*Nothing never happens*”, o las de Poyatos (1994a) “Todo comunica”, también la inactividad comunica. Hemos querido tener en cuenta tanto los ENVs presentes como los ausentes, siempre y cuando el autor, por boca del narrador externo o de un personaje, nos los señale. Porque es tan importante lo que los personajes hacen como lo que no hacen, estos ENVs ausentes, no emitidos (silencios, elementos kinésicos y proxémicos no emitidos, contra lo que sería esperado u obligado hacer), los anotamos en la columna de Contexto, y anotamos “no emitido” en la columna del ENV morfológico y funcional que le corresponda. Esto significa que en el momento del análisis de la transcripción debe tenerse en cuenta tanto la actividad como la inactividad NV de los personajes de la obra. Ilustra perfectamente este fenómeno el siguiente pasaje, en el que Tancredi se reprime besar la mano de Angélica y a mirarla:

Es lamentable poder decir tan poco de Tancredi. Después de haberse hecho presentar por don Calogero, después de haber resistido el deseo de besar la mano de Angélica y de haber maniobrado la mirada de su ojo azul, había proseguido su diálogo con la señora Rotolo y no comprendía nada de lo que sentía. (Op .Cit. II: 80)

4. ELEMENTOS DE LA TRANSCRIPCIÓN

4.1. Aspectos numéricos

En el encabezamiento de cada matriz de transcripción anotamos la referencia (escrita en numeración romana) del capítulo al que pertenece el texto y el número de hoja.

El registro secuencial del texto consta de 45 líneas, numeradas en la columna de numeración de forma que destacamos en negrita el número que hace cinco para facilitar su localización y su lectura. Esta numeración es acumulativa de forma independiente para cada uno de los capítulos de que se compone la novela transcrita para evitar cifras numéricas altas.

4.2. Contexto

En este apartado anotamos el año y el contexto semántico y situacional en el que se producen los hechos y las interacciones entre los personajes. Así, anotamos si nos encontramos en un ambiente construido (salón, biblioteca, observatorio, despacho, pue-

blo, etc.) o en un ambiente natural (campo, montaña, mar). También cualquier otra información complementaria que estimemos conveniente para facilitar la comprensión del texto: anotaciones sobre alusiones, personajes, estilo del escritor, y aspectos como: comparaciones de personajes con animales (perros, chacales, conejos, ovejas, etc.), diversas anotaciones (temperatura, etc.), elementos anacrónicos (avión supersónico, una bomba fabricada a Pitsburg, etc.), el nombre de los personajes que responden a una misma sigla (Tr, Sol, Fd, Fh, Es, No y Ge).

También anotamos aquellas producciones de los Sistemas Semióticos NVs (Paralenguaje, Cronémica, Rasgos Físicos) que, por criterios de selección, nuestro modelo no contempla como objeto propiamente de estudio pero que, por su carga informativa, no se han de obviar sobre todo cuando juegan un papel considerable en la caracterización de un ambiente o un personaje. Podemos citar, entre muchos, los siguientes ejemplos:

Eran las nueve y media, algo pronto para ir a un baile cuando uno es el príncipe de Salina, que tiene que llegar en el cénit de la fiesta. Este golpe, pero, no se podía hacer de otra manera si querían ser allí cuando llegasen los Sedara que (<<no lo saben aún, pobrecitos>>) se tomaban al pie de la letra la hora escrita en la tarjeta de invitación. (Cronémica, Op. Cit. VI: 204-205)

No es que fuese gordo; era inmenso y fuertísimo: su cabeza, dentro de las casas habitadas por la mayoría de los mortales, rozaba la parte inferior de las arañas; sus dedos sabían enrollar las monedas como si fuesen papel de seda y entre Vila Salina y la tienda del joyero había un constante ir y venir para reparar las cucharas y los tenedores que, en la mesa, su ira contenida convertía a veces en aros. (Rasgos Físicos, Op. Cit. I: 13)

En aquel momento, cuando abría la boca para decir que retiraran el 'coupé', un grito violento: <<Fabrizio, Fabrizio!>> llegó a través de una ventana abierta, seguido de unos chillidos agudísimos. La Princesa tenía una crisis histérica. (Paralenguaje, Op. Cit. I: 25)

Si por razones de espacio no podemos escribir una categoría lo hacemos con la correspondiente abreviación.

Cuando la(s) categoría(s) no aparece(n) explicitadas en el texto, en esta misma anotamos *Implícitos*, una vez por línea y en plural, por el hecho de que podemos deducir la implicación de más de una categoría, sobre todo si pensamos que normalmente los ENVs aparecen regidos por el principio de simultaneidad y no de linealidad. Sólo en los casos en los que claramente vemos la categoría predominante, la escribiremos de forma abreviada al lado de la palabra "Implícitos". Así, podremos deducir el paralenguaje, la kinésica o la proxémica que el autor no escribe, pero que siempre está presente en una interacción. El texto lo evoca básicamente por las palabras del narrador y los personajes, por la conducta y personalidad del personaje, por la correlación entre las conductas kinésicas y ciertas reacciones dérmicas. Los siguientes ejemplos ilustran el fenómeno que acabamos de explicar:

Y el padre Pirrone llamó confundido, a la puerta del convento, (Op. Cit. I: 29)

El Príncipe se sentía ofendido. Aquel muchacho no tenía ni idea de la medida, pero no se veía con fuerzas para censurarlo. Además, tenía razón.

– ¿Por qué vienes vestido de este modo? ¿Qué pasa? Un baile de disfraces por la mañana? El muchacho estaba serio. Su rostro triangular adquirió una inesperada expresión varonil.

– Me voy, tío. Me voy dentro de una hora. He venido a despedirme.

El pobre Salina se sintió el corazón oprimido.

– ¿Un duelo? (Op. Cit. I: 33)

También anotamos aquellos ENVs kinésicos o proxémicos, objeto de nuestro estudio, que el autor indica que no hacen los personajes, contra lo que es esperado u obligado que pase; lo hacemos con la anotación *Gesto No Emitido* (GNE), tal y como los siguientes pasajes ilustran:

El Príncipe se indignó tanto *que no hizo sentarse* a su hijo. (Op. Cit. I: 50)

Después se levantó para beber agua de la botella que estaba encima de una mesa <<No hay nada como el agua>>, pensaba, como verdadero siciliano. Y no se secó las gotas que le quedaron en los labios. (Op. Cit. VI: 217)

4.3. *Texto*

Hemos copiado todo el texto del libro en la columna que hemos denominado “Texto”; esto justifica que sea la más amplia de todas las que contiene la matriz.

Con los cambios de línea queremos indicar:

- a. Siendo respetuosos con el texto original impreso, cuando el autor hace un punto y a parte para proseguir su redacción, para introducir un comentario del narrador, o el parlamento de un personaje en una interacción. También cuando el texto impreso marca un salto de párrafo dejando un espacio en blanco, nosotros dejamos una línea en blanco.
- b. Siguiendo criterios de orden semántico (Zanón y otros 1992), hemos seccionado el texto para resaltar básicamente los ENVs que son objeto de nuestro estudio (elementos kinésicos y proxémicos). Aunque de una forma más general, también resaltamos otros ENVs (Paralenguaje, Casiparalenguaje, Cronémica, Entorno Objeto-ambiental, Rasgos Físicos) que, si bien no son objeto de nuestro estudio, hemos estimado conveniente anotar en la columna de “Contexto” tal y como hemos dicho anteriormente. En todos estos casos hemos querido respetar el sentido lineal del texto original, y cuando producimos un salto de línea, la continuidad del texto se localiza en la línea siguiente inmediatamente en la altura donde hemos hecho el salto. Hemos seguido estos criterios para evitar solapamientos: de ENVs, de orden de intervención de personajes, y para separar el(los) personaje(s) de su(s) acción(es).

