

**UNIVERSITAT DE BARCELONA.**  
**DEPARTAMENT DE DIDÀCTICA DE LA LLENGUA I LA LITERATURA.**  
PROGRAMA DE DOCTORAT  
“ENSENYAMENT DE LENGÜES I LITERATURA”  
BIENNI 1995-1997

TESI DE DOCTORAT

**LA COMUNICACIÓ NO VERBAL EN LA NARRATIVA DE  
GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA: *EL GUEPARD*.**

PRESENTADA PER  
**JAUME GAYA CATASUS**

PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTOR EN FILOSOFIA I CIÈNCIES DE  
L'EDUCACIÓ (SECCIÓ CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ).

DIRECTOR DE LA TESI: **Dr. MIQUEL LLOBERA CÀNAVES**

BARCELONA 2005.

## II. ESTAT DE LA QÜESTIÓ.

### II.1. COMUNICACIÓ I LITERATURA.

*-De la senyoreta, Excel·lència, no hi ha res a dir. Ella parla per si mateixa. Els seus ulls, la seva pell, la seva bellesa són explícites i es fan entendre de tothom. Crec que el llenguatge que parlen ha estat comprès per Tancredi, si és que no som un malpensat. (El Guepard, III/107: 394)*

El concepte de *comunicació* és un dels que ha rebut més definicions al llarg de la història de les ciències socials. L'amplitud del fenomen, conjuntament amb la diversitat de perspectives des de les quals es pot analitzar, fan difícil de definir el terme d'una manera adequada en una síntesi breu. Per aquest motiu, la paraula ha rebut crítiques constants per part d'investigadors i de pensadors. L'ús del terme ha triomfat, i la seva aplicació ha superat el mer camp de les relacions humanes al de les relacions públiques, fins a l'extrem que mai no s'havia parlat tant de *comunicació* com fa unes poques dècades.

Són imprescindibles, per a l'estudi de la comunicació i la interacció, les aportacions de la Teoria General de Sistemes, l'Escola de Palo Alto, el Model Antropològic de Hymes, i el de la Triple Estructura Bàsica de la Comunicació Humana, de Poyatos. Aquestes aportacions teòriques formen part de les bases sobre les quals es recolza el nostre treball d'investigació, especialment per a la definició de conceptes previs. Les múltiples relacions entre *comunicació* i *cultura* fan difícil separar ambdós conceptes, així com la seva interdisciplinarietat i el seu ampli camp d'actuació fa difícil donar-ne una única definició. El nostre treball parteix de la convicció de Poyatos que *cultura és tot* i que *tot comunica*, i de la necessitat d'entendre la cultura també com a text.

La comunicació, des d'una perspectiva antropològica, ens porta a considerar els textos literaris, com són les novel·les, com documents d'interès etnogràfic.

## **II.1.1.- Teories explicatives de la Comunicació.**

### **II.1.1.1. La Sistèmica. El Model Circular o Retroactiu.**

Wiener (1948; cit. dins Winkin, 1981/1994) reflexiona sobre el principi del *feedback* o retroacció, conegut i utilitzat des de feia temps, i, més que una teoria articulada i detallada, elabora un 'projecte' de *cibernètica*, segons el qual tot 'efecte' retroactua sobre la seva causa, i tot procés ha d'estar concebut segons un esquema circular. Aquesta reflexió és recollida pel biòleg Bertalanffy (1950) en la seva *Teoria General de Sistemes*, amb la qual es proposa "investigar los principios que se emplean para los sistemas en general", entenent per sistema un "complejo de elementos en interacción" (Bertalanffy, 1950: 31; cit. dins Winkin, 1981/1994: 15).

Com a fruit d'unió d'aquestes aportacions teòriques, neix més modernament la *Sistèmica* o *enfocament sistèmic*, l'objecte de la qual no serà estudiar els elements com a entitats aïllades i autosuficients, sinó la relació i organització natural d'aquests elements en sistemes interactuants (Wittezae i García, 1992/1994). Així doncs, la comunicació no es concep com una suma de sistemes estàtics sinó com un conjunt de sistemes que funcionen d'una forma dinàmica i interactiva, de manera que es produeixen *relacions intersistèmiques* i *intrasistèmiques* (Poyatos, 1994a).

### **II.1.1.2. La Teoria Matemàtica. El Model Lineal o Telegràfic.**

De ressò també als anys cinquanta, Shannon (1949; cit. dins Winkin, 1981/1994) elabora la *Teoria matemàtica de la comunicació*, que és en definitiva una teoria de la *transmissió* d'un contingut, la qual transmissió segueix un model lineal de la comunicació basat en l'esquema *emissor-receptor*. Aquest mateix esquema serveix de base a Jakobson (1959/1966) per elaborar el *Model de la Comunicació*. Aquest model és una aproximació a la comunicació humana que restringeix el concepte d'*acte comunicatiu* al d'*acte informatiu* deliberat i conscient per part d'un emissor cap a un/s receptor/s, essent el concepte d'*intencionalitat* la clau d'aquesta proposta. Entenent el procés informatiu en un sol sentit, els processos informatius bi-direccionals o multi-direccionals quedarien fora, llavors, del contingut del terme (Payrató, 1988).

### II.1.1.3. L'Escola de Palo Alto. El Model Orquestral de la Comunicació.

A partir de l'observació del comportament natural dels éssers humans, al llarg dels mateixos anys cinquanta, una sèrie d'investigadors que procedeixen de diferents camps (antropologia, sociologia, psiquiatria) s'oposen rotundament al model lineal de Shannon i, seguint els postulats de Bateson i Ruesch (1951/1968), utilitzen les proposicions del model circular de la *Cibernètica* i la *Teoria General de Sistemes* per explicar el fenomen de la comunicació interpersonal, entesa com a *nivells de complexitat*, de *contextos múltiples* i de *sistemes circulars*.

Observen que la comunicació humana va molt més enllà del mer acte de parla, conscient i voluntari, i parteixen de la creença que, fins i tot sense paraules, *no és possible deixar de comunicar-se* (Watzlawick, Beavin i Jackson, 1967/1995), ja que les persones es mouen, miren, s'agrupen entre elles seguint diferents variables: sexe, edat, etc.

En veure que tot comunica, tots els investigadors relacionats amb aquesta escola intenten d'esbrinar els mecanismes d'aquesta comunicació, i propugnen la creença de l'existència cultural d'uns *codis* -entesa la paraula 'codi' com a 'corpus de regles'- del comportament personal i interpersonal apropiats o no segons el 'context', amb una sintaxi, una semàntica i una pragmàtica que actuarien de manera inconscient (Watzlawick i Weakland, 1977: 56, cit. dins Winkin, 1981/1994: 22):

De la misma manera que es posible hablar correcta y corrientemente una lengua y no tener, sin embargo, la menor idea de su gramática, obedecemos de una manera permanente a las reglas de la comunicación, pero las reglas mismas, la <<gramática>> de la comunicación, es algo de lo que somos inconscientes.

En aquest sentit, la idea arrencaria de la de <<codi secret i complicat>> utilitzada ja per Sapir (1967: 46) en referència als gestos:

Reaccionamos como si siguiéramos un código, secreto y complicado, que no está escrito en ninguna parte, no lo conoce nadie y todos lo entienden.

Aquesta idea ha estat reiterada constantment per Birdwhistell en relació a la *kinèsica*, per Hall (1966/1982) en relació a la *proxèmica*, i per tots els membres de l'escola en analogia entre la comunicació i una orquestra. Amb paraules de Schefflen (1973: 181):

La <<partitura>> de la comunicació no ha sido formulada por escrito y, en cierta medida, ha sido aprendida inconscientemente.

D'aquesta manera, la comunicació és entesa no com una "transmissió d'informació", sinó en el sentit de 'participació' o 'posta en comú', a nivell d'un intercanvi (Birdwhistell, 1959: 104). Per il·lustrar aquesta visió de la comunicació, i per analogia, sense tractar d'establir correspondències massa exactes entre objectes i conceptes, la imatge d'una orquestra en funcionament és la més adequada; d'aquí ve el nom de *model orquestral de la comunicació* (Winkin, 1981/1994).

Aïllar cada component del sistema global suposa trencar, si es vol tenir present una idea més real del fenomen que suposa la comunicació. Completant aquest concepte, Birdwhistell i Scheflen proposen l'anàlisi del context (Winkin, 1981/1994).<sup>1</sup>

#### **II.1.1.4. El Model Antropològic. La Triple Estructura Bàsica de la Comunicació Humana.**

Al marge de l'abast concret amb què s'utilitzi el concepte, el més usual al llarg del segle XX ha estat categoritzar la comunicació humana entre dos eixos: el *verbal* i el *no verbal*, distinció una mica ambigua però utilitzada amb força profusió encara. Ara bé, es fa necessari i indispensable un comentari previ a la problemàtica de l'ús de l'adjectiu *verbal* com a sinònim de *lingüístic* i limitat al sentit de *paraula*; i, com a conseqüència, al seu correlatiu de *no verbal*, el camp semàntic del qual és excessiu.

Entenent la comunicació com un procés o sistema complex i integrador, social, plural i permanent, alguns investigadors desestimen la dicotomia de *verbal* i *no verbal* com a termes definatoris de comunicació. Per aquests autors -escriu Winkin (1981/1994: 23)-, "No se trata de establecer una oposición entre la comunicación verbal y la <<comunicación no verbal>>: la *comunicación es un todo integrado*." Birdwhistell prefereix parlar simplement de *comunicació*, en un sentit integrador. Com comenta Winkin (1981/1994: 75):

Para él, gestualidad y lenguaje se integran en un *sistema* constituido por una multiplicidad de modos de comunicación, tales como el tacto, el olfato, el espacio y el tiempo.

Watzlawick, sense evitar la dicotomia subjacent, parla de *llenguatge digital* i *llenguatge analògic*.

Sembla ser que la solució del problema terminològic és la combinació dels termes *verbal* i *no verbal* amb els de *vocal* i *no vocal* proposada per Laver i

---

<sup>1</sup> Vegeu el punt II.1.1.5 *Noció de Context*, d'aquest treball d'investigació.

Hutcheson (1972: 12). D'aquesta manera, s'obtenen quatre categories, les quals són la base del *model antropològic* que proposa Hymes (1972):

1. **verbal-vocal**: llenguatge oral, de tipus lèxic.
2. **verbal-no vocal**: llenguatge escrit o transcrit amb altres procediments.
3. **no verbal-vocal**: parallenguatge.
4. **no verbal-no vocal**: kinèsica, proxèmica, cronèmica i la resta de sistemes somàtics.

Amb aquest model, es distingeixen les tres formes bàsiques de la comunicació humana que intervenen en una interacció i que Poyatos, des de l'any 1970, proposa d'estudiar com la *Triple Estructura Bàsica de la Comunicació Humana* (Poyatos, 1994a).<sup>2</sup>

#### La Triple Estructura Bàsica de la Comunicació Humana

Poyatos (1994a) parteix de la convicció que els sNVs no funcionen únicament com un complement secundari de la parla, ja que cal tenir present que aquesta és una activitat, per naturalesa, tant audible com visual. Adverteix que si es vol fer un estudi tan seriós com real de la comunicació humana, a més de donar compte de la triple estructura *lèxica-morfològica-sintàctica* del que tradicionalment s'ha vingut considerant com un sistema complet i autònom per si sol anomenat *llenguatge*, forçosament haurem de trobar-nos amb la *Triple Estructura Bàsica de la Comunicació Humana*, 'paraules-parallenguatge-kinèsica', concebant el *llenguatge* d'una manera molt més àmplia del que la tradició l'ha anat considerant. Així ho expressa ell mateix (Poyatos, 1994a:130):

Se ha creído poder analizar su realidad en un encuentro interactivo vivo incurriendo todavía en lo que ha sido el mayor fallo en el análisis del discurso y de la comunicación interpersonal en general: no ver esa triple e inseparable realidad del lenguaje vivo, hablado, que existe sólo como un continuo verbal-paralingüístico-kinésico formado por sonidos y silencios y por movimientos y posiciones estáticas, es decir (...) 'la triple estructura básica de la comunicación'.