4.4. *Personajes*

A cada personaje corresponde una letra(s) que le identifican. Debido al número considerable de personajes que aparecen en la obra, los hemos agrupado de la siguiente manera:

- a. Consideramos personajes principales aquellos que están más caracterizados, tanto física como psíquicamente, y que aparecen a menudo en la trama de la obra. Les atribuimos unas siglas de acuerdo con la primera o las dos primeras letras de sus iniciales. Presentamos en el cuadro 1 la lista de estos personajes:

Fabrizio	F
María Stella	S
Concetta	C
Padre Pirrone	Pi
Bendicó	B
Tancredi	T
Angélica	A
C. Sedara	Se

Cuadro 1. *Personajes Principales*

- b. Hay otros personajes que, debido a su aparición de forma aislada, o bien porque sólo se los nombra, permiten ser agrupados de forma común. En estos casos, anotamos en la columna de "Contexto" a cuál de ellos se hace referencia en el texto. Presentamos la lista de estos personajes en el cuadro 2.

En esta columna de *Personajes* anotamos siempre las siglas del(de los) personaje(s) que hacen o que les corresponde la acción que se describe directa o indirectamente, respetando el orden de intervención marcado por el narrador. Borrarnos las celdas de las líneas correspondientes a la intervención de cada personaje de acuerdo con su duración, y anotamos siempre sus siglas cuando empieza o continúa la intervención después de otra. Si se trata de una interacción, además de anotar las intermitencias correspondientes en esta columna, anotamos en negrita en la columna de <<Contexto>> con quién tiene lugar tal interacción a fin de facilitar visualmente su localización para su posterior análisis.

Cuando un personaje -normalmente por mediación del narrador externo- habla de otro(s) personaje(s), recordando, manifestando una opinión o reflexionando, preferimos anotar las siglas de este(os) otro(s) personaje(s) en esta misma columna, lo más a la derecha posible, borrando las celdas de las líneas correspondientes de acuerdo con la duración de su referencia. Si el espacio lo permite, también lo advertimos en la columna de "Contexto"².

A cada cambio de hoja, no repetimos las siglas del personaje si hay continuidad en la acción. Pero siempre las repetimos después de la intervención directa o indirecta de otro personaje.

Familia Hombres	Fh
Francesco Paolo	hijo de F.
otros hermanos	hijos de F.
Giovanni	hijo de F.
Fabrizietto	nieto de F.
Don Ferrante	cuñado de F.
de Falconeri	
Ciccio Málvica	cuñado de F.
Príncipe Paolo	padre de F.
Familia Mujeres	Fd
Carolina	hija de F.
Caterina	hija de F.
Chiara	hija de F.
Doña Giulia de Falconeri	hermana de F.
Princesa Carolina	madre de F.
Trabajadores	Tr
Ciccio Farrera	contable
Pietro Russo	encargado
Pastorello	campesino
Lo Nigro	campesino
Mademoiselle	institutriz la
Dombreuil	'governante'
Onofrio Rottolo	administrador
	Donnafugata
Ciccio Tumeo	ayudante caza
	organista
Mimí	criado personal
otros criados	cochero, etc.
el ayudante	servicio Real

Soldados	Sol
Soldado muerto	borbónico.
Garibaldi	General
Pallavicino	General
Conde Carriaghi	amigo de T.
Moroni	amigo de T.
Tassoni	amigo de T.
otros	soldados, etc.
Nobleza	No
F. de Borbón	Rey de Sicilia
Los Ponteleone	amfitriones
Chevalley de M.	piamontés
otros.	
Iglesia	Es
Monseñor Vicario	Vicario General
el Padre Corti	jesuita
el Padre Titta	capellán casa.
Cardenal	de Palermo
don Pacchiotti	secretario
Gente pueblo	Ge
Mariannina	prostituta
Sarina	hermana Pi
Vicenzino	cuñado Pi
Angelina	sobrina Pi
Turi Pirrone	tío Pi
Santino Pirrone	tío Pi
hermanos Schiro	propietarios
don Pietrino	herbolario
otros	madre Pi, etc.

Cuadro 2. *Otros personajes de El Gatopardo*

4.5. Posición

En esta columna anotamos las posiciones que mantienen los personajes, tal y como hemos dicho con anterioridad, aunque en realidad son un subsistema kinésico de las posturas, las hemos querido destacar en una columna independiente porque son "posturas per-

manentes” (Poyatos 1983) que se mantienen durante un período largo de tiempo. Pueden, por tanto, incluir una gran cantidad de gestos. Para demostrar su extensión, cuando conviene se borran las celdas de las líneas correspondientes a la columna de esta categoría. Anotamos la transcripción lingüística correspondiente a la posición del(de los) personaje(s). En el cuadro 3 presentamos las posiciones que aparecen en nuestra obra de estudio:

agachado
arrodillado
de pie
levantado
recostado
sentado
tumbado

Cuadro 3. *Posiciones en El Gatopardo*

Los datos recogidos en este cuadro nos revelan siete posiciones básicas en las cuales podemos encontrar a los personajes. Aunque algunas se parezcan, su lectura muestra matices distintos. El posterior estudio interpretativo de sus frecuencias nos revelará la relación entre estatus social y personaje, así como su personalidad. Consideramos altamente significativo que se nombre tanto la presencia como la ausencia de una posición. Como ilustración de este fenómeno, valgan los siguientes ejemplos:

Detrás de este montón de papeles de oficina estaba el Rey, de pie para no verse obligado a mostrar que se levantaba. (Op. Cit. I: 19)

El Príncipe se indignó tanto que *no hizo sentar a su hijo*. (Op. Cit. I: 50)

4.6. *Kinésica*

Lo único que puede hacer el escritor en cuanto a los sistemas kinésicos es precisamente hablar de ellos, describirlos. Los encontramos en cualquier texto literario narrativo, independientemente de la calidad literaria de la obra y el estilo del escritor, ya que el movimiento y las posiciones corporales constituyen la actividad socializante y comunicativa más rica al emitir mensajes. Precisamente en la obra que analizamos encontramos esta preocupación por describir los movimientos corporales a fin de individualizar a los personajes o expresar algunos momentos de su actuación.

Tenemos que tener en cuenta que el concepto de Kinésica es muy amplio, ya que no solamente comprende los gestos más o menos intencionados, sino también otras reacciones involuntarias del organismo. Poyatos (1986: 41) la describe como:

[...] el estudio sistemático de los movimientos corporales de base psicomuscular y las resultantes o alternantes posiciones, conscientes o inconscientes, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, visual-auditiva y táctil y cinestésica que aislados o

combinados con las estructuras lingüísticas y paralingüísticas y con los otros sistemas somáticos y objetuales poseen un valor comunicativo intencionado o no.

Para las categorías morfológicas kinésicas, principalmente nos basamos en la diferenciación que hace Poyatos (1983) en *gestos, maneras y posturas*, las cuales revelan características personales del(de los) personaje(s) y a la vez conductas que definen una cultura. A estos sistemas añadimos el sistema Neuro-Vegetativo propuesto por Schefflen (1965). Como detalle importante en nuestra clasificación, no hemos de olvidar la relación que cada gesto, manera o postura mantiene con conductas de estas mismas categorías (*intrasistémicas*) o con otros sistemas de signos (*extrasistémicos*) (Poyatos 1994b) que poseen valores semánticos específicos. Partiendo del hecho de que en literatura siempre se presenta una selección de los ENVs que pueden observarse en la vida real, tendremos que considerar significativo cualquier elemento kinésico, y también proxémico, que el autor destaque.

A. Gestos

Los gestos, a diferencia de las posturas, implican solamente el movimiento consciente o no consciente de una parte del cuerpo y se emiten principalmente con la cabeza, la cara (incluyendo los ojos o la mirada) o las manos y extremidades (Poyatos 1986: 45).