En aquesta triple estructura, en una frase viva -que es produeixi en un context real-, les expressions verbals es combinen invariablement amb els trets

---

<sup>2</sup> Com explica ell mateix, Poyatos (1994a) presentà el tema de *the basic triple structure of human communication behavior* per primera vegada en el congrés de la *Northeast Modern Language Association* de 1970 a Filadèlfia. Des de llavors l'ha tractada com a tema obligat en qualsevol discussió de la comunicació interpersonal, com a part d'altres treballs o com a tema únic en multitud de conferències arreu del món.

paralingüístics i kinèsics, ja que les paraules, enteses i utilitzades com a signes arbitraris o imitatius, són incapaces, per si mateixes, d'expressar significats 'verbalment inefables'; precisament els encarregats d'emplenar aquests buits en el discurs són els sNVs (p. e., un sospir, una veu trèmula, un timbre alt; una mirada, una llàgrima). Amb aquestes activitats NVs, l'emissor pot completar, contradir, afirmar, etc, el seu propi discurs.<sup>3</sup> Poyatos ho defineix com la "lexicalidad y gramaticalidad del paralinguaje y la kinésica" (Poyatos, 1994a: 132):

lo que hace de la combinación lenguaje-paralinguaje-kinésica una estructura funcionalmente coherente -y por tanto el verdadero instrumento de la comunicación humana- es, primero, su generador kinésico común, y luego su semánticidad y lexicalidad combinadas y su capacidad para operar simultáneamente, alternar mutuamente o sustituirse según se necesite durante la interacción.

Completant aquesta triple realitat, hi ha dues dimensions addicionals que estan estretament connectades: la *proxèmica* i la *cronèmica*. D'aquesta forma, Zanón (1993: 29) fa notar que

la adopción de una perspectiva semiótica en el estudio de la interacción humana no puede dejar de analizar el papel de los dos componentes no lingüísticos en las actividades que analiza.

### II.1.1.5. Noció de Context.

En cada concepte dels membres de l'escola de Palo Alto trobem la idea de context, l'únic capaç de donar sentit als elements que s'inscriuen en ell. Analitzant el significat dels fenòmens comunicatius des d'una perspectiva antropològica, cal tenir present tres aspectes relacionats amb la noció de context en l'estudi de la CNV humana: el context situacional, cultural i personal.

a) *context situacional*. Per oposició a l'anàlisi del contingut, fundat en la idea que la significació és intrínseca als elements que componen els materials a estudiar, com ara textos, paraules, imatges, etc., tant Birdwhistell com Schefflen proposen que es descriu el funcionament dels diferents modes de comportament tenint en compte l'*anàlisi del context* o *mètode de la història natural*.<sup>4</sup> En aquesta línia, escriu Winkin (1981/1994: 23):

<sup>3</sup> Vegeu el punt II.3.3 d'aquest treball d'investigació: *Funcions de la CNV en literatura*.

<sup>4</sup> Aquest mètode és l'usat en l'estudi de certes seqüències de la pel·lícula de treball "Doris", amb motiu de la triple anàlisi (psicològica, lingüística i cinèsica) intitolada *The Natural History of an Interview* (1971). Concentra el seu estudi en 9 segons de la pel·lícula en els quals es veu com Bateson encén la cigarreta de Doris. Estudia la textura de la interacció treballant imatge a imatge, amb o sense so, a

Como ocurre con los enunciados del lenguaje, los <<mensajes>> procedentes de otros modos de comunicación carecen de significación intrínseca: sólo en el contexto del conjunto de los modos de comunicación, relacionados a su vez con el contexto de interacción, puede adquirir sentido la significación. (...) si la comunicación se concibe como un proceso permanente en varios niveles, para comprender la emergencia de la significación, el analista debe describir el funcionamiento de diferentes modos de comportamiento en un contexto dado, lo cual es un trámite muy complejo.

Aquests investigadors conceben la investigació de la comunicació en termes de *nivells de complexitat*, de contextos múltiples i de sistemes circulars. Tenint en compte el context situacional, es pot explicar el procés global d'una interacció.

b) *context cultural*. El matís antropològic-lingüístic es centra en l'anàlisi dels diferents estils comunicatius, tant verbals com NVs, en funció de les variables culturals (Payrató, 1988: 79).<sup>5</sup> Tenint en compte que "cultura és tot" i que "tot comunica" (Poyatos, 1994a), es fa difícil separar els conceptes de 'cultura' i 'comunicació'. Amb paraules de Payrató (1988: 79):

Les múltiples interseccions entre els conceptes de cultura, comunicació i comunicació (no verbal) no permetran, en realitat, aproximacions als diversos objectes d'estudi que no prenguin en consideració la resta de fenòmens amb què s'interrelacionen, o altrament els primers es desvirtuen.

Ekman i Friesen (1969b, 1981) marquen que per a l'estudi del fenomen NV cal tenir en compte l'*ús*, l'*origen* i el *codi*. L'*ús* es refereix als elements contextuals que apareixen simultàniament en l'emissió d'un sNV. L'*origen* d'un comportament NV es refereix a insertar-lo en un procés d'evolució filogenètica o ontogenètica. El *codi* posa en relació el comportament NV i el seu significat. Un *codi extrínsec* està basat en una relació arbitrària entre significat i significant. Un *codi intrínsec* suposa la coincidència de significat i significant (Cerdán, 1997).

Pot ser de gran ajuda tenir present el tema de l'acte comunicatiu -salutació i comiat, contractes, etc-, per entendre el significat dels sNVs.

c) *context personal*. Considerem com a *context personal* tot allò que caracteritza i defineix un individu com a tal: estat d'ànim habitual, coneixements apresos, educació adquirida, trets físics, etc. Aquestes variables són importants en literatura per a poder identificar i decodificar determinats comportaments dels personatges, tant per part del lector com per part d'un altre personatge. Així, un

---

càmera lenta o accelerada. El treball es féu durant els 3 mesos d'estiu del 1956, i l'escena de la cigarreta comença a la pàgina 166 de l'obra microfilmada el 1971.

<sup>5</sup> L'antropòleg Harris (1980/1994; cit. dins Cerdán, 1997: 12) inclou el terme 'estil' per definir el concepte de 'cultura'. Per ell, la cultura seria un estil de vida social total, compartit i adquirit per un grup de persones, i que inclou unes maneres i pautes de pensar, sentir i actuar.



personatge pot preveure una acció-reacció d'un altre personatge a partir del cúmul d'informació que en posseeix. En alguns casos, el context personal pot ajudar a decodificar correctament un determinat comportament NV, i en d'altres pot conduir a deduccions errònies.<sup>6</sup>

## II.1.2. Caracterització de la Comunicació.

### II.1.2.1. Pluricanalitat.

La comunicació es produeix a través de tots els canals sensorials (oïda, vista, gust i tacte). Tenint en compte la visió circular de la comunicació, derivada de les idees de la cibernètica, Birdwhistell (1959), més que parlar de 'comunicar-se amb' prefereix utilitzar el terme 'participar en la comunicació', entesa aquesta com un intercanvi. Concep la comunicació bàsicament com un *sistema interaccional* que està per sobre del comportament individual. Entén aquest sistema com un 'procés' en què els interlocutors hi *participen*, amb un 'ritme' propi, com un ball, una dansa, un concert, utilitzant els termes analògics de la imatge de l'orquestra. Condon (1976) anomena aquest fenomen *sincronia interaccional*.

En *termes sistèmics*, dins el sistema global o conjunt del sistema de comportament, el llenguatge verbal només seria una part o subsistema, interrelacionat amb d'altres. Birdwhistell (1959) veu la comunicació com un <<procés>>, social, permanent i plural, que integra múltiples sistemes o modes de comportament: el sistema verbal i paralingüístic, la kinèsica, la proxèmica, la cronèmica i els altres elements de semiòtica. Birdwhistell proposa centrar l'interès d'estudi de la comunicació no en el contingut de l'intercanvi sinó en el sistema que ha fet possible aquest intercanvi; i aquest sistema és precisament la comunicació.

### II.1.2.2. Integració.

Entenent la comunicació com un sistema o procés social, permanent i plural, en varis nivells, fet compartit tant per Birdwhistell (1970/1979)<sup>7</sup> com pels altres

---

<sup>6</sup> Entre d'altres, citem el cas de don Fabrizio qui, d'acord amb les seves creences personals i habituat a tractar amb individus de classe social inferior, decodifica com a por el silenci de don Ciccio, quan en realitat es tracta de sorpresa (*El Guepard*, III/45/51: 177; EF/CE).

<sup>7</sup> Segons Birdwhistell (1970/1979: 85) "(...) la comunicación puede entenderse en su sentido más amplio como un sistema estructural de símbolos significantes (procedentes de todas las modalidades con fundamento sensorial) que permite la interacción humana ordenada".

investigadors de l'Escola de Palo Alto, motiva que no es pugui aïllar cada component del sistema de comunicació global, si es vol comprendre la significació del missatge.

La conclusió de Birdwhistell és que no es pot concebre un estudi aïllat del llenguatge o de la gestualitat, ja que un i altre sistema formen part d'un conjunt més ampli, que és la comunicació; amb paraules de Winkin (1981/1994: 75):

Para él, gestualidad y lenguaje se integran en un *sistema* constituido por una multiplicidad de modos de comunicación, tales como el tacto, el olfato, el espacio y el tiempo.

D'aquesta manera, la comunicació és vista com un procés molt complex o un conjunt integrat per una sèrie d'elements o sistemes semiòtics interrelacionats entre ells, d'entre els quals el llenguatge en seria un element o sistema semiòtic més.

És erroni centrar l'estudi de la comunicació només en el llenguatge perquè s'obvia o es minimitza la resta de sistemes presents en tot intercanvi comunicatiu. Això ens portaria a disminuir la importància de l'aspecte integrador de la comunicació i a negar la mateixa riquesa del procés comunicatiu (Birdwhistell, 1970/1979). Explicant això, Winkin (1981/1984: 75) escriu:

Para Birdwhistell no existe la significación de *un* gesto, sino que el gesto se integra en un sistema interaccional de múltiples canales, que se confirman o se invalidan mutuamente.

Per consegüent, Birdwhistell no creu que s'hagi d'establir una oposició entre la comunicació verbal i la CNV, afavorint, així, l'anàlisi del context.

En aquesta línia integradora i àmplia del concepte de comunicació humana, Knapp (1984), apropant-se al fenomen a partir dels trets essencials, destaca cinc aspectes fonamentals de la comunicació:

- 1- És vista com un procés.
2. Implica alhora missatges conscients i expressius.
3. Es compon bàsicament de senyals que generen diferents significats en diferents nivells.
4. Depèn íntimament del context, pel que fa al significat.

### **II.1.2.3. Inevitabilitat.**

Una de les aportacions més importants dels científics de l'Escola de Palo Alto és el concepte d'inevitabilitat de la comunicació: *No podem no comunicar* (Watzlawick, Beavin i Jackson, 1967/1995). El fonament d'aquest axioma prové precisament de la CNV.

(...) incluso el sinsentido, el silencio, el retraimiento, la inmovilidad (silencio postural) o cualquier otra forma de negación constituye en sí mismo una comunicación(...) En síntesis, cabe postular un axioma metacomunicacional de la pragmática de la comunicación: *no es posible no comunicarse*. (Watzlawick, Beavin i Jackson, 1967/1995: 51)

D'acord amb Serrano (1984: 104), en qualsevol situació comunicativa, la CNV és inevitable perquè "els canals no verbals sempre són oberts i, per tant, hi passa informació". En la vida real no podem mai evitar de comunicar alguna cosa, ja que, a més de les paraules i dels gestos expressats conscientment amb la intenció de comunicar, transmetem constantment informació més o menys involuntària. No podem no comunicar. Fins i tot si no volem dir res, comuniquem. Per tant, l'absència d'un gest pot ser tan significativa com la seva presència, i un silenci –independentment de la seva durada-, a vegades pot tenir més força comunicativa que tot un discurs verbal. Unes mateixes paraules poden prendre diferents significats en relació a la situació i a les persones que les emeten. Hawkes (1977:125) diu al respecte:

(...) nobody just talks. Every speech-act includes the transmission of messages through the 'languages' of gesture, posture, clothing, hairstyle, perfume, accent, social context (...) over and above, under and beneath, even at cross-purposes with what words actually *say*. And even when we are not speaking or being spoken to, messages from other 'languages' crowd in upon us: horns hoot, lights flash, laws restrain, hoardings proclaim, smells attract or repel, tastes delight or disgust, even the 'feel' of objects systematically communicates something meaningful to us. Man's role in the world (...) is quintessentially one of communication.