Por su importancia en narrativa, nuestro modelo de transcripción distingue las siguientes categorías gestuales:

Contacto ocular

En la vida real, la gente produce y mantiene contacto ocular (CO a partir de aquí) a través de la mirada con distintas funciones, tal y como veremos más adelante. Podemos definir el CO o mirada como “*two persons look into each other’s eyes and are aware of each other’s eye gaze*” (Drukman y otros 1982: 75; en Cerdán 1997: 127). Puede ser intencional o no intencional y se puede corresponder con las miradas que evitan o no el CO. El siguiente ejemplo es una muestra de como se estructura la atención a través del CO:

Tancredi, entre las dos jóvenes, con la atenta cortesía de quien se siente culpable, dividía equitativamente miradas, bromas y atenciones [...] (Op. Cit. II: 82)

El CO se puede producir incluso con uno mismo a través de algún medio u objeto que refleje parte de la propia imagen: un espejo o un plato, como es el caso del ejemplo siguiente:

A su lado, Angélica trataba de mirarse el peinado en el dorso de un plato de plata. (Op. Cit. VI: 223)

Claramente con el CO se puede indicar subordinación y reconocimiento consciente del poder del oponente (Knapp 1985). Poder mirar y mantener la mirada es un señal de poder y dominio social, tanto en los animales como en el ser humano. El más poderoso podrá mirar más tiempo que los subordinados, tal y como vemos reflejado en los dos pasajes siguientes:

La bomba no había estallado, pero el viento de su paso heló la mesa y la cena se fue a pique. Mientras comían en silencio, los ojos azules del Príncipe miraban los hijos uno a uno y les hacía temblar de miedo. (Op.Cit. I:23)

La mirada circular del cabeza de familia truncó aquellas indecorosas manifestaciones de alegría.(Op.Cit. II: 54)

Nuestro estudio, además de la mirada⁴, incluye la dirección de la misma, tal y como presentamos en el cuadro 4:

a	entre personas
b	objetos
c	paisaje
d	animales

Cuadro 4. *Dirección de la mirada en El Gatopardo*

Esto demuestra que un posterior análisis de la frecuencia de estos tipos de dirección de la mirada nos será de gran ayuda para entender la psicología del (de los) personaje(s) en una situación comunicativa concreta.

En el caso de que el CO se prolongue, se borran las celdas correspondientes a la columna de esta categoría y se escriben las siglas del personaje en cuestión cuando aparezca su nombre. Contabilizamos básicamente las producciones que el autor escribe explícitamente. En la descripción y el análisis seguimos algunas de las categorías de la clasificación de gestos elaborada por Ekman y Friesen (1969, 1981), especialmente para las categorías funcionales.

Expresión Facial

La expresión de la cara incluye movimientos con los ojos, las cejas y los músculos faciales. De todas las zonas corporales la cara tiene la capacidad más elevada para emitir señales NVs por el gran número de estímulos que puede percibir y porque está constantemente visible (Ekman y Friesen 1969: 90). Podemos describir la cara como

[...] the area of the body with which people encounter the world and in relation to which they usually locate their sense of self. (Allport 1961: 472; en Korte 1993: 56)

A pesar de que algunos autores llamen “neutra” la expresión facial que no vehicula ninguna información o expresión, estamos de acuerdo en afirmar que en toda situación interactiva la cara de los participantes siempre expresa alguna cosa (Cerdán 1997). Así, si la cara juega un papel tan importante en la vida real no tiene porqué sorprendernos que las EFs ocupen un lugar importante en el rango de categorías NVs representadas en un texto literario narrativo. Como veremos más adelante, no siempre es fácil delimitar el significado de una EF en la vida real, y también en una narrativa, sobre todo porque se presentan dentro del complejo emocional que caracteriza el ser humano⁴. El hecho

de determinar una EF dentro de una cultura no es ambiguo, pero cabe advertir que nos movemos dentro de un complejo personal que condiciona un amplio margen de emociones. Así, todo y teniendo en cuenta los comentarios verbales que hace el autor, y el contexto situacional, en algunos casos podemos dudar del significado de una EF, por ejemplo entre una EF de poder o de orgullo:

Concetta se levantó, se compuso el pelo, se puso un chal negro, adoptó la mirada imperial y llegó al salón mientras Angélica subía los últimos peldaños de la escalera exterior. (Op. Cit. VIII: 253)

Me dicen que a París hay condes polacos a los cuales las insurrecciones y el despotismo han dejado en la miseria. Hacen de cocheros, pero miran a sus clientes con tal altivez que los pobres suben al coche desconcertados, con el aire de un perro dentro de una iglesia. (Op. Cit. V: 191).

Además de las 6 EFs universales: alegría, tristeza, aversión⁵, miedo, sorpresa y enfado (Ekman y Friesen 1971), hemos recogido algunas de las EFs más frecuentes emitidas por los personajes de *El Gatopardo*. El cuadro 5 recoge ejemplos, ordenados alfabéticamente, que ilustran la EF explícita e implícita en *El Gatopardo*.

A pesar de lo expuesto en el cuadro siguiente, insistimos en que algunas de estas EFs permiten distintas lecturas, de acuerdo con la sensibilidad y la percepción personal en la descodificación del lector. De esta forma, una misma EF puede sugerir matices distintos: miedo, huida, ansiedad, etc., o incluso puede confundirse con otra EF. Sin más, la EF de “sonrisa” se puede expresar con muchos matices: burla, ironía, alegría, satisfacción, etc. Teniendo en cuenta que no siempre es fácil delimitar el significado de una expresión, para una clasificación de las EFs somos partidarios de anotar las primeras emociones que percibimos.

afecto	le miraban con aquel cariño irónico	T. II: 1251-52
alegría	el rostro se le había iluminado de alegría.	F. VI: 460
astucia	el rostro astuto de Tancredi apareció en la ventanilla.	T. II: 434-35
cansancio	llevaba en el rostro el estigma de una noche de insomnio.	C. VIII: 558
	El Coronel Pallavicino también tenía ojeras.	Sol. VI: 690
complicidad	Sus ojos se reían, maliciosos.	A. VI: 453-54
curiosidad	en sus ojos inmóviles se veía una curiosidad...	Ge,II:508-09
deseo	sus ojos verdes estaban ansiosos y hablaban de voluptuosidad.	A. IV: 429
	[...] miraban con ojos de pez y se hacían confitura [...]	Fd. IV: 762
enfado	[...] haciendo mala cara.	F,III:19
celos	con la mirada imponentemente celosa de su padre	F. IV: 116-17
	Los ojos de Angélica relucieron [...]	A. IV: 138
indiferencia	miraba... con ojos fríos... se podía adivinar... desprecio.	C,IV:744-45
inocencia	de vez en cuando el perro se volvía hacia ellos con ojos inocentes.	B,I:232

COMUNICACIÓN NO VERBAL Y LITERATURA

ofensa	a pesar de su rostro de bondad ofendida.	Es, VIII: 533
masculinidad	Tenía ahora uno de aquellos accesos de seriedad [...] impenetrable [...]	T. I: 34
miedo	el malestar immobilizó los ojos de Chevalley.	No. IV: 993
pensativa	[...] viejas y feas como eran [...] con los ojos aterrorizados. Don Fabrizio se detuvo, miró, recordó, pensativo.	Es. II: 83 F, II: 1219
rabia	el relámpago asesino que atravesó los ojos de la joven.	C. II: 1096-97
	pero sus ojos se enfurecieron de verdadera rabia.	Ge. V: 113-14
satisfacción	absorbía la succulenta maravilla con sus ojos medio cerrados.	Tr. II: 1563
	Sus ojos eran líquidos y plácidos.	C. VI: 394
serenidad	Con una expresión de serenidad en su rostro.	Es, VIII: 595
seriedad	Después se puso serio.	Sol, IV: 307
sonrisa	[...] Tancredi que le sonreía como en sueños.	T. II: 1413
	[...] mostró los dientes con una sonrisa forzada.	Pi. V: 465
superioridad	con la mirada olímpica del Príncipe.	F, II: 540
sorpresa	sus ojos aparecieron cándidos, llenos de sorpresa, estupefactos	C. III: 775
ternura	y miró con ternura a don Onofrio.	F. II: 790-92
terror	le miraban fijamente con expresión de terror.	Fdh. VII: 385
timidez	Concetta y Carolina helaban con su timidez a los jovencitos.	Fd. VI: 235
turbación	se turbó a la vista de aquella desnudez titánica.	Pi. II: 69
de moribundo	tenía los ojos casi cerrados y estaba inmóvil.	F. IV: 169

Cuadro 5. *Expresiones Faciales en El Gatopardo*

Según el principio de simultaneidad de la comunicación raramente las EFs se presentan aisladas, sino que suelen hacerlo con otros comportamientos NVs. Su conjunto se denomina “configuración semiótica”, tal como puede observarse en el siguiente ejemplo, en donde la EF del personaje podría interpretarse como de interés:

[Angélica] había pedido a Tancredi que le contase algún episodio <<de los gloriosos actos de armas>> en Palermo. Había puesto un codo en la servilleta y la mejilla encima de la mano. La sangre le subía al rostro y era peligrosamente encantadora al mirarla [...]. (Op. Cit. II: 83)

Partiendo del presupuesto de que la cara “*is the part of the body which makes it possible for human beings to ‘know’ each other*” (Simmel 1908: 485; en Korte 1997: 56), en el análisis posterior a la transcripción se podría tener en cuenta la información sobre los Rasgos Físicos faciales <<estáticos>> y <<dinámicos>> (Poyatos 1994a) que el autor nos puede proporcionar sobre los personajes, que habremos anotado en la columna del Contexto.

Hemos observado que cuanto el autor nos proporciona información sobre la EF de los personajes, normalmente lo hace sólo con un comentario verbal, pero en algu-

nos casos nos proporciona algunos de los señales NVs descriptivas que hacen posible estas EFs.

Mano

Por economía de espacio hemos escrito la palabra más abreviada “mano” como categoría; pero de hecho, hacemos referencia a los gestos hechos con las manos, dedos y los brazos. Queremos remarcar que algunos gestos emitidos con las manos expresan significados diferentes según el contexto situacional y cultural en que aparecen.

bendecir
indicar
hacer reverencias
hacer señas
saludar

Cuadro 6. *Movimientos de manos y brazos*

Otros

Hemos reservado esta columna al resto de gestos que pueden emitir los personajes. Aquí incluimos los movimientos emitidos “con la cabeza” que pueden ser de dos clases: a. Los llamados “Movimientos Obligatorios” (MOs) (Cerdán 1997), es decir, los movimientos a que obliga la búsqueda de un determinado contacto ocular y desprovistos, por tanto, de cualquier otra función: mover, girar, subir y bajar la cabeza; y b. Los Movimientos de Libre Elección (MsLE) por parte del hablante (Cerdán 1997); estos últimos son los movimientos elegidos por el personaje emisor y no suponen necesariamente una búsqueda de CO sino que poseen una función significativa dentro del discurso y de la interacción del (de los) personaje(s). Presentamos en el cuadro 6 los movimientos con la cabeza, implícitos y explícitos, extraídos en *El Gatopardo*:

Movimientos Obligatorios (MOs)	mover girar subir bajar
Movimientos de Libre Elección (MsLE)	negar asentir saludar despedirse señalar avanzar

Cuadro 7. *Movimientos con la cabeza en El Gatopardo*

La ausencia de estos movimientos supone, lógicamente, tener la cabeza inmóvil, postura que también juega su papel en una situación comunicativa. Muchos de estos gestos elegidos por el personaje no se presentan aisladamente respecto a otros ENVs, sino que se pueden emitir de forma simultánea para, conjuntamente, expresar un mismo significado.

Incluimos también otros gestos emitidos con otro componente corporal. Pensamos sobre todo en los movimientos de Bendicó, el perro de compañía de la Casa Salina, con sus configuraciones fisiológicas determinadas como mover la cola, etc.

B. *Maneras*

Según Poyatos (1994b), las maneras son más o menos dinámicas, principalmente aprendidas y ritualizadas socialmente según el contexto situacional, pueden alternar con las palabras o darse simultáneamente con ellas. Sería la manera de emitir un gesto o de adoptar una postura según la cultura, el sexo, el nivel social y el estado emocional del individuo; por ejemplo, la manera de comer, de saludar, etc. Nosotros anotamos las que son propiamente individuales y características de cada individuo, como su propia manera de moverse y las que están ritualizadas y forman parte de una cultura o grupo social. Con ellas podemos expresar diferentes significados: serían maneras el color negro como señal de luto, besar la mano de una dama, persignarse, darse dos besos (o más) para saludar, etc. El control de la propia expresión corporal, sobre todo para contener las emociones en público, es una característica dominante de la aristocracia del siglo XIX y nos proporciona información sobre la pertenencia social y también sobre el estatus (Mehrabian 1972). Así, con esta columna, podemos ver cómo el autor tiene en cuenta las *maneras* de sus personajes, cosa que se puede ilustrar con los ejemplos siguientes:

(Angélica) No se mostró incorrecta ni un momento: no alzó la cabeza mirando los techos ni sus brazos se separaron del cuerpo ni nunca elevó la voz por encima del diapason (por cierto bastante alto) de las otras señoras. Tancredi le había dicho el día anterior:

- Mira, querida, nosotros (y por tanto tú también, desde ahora) consideramos nuestras casas y nuestros muebles por encima de todo; por otra parte, el palacio Ponteleone se lo merece; pero por no ser una proviniana que se sorprende a cada paso, mezcla siempre algo de reserva en tus elogios. Admira, sí, pero relaciona lo que veas con alguna cosa vista con anterioridad y que sea buena.

(Op. Cit. VI: 210)

(Angélica) Hablaba mucho y hablaba bien; cuarenta años de vida en común con Tancredi, convivencia tempestuosa e interrumpida, pero larga y eficiente, le habían hecho perder el acento y las maneras de Donnafugata: se había mimetizado hasta el punto de hacer suya, cruzándolas y retorziéndolas, aquel juguetón juego de manos que era una de las características de Tancredi. (Op. Cit. VIII: 253)

Angélica, la bella Angélica, olvidó los embutidos toscanos y parte de sus buenas maneras para devorar, con el hambre de los diecisiete años y con la fuerza que el tenedor, cogido por el medio, le permitía. (Op. Cit. II: IV: 81).

A lo mejor Chevalley habría seguido mucho tiempo más con este tono si Bendicó, detrás de la puerta, no hubiese pedido a <<la sabiduría del soberano>> que le dejasen entrar. Don Fabrizio emitió un gesto de levantarse para abrir, pero con una pereza como para dar tiempo al piamontés para que lo hiciese él. (Op. Cit. IV: 171)

C. Posturas

Siguiendo a Poyatos (1994b), las posturas serían conscientes o inconscientes, más estáticas que las maneras, pero también ritualizadas. Si bien se usan menos como conductas comunicativas nos revelan mucho sobre un personaje: informan sobre el sexo, la procedencia cultural, su predisposición para decir o hacer una cosa, etc. Así, la orientación corporal nos comunica sobre la calidad de su relación interpersonal: la congruencia de movimientos y posturas entre dos personas indica una relación positiva entre ellos, y al revés (Kendon 1977). Pueden desempeñar distintas funciones, entre ellas las más importantes son exteriorizar y manifestar las emociones. En literatura, las posturas sirven al autor para indicar actitudes y rasgos de la personalidad de los personajes. A veces el autor se basa en las posturas para ridiculizar al personaje. Este aspecto, presentado conjuntamente con la manera de ir vestido, se ilustra en el ejemplo siguiente:

A Tancredi le costaba despertar a don Calogero que, con la cabeza hacia atrás, se había dormido encima de un sillón apartado. El pantalón le había subido hasta las rodillas y por encima de los calcetines de seda se veían los bajos de unos calzoncillos verdaderamente campesinos. (Op. Cit. VI: 226-227)

Si pensamos en la vida real hay una enorme cantidad de posturas que se pueden adoptar⁶. En el cuadro siguiente presentamos las posturas más frecuentes en *El Gatopardo*:

alzarse	Quitó la mecha de la linterna y, poniéndose de puntillas, la encendió [...]	Pi,V: 192
apoyarse	El Rey (...) apoyaba las manos en la mesa y se disponía a despedirle.	No,I: 20
arrodillarse	[...] casi se arrodillaba delante del Jesuita	T, II: 58
brazos cruzados	[el cochero] esperaba, con el látigo en diagonal cruzado encima del vientre.	Tr, I: 25
erguirse	Todos dos se irguieron como si les hubiese mordido una víbora.	Sol, IV: 146
inclinarse	[...] el conde milanés, inclinado encima, hablabaa de azares a Concetta [...]	Sol, II: 59
levantarse	El Príncipe se levantó apresudadamente [...] y buscó dentro de un cajón.	F,I: 34
sentarse	Se sentó en un sillón y se quedó adormecido.	F, II: 74
tenderse	[...] se estiró y se giró de cara a la pared.	F,III: 100

Cuadro 8. *Posturas en El Gatopardo*

Matizamos que en literatura es especialmente difícil transcribir las posturas mantenidas por un personaje porque implica un conjunto de gestos no necesariamente descritos por el autor.