Goffman (1956/1993: 98) destaca també el concepte d'inevitabilitat de la comunicació afirmant que sempre succeeix alguna cosa en l'autopresentació d'un mateix.

Cuando los individuos se encuentran reunidos en circunstancias que no exigen intercambios de palabras, participan de todos modos, lo quieran o no, en una cierta forma de comunicación (...). Aunque un individuo pueda dejar de hablar, no puede impedir comunicarse mediante el lenguaje del cuerpo. Puede hablar a propósito o no, pero no puede dejar de decir algo.

Si tot això suara esmentat és significatiu en una interacció en la vida real, en un text literari narratiu tindrà encara més intensitat pel fet que l'escriptor haurà escollit i deliberat cada paraula (Poyatos, 1994c).

#### **II.1.2.4. Interacció.**

La comunicació sempre té lloc en una situació interactiva (Cerdán, 1997). La dimensió social de la comunicació sempre condueix al terme *interacció* pel fet que la

conducta humana és tan comunicativa com interactiva (Heinemann, 1980). La interacció és una de les característiques bàsiques de la comunicació interpersonal. Watzlawick, Beavin i Jackson (1967/1995) descriuen la interacció humana com un sistema de comunicació, caracteritzat per les propietats dels sistemes generals.<sup>8</sup> En termes sistèmics, podem considerar la comunicació com un sistema interactiu, i la Teoria General de Sistemes ens ajuda a comprendre la naturalesa dels sistemes interaccionals (Bertalanffy, 1950). Recordem que un sistema és un tot inseparable i coherent, la complexitat del qual no es pot explicar mai considerant els seus elements per separat. Així, un canvi o alteració de l'ordre en la interrelació dels seus elements pot oferir un resultat diferent. Seguint Watzlawick, Beavin i Jackson (1967/1995: 122), tenint en compte que "tota conducta és comunicació" i que mai "no podem no comunicar", tota interacció es regeix pel principi de la no-sumativitat.

No podem entendre la interacció sense la idea de *retroalimentació*, tenint en compte la teoria de la cibernètica o la circularitat.<sup>9</sup> Podem entendre la interacció com una sèrie de missatges intercanviats entre persones (Watzlawick, Beavin i Jackson 1967/1995). Segons Goffman (1956/1993), les interaccions estan regides per un conjunt de regles. Aquestes estan a la disposició dels interactuants, els quals, talment com si fossin "actors socials" poden triar, de tot el repertori, aquelles que necessitin en funció del context situacional i del/s interlocutor/s. L'obra de Goffman (1956/1993) posa en evidència altres conceptes relacionats amb la interacció:

a) *concepte d'estratègia*. Fa referència a aquells aspectes de la interacció que poden ser previstos, calculats o controlats.<sup>10</sup>

b) *relaxació de rol*. Fa referència al canvi de comportament en un individu quan oblida o abandona el paper que desenvolupa habitualment.<sup>11</sup>

c) *concepte de no-persona*. Aquest concepte implica individus amb poc estatus i a nens petits, quan no és considerada la seva presència. Es poden produir

---

<sup>8</sup> Watzlawick es refereix a les relacions sistema-subsistema, totalitat, retroalimentació i equifinalitat. Per a més informació, consulteu Watzlawick, Beavin i Jackson (1965/1995: 139).

<sup>9</sup> Vegeu el punt II.1.1.1 d'aquest treball de tesi: *La Sistèmica. El Model Circular o Retroactiu*.

<sup>10</sup> Don Fabrizio, com a bon observador, és capaç de preveure el to de la conversa amb Tancredi a partir de l'observació del to de la seva veu, la seva manera de caminar, la seva manera de mirar, etc. Vegeu (*El Guepard*, II/19/80: 378).

<sup>11</sup> En *El Guepard*, don Fabrizio, com a patriarca d'una estirp de senyors, mostra un gran interès per les normes de conducta de la seva família. Per aquest motiu sorprèn quan es mostra més content de l'habitual i deixa que hom faci broma fins i tot a taula. Vegeu (*El Guepard*, I/133: 688).

situacions de no-persona entre un alumne en relació a un professor, un pacient en relació a un metge, etc., la qual cosa ens diu molt sobre els interactuants.<sup>12</sup>

d) *impressió*. Implica allò que percebem d'una persona de forma immediata a partir dels signes semiòtics que transmet. Sovint les primeres impressions són determinants en les relacions futures dels interactuants.<sup>13</sup>

Els qui participen en la interacció segueixen un procés seqüencial d'*acció-reacció* (Lennard i Bernstein, 1960), i introdueixen el que Bateson i Jackson (1964) anomenen la *puntuació de la seqüència comunicacional* (Whorf, 1947/1956; cit. dins Watzlawick, Beavin i Jackson, 1967/1995: 56). Aquesta puntuació s'encarrega d'organitzar els fets de la conducta comunicativa, i és de vital importància per a les interaccions; així, des del punt de vista cultural, podem reconèixer diferents seqüències d'interacció social. El paradigma *simetria-complementarietat* (Bateson, 1935: 176) serveix de base per agrupar tots els intercanvis comunicacionals en els fenòmens d'interacció anomenats respectivament *interacció simètrica* i *interacció complementària* (Watzlawick, Beavin i Jackson, 1967/1995: 69). Ambdós casos descriuen la tendència vers el canvi progressiu o alteració de les pautes de conducta establertes entre les persones o participants, procés resultant d'una interacció acumulativa. D'acord amb Watzlawick, Beavin i Jackson (1967/1995: 70):

Todos los intercambios comunicacionales son simétricos o complementarios, según que estén basados en la igualdad o en la diferencia.

Dos o más participantes se relacionen simétricamente cuando sus conductas tienden a igualarse y a diferenciarse mínimamente; por el contrario, se relacionan de manera complementaria cuando sus conductas tienden a diferenciarse más, por el contexto social o cultural que los envuelve.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> En *El Guepard*, l'alcalde, don Calogero Sedara, ignora les persones el vot de les quals no li és favorable. Vegeu (*El Guepard*, III/75: 260).

<sup>13</sup> En *El Guepard*, és decisiva per la família Salina la primera impressió que els produeix Angèlica durant la seva presentació oficial al palau de Donnafugata. Vegeu (*El Guepard*, II/94: 451).

<sup>14</sup> En *El Guepard* trobem mostres d'aquestes relacions. Citem, entre altres, en la manera de comportar-se durant el menjar, la relació simètrica entre Tancredi i Concetta, i la complementària d'ambdós amb Angèlica. Vegeu (*El Guepard*, II/109: 509).

### II.1.3. El fenomen cultural.

#### II.1.3.1. Cultura i Comunicació.

El terme *cultura* ha rebut múltiples i diferents definicions al llarg de la història, especialment dels últims 50 anys. És difícil de fer una única definició de *cultura*, si no impossible, perquè el concepte es pot explicar des de distintes disciplines (antropologia, sociologia, psicologia, lingüística, etc.) i de forma sempre vàlida, d'acord amb els interessos específics de cadascuna.<sup>15</sup>

Des de la perspectiva antropològica, el concepte de *cultura* és cabdal per explicar què són els homes i per què són, com són i per què fan el que fan.<sup>16</sup> D'entre les primeres definicions, destaquem la que profereix Burnett Tylor (1878/1974; cit. dins Daniel, 1996: 357) del terme cultura:

Culture or civilization, taken in its widest ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.

Aquesta definició permet entendre que la cultura és relativa, que afecta tota la condició humana i que no hi ha cultures pitjors o millors. La paraula *cultura* es refereix així a un sistema complet de creences, idees i comportaments creats i transmesos a nivell social. Aquest sistema inclou el pensament, la llengua, els coneixements específics (història, literatura, art, religió, filosofia, ciència, etc.) d'una societat en particular. En aquest sentit, valorem la definició de Kluckholm (1954: 923):

Culture consists of patterns, explicit and implicit, of and for behavior acquired and transmitted by symbols constituting the distinctive achievements of human groups, including their embodiment in artifacts; the essential core of culture consists of traditional (i.e; historically derived and selected) ideas and especially their attached values; culture systems may, on the one hand, be considered as products of action, on the other as conditioning elements of further action.

---

<sup>15</sup> Per citar només un referent, entre d'altres, Kluckholm (1954) recompila unes 200 definicions de cultura només vers els anys cinquanta.

<sup>16</sup> Malgrat tot, el terme no es restringeix només al comportament humà. Diferents estudis sobre el comportament animal, i les anàlisis més recents sobre l'evolució dels primers homínids, permeten d'entendre el concepte de cultura no com un domini estrictament humà, sinó també propi de les altres espècies animals; així, Holloway (1969/1991: 47), extenent els atributs d'arbitrarietat i d'imposició com a qualitats també d'altres espècies animals, a part de l'home, manifesta que “*culture* can no longer be regarded as a domain specific to man”.

Algunes definicions de cultura relacionen el terme amb els conceptes d'*interacció* i *comunicació*. En aquesta línia, Useem et altres (1963; cit. dins Daniel, 1996) avancen que cultura és un comportament après i compartit que sorgeix de la *interacció* dels éssers humans d'una comunitat. Altres contribucions teòriques postulen que la *comunicació* entre interlocutors amb formació cultural semblant és més senzilla, segura, ràpida i completa que entre aquells de cultures diferents (Daniel, 1996); aquest concepte tracta la comunicació com un comportament basat en la cultura, és a dir, que la comunicació està predeterminada per la cultura. D'aquesta manera, tant *cultura* com *comunicació* són conceptes que estan extremament units, si es té en compte que 'cultura és tot' i que 'tot comunica' (Poyatos, 1994a). Ambdós conceptes són patrimoni interdisciplinari perquè, per la seva amplitud de significat, són conceptes difícils de precisar, i permeten ser analitzats des d'un múltiple ventall de perspectives.

Per Schultz i Lavenda (1995: 10-13), cultura és un procés d'ensenyament-aprenentatge social, i distingeixen entre *Cultura* i *cultures*.

*Culture* is seen as an attribute of the human species as a whole -its ability to learn and to create sets of behaviors and ideas that allow members of the species to survive as biological organisms. By contrast, *cultures* are different traditions of learned behavior and ideas that specific groups of human beings learn because they are members of particular societies. Each tradition can be called a separate culture, although the boundaries separating one culture from another are often not easy to draw.

Aquesta visió recull les idees de Sapir (1921/1962), qui entén la *cultura* com: a) qualsevol element social (material o espiritual) inherent a la vida de l'home; b) idees convencionals que provenen d'un coneixement i experiències assimilades; c) actituds generals, punts de vista i manifestacions específiques d'una civilització que la diferencien de les altres, i fa la següent afirmació (Sapir, 1921/1962: 92):

Toda estructura cultural y todo acto individual de comportamiento social suponen una comunicación implícita o explícita.

L'Escola de Palo Alto té molt present Sapir a l'hora de definir el concepte de cultura. Per la seva part, Bateson i Mead (cit. dins Winkin, 1981/1994) investiguen per construir una teoria de la cultura que sobrepassi el marc de la societat estudiada. Hall (1959/1981) proposa una visió de la cultura com un sistema de comunicació: la considera com un conjunt de codis descomposables i analitzables, i creu que és desxifrabla; només cal descobrir-hi el *llenguatge silenciós*. Així, per ell, "la cultura es comunicació y la comunicació es cultura" (Hall, 1959/1981: 203); aquest concepte és compartit per Birdwhistell (1970/1979: 251) qui concep la cultura com

un procés permanent tan vast com la comunicació, però amb un matís: *cultura* connota estructura, i *comunicació* connota procés:<sup>17</sup>

La comunicación podría considerarse, en el sentido más amplio, como el aspecto activo de la estructura cultural (...). Lo que trato de decir es que la cultura y la comunicación son términos que representan dos puntos de vista o dos métodos de presentación de la interrelación humana, estructurada y regular. En <<cultura>> el acento se pone en la estructura, en <<comunicación>>, en el proceso.

Schefflen (1965/1994: 163) defineix el concepte de comunicació com la realització de les estructures culturals o "sistema de comportamiento integrado que calibra, regulariza, mantiene y, por ello, hace posibles las relaciones humanas".

Altrament, Eco (1976), fent ressò dels dictàmens de Palo Alto, entén també la *cultura* com un fenomen de comunicació formada per diferents sistemes de significació, d'entre els quals hi ha el llenguatge.

Des d'una concepció multidisciplinària i realista, Poyatos (1983;1994a: 25) defineix el terme *cultura* d'una forma més completa:

Una cultura puede definirse como una serie de hábitos compartidos por los miembros de un grupo que vive en un espacio geográfico, aprendidos pero condicionados biológicamente, tales como los medios de comunicación (de los cuales el lenguaje es la base), las relaciones sociales a diversos niveles, las diferentes actividades cotidianas, los productos de ese grupo y cómo son utilizados, las manifestaciones típicas de las personalidades, tanto nacional como individuales, y sus ideas acerca de su propia existencia y la de los otros miembros.

Poyatos parteix del concepte que *cultura és comunicació*, i que mai *no podem no comunicar* (Watzlawick, Beavin i Jackson, 1967/1995) sobre nosaltres mateixos i sobre els nostres patrons de creences i conductes. Així, si la cultura és comunicació, i si aquesta es basa en la interacció, això significa que les formes interactives generades pels membres d'una mateixa cultura és un *continu dinàmic* de múltiples canals i propòsits que genera sistemes sensibles i intel·ligibles, modificats per la dimensió temporal i amb variacions segons la dimensió espacial.

### II.1.3.2. Cultura i CNV.

Entenent la comunicació com un conjunt de sistemes en interacció, i considerant els SNVs com a sistemes que interactuen amb altres sistemes, d'entre els quals hi ha el llenguatge, podem incloure la CNV dins el fenomen cultural.

Darwin (1872/1984) és el primer en puntualitzar l'existència de certes similituds en el comportament expressiu dels homes malgrat les diferències culturals,

---

<sup>17</sup> Per a més informació, vegeu el punt II.1.2. *Caracterització de la comunicació: Pluricanalitat*, d'aquest treball de tesi.



i ho interpreta com una qualitat innata de tots els homes. Darwin (1872/1984) argumenta que els éssers humans tenen un repertori innat i universal d'EFs, i que els nens doten de significat aquestes EFs per mitjà d'un mecanisme de reconeixement.

La idea que existeixen similituds bàsiques en el comportament expressiu humà ha tingut el suport d'alguns biòlegs, antropòlegs i psicòlegs (Ekman, Sorenson i Friesen, 1969). Per contra, Birdwhistell (1963), aprofundeix en la hipòtesi que els moviments expressius del cos no tenen un significat universal, i conclou que tots els moviments són un producte cultural, i no un producte biològic o innat com es creia.

Eibl-Eibesfeldt és sens dubte un dels etòlegs que més s'ha aproximat als plantejaments de Darwin per a l'estudi de l'expressió de les emocions. Estudiant el comportament de nens sord-muts, entre d'altres, Eibl-Eibesfeldt (1973) demostra que hi ha un repertori bàsic universal pel que fa al somriure, riure, plorar i alguns comportaments gestuals, entre els quals destaca les EFs; però també en constata diferències, tals com en les expressions d'afirmació i de negació (Eibl-Eibesfeldt, 1973).

Birdwhistell, a finals dels anys quaranta, inicia l'estudi dels moviments corporals partint de la hipòtesi que existeixen gestos universals per expressar les emocions bàsiques de l'ésser humà: manifestacions d'alegria, atracció sexual, por... Els seus estudis li confirmen que el significat d'un gest varia segons les diferents cultures; p.e., el significat d'una EF (somriure, etc.) varia, malgrat que la configuració biològica de l'home li permeti d'emetre aquest mateix gest arreu. Així, l'expressió d'un gest requereix un procés d'ensenyament-aprenentatge específic, ja que cada cultura estableix de forma diferent les situacions i les formes en què és lícit o no d'emetre'l. En constatar la importància del factor cultural diferenciador, adoptarà una visió radicalment culturalista de la CNV, fins al punt de parlar també de *bilingüisme gestual* (Birdwhistell, 1952): a diferents cultures, signes diferents, o, millor dit, a diferents signes, cultures diferents (Serrano, 1980). D'altra banda, l'interès pel significat conscient i sobreentès dels gestos el portarà a desenrotllar el concepte de Context (Birdwhistell, 1970/1979):<sup>18</sup> el significat dels gestos no és absolut, pel fet de ser compartit socialment, sinó relatiu.

Seguint les directrius de Goffman (1956/1993) sobre l'*actor social*, i el determinisme cultural, Birdwhistell (1970/1979) assegura que fins i tot l'aspecte físic d'un individu és adquirit culturalment. Els ideals d'aparença física responen majoritàriament a patrons culturals. Poyatos (1994a) reprèn les idees de Birdwhistell quan remarca que els *trets estàtics* d'un rostre es *dinamitzen* d'una manera particular

---

<sup>18</sup> Vegeu el punt II.1.1.5 d'aquest treball de tesi: *Noció de Context*.

en parlar. Una persona no pot elegir els trets estàtics facials, però sí la manera de dinamitzar-los per imitació dels altres que l'envolten i segons els projectes i expectatives individuals.

Una sèrie de regles, que poden variar entre cultures i nivells socials, marquen les pautes de comportament (Ekman, 1977): manera de riure, de caminar, de prémer la mà, d'estornudar i tossir, etc. Per Poyatos (1994a: 30), aquests *hàbits apresos* són els que constitueixen una cultura:

Una cultura es una constante coexistencia de hábitos y una sucesión de hábitos de muchas clases y orígenes, unos manifestados a través de conductas corporales, otros revelados en el medio ambiente como condicionados por actividades humanas físicas e intelectuales, pero todos comunicando en situaciones interactivas o no y moldeados por los estilos de vida de grupos sociales que difieren más o menos transculturalmente.

Malgrat tot, es poden produir errors en la comunicació. Convé saber identificar fins a quin punt un hàbit és genètic o adquirit en un individu per evitar d'interpretar-lo erròniament com a cultural.

### II.1.3.3. Cultura i Interacció.

Poyatos (1994a: 27) parteix del terme *cultura* per arribar al concepte d'*interacció*, el qual defineix com:

un intercambio entre al menos dos organismos socializantes que pone en marcha lo que debemos entender por 'cultura'.

La interacció requereix un emissor i un receptor. Des d'un punt de vista semiòtic, es produeix l'intercanvi o interacció: l'*input-output*, o *emissió-recepció* de signes amb valor simbòlic,<sup>19</sup> i així es comença a desenrotllar una cultura. D'aquest concepte es desprèn que no hi ha cultura sense interacció, i no hi ha interacció sense cultura. Les conductes interactives estan formades pels hàbits culturals. Aquests hàbits són apresos i estan condicionats biològicament, és a dir, filtrats a través d'una cultura. El seu significat pot ser emès i percebut de formes diferents en els processos interactius.

En termes sistèmics, una anàlisi realista de la comunicació interpersonal humana pressuposa tenir en compte tots els sistemes que intervenen en una interacció, és a dir, en l'emissió i recepció d'un missatge. De la combinació d'aquests

---

<sup>19</sup> Aquests signes són els que integren els sistemes de la comunicació humana: llenguatge, paralenguatge, kinèsica, proxèmica, cronèmica, elements de percepció intersomàtica i el sistema objectual.

sistemes, en resulta una complexitat de relacions intersistèmiques i extrasistèmiques sempre reconeguda dins els individus d'una mateixa cultura. Tota aquesta combinatòria intersistèmica i extrasistèmica pressuposa l'existència d'una xarxa de sistemes o canals somàtics que intervénen en la comunicació interpersonal gràcies als quals es pot transmetre i percebre qualsevol tipus de signes corporals personals. En relació directa amb el nivell intersomàtic de la comunicació, Poyatos (1994a) estableix la interrelació dels diferents sistemes comunicatius: llenguatge, paralenguatge, kinèsica, proxèmica, cronèmica i sistema dèrmico-químic.

Poyatos (1994a: 67) classifica els "canals d'emissió intersomàtica" en a) *estímul actius* kinètics, acústics, químics, dèrmics i tèrmics; i b) *característiques estàtiques* de forma, tamany, consistència, pes i color (pell, ulls i cabell). Els "canals de percepció intersomàtica" del receptor són els *estímul actius* de visió, audició, olfacte, gust i sensacions cutànies i cinestèsiques.<sup>20</sup>

Poyatos (1994a: 27-28) estableix una divisió de les formes de comunicació dins una cultura en dos blocs fonamentals: *interacció* i *no interacció*. Classifica la interacció personal en *directa* i *diferida*. La *interacció personal directa* comprendria els encontres *cara-a-cara*, la forma més bàsica i més complexa de la comunicació humana. En aquest tipus d'interacció, hi juga un paper molt important l'entorn objectual, ja que determina i condiciona unes actituds, i pot també generar conductes culturals (Rapoport, 1982). L'entorn objectual intervé decisivament en la *interacció diferida*; un perfume, una carta, etc., són formes d'interacció conscients o inconscients perquè comuniquen un missatge.

Poyatos (1994a) considera els mitjans audiovisuals, acústics i gràfics com formes de comunicació no interactives. Així, inclou la literatura escrita, la pintura i les arts gràfiques com a activitats *no interactives* perquè són una transmissió *directa* o *diferida* d'informació codificada per activitats físiques o intel·lectuals que poden ser *personals* o *impersonals*. No obstant això, reconeix que no deixen d'evocar les activitats somàtiques interactives en el procés de decodificació per part del lector.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Per a més informació, consulteu Poyatos (1994a: 65-68), on es mostra l'esquema d'aquesta complexa xarxa intersomàtica de les activitats emissores i receptores que intervé en una interacció. L'esquema suggereix la dimensió que pren la Triple Estructura Bàsica d'un acte de discurs. Les 21 línies contínues representen els processos que ocorren quan un estímul generat per un dels dos cossos activa els receptors de l'altre de manera directa. Les altres 21 línies discontinúes representen el fenomen fisiopsicològic dels processos sinestèsics -on es localitza la veritable complexitat de la comunicació interpersonal-, entesa la sinestèsia com "(...) el proceso psicológico en virtud del cual un tipo de estímulo sensorial produce una sensación subjetiva secundaria que pertenece a otro sentido." (Poyatos, 1994a: 68).

<sup>21</sup> En el nostre treball d'investigació, ressaltem que dins el món de ficció sí que s'estableix interacció entre els personatges, tant directa com diferida. Exemples d'aquesta interacció directa serien totes les interaccions cara a cara dels personatges. Com exemple, citem la interacció entre don Fabrizio, Stella i

En relació als tipus de cultura, Poyatos (1994a) fa una distinció entre *cultura passiva* o desapareguda i *cultura activa* o viva. La primera fa referència a tota classe d'objectes, construccions, etc., d'una civilització ja desapareguda. Estaria formada per un material cultural mort que suggereix una dimensió cultural en el temps, que influeix en la cultura activa, però sotmesa en un estat permanentment estàtic i sense el *continu dinàmic* que la faria viure. La segona és el tipus de cultura que transcorre en l'actualitat, en la qual intervénen les persones (transmissor-receptor) intercanviant missatges. Així, la cultura activa és la cultura viva, en molts aspectes hereva d'un passat i inter-exposada a constants influències.