Neuro-Vegetativo

Denominamos sistema *neuro-vegetativo* (Scheflen 1965, cit. en Winkin 1981/1994) a los estímulos activos emitidos a través de los canales sensoriales. Los distinguimos de los *elementos de percepción sensorial intersomática* propiamente estáticos (Poyatos 1994a: 66-74) que nosotros denominamos *Rasgos Físicos*, los cuales sin ser objeto de nuestro estudio recogemos en la columna de *Contexto*.

Así pues, comprenden los estímulos activos kinésicos, químico-glandulares, dérmicos y térmicos del emisor. Según Scheflen y Poyatos hemos utilizado estas denominaciones:

dérmico/ térmico	sonrojo palidez irregularidades (cicatrices, granos, etc.)
químico	sudor corporal lágrimas sangre

Cuadro 9. *Sistema Neuro-Vegetativo en El Gatopardo*

Consideramos las reacciones ‘sonrojarse’ y ‘palidecer’ como *dérmicas* cuando hacen referencia a estados emocionales. En cambio, consideramos estas mismas reacciones, visualmente dérmicas, como *térmicas* cuando hacen referencia a cambios de temperatura o bien a un esfuerzo físico (correr, levantar pesos, luchar, etc.). Tal como muestra el cuadro anterior, por el hecho de que sólo podemos visualizar una reacción térmica (a causa de la temperatura o un esfuerzo físico) a través de la dermis, en nuestro estudio consideramos los estímulos térmicos como una subcategoría dérmica. A continuación presentamos unos ejemplos de estímulos dérmicos y químicos:

- (Tancredi) Al incorporarse vió a Concetta con la cara sonrojada y a punto de llorar.
-Tancredi, estas cosas tan feas se dicen al confesor, no se cuentan en una mesa de señoritas. (Op. Cit. II: 84)
- Todos, excepto Concetta, lloraban, incluso Tancredi que decía: <<tío, tío querido!>>
(Op. Cit. VII: 240)
- (Angélica) El pañuelo con un fino encaje negro salió de su bolso y se secó una lágrima de sus ojos aún bellos. (Op. Cit. VIII: 254)

Cierto que resultaría absurdo sostener que Concetta amara aún Tancredi: la eternidad amorosa dura pocos años y no cincuenta. Pero así con una persona de cincuenta años curada de viruela sigue llevando marcada su cara, a pesar que haya olvidado el tormento del dolor, ella acumulaba dentro de su ahogada vida actual las cicatrices de una desilusión ya casi histórica (...). (Op. Cit. VIII: 257-258)

El autor da muestra, a lo largo de la obra, de ser muy consciente del poder comunicativo de estos estímulos activos por parte del emisor, y se permite, un tanto irónicamente, jugar con la ambigüedad que a veces puede producirse en la descodificación del mensaje por parte del receptor. Tal es el ejemplo siguiente donde el *sonrojo* de Tancredi funciona como una Manifestación Emocional, pero no queda claro el matiz con el cual debe interpretarse:

Los ojos blancos de Tancredi se oscurecieron y se enrojecieron como un tomate, no se sabe si bien de vergüenza o de rabia. (Op. Cit. II: 88).

7. PROXÉMICA

Además de la Distancia Física (Dst.) que mantenemos respecto a los demás (Hall 1966), hay otros usos proxémicos del espacio: la Orientación Corporal (OC a partir de aquí, el Contacto Corporal (CC) y el movimiento del cuerpo en el espacio, que nosotros llamamos Desplazamiento (Dpl). Estos usos pueden funcionar: a. Para autorregular el comportamiento, y b. Para regular una interacción (R) (Argyle 1969).

En *proxémica* podemos distinguir dos tipos de movimientos en el espacio: los Obligatorios (MPOs) i los de Libre Elección (MPLE) . Los MPOs son movimientos a que nos obligan determinadas acciones -localizar y coger objetos, personas, lugares, etc.- Los MPLE serían desplazamientos intencionados en una situación discursiva o interactiva -avanzar mientras hablamos, etc.-. Para entender que un movimiento es libre u obligatorio, hace falta tener presente el análisis del contexto en el cual se produce. Así, un desplazamiento determinado puede funcionar simplemente como desplazamiento en un contexto; en cambio, en otro contexto, puede funcionar para manifestar el estado emocional del hablante (ME), o ser un desplazamiento impensado mientras leemos el periódico, etc. (Ext).

Distancia

Anotamos la distancia que separa el(los) personatje(s) del(de los) otro(s), es decir: el espacio en el que se ubica(n) en relación al(a los) otro(s). Con esta intención, reducimos las cuatro distancias que Hall (1966) estableció para las situaciones interactivas a sólo dos categorías en este modelo de transcripción: Proximidad (P) y Distancia (D). También adaptamos las categorías de “fase cercana” y “fase alejada”, que Hall pensó para cada distancia física, a los signos (+/-). La *Proximidad* es el espacio que se usa en las interacciones cara a cara, en grupos reducidos o en otras situaciones sociales. La *Distancia* implica que el personaje se mueve en una “burbuja”⁷⁷ diferente de la de los

otros personajes. A pesar de todo, la distancia es un elemento de percepción global, en función de elementos de orden cultural. Así, los signos de +/- D son susceptibles de ser expuestos a criterios subjetivos.

En narrativa podemos deducir la Proximidad y la Distancia por el contexto situacional en que se encuentra(n) el(los) personaje(s). La interacción puede ser con un(os) personaje(s) u objeto(s). Proponemos borrar las celdas de la columna hasta que formaliza la situación.

Desplazamiento

Se borran las celdas de las líneas correspondientes en la columna de esta categoría de acuerdo con la acción. Seguimos esta indicación también en los casos en que el desplazamiento es evidente, aunque el autor no lo explicita constantemente (ejemplo: desplazamientos con un medio de locomoción: carruaje, tren), y escribimos las siglas identificativas de los personajes que desempeñan la acción sólo cuando el autor nos proporciona las referencias.

avanzar (dar pasos hacia adelante)
caminar (andar)
correr
dirigirse a (ir a)
entrar/salir
girarse
pasear
retroceder (dar pasos hacia atrás)
subir/bajar (a/de algún sitio)

Cuadro 10. *Movimientos proxémicos en El Gatopardo*

Forzosamente, todas las referencias a un desplazamiento, en literatura están explicitadas por un verbo de acción: habían dejado, habían transitado, habían atravesado, caminaba, etc. Debido a esto, consideraremos un desplazamiento implícito cuando nos lo nombre con un verbo de acción.

Orientación Corporal

En esta columna anotamos las siglas del(de los) personaje(s) que produce(n) algún tipo de OC directamente relacionada con la postura que adopta(n). En una fase posterior a la transcripción, analizaremos los datos obtenidos de acuerdo con las tres categorías de Scheflen (1964): Inclusión/No inclusión; Enfrente, de Lado, en Ángulo; Congruencia/Incongruencia.

La OC está estrechamente relacionada con otros ENVs, tales como el CO, y con el CC, y con el estilo de escribir. En nuestro trabajo es una categoría difícil de encontrar explicitada, pero la podemos deducir básicamente por actitudes implícitas. Esta observación queda reflejada en el siguiente ejemplo:

Príncipe -decía Angélica-, hemos sabido que era aquí; hemos venido para descansar, pero también para pedirle un favor: esperamos que no nos lo negará. Sus ojos reían con malicia, y puso la mano encima de la manga de don Fabrizio.

- Le quería pedir que baile conmigo la próxima mazurca. Diga que sí, no sea malo. Sabemos que es un gran bailarín. (Op. Cit. VI: 218-219)

Referente a la Congruencia/Incongruencia con el grupo, un individuo puede adoptar *posturas congruentes* respecto a las que mantiene su interlocutor. Estas posturas pueden ser idénticas o invertidas. Las posturas congruentes se producen entre individuos con un alto nivel de sincronización que puede proceder de un estatus similar, de la atracción física, de compartir puntos de vista, etc. En el siguiente ejemplo encontramos a don Fabrizio y Angélica bailando, con una OC implícita:

La pareja Angélica-don Fabrizio daba gusto de mirar. Los enormes pies del príncipe se movieron con sorprendente delicadeza y nunca el calzado de satén de la dama fue rozado por ellos. Él la estrechaba con vigorosa firmeza.. (Op. Cit. VI: 220)

Contacto Corporal

En esta columna de la matriz anotamos las siglas de los personajes que presentan algún tipo de CC. El CC se corresponde con la categoría de los *adaptadores* en la clasificación de Ekman y Friesen (1969, 1981) e incluyen los *autoadaptadores* (autocontactos), los *objetoadaptadores* (contacto con objetos) y los *alteradaptadores* (contacto con otros personajes).

Los *autoadaptadores* y los *objetoadaptadores* que aparecen en nuestro cuadro son, exclusivamente, los que han presentado nuestros personajes a partir del texto escrito.

<i>Autoadaptadores</i>	cabello cara dientes espalda manos nariz pecho ropa• apretarse (lengua contra paladar) golpearse morderse rascarse santiguarse lavarse/secarse apoyarse/descansar (almohada, zapato...) llamar a la puerta
------------------------	---

COMUNICACIÓN NO VERBAL Y LITERATURA

<i>Objetoadaptadores</i>	tocar y/o sostener(sombrero, objetos, muebles...) apoyarse/descansar (almohada, zapato...) llamar a la puerta vestirse
<i>Alteradaptadores</i>	abrazar acariciar apoyarse sobre (hombro, mano, rodillas, brazo...) besar coger/levantar (cabeza, orejas, mano, pulso) dar palmadas (en la espalda, la cabeza) dar la mano hacer cosquillas morder pellizcar

Cuadro 11. *Contactos Corporales* (“adaptadores”) en *El Gatopardo*

Respecto a los CCs entre los personajes, los *alteradaptadores*, hemos partido de los que Argyle (1975) extrae de las culturas occidentales; estos son: dar palmadas, abofetear, dar puñetazos, pellizcar, acariciar, sacudir, besar, lamer, sostener, guiar, abrazar, enlazar y apoyar. De todos ellos, hemos seleccionado sólo los que han aparecido en nuestro texto y hemos añadido los tipos de CCs que no coinciden exactamente con el listado de Argyle.

Hemos incluido la categoría de los *artefactos* (somatoadaptadores) –vestidos, joyas, etc.– en los autoadaptadores porque estimamos que tocarse la propia ropa es un auto-contacto, distinto de ‘vestirse’, actividad que hemos considerado propia de los objeto-adaptadores.

El CC puede expresar los siguientes significados dentro de una cultura: afecto, agresión, atracción sexual, saludo y despedida, felicitación, agradecimiento y señalar la atención (Argyle 1972/1984). El tacto, a pesar de estar bastante inhibido por motivos culturales, dentro de la comunicación puede expresar entusiasmo, expresión de ternura, apoyo afectivo, puede por tanto tener diferentes significados (Knapp 1980, 1995). Teniendo en cuenta las restricciones culturales e individuales de los CCs, la frecuencia de su uso nos revela la personalidad de un individuo sin perder de vista que un CC produce impresiones subjetivas según el individuo que lo recibe. Abrazar, o dar una palma-da en la espalda puede ser una ME de afecto, pero también puede incomodar y extrañar a quien lo recibe. El siguiente ejemplo refleja, sobre todo con las ME a partir de un CC *alteradaptador*, cómo empieza a declinar el prestigio del Príncipe, actitud que sorprende a todos en aquel agosto de 1860:

(El Príncipe) se mostraba amable y de excelente humor. Había descendido del coche con su esposa para dar las gracias y con el furor de la música de Verdi y del estrépito de las campanas, abrazó el alcalde y estrechó la mano a todos los demás. Los campe-

sinos permanecieron en silencio, pero en sus ojos inmóviles se veía una curiosidad nada hostil [...] porque [...] estaban contentos ahora de ver el auténtico Gatopardo con pantalones de piqué, distribuir amistosas manotadas a todos y sonreír con la expresión bondadosa de felino cortesano. (Op. Cit. II: 65)

Tales MEs toman de improviso a don Onofrio, el fiel administrador de Donnafugata, quien disimula su sorpresa con un CC *autoadaptador* :

En años anteriores su gratitud habría sido idéntica, pero las palabras no le habrían salido de sus labios. Don Onofrio le miró de sorpresa.

-Es mi obligación, Excelencia.

Y para disimular la emoción se rascó la oreja con la uña larguísima del dedo pequeño izquierdo. (Op. Cit. II: 66)

Hay momentos en que un CC *alteradaptador* invita a una lectura diferente según las predisposiciones del(de los) personaje(s) emisor(es) y receptor(es):

La muchacha experimentó turbación y deseo de llorar, estado de ánimo que se acentuó cuando el primo le estrechó el brazo, con la sola intención, claro, de evitar que tropezara por el camino. (Op. Cit. II: 63)

Ubicación

Llamamos *Ubicación* al uso del espacio donde nos situamos y nos movemos. Este actúa: a. Como un modificador de nuestro propio comportamiento o el de nuestro(s) coin-teractuante(s); b. Como una fuente de significado (Argyle 1969; Cerdán 1997). Incluye el *orden* en el cual los individuos caminan o se sitúan respecto a los demás, donde las variables de rango, estatus social y sexo⁸ determinan con exactitud el lugar que tienen que ocupar y el orden que deben seguir. En ocasiones los individuos que ostentan un estatus superior van delante y en otras van detrás, como indican los siguientes ejemplos:

Tancredi tenía demasiado tacto para precedir a su tío. Pusó el caballo al paso y andó, modesto y reservado, al lado del primer coche. (Op. Cit. II: 61)

[...] antes de poner los pies en su casa tenían que asistir a un Te Deum en la iglesia. Ésta estaba a dos pasos, y se dirigieron allí en procesión; los viajeros llenos de polvo e imponentes y deslumbrantes, pero humildes las autoridades. Don Ciccio Ginestra, delante, abría el paso con el prestigio del uniforme; detrás el Príncipe, de bracito con la Princesa [...]. Seguía Concetta a la derecha de Tancredi [...]. Los demás seguían en desorden. (Op. Cit. II: 63)

Este comportamiento responde a la seguridad que produce <<saber dónde se está>>, cuestión vinculada tanto a la posición social como a la territorial (Leach 1976). Tanto la rigidez de estas pautas de comportamiento de acuerdo con exigencias de etiqueta, etc., como su relajación en determinadas situaciones o por cuestiones personales, nos pueden proporcionar una información muy valiosa para el estudio analítico posterior.

8. MODELO FUNCIONAL

Nuestro modelo de transcripción sería incompleto sin el apartado funcional situado al final de la matriz de transcripción: a toda categoría morfológica le corresponde siempre una categoría funcional debidamente extraída del contexto en que aparece. Hemos seguido las establecidas por Ekman y Friesen (1969, 1981), inspirados éstos, en parte, por Efron (1941), y ampliadas por Poyatos (1983, 1986). Así, hemos creado las columnas correspondientes a: Emblemas (Em), Ilustradores (Il), Adaptadores (A), Reguladores (R) y Manifestaciones Emocionales (ME)⁹.

Para asignar la función a cada categoría morfológica hemos de tener en cuenta, como hemos dicho anteriormente, el contexto. Acerca del sistema kinésico, podemos constatar que algunos gestos adoptan una categoría funcional variable según el contexto donde aparecen. Así, “adelantar la cabeza” puede funcionar como un *adaptador*, o como *manifestación emocional* (Cerdán 1997).

No siempre es fácil determinar a qué categoría pertenecen ciertas actividades comunicativas, ya que algunas pueden aparecer solapadas. Por ejemplo, una reacción de sorpresa puede definirse como un *exteriorizador*, pero puede funcionar secundariamente como un *emblema*. Por ello, a fin de aplicar esta clasificación a un estudio literario, cada elemento kinésico deberá categorizarse por su característica dominante (Oancia 1990).