Altres contribucions parlen de *Cultura*, en majúscula, com les manifestacions artístiques qualssevol (pintura, escultura, literatura, música clàssica, etc.), ja siguin del moment en què es viu o del passat; i de *cultura*, en minúscula, com certs models de creences i comportaments que desenvolupa un determinat grup de persones (forma d'alimentació, disseny de vivendes, educació, manera de vestir, etc.); és a dir, tot el referent a diferents tipus de vida i costums d'una època, grup o classe social. La nostra novel·la d'estudi, *El Guepard*, és un clar exponent de la varietat de comportaments i sistemes socials diferents: bàsicament reflecteix els hàbits d'una noblesa latifundista decadent i d'una burgesia enriquida, a més de retratar la condició miserable de la pagesia.

#### II.1.3.4. Cultura i literatura.

Les revisions post-estructuralistes de finals dels anys setanta, i els primers anys de la dècada dels vuitanta, sobre què constitueix el text literari, possibiliten els estudis interdisciplinaris entre ambdues ciències.<sup>22</sup> Es comença a entendre la cultura també com a text (Daniel i Peck, 1996). En un principi, el tipus de text al qual es fa referència és el material escrit que genera el propi antropòleg (Geertz, 1983b/1989).

---

el pare Pirrone sopant a Vil·la Salina: "En mirar els ulls de la seva dona, que es tornaren com de vidre, es penedi d'haver donat aquella ordre, però com que no es podia ni somniari que tornàs enrera d'una disposició ja donada, unint més aviat la bafa a la crueltat, digué: -Pare Pirrone, vostè vindrà amb mi. Tornarem a les onze. Podrà passar dues hores al convent amb els seus amics" (*El Guepard*, I/48: 219). Com exemples d'interacció diferida citem el cas de don Fabrizio que, sol al seu despatx, llegeix les cartes de Tancredi: "Tancredi havia partit feia devers un mes i era a Caserta, instal·lat en els apartaments del seu rei. D'allà estant escrivia a don Fabrizio cartes que aquest llegia posant mala cara o rient, alternant, i que després guardava dins el calaix més secret del monumental escriptori". (*El Guepard*, III: 12: 34).

<sup>22</sup> Especialment a partir de l'assaig *The Model of the Text*, de Paul Ricoeur (1971), i de l'obra de Clifford Geertz (1983a; 1983b/1989), entre d'altres, es qüestiona fins a quin punt el treball de camp és l'única font vàlida per a l'estudi antropològic, davant la possibilitat d'utilitzar una altra font documental com és el text escrit.

Si el 'retorn als llibres' es jutja important, convé plantejar també la implicació d'altres gèneres, com són els textos pròpiament literaris. No es pot negar l'evidència que la literatura està impregnada de cultura i la cultura de literatura. Aquest plantejament ens acosta a una noció d'estudi interdisciplinari més productiva i constructiva. En aquesta línia interdisciplinar, destaquem els arguments de Rose (1990: 56) a favor de l'estudi multigenèric. El seu interès per nosaltres rau en el valor que dóna a la literatura i a la CNV:

I would argue that the future of ethnography -whether in sociology, anthropology, psychology, critical legal studies, planning, or folklore- will be a polyphonic, heteroglossic, multigenre construction and will include:

- (1) the author's voice and own emotional reactions
- (2) critical, theoretical, humanist mini-essays that take up and advance the particular literature or subliterate of the human sciences and particular disciplines (perhaps an ethnography will develop one or two ideas that provide coherence to the entire book)
- (3) the conversations, voices, attitudes, visual genres, gestures, reactions, and concerns of daily life of the people with whom the author participates, observes, and lives will take form as a narrative and discourse in the text -*there will be a story line*
- (4) poetics will also join the prose
- (5) pictures, photos, and drawings will take up a new, more interior relation to the text -not to illustrate it, but to document in their own way what words do in their own way
- (6) the junctures between analytic, fictive, poetic, narrative, and critical genres will be marked clearly in the text but will cohabit the same volume.

En aquesta mateixa línia interdisciplinar i intercultural convé valorar les aportacions de Poyatos des de la perspectiva de la CNV. Parteix del plantejament de la "injustificada separación entre la teoría y práctica de la literatura y los varios campos comprendidos dentro de la antropología", i suggereix la idea i el nom de *antropologia literària* (Poyatos, 1994c).<sup>23</sup> L'antropologia literària, com a camp d'investigació independent però complementari d'altres ciències -antropologia, estudis literaris, psicologia, estudis de CNV i semiòtica-, es basa en l'estudi dels repertoris NVs en literatura, especialment en la identificació del realisme documental

---

<sup>23</sup> Poyatos utilitza el nom i el concepte *literary anthropology* per primera vegada el 1978 (Poyatos, 1994c: 251). "el estudio sistemático de los valores documentales e históricos de cuantos signos culturales contienen las literaturas nacionales, en cualquiera de sus manifestaciones, especialmente la narrativa" (Poyatos, 1994c: 253) El nom antropologia literària ha fet fortuna fins a l'actualitat, al costat d'altres, com el de semiòtica literària. En aquesta línia, des del 1979 als Països Baixos està documentat el nom romantopologie, que dóna títol a una revista, editada per la Universitat d'Amsterdam entre els anys 1979 i 1983, amb un total de 2 números -per a més informació, consulteu Bremen, J.G. van (1979; 1984); també el catàleg de la Facultat d'Antropologia de la Universitat d'Amsterdam-. També amb el nom etnoliteratura es celebrà un Seminari a la Universitat de Córdoba (1994) on es convidava a "reflexionar desde una nueva perspectiva sobre el concepto y alcance de la antropología y, en especial, sobre sus fuentes, métodos y técnicas" amb l'objectiu de "contemplar desde ángulos distintos la posibilidad de la obra literaria como fuente para la antropología" (Jiménez, 1994: 11).

o històric. És principalment a partir d'aquests sNVs que es manifesten més típicament certs patrons culturals i universals.

#### **II.1.3.4.1. El text literari com a font d'informació: la importància de la narrativa.**

Amb la finalitat d'entendre les diferents cultures, l'antropologia -i més concretament l'etnografia-, ha manifestat un gran interès per recompilar i estudiar primer la literatura oral, i després el text escrit.<sup>24</sup> Un bon estudi etnogràfic d'una època i societat indiscutiblement no pot deixar de banda la seva producció escrita.<sup>25</sup>

Tots els gèneres literaris són representacions complexes i diferents maneres d'experimentar el món (Rose, 1990); sense ser llibres d'història ni enciclopèdies, vehiculen informació d'elements culturals, ofereixen una visió de la societat en la qual s'inscriuen, i també la condicionen. Des d'un punt de vista sociològic, qualsevol text literari de ficció és un cos de generalitzacions sobre la vida i la cultura (Friedrich, 1998), i pot oferir una imatge important de les normes amb les quals la gent es regeix per organitzar les seves vides (Postel-Coster, 1977).

La literatura és ficció, però sense negar el major o menor grau de creativitat de l'escriptor, amb més o menys grau d'imaginació, l'escriptor treballa amb una sèrie d'elements que no han estat creats per ell: idees, creences, emocions, sentiments, successos, objectes... que existeixen en el món real. Utilitza sempre aquests

---

<sup>24</sup> L'interès per la literatura de transmissió oral ha estat present bàsicament durant tot el segle dinou, i és vigent encara a l'actualitat. Entre d'altres, citem: Vansina, J. (1985): *Oral tradition as history*. Madison: Univ. of Wisconsin; Okpewho, I. (1992) *African Oral Literature*. Bloomington: Indiana Univ. Press; Furniss, Graham i Liz Gunn. (1995): *Power, Marginality and African Oral Literature*. Cambridge: Cambridge Univ. Press; Eleni Coundouriotis (1998): "Writing Stories about Tales Told: Anthropology and the Short Story in African Literatures". *Narrative*. 2. Ohio: Ohio State University Press. L'interès pel text literari escrit com a material antropològic comença a plantejar-se, com ja hem dit, a finals de la dècada dels setanta.

<sup>25</sup> Bloch (1983: 13) argumenta aquestes raons quant a l'estudi de la societat medieval: "We begin from the premise that the twelfth and thirteenth centuries offer a unique opportunity for anthropology based upon the practice of the text. Unique because, as C.S. Lewis claimed, this period represented one of the few moments of true historical mutation the West has ever known. But unique also because the nature of the transformation which affected virtually every area of social and cultural life was so intimately connected to a profound shift in the status and uses of writing (...) The literary text represents a privileged forum for the realization of such tensions (social conflicts) and, in fact a key to the anthropology of the age. In an era in which historical documents are still relatively rare and culturally biased (in favor of aristocracy and clergy), in which the intellectual output of "high culture" is ideologically oriented and detached from everyday life, literature opens a *via regia* to the only kind of anthropology that can have any meaning within the context of the "writing culture" of the High Middle Ages."

'ingredients' que li vénen concedits per la seva cultura i societat (Geest, 1984). La realitat i l'experiència personal són una bona font d'inspiració en el seu procés de creació, tant dels ambients com dels personatges. Fins i tot en els contes i novel·les fantàstiques, o en l'anomenat *realisme màgic*, on ocorren coses increïbles, hi podem reconèixer els elements, les emocions, la moral, etc., que existeix en la vida real (Watt, 1964)

Sense desmerèixer els altres gèneres literaris, diferents estudiosos coincideixen en el poder informatiu de la narrativa. Convé tenir present que els grans relats èpics de l'antiguetat, els cantars èpics de l'època medieval i les primeres novel·les bretones són escrits en vers; i tant la poesia com el teatre en vers també comparteixen el potencial informador de la narrativa. Llegir novel·la pot ser una forma prèvia d'entrar en contacte amb una altra cultura (Poyatos, 1994c); però també la coneixença d'una cultura (país, autor, temes, vivències...) és indispensable per comprendre el text (Postel-Coster, 1983).

És en la novel·la on es manifesten més típicament els valors culturals i universals, especialment en les novel·les de caire realista. Un bon exemple d'això trobem en l'obra de Pérez Galdós, Dickens, Tolstoi, Hugo, Pardo-Bazán, etc. Obres totes elles importants per les descripcions decimonòniques dels ambients -tant interns com externs-, per les conductes dels personatges -d'ambients culturals diversos-, etc. En aquesta línia, cal situar *El Guepard*, on Lampedusa recrea tot un complex món objecto-ambiental que, entre altres coses, informa sobre la forma de vestir i de viure de l'aristocràcia siciliana, de la classe treballadora, de la nova classe dirigent, dels costums de l'època, i ofereix mostres de les diferents educacions rebudes, segons la pertinença a una o altra classe social.

Un bon estudi antropològic del material literari no pot obviar la presència de sNVs, els quals possibiliten la producció novel·lística. La més o menys presència de sNVs depèn del tipus de novel·la i de l'estil personal de cada escriptor. La descripció de sNVs aporta una gran informació sobre costums, rituals, etc., de una determinada època. Al respecte, destaquem les paraules de Romeo (1978: 357), pel que fa a l'Edat Medieval:

We are given, through description of gestures, many valuable insights and details as to food, clothing, rituals, and so forth, which many not be new information to us per se but nevertheless are new as a vehicle of communication used in medieval times.

L'apropament de la literatura i l'antropologia beneficia ambdues disciplines. D'una banda, l'antropòleg pot interpretar científicament amb la seva pròpia investigació totes aquelles conductes i fenòmens que escriu l'autor literari i que

formen part de la trama literària. Podrà analitzar i explicar personatges, fets i arguments en el marc de la teoria antropològica (Jiménez, 1994). A la vegada, el treball de l'antropòleg pot proporcionar a la crítica literària la possibilitat de contextualitzar.