Emblemas

Los emblemas, término originariamente usado por Efron (1941), son los gestos más lingüísticos. Directamente asociados al lenguaje, pueden substituirlo, precedirlo, coincidir y seguirlo inmediatamente. A pesar de que algunos emblemas pueden tener un significado bastante generalizado acostumbran a adquirirse culturalmente; por ejemplo, negar y afirmar con la cabeza, etc. Incluso un color puede funcionar como emblema: el ‘negro’ como señal de luto, etc. Entre otros, el ejemplo siguiente ilustra dos de los emblemas más frecuentes en *El Gatopardo*: el gesto de arrodillarse y el de persignarse:

[...] se oía un grácil campaneo y [...] apareció un sacerdote llevando un cáliz con el Santísimo [...]: era el Santo Viático. Don Fabrizio bajó y se arrodilló, las señoras se santiguaron [...]. (Op. Cit. VI: 206)

El uso de emblemas prolifera en situaciones en que hay impedimentos y deficiencias para una fluida comunicación verbal (ruidos ambientales, distancia...). Hemos de tener en cuenta también que el valor simbólico de algunos emblemas puede perderse en función de si se tiene un conocimiento profundo de su interpretación. Esto, en literatura, podría verse según las diferentes procedencias geográficas de los personajes y también según si el lector pertenece a una cultura diferente –alejada en el espacio o en el tiempo– de la obra literaria en cuestión.

Ilustradores

Son aquellos gestos y movimientos (oculares, etc.) que aparecen simultáneamente con el lenguaje verbal, pero no tienen la posibilidad de sustituirlo. En nuestro trabajo aparecen pocos ilustradores, y los gestos que aparecen son básicamente *marcadores del lenguaje y deícticos*. En el siguiente ejemplo, la furia de don Ciccio se manifiesta vívidamente:

(Don Ciccio) De pie, hablaba y accionaba, títere lamentable y ridículo que tenía razón.
(Op. Cit. III: 110)

En el siguiente ejemplo, el gesto de Tancredi (bien con la mirada bien con el dedo) se puede considerar un deíctico porque señala, en este caso un objeto:

Don Fabrizio buscaba un sitio en aquel salón que olía a vainilla, a vinos y a perfumería. Tancredi le vió desde una mesa y le indicó una silla cerca de ellos. (Op. Cit. VI: 223)

Exteriorizadores

Una postura corporal puede ser efectiva como exteriorizador de los roles sociales y puede adoptarse deliberadamente para mostrar que se pertenece a un determinado grupo social. Por ejemplo, la aceptación o no de Angélica en su nuevo "estatus social":

También un contacto corporal puede actuar como exteriorizador, por ejemplo cuando un personaje juega de forma impensada con un objeto (*objetoadaptador*) mientras está conversando:

No obstante, don Fabrizio no daba señales de vida: tenía los ojos medio cerrados y estaba inmóvil, cubriendo completamente con su gran mano la cúpula de San Pedro de alabastro que estaba encima de la mesa. Razonaba aún serenamente pero la mano entorno de San Pedro estaba crispada. Más tarde la minúscula cruz de la cúpula se encontró hecha pedazos.

- Dormir, querido Chevalley, dormir es lo que quieren los sicilianos [...] (Op. Cit. IV: 172)

Adaptadores

La categoría que puede desempeñar esta función, entre otras, es el CC, tal como hemos definido. Según la clasificación de Ekman y Friesen (1969, 1981) pueden funcionar como *objectoadaptadores*, *autoadaptadores* o *alteradaptadores*..

Reguladores

Uno de los ENVs relevantes con esta función en las conversaciones cara a cara es el CO. Ofrece información sobre los interactuantes y la naturaleza de su relación interpersonal. En literatura, desempeñan un rol bastante reducido en comparación con la vida real (Korte 1993), y en nuestra obra son prácticamente inexistentes.

Manifestaciones Emocionales

Esta categoría funcional normalmente se corresponde con las EFs; así lo indican Ekman y Friesen (1975: 7):

Emotions are shown primarily in the face... There is no specific body movement pattern that always signals anger or fear, but there are facial patterns specific to each emotion.

Con todo, también hay otras categorías NVs, fruto de motivaciones actitudinales, que pueden expresar igualmente las emociones del hablante (Poyatos 1994a), las cuales pueden aparecer conjuntamente con las EFs -formando un “*complejo emocional*” - o independientemente, pero una emoción nunca se presenta de forma aislada (Poyatos 1994a). Uno de los ENVs de mayor peso emocional es el CO; una mirada intensa puede ser señal de simpatía, de amor, de atracción erótica (Goldstein, Kilroy y Van de Voort 1976). Cabe señalar que en la vida real se dan diferencias individuales significativas acerca de la selección de los elementos que aparecen simultáneamente a EFs con significados idénticos que hacen los hablantes (Cerdán 1997). De acuerdo con este principio, tanto en la vida real como en literatura, el lenguaje corporal espontáneo de una persona indica sus intenciones reales y sus emociones (Korte 1993). Todos estos ENVs aparecen más en un plano inconsciente¹⁰, pero su emisión global puede considerarse también intencional, ya que el mismo autor en boca del narrador o de los mismos personajes, nos advierte de si se han mostrado entusiastas, distantes, atentos, etc., tal como en la vida real nosotros mismos somos capaces de autorreconocer. Ejemplo:

[...] llamaron a la puerta. Era Mimí, el criado, que entró atemorizado.
- El padre Pirrone desea verlo enseguida, Excelencia. (Op. Cit. II: 68)

9. CONCLUSION

Hasta aquí hemos podido constatar la gran cantidad de información no verbal como recurso en manos de un escritor para caracterizar los ambientes y los personajes a partir de su comportamiento externo. Ello nos ayuda a evocar la parte más íntima de su naturaleza. Recordemos que tanto la presencia como la ausencia de ENVs comunica (Poyatos 1994a). Así, de todas las categorías transcritas en *El Gatopardo* sorprende la ausencia explícita de OC, aunque la podemos deducir implícitamente ya que está estrechamente relacionada con otros ENVs. No nos sorprende en cambio la gran cantidad de EFs y de CCs que Lampedusa cita, ya que tanto la cara como las manos son los elementos más expresivos del cuerpo humano (Poyatos 1994a). Remarcamos también la ausencia de ENVs explícitos con función reguladora de la interacción. De ello deducimos que el autor ya sabe de antemano quién tiene que hablar, a lo que sumamos la dificultad para reproducir el realismo de una interacción (Poyatos 1994c). Un estudio posterior, con tratamientos cuantitativos y frecuencias, matizará tales percepciones.

Sin embargo, la presencia de ENVs en un texto narrativo demuestra que la CNV juega un rol muy importante no sólo en la vida real, sino también en literatura. Es un hecho conocido, pero la falta, sobre todo en los libros de texto, de un material apto para

trabajarla demuestra que no siempre se entiende el valor de esta presencia: pocos lectores la han estudiado o han reparado siquiera en su presencia. El modelo de transcripción que presentamos postula la formulación de un sistema que agrupa las categorías morfológicas y las funcionales para el estudio de los ENVs más cercanos al cuerpo humano: la kinésica y la proxémica. Por otra parte, la segmentación que hemos seguido en el apartado del texto escrito, así como las anotaciones que hemos hecho en el apartado del contexto, permiten interpretarlo como un sistema abierto para el estudio del resto de ENVs que integran el modelo orquestal de la comunicación humana.

Así, el estudio del componente no verbal de la comunicación en literatura a partir del modelo de transcripción semiótica que hemos desarrollado en este artículo nos permite tener elementos factibles para:

a. Estudiar el uso que hace un escritor de los ENVs que tiene a su alcance, uso que forma parte de su estilo de escribir.

b. Enseñar al lector a leer de forma más rica haciéndole tomar consciencia de estas posibilidades y estrategias, y perfeccionar así su comprensión lectora.