#### **II.1.3.4.2. El Model de la Tipologia de Signes.**

La Semiòtica, com a ciència que estudia tots els signes que constitueixen una cultura, és la base de l'antropologia literària, i de qualsevol altre camp que estudiï la persona i el seu món. La definició d'antropologia literària implica l'estudi dels *signes comunicatius* transmesos per l'obra literària, i especialment pels textos narratius.<sup>26</sup>

Els sNVs comunicatius estan presents en les descripcions dels ambients externs i interns, i en les descripcions dels personatges, tant a nivell psicològic i físic com en les seves actituds i interaccions. Molta d'aquesta informació ve donada pels sNVs continguts en el text, en cada capítol, de forma Impl o Expl. Poyatos (1994c) suggereix classificar aquests sNVs en *sensibles* i *intel.ligibles*, segons siguin de naturalesa sensorial o intel.ligible. Poder percebre'ls i distingir-los en l'obra literària exigeix, per part del receptor, competència lectora i fluïdesa cultural.

Com hem vist, el text literari dóna informació, sense desplaçar els textos pròpiament històrics. Possiblement, diu coses que el text històric o no literari no aporta: informació sobre la CNV, tant important per a una recerca etnogràfica. Amb el pas dels anys, alguns d'aquests sNVs comunicatius poden haver desaparegut, però sobreviuen encara, alguns d'ells amb adaptacions. Si aprofundim en termes de rols, tradició, educació, identificació social i poder, trobem informació a partir dels sNVs que es descriuen en un text. Constitueixen un bon exemple d'això les estrictes normes de comportament de l'aristocràcia: la regulació de l'EF, CC, la Dst permesa, la Post adoptada, etc.; normes de comportament en públic que ens fan pensar, en certa manera, en la contenció del moviment dels ballarins professionals: durant el ball, en segons quins moviments, no se'ls permet moure certes parts del cos.

Amb la finalitat d'analitzar tots els sNVs comunicatius continguts en una obra literària, és convenient utilitzar el mètode classificatori més sistemàtic i exhaustiu possible. Per una classificació semiòtica, progressiva i ordenada del material contingut en l'obra literària, Poyatos (1994c) proposa el *Model de la Tipologia*

---

26 Així ho defineix Poyatos (1983: 340): "A piece of narrative is made up of signs of many kinds that form the writer's fictional world, founded on his real-life one. Narrative literature, from the early national epics to the contemporary novel, shows, both universally and culture-specifically, what is probably the richest source of signs among man's intellectual achievements. Words evoke abstract concepts as well as elements of the surrounding objectual and environmental world."



*Semiòtica de l'antropologia literària*: Es basa en l'esquema de classificació de les dues classes de signes suggerit anteriorment, i que formen el món de la narrativa.

Poyatos (1994a) usa el terme 'intel.ligible' com un concepte que denota elements socioculturals revelats en els signes percebuts de manera sensorial, tals com les relacions interpersonals, les normes d'etiqueta i els símbols d'estatus. Tot allò 'sensible' i allò 'intel.ligible' es sobreposa perquè certs conceptes morals i religiosos es poden comprendre tant amb l'intel.lecte com es poden percebre sensorialment amb signes lingüístics, paralingüístics, kinèsics, proxèmics, cronèmics, etc. Així, l'antropòleg literari pot descobrir els sistemes socioculturals intel.ligibles a través de manifestacions sensorials, o gradualment dins una cultura determinada.

Poyatos (1994) proposa un model d'anàlisi sistemàtic i progressiu de la cultura humana a partir d'una unitat característica que anomena *culturema*.<sup>27</sup> El coneixement exhaustiu d'una cultura consisteix en una anàlisi progressiva des d'una primera fase de primeres impressions fins a una anàlisi més minuciosa de les conductes socials i dels elements culturals actius o estàtics. L'anàlisi dels culturemes en literatura permet ser més conscients de la complexa realitat cultural que envolta els personatges de ficció, i suposen una eina per millorar la comprensió lectora.

El treball de l'investigador pot estar orientat vers la semiòtica, utilitzant el mètode d'anàlisi de l'*Enfocament Semiòtic*, o vers l'antropologia, analitzant una *cultura* i identificant els seus *culturemes*. Poyatos (1983: 343) suggereix que el treball de l'antropologia literària estigui caracteritzat per la combinació dels dos enfocaments: l'Anàlisi de Signes i l'Anàlisi de Culturemes, sense negar la validesa d'ambdues línies d'estudi, i tenint en compte la seva interdisciplinarietat.

Poyatos (1994c) proposa tenir en compte les dimensions espacial i temporal, a fi que l'enfocament antropològic-literari resulti més fructífer. Creu que si es relacionen diferents textos literaris que revelin la vida d'un determinat indret o país, es pot aconseguir varies coses: a) una perspectiva o panorama cultural o intersubcultural; b) un mínim de fluïdesa cultural per entendre aquella cultura en concret en els aspectes personals i ambientals; c) establir un sistema de dades descriptives per aquella cultura.

Seguint aquest autor, la narrativa d'una cultura en concret proporciona les següents possibilitats: a) *Connexió amb una cultura diferent*. Llegir narrativa pot permetre a l'investigador familiaritzar-se amb una cultura diferent en un primer

---

27 Poyatos (1994a: 38) defineix el culturema com “cualquier porción significativa de actividad o no-actividad cultural percibida a través de signos sensibles e inteligibles con valor simbólico y susceptible de ser dividida en unidades menores o amalgamada en otras mayores”.

estadi, abans de visitar o d'integrar-se en un altre lloc.<sup>28</sup> b) *Serveix a l'investigador nadiu*. El fet de veure com la seva cultura es reflecteix en la seva pròpia literatura, de forma Expl i Impl, ofereix moltes possibilitats d'estudi. D'aquesta manera es pot fer un seguiment dels diferents períodes històrics, i analitzar les valors estètiques i socioculturals d'un determinat període.<sup>29</sup> c) *Ajuda a interpretar la correlació de moviments literaris i valors estètics i socials d'un període*. Lampedusa ambienta *El Guepard* en l'època del 'Risorgimento' italià, període en què a Europa està en voga els ideals del Romanticisme.<sup>30</sup> d) *La literatura com a font complementària per l'estudi de la cultura*. Així ho evidencien els exemples de *El Guepard* suara citats. Poyatos (1994c: 264) argumenta a favor de la necessitat que l'antropòleg utilitzi més els textos literaris a fi d'adquirir i proporcionar un coneixement més profund d'una cultura:

En otras palabras, el antropólogo social o cultural debería utilizar mucho más la literatura narrativa y el teatro de los períodos que estudia como fuentes complementarias que le proporcionarán un conocimiento más profundo de esa cultura.

Els problemes que això planteja són varis. En el camp de la *metodologia* romanen preguntes per contestar, i en el camp de les creences, la pregunta més important per un antropòleg és si poden fer-se servir els textos literaris com a documentació etnogràfica. Com hem mostrat fins aquí, seguint els postulats de Geertz (1983b/1989), entre d'altres, alguns investigadors valoren positivament l'estudi interdisciplinar i l'aportació de l'obra literària, actual o no, com a material etnogràfic.

---

<sup>28</sup> En *El Guepard* trobem elements que fan referència a la cultura siciliana. Entre d'altres, la incidència del paisatge i clima en el caràcter genèric dels sicilians (*El Guepard*, IV/123: 504), la violència i els costums culinaris típics dels sicilians (*El Guepard*, II/101: 486), referències musicals de l'illa (*El Guepard*, III/58: 196), referències sobre trets paralingüístics dels <<sicilians enfurits>> (*El Guepard*, I/68: 303), etc.

<sup>29</sup> Entre d'altres, en *El Guepard*, s'esmentem, els tipus de vestits, colors i objectes personals de les diferents classes socials retratades en el llibre; Com exemple d'això, vegeu (*El Guepard*, IV/60: 248), (*El Guepard*, VI/1: 1) i (*El Guepard*, V/7: 14).

<sup>30</sup> Aquestes valors queden reflectides en el comportament i gustos de l'alta aristocràcia siciliana. Vegeu, entre altres, els exemples (*El Guepard*, I/46: 206), (*El Guepard*, III/19: 54) i (*El Guepard*, IV/34: 102)

## II.2. ESTUDIS DE CNV.

*En canvi, a la primera al·lusió al dot i a les terres, els seus ulls començaren a bellugar-se, les venes del front se li inflaren. Un vòmit de consideracions obscenes li sortí de la boca, exaltat per resolucions homicides. (El Guepard, V/74: 372)*

El concepte de *comunicació* ha estat durant dècades definit només des del domini lingüístic, és a dir, des del camp del llenguatge verbal. Els estudis estructuralistes tradicionals han deixat de banda els altres aspectes no lingüístics. Amb paraules de Wiener, Shilkret i Devoe (1980: 275),

since verbal communication behavior is of central importance for most, if not all, communication groups, nonverbal communication is, therefore, unimportant.

Sense negar "el paper clau i únic del llenguatge verbal" (Serrano, 1984: 81), és totalment erroni, a més de restringit i limitat, pensar que la comunicació interpersonal depèn exclusivament d'aquest. Birdwhistell (1952) afirma que si el llenguatge verbal ha estat el focus d'estudi principal és perquè és un mode de comunicació essencial, però també perquè els altres modes han estat molt poc desenvolupats.

El gran interès que ha suscitat l'estudi de la comunicació, sobretot a partir de la segona meitat del segle vint, ha propiciat l'establiment i el desenvolupament d'un camp d'investigació particular centrat en l'anomenada CNV decisiu per al progrés dels estudis interdisciplinaris sobre comunicació i per oferir una imatge més real dins el seu gran marc genèric. La CNV s'inscriu en un marc d'estudi en el qual es contempla el procés comunicatiu des d'una perspectiva sistèmica, on nocions com *context*, *cultura*, *pluricanalitat*, *integració*, *inevitabilitat* i *interacció* resulten imprescindibles.

### II.2.1. Nomenclatura.

El terme CNV, des del seu establiment per primera vegada pels psicòlegs Ruesch i Kees (1956), ha estat objecte de dures crítiques, sobretot per l'amplitud del seu contingut. El terme ha fet fortuna, i forma part ja del nostre vocabulari habitual. Ha rebut múltiples definicions, de les quals una de les més explícites és la de Poyatos (1994a: 17):

las emisiones de signos activos o pasivos, constituyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura, individualmente o en mutua coestructuración.

Tenint en compte que hi ha moltes definicions de CNV, potser el terme *no verbal* no és el més afortunat (Sebeok, 1975; cit. dins Poyatos, 1994a) per ser aquest massa ampli i ambigu. Per exemple, Birdwhistell i Kendon l'eviten sistemàticament, i Goffman (1963), en la seva terminologia, parla de CNV com el *dialecte expressiu*, el *dialecte corporal*, l'*activitat corporal* o el *dialecte del compromís*.

A nivell popular, hi ha també la creença que la CNV és solament el llenguatge expressiu del cos, i hom parla de *llenguatge corporal*, *llenguatge del cos* o *llenguatge gestual*, assimilant-ho més concretament al gest, o sigui, a la part més visible d'aquest (Poyatos, 1994a). Alguns estudiosos creuen que caldria evitar aquestes expressions pseudo-científiques com a definicions de CNV perquè suposen una simplificació dels sistemes (Cerdán, 1997) i una significació particular (Winkin, 1981/1994), i sovint han estat rebutjades i considerades com una metàfora que enganya (Sebeok, 1979); no obstant això, no podem ignorar la llarga, i també seriosa, tradició que hi ha al darrera, i que els valida (Korte, 1993/1997: 26).<sup>31</sup> Korte fa una defensa de l'ús del terme *llenguatge corporal* o *llenguatge del cos*, i acota el seu significat definint-lo:

as non-verbal behaviour (movements and postures, facial expression, glances and eye contact, automatic reactions, spatial and touching behaviour.

Aplicat a l'anàlisi literària, Korte (1993/1997) proposa entendre els termes CNV i *llenguatge corporal* com a sinònims per a referir-se a les formes de comportament NV exhibides pels personatges en una situació de ficció.

---

<sup>31</sup> Concretament el terme *body language* ha estat introduït a l'*Oxford English Dictionary* (1989) des del 1966.

## II.2.2. Interdisciplinarietat de l'estudi de la CNV.

Des del seu començament, els estudis de la CNV es caracteritzen per la seva interdisciplinarietat. Tret d'algunes referències més o menys indirectes al gest, en funció de l'interès per l'elocució, que trobem en les fonts i la tradició del món de la retòrica -des de la retòrica clàssica fins al segle divuit-,<sup>32</sup> i les valuoses aportacions de Darwin (1872/1984) pel que fa a la història de la biologia i de la ciència en conjunt, les ciències que tradicionalment han estudiat la CNV són la psicologia, l'etologia i l'antropologia. Si bé des de principis de segle el seu camp d'estudi demostra un primer interès per la CNV, i en els anys quaranta es fan avenços importants, bàsicament amb l'obra pionera d'Efron,<sup>33</sup> no és fins a la dècada dels cinquanta i començos dels seixanta en què l'estudi de la CNV no pren la sistematicitat que la ciència exigeix a la investigació (Cerdán, 1997). En aquest punt, és decisiva la intervenció de ruptura i innovació dels pioners Ray Birdwhistell, Albert E. Scheflen, Paul Ekman, Wallace E. Friesen, Michael Argyle, Adam Kendon, i Edward Hall,<sup>34</sup> entre d'altres, a l'obra dels quals debem que la CNV pugui ser objecte d'estudi científic. És en aquesta època en què es comencen a posar les bases de contingut i metodologia de ciències noves, o àrees d'investigació NVs, com la Kinèsica, la Proxèmica i la Cronèmica que estudien respectivament el gest, l'ús de l'espai i l'ús del temps. Cerdán (1997) ens recorda que aquestes matèries, amb anterioritat, s'havien inclòs dins l'antropologia cultural.<sup>35</sup>

A partir d'aquests anys, ciències com la sociologia, la lingüística –tradicionalment des de les àrees de la dialectologia i l'antropologia lingüística, i més recentment des de la sociolingüística, la pragmàtica i la lingüística aplicada-, comencen a incloure la CNV en el seu camp d'estudi. Naturalment, també la Semiòtica que, des de la seva creació com a ciència, s'interessa pel gest com a codi comunicatiu, així com per tots els altres aspectes NVs de la comunicació.

Aquest caràcter interdisciplinari fa que calgui parlar d'aproximacions diferents a l'estudi de la CNV, des de perspectives, metodologies originàriament

---

<sup>32</sup> Aristòtil es refereix més o menys indirectament al gest en els seus tractats de *Retòrica* i de *Poètica*, i s'atribueix a Ciceró, amb el seu llibre tercer de *De oratore*, la primera classificació i categorització del gest (Efron, 1941/1972: 226; cit. dins Payrató, 1988: 14).

<sup>33</sup> La proposta de David Efron (1941/1972) per a la categorització dels gestos és la primera que va acompanyada d'un estudi empíric extens i rigurós.

<sup>34</sup> Consulteu la bibliografia citada d'aquests autors en l'apartat de Bibliografia d'aquest treball d'investigació.

<sup>35</sup> Sobre aquest aspecte, consulteu Cerdán (1997: 38).

diverses, però que acaben sent diferenciables per poca cosa més que certs matisos en els objectius de l'anàlisi (Payrató, 1988). Així, sobre la CNV recaurà l'atenció de les següents disciplines:

a) *etologia*. Seguint un enfocament biològic del tema, descriu les diferències i similituds del comportament NV humà amb el d'alguns animals, especialment els primats.

b) *antropologia*. Seguint un enfocament cultural, s'interessa per l'expressió i el significat dels sNVs en les diferents cultures.

c) *psicologia* i *psiquiatria*. S'interessen pels factors individuals i culturals de la CNV, la darrera des de la perspectiva de la patologia i la teràpia.

d) *sociologia*. Interpreta la comunicació com un fenomen de convivència i de relacions humanes. S'interessa pels sNVs que regeixen els estils de comportament social, i que ajuden a explicar les diferents estructures socials i les conductes col·lectives.

e) *lingüística*. Des dels seus múltiples camps, posa en relació els sNVs amb el món de la paraula. Incloem aquí diferents àrees d'investigació com: la teoria gestual de l'origen del llenguatge, l'estudi dels llenguatges de signes, i l'aplicació de models lingüístics en l'anàlisi de la gestualitat.<sup>36</sup>

f) *ciències del llenguatge*. Aquests termes reflecteixen la diversificació actual de la lingüística. L'interès pels fenòmens NVs en conjunt, des de les ciències del llenguatge, va associat inicialment amb els camps de la *dialectologia*, l'*antropologia lingüística* (i/o *etnolingüística*), i la *paralingüística*. L'estudi de determinats fenòmens comunicatius (verbals i NVs) és rellevant per a la *psicolingüística* i la *neurolingüística*. Tant la *sociolingüística* com la *pragmàtica*, que es fonamenten en temes relacionats amb l'ús *lingüístic* en un determinat context, no poden ignorar aspectes no estrictament verbals que es relacionen amb l'ús de la llengua d'una manera indissociable, i que la lingüística tradicional havia deixat de banda. En aquests àmbits, l'estudi de la CNV s'orienta vers el significat i la comunicació. També la *lingüística aplicada* queda representada dins el conjunt de ciències del llenguatge que s'han interessat pels fenòmens comunicatius, i concretament per certs aspectes de la CNV (Payrató, 1988).

g) *les arts*. És també destacable l'interès que el món de *les arts* brinda a la CNV. Tant en el teatre com en el cinema, la consciència de la CNV és sempre present. Alguns *estudis literaris* ja han començat a posar de manifest les àmplies possibilitats que ofereix la CNV en *literatura*, iniciant noves perspectives i tècniques

---

<sup>36</sup> Per més informació, consulteu Payrató (1988: 50-62).

d'estudi. És necessari l'ús de categories per acomodar tots els modes de CNV. Amb aquest treball de tesi, només explotarem les categories NVs relacionades amb la CNV que siguin rellevants per a la nostra anàlisi literària de *El Guepard*.

Prova de l'interès creixent per la CNV són els nombrosos simpòsiums, conferències i cursos interdisciplinaris que des dels anys seixanta es vénen fent fins a l'actualitat.<sup>37</sup> L'interès multidisciplinar comprèn tots els camps: teatre, cinema, escoles d'intèrprets i traductors, escoles de turisme i hoteleria, estudis de màrqueting, arquitectura i jardineria, disseny de mobiliari i interiorisme, pintura, moda, cosmètica, perfumeria, esports, educació, literatura, etc.

### **II.2.3. Etologia.**

L'etologia estudia l'adaptació i el comportament dels animals en el medi natural i social, i les relacions entre els membres d'una mateixa espècie. Per la seva part, l'etologia humana, sota un enfocament biològic, estudia i compara els sistemes de comunicació entre els homes i els d'alguns animals. L'obra de Darwin obre un període en la història de la biologia i de la ciència en conjunt. Amb la publicació del seu llibre *The expression of the Emotions in Man and Animals* (Darwin, 1872/1984), l'obra més important sobre l'expressió de les emocions escrita fins llavors, evidencia l'existència d'altres nivells de comunicació diferents del verbal, i deixa constància de la distinció entre gestos heretats i convencionals. Amb aquest estudi, Darwin afirma que l'expressió de les emocions en tots els animals i l'home tendeix a ser una reacció apropiada a l'emergència davant certs esdeveniments de l'entorn, i funciona com un senyal que comunica intencions. La funció més important seria augmentar les oportunitats de supervivència en el procés d'adaptació de l'organisme en el medi ambient. L'observació de la similitud del comportament d'adaptació dels animals i de l'home fa pensar a Darwin en el caràcter universal de l'expressió de les emocions. El seu és el primer plantejament etològic de les conductes gestuals, de manera que els estudis d'etologia actuals el poden considerar un il·lustre precedent.

Diversos estudis en etologia posen en evidència la similitud d'alguns comportaments NVs entre els homes i alguns animals, especialment els primats. Un exemple d'això és l'existència de comportaments culturals en els ximpanzès. Els

---

<sup>37</sup> D'entre les més importants, Poyatos (1994a: 18) destaca la "Conferència sobre Parallenguatge i Kinèsica" a la "Indiana University" el 1963, les reunions de la "Royal Society of England", els cursos organitzats per la OTAN el 1969 i el 1970, i per l' "Ontario Institute of Studies in Education" el 1978 i el 1983. Per a més informació, vegeu Poyatos (1994a: 18).

ximpanzès, en estat salvatge i també en captivitat, són capaços d'utilitzar objectes amb diferents propòsits: tronquets i bastonets per perforar formiguers, fulles i lianes seques per capturar-ne les formigues, fulles per beure aigua o per netejar-se el cos, pedres per trencar algun fruit, o per usar-les com a municions en un encontre agressiu, etc. Diferents proves de laboratori han confirmat que són capaços d'apilar caixes i usar tubs per poder agafar menjar a una certa alçada, etc., però també han demostrat que cap ximpanzè és capaç d'usar un material o objecte per construir-ne un altre (Goodall, 1971/1997). Segons la primatologia, abans que s'hagués iniciat l'evolució del llenguatge, l'ésser humà s'hauria comunicat amb sNVs, sons i sorolls, i la gesticulació podria ser una capacitat compartida per tots els homínoides des del Pliocè (Sabater Pi, 1984). Segons la teoria de l'origen gestual del llenguatge verbal, aquest seria un desenvolupament posterior del llenguatge de signes, les primeres concrecions de la capacitat del llenguatge humà (Hewes, 1975). Kendon (1975) recolza aquestes suposicions a partir del fet que s'hagin trobat llenguatges de signes en tribus primitives (entre els indis nord-americans i entre els aborígens australians), l'aparició espontània de sistemes de comunicació gestual entre nens sordmuts, i sobretot el fet que la parla i la gestualitat s'han de considerar manifestacions del mateix procés de producció o enunciació. Kendon (1972; 1980), a partir de l'anàlisi de filmacions de la gesticulació de diferents parlants en una interacció, concep la parla i la gesticulació com dos aspectes paral·lels i coordinats d'un mateix procés. Les proves de Kendon (1984: 89) demostren que la gesticulació no acompanya merament la parla, com una simple "motoric decoration for the spoken utterance", sinó que són dues formes complementàries d'expressar un mateix missatge. En aquesta línia, distints estudis de CNV han provat que la parla i el moviment corporal que l'acompanya estan coordinats rítmicament i que l'individu, quan es comunica, actua com una unitat, i no pas com un òrgan que produeix diferents missatges al mateix temps sense relació entre ells. La gestualitat, possiblement originària de la verbalitat, forçosament hauria d'anar variant progressivament, en l'evolució filogenètica de l'espècie humana, en consonància amb les funcions i amb el major pes adquirit també progressivament pel canal verbal (Payrató, 1988). Segons Armstrong, Stoke i Wilcox (1995), el llenguatge s'enquadra en l'estructura de la CNV de tal manera que els elements de la sintaxi són intrínsecs als gestos.

Anteriorment hem esmentat que Darwin (1872/1984) pensa en el caràcter universal de l'expressió de les emocions degut a l'observació de la similitud del comportament d'adaptació dels animals i de l'home. Diferents estudis sobre el comportament d'adaptació de l'ésser humà porten a la conclusió que, a través de successives adaptacions filogenètiques, l'home ha desenvolupat un repertori bàsic de



senyals comunicatius que li permeten respondre d'una manera universal i previsible a uns determinats estímuls (Eibl-Eibesfeldt, 1988). Els estudis que més informació han aportat al respecte són els realitzats amb nens sordmuts, en grups humans interculturals, i en primats no humans. S'han fet investigacions en el camp de la kinèsica -especialment en l'estudi de l'EF-, i la proxèmica -sobretot en el concepte de territorialitat-, així com en comportaments relacionats amb l'alimentació, els jocs i les relacions socials.