A todo esto, cabe sumar la importancia del contexto cultural y situacional, tanto en el espacio como en el tiempo, como posible elemento diferenciador entre el autor y el lector; pero el hecho de añadir un nuevo enfoque al análisis de la obra literaria escrita—un análisis de los repertorios no verbales—, puede contribuir a disminuir estas diferencias en la relación comunicativa entre el escritor y el lector.

NOTAS

1. Estos sistemas son: Paralenguaje (Hill 1952) y elementos casiparalingüísticos (Poyatos 1983), Cronémica, Rasgos Físicos (o Elements de Percepción Intersomática, en Poyatos 1994abc), y Elementos de Semiótica que Poyatos (1983) denomina “Sistemas objectuales” y “Sistemas ambientales”, y que nosotros agrupamos en la categoría “Objectual”. Esta categoría comprende: *nutritivo* (elementos nutritivos y pseudo-nutritivos); *indumentaria* (vestidos y ropaje); *artefactos* (joyas, perfumes, productos cosméticos, tatuajes, peinados, color de piel como elemento técnico...); *construido* (mobiliario, objetos artístico-decorativos, arquitectura, color de paredes, música, iluminación...); *modificado* (cultivos, jardinería); *natural* (terreno, flora, color, luz, clima); *fauna* (animales domésticos, domados y salvajes).
2. Ponemos el extenso ejemplo de don Fabricio que, en el capítulo II, dentro del coche camino de su Donnafugata predilecta, recuerda y piensa en diferentes cosas, situaciones y personas. Anotamos, en negrita, 1er recuerdo, 2o recuerdo, etc. en la columna de “Contexto”.
3. La mirada puede ser: CO (siempre entre personas), Perdida o Ausente, En Blanco, a Objetos, Paisajes, Animales, etc.
4. El complejo emocional determina que sea muy difícil aislar las emociones y esto tiene su reflejo en las “Manifestaciones Emocionales” (Ekman y Friesen 1971) emitidas principalmente desde el rostro.
5. Señalamos que la EF de aversión no la hemos detectado explícitamente en nuestro estudio sobre El Gatopardo.
6. Hewes (1957, cit. en Poyatos 1983), establece que existen unas mil posturas estáticas, de entre las cuales cada cultura selecciona su propio repertorio.
7. La “burbuja” (Hall 1966) es el espacio personal que consideramos de nuestra propiedad, que nos acompaña dónde vamos y que defendemos de intromisiones.
8. También la cultura. Por ejemplo, en Japón las mujeres caminan unos pasos detrás del marido.
9. También *expresiones afectivas* según otros autores (Poyatos 1983, 1986).
10. Así lo resalta Zanón y otros (1992) acerca de las EFs.

BIBLIOGRAFÍA

- Argyle, M. 1969. *Social Interaction*. Londres: Methuen.
- Argyle, M. 1972/1984. *Psicología del comportamiento interpersonal*. Madrid: Alianza.
- Argyle, M. 1975. *Bodily Communication*. Londres: Methuen.
- Bateson, G. 1971. "Comunicación". *La nueva comunicación*. Ed. I. Winkin (1981/1994). 4ª ed. Barcelona: Kairós: 120-150.
- Birdwhistell, R. L. 1952. *Introduction to Kinesics. An Annotated System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Washington, D.C.: Dept. of State, Foreign Service Institute.
- Birdwhistell, R. L. 1970. *Kinesics and Context: Essays on Body Motion communication*. Filadelfia: University of Pennsylvania.
- Cerdán, L. 1997. *La Comunicación No Verbal en el discurso del profesor*. Tesis de Doctorado. UBA.
- Cerdán, L. y Llobera, M. 1997. "Actuación de los profesores en el aula. Desarrollo de un modelo semiótico de transcripción". *RESLA* 12: 115-139.
- Drukman, D., Rozelle, R.M. y J.C. Baxter. 1982. *Nonverbal Communication. Survey, Theory and Research*. Beverly Hill: Sage.
- Efron, D. 1941/1972. *Gesture, Race and Culture*. La Haya: Mouton.
- Ekman, P. y Friesen, W.V. 1969. "Non-Verbal Leakage and Clues to Deception". *Psychiatry* 32: 88-106.
- Ekman, P. y Friesen, W.V. 1971. *Emotion in the Human Face. Guidelines for Research and an Integration of Findings*. Nueva York: Pergamon Press.
- Ekman, P. y Friesen, W.V. 1975. *Unmasking the Face: A Guide to Recognizing Emotions from Facial Cues*. Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- Ekman, P. y W.V. Friesen. 1981. "The repertoire of nonverbal behaviour: categories, origin, usage and coding". *Nonverbal communication, interaction and gesture*. Ed. A. Kendon. La Haya: Mouton. 57-106.
- Fauquet, M. y S. Strasfogel. 1972. *L'audio-visuel au service de la formation des enseignants*. París: Delagrave.
- Gennette, G. 1972. *Figures III*. París: Editions du Seuil.
- Goffman, E. 1959/1993. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goldstein, M, Kilroy, M. y Van de Voort, D. 1976. "Gaze as a Function of Conversation and Degree of Love." *Journal of Psychology* 92: 227-34.
- Gumperz, J. y N. Berenz. 1993. "Transcribing Conversational Exchanges". *LEA*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Hall, E. 1959. *The Silent Language*. Nueva York: Fawcett.
- Hall, E. 1966/1982. *La dimensión oculta*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Hall, E. 1968. "Proxémica". *La nueva comunicación*. Ed. I. Winkin. Barcelona: Kairós. 198-229.
- Hall, E. 1974. *Handbook of Proxemic Research*. Washington, D.C.: Society for the Anthropology of Visual Communication.

- Hill, A. 1952. "A note on primitive languages". *International Journal of American Linguistics* 18: 172-177.
- Kendon, A. 1977. "Studies in the Behavior of Social Interaction". *Studies in Semiotics* 6: 55. Bloomington: Indiana University Press.
- Knapp, M. 1980/1985. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Korte, B. 1993. *Body Language in Literature*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press.
- Landsheere, G. de. 1979. *Les comportements non verbaux de l'enseignant*. Bruselas: Labor.
- Leach, E. 1976. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- Mehrabian, A. 1972. *Silent Messages*. Belmont, California: Wadsworth.
- Oancia, M. 1990. *La Comunicación No Verbal en la Narrativa de Galdós*. Tesis de Doctorado. Canadá: Universidad de New Brunswick.
- Poyatos, F. 1983. *New Perspectives in Nonverbal Communication: Studies Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature and Semiotics*. Oxford/Nueva York: Pergamon Press.
- Poyatos, F. 1986. "Nuevas perspectivas en psicolingüística a partir de la comunicación no verbal". *Estudios de psicolingüística*. Miguel Siguán (coordinador). Madrid: Ediciones Pirámide. 35-57.
- Poyatos, F. 1994a. *La Comunicación No Verbal I. Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.
- Poyatos, F. 1994b. *La Comunicación No Verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid: Istmo.
- Poyatos, F. 1994c. *La Comunicación No Verbal III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid: Istmo.
- Poyatos, F. 1997. *Nonverbal communication and Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Rodoreda, M. 1981. "Mirall Trenca". Barcelona: Club Editor. 13-14.
- Ruesch, J. y W. Kees. 1956. *Nonverbal Communications: Notes on the Visual Perception of Human Relations*. Berkley: University of California Press.
- Schefflen, A. 1964. "The Significance of Posture in Communication Systems". *Psychiatry* 27/4: 316-331.
- Schefflen, A. 1965. "Sistemas de la comunicación humana". *La nueva comunicación*. Ed. I. Winkin. Op. cit. 198-229.
- Tomasi di Lampedusa, G. 1958. *Il Gattopardo*. Milán: Feltrinelli. [Traducción de Llorenç Villalonga (1962): Barcelona: Club Editor].
- Watzlawick, P. 1971. "Estructuras de la comunicación psicótica". *La nueva comunicación*. Ed. I. Winkin. Op. cit. 247-264.
- Winkin, Y., ed. 1981/1994. *La nueva comunicación*. 4ª ed. Barcelona: Kairós.
- Zanón, J. V., Redo, J.A. & Arbonès, C. 1992. "Papers de Treball de recerca educativa". nº 1. UBA: ICE.