Des de la tradició biològica, a partir dels anys quaranta, s'ha treballat per aïllar categories emocionals bàsiques o primàries (Izard, 1979), les quals es podrien combinar entre si per formar altres emocions derivades o secundàries. Des de llavors, importants estudis han volgut provar indiscutiblement l'existència d'EFs universals associades amb certes emocions primàries (Ekman, 1973), amb uns patrons concrets de *feedback facial* (Izard, 1979). Sembla ser que hi hauria uns gestos universals facials que expressarien les emocions primàries d'alegria, tristesa, ira, por, interès i aversió (Ekman, 1973), i convindria admetre que el seu ús estaria en funció del context situacional, i regit per paràmetres culturals (Ekman, Friesen i Ellsworth, 1971); no obstant això, alguns estudis relativitzen l'evidència dels arguments d'universalitat i d'innatesa d'aquestes EFs; entre d'altres, són considerades simbòliques i difícils de trobar, algunes emocions bàsiques no estan consistentment associades amb les EFs (Izard, 1997), es qüestiona la metodologia emprada (Briggs, 1970).<sup>38</sup> En la seva opinió, Birdwhistell (1963) ja avençà la hipòtesi que cap moviment expressiu tindria un significat universal, sinó que tots serien productes culturals.

Existeixen altres comportaments similars entre cultures humanes diferents en relació al comportament d'alguns animals. El fenomen de la *territorialitat*, l'espai o distància que adopten els individus en relació als altres, presenta un comportament universal compartit per tots els animals. Qualsevol violació i alteració en l'organització de l'espai establert influeix en els seus estats emocionals i comportamentals. Importants aspectes del nostre comportament i capacitats mentals reflecteixen l'evolució d'una herència ancestral. Algunes formes de *salutació* humana tenen el seu origen en el comportament animal (Goodall, 1971/1997). Es troben algunes formes de salutació similars entre homes i primats: s'estableix CC alteradaptador -tocar-se l'espatlla, abraçar-se, besar-se, etc.-, de la mateixa manera que un GNE de salutació pot implicar hostilitat. El *somriure*, en contextos de

---

<sup>38</sup> Per més informació, vegeu J.A. Russell i J.M. Fernández-Dols (eds) (1997): *The psychology of facial expression*. New York: Cambridge University Press. pp. 3-30.

salutació i comiat, pot ser entès com una estratègia o comportament universal en l'home, tenint en compte les diferents variants culturals (Eib-Eibesfeldt, 1972).

Altres comportaments universals entre l'home i el primat són el *crit* -especialment en contextos situacionals de fam, agressió, por, etc.-, la *petició* -obrint el palmell de la mà, etc.-, amenaçar amb el puny, aplaudir en contextos d'alegria o aprovació, badallar d'avorriment o gana, fregar-se l'estómac per indicar gana, aixecar la mà per cridar l'atenció, etc. En conclusió, s'han pogut observar un cert nombre de comportaments NVs universals entre l'home i alguns animals, tot i tenint en compte algunes diferències culturals. La teoria etològica argumenta que un gran nombre del nostre comportament expressiu estaria filogenèticament fixat; és a dir, que no tot el comportament NV seria culturalment après. Malgrat assumir aquests conceptes per part d'alguns estudiosos, aquests comportaments universals no són suficients per a demostrar el caràcter filogenètic de la CNV.

#### **II.2.4. Antropologia.**

En línies generals, podem definir el concepte d'Antropologia com l'estudi de la naturalesa humana, de la societat humana i del passat humà (Schultz i Lavenda, 1995), i l'interès en descriure, des de tots els punts de vista possibles, el significat d'allò que significa ser 'humà'. Aquest camp d'estudi l'acosta, des d'una perspectiva *holística* o integradora, a d'altres disciplines que es concentren, en un o altre aspecte, en la vida de l'home.<sup>39</sup> De la mateixa manera, l'interès en fer generalitzacions sobre la naturalesa, la societat i el passat humans, fa que sigui una disciplina *comparativa* tant en l'espai com en el temps. Una de les seves contribucions bàsiques ha estat separar els conceptes d'*evolució biològica* (comportaments i creences transmesos genèticament) de l'*evolució cultural* (comportaments i creences transmesos per l'ensenyament i l'aprenentatge).

Atenent la seva diversitat, però sense perdre el seu caràcter holístic, la disciplina es dibideix en 5 grans subcamps:

a) *Antropologia física* (o antropologia biològica). S'interessa en observar els éssers humans més com a organismes biològics que no pas en descobrir què ens fa semblants o diferents dels altres éssers del món animal. Així, des de la seva creació

---

<sup>39</sup> Pensem, entre d'altres, en la Biologia humana, la Literatura, l'Art, la Història, la Geografia, la Lingüística, la Sociologia, la Política, l'Economia, la Teologia, etc. L'Antropologia socio-cultural té molt a veure amb la Sociologia, i, com l'Antropologia lingüística, té interessos en diferents camps de la Psicologia i la Psiquiatria, així com en la Geografia.

fins ara, es preocupa per a la catalogació de les diferents *races*, vives o mortes, segons les seves particularitats físiques: color de pell, tipus de cabell, tipus corporals, etc. Ha desenvolupat tests bioquímics i, com a complement, s'interessa en l'observació i comparació dels esquelets humans de diferents ètnies.

b) *Antropologia socio-cultural*. Comprèn l'estudi de les relacions interpersonals i socials, i l'estudi comparatiu dels vestits, tradicions i valors culturals dels diversos grups socials. Examina les tradicions orals i intenta de separar què és fantasia d'allò que són fets històrics.

c) *Arqueologia*. Estudia els materials excavats i abandonats de societats i cultures anteriors. D'aquesta forma, es poden testificar els orígens culturals comuns o diferents, i identificar les variacions en les tècniques que caracteritzen el treball terrissaire d'una cultura, el treball del camp, etc.

d) *Antropologia lingüística*. Branca de la lingüística que estudia el llenguatge humà en tots els seus aspectes. Es pot considerar una branca de l'antropologia cultural perquè el llenguatge implica un comportament compartit per una comunitat o societat (Smith i Fisher, 1970). Recull molts dels primers estudis antropològics, sobretot els referents als aspectes universals i particulars de totes les llengües, i s'interessa en estudiar i reconstruir els llenguatges no escrits, reconstruir el parentiu entre llengües, i en la teoria gestual de l'origen del llenguatge, entre d'altres. Des de la perspectiva de l'antropologia lingüística, destaquem l'interès per la qüestió de l'origen del llenguatge verbal i les seves connexions amb la gestualitat.

### La Teoria Gestual de l'Origen del Llenguatge.

Des de Condillac i Rousseau, al llarg del S-XIX prolifera la concepció que el llenguatge verbal s'origina com un procés de substitució progressiva de signes gestuals i vocals (sons i crits) per símbols orals verbals. Però, i manllevant paraules de Payrató (1988: 51) "Malgrat la innegable raonabilitat de proposar que el llenguatge verbal s'origini paral·lelament -almenys- o amb posterioritat -probablement- a un sistema comunicatiu compost per signes gestuals i orals (no verbals), la impossibilitat d'aportar i validar les dades que ho provarien farà que durant la segona meitat del segle XIX el debat s'estronegi (...) per evitar les especulacions sense interès."

El debat es reprèn significativament en la segona meitat del segle XX sobretot des dels camps d'estudi de la conducta animal, de la conducta NV i de l'antropologia. Ressaltem els treballs de Hewes (1975) qui es replanteja explícitament la teoria gestual de l'origen del llenguatge verbal, dient que el llenguatge és posterior al

llenguatge de signes, les primeres concrecions de la capacitat humana de llenguatge; i els treballs de Kendon, els quals fan ressò de l'obra de Hewes, i aporten proves sobre la gestualitat en relació amb la parla. Kendon (1980) proposa que entenguem la gesticulació i la paraula com dues maneres simultànies de codificar un mateix missatge o enunciat comunicatiu. També conclou (Kendon, 1975: 367) que un mètode gestual de comunicació és vàlid com a punt inicial de l'evolució lingüística:

The least we can say about this is that we would not, perhaps, expect a more elaborate and time consuming method of utterance to be the one that was first developed in language evolution.

Malgrat tot, no és possible respondre definitivament encara l'interrogant plantejat per l'origen del llenguatge verbal. D'altra banda, al marge de la gestualitat en relació al discurs verbal, l'estudi dels *llenguatges de signes* ha esdevingut un camp interdisciplinari on conflueixen l'interès de la semiòtica, l'antropologia i la lingüística.

e) *Antropologia aplicada*. Conté elements de cadascun dels 4 subcamps esmentats. S'ha creat amb la intenció d'usar dades rellevants per a resoldre problemes pràctics a partir de nous mètodes estadístics, de les noves dades recollides amb aquests nous mètodes, i de la identificació de noves àrees de recerca. Contribueix a comprendre aspectes racials, a fer aportacions mèdiques, a dissenyar vestits especialitzats i equipaments avançats (vehicles espacials, etc.). Així, dins l'antropologia aplicada, podem parlar d'antropologia mèdica, d'antropologia desenvolupativa, d'antropologia urbana, etc.

## II.2.5. Kinèsica.

L'obra d'Edward Sapir, antropòleg i lingüista, i de David Efron són els referents per molts estudiosos de la CNV, entre els quals destaca l'obra pionera de l'antropòleg Ray Birdwhistell. Sapir, en la dècada dels anys vint, parla dels gestos com

[un] codi, secret i complicat, escrit enlloc, conegut per ningú i entès per tothom. (Sapir, 1927/1951: 556).

Efron (1941/1972) fa la primera proposta de categorització dels gestos que va acompanyada d'un estudi empíric extens i rigorós. A finals dels anys quaranta, Birdwhistell inicia l'estudi dels moviments corporals. De la mateixa manera que la *lingüística* s'ha establert per estudiar el llenguatge (Kendon i Sigman, 1998),

Birdwhistell (1952) estableix el terme *kinèsica* com a disciplina en CNV per estudiar el sistema del moviment corporal.<sup>40</sup> De llavors ençà, ha rebut successives definicions. Poyatos (1986: 41) defineix la kinèsica com:

[...] 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.

Per això, des d'una òptica realista de l'anàlisi del discurs, Poyatos (1994b: 186) proposa tenir en compte que:

cualquier disciplina que estudie la comunicación, empezando por la lingüística, debe reconocer la preponderancia y la indispensabilidad consciente e inconsciente del movimiento en cualquier situación interactiva en circunstancias normales y las limitaciones del mecanismo conversacional cuando no puede funcionar cualquiera de los tres sistemas de la triple estructura básica lenguaje-paralenguaje-kinésica.

Segons el mateix autor, l'activitat kinèsica es pot percebre de quatre maneres (Poyatos, 1994a: 188), les quals poden funcionar individualment o conjunta:

a) *visualment*, tal com normalment entenem el sistema gestual, la qual cosa fa que molts tendeixin, erròniament, a associar-lo amb el concepte d'allò NV, "a través sobre todo de una abundante literatura pseudocientífica sobre el lenguaje del cuerpo" (Poyatos, 1994a: 18).

b) *audiblement*, com els aplaudiments, una bufetada, cops de mà a l'esquena, etc.; o simplement quan ens movem, i aquest moviment genera una kinèsica audible (Poyatos, 1994b: 237).

c) *tàctilment*, quan entren en joc els diversos sentits cutanis amb les característiques específiques de pressió, temperatura i dolor, fent abraçades, petons, donar la mà, etc.

---

<sup>40</sup> El terme *kinesics* apareix per primera vegada en el seu llibre Introduction to Kinesics An Annotated System for Analysis of Body Motion and Gesture (Birdwhistell, 1952). L'adaptació de la paraula a la llengua catalana, i també castellana, no ha estat absent de dificultats. Alguns prefereixen parlar de *cinètica*, com Soler-Espiauba (1989), o *cinèsica*, com Payrató (1988) i Cerdán (1997). Poyatos (1972) prefereix d'utilitzar el terme *Kinèsica*, així com Romera Castillo (1989), entre d'altres. Poyatos (1994a: 139) expressa així les seves raons: "Tal vez sea preciso aclarar por qué el uso de la grafía k en el término kinésica. Sencillamente porque de usar c, tendríamos que utilizar también términos tan visual y acústicamente ambiguos como 'cinema', etc, para referirnos a las unidades kinésicas que se han distinguido. Emilio Lozano, en un artículo para ABC, cuya fecha no recuerdo, concedía su respetada aprobación a mi uso de la k en 'kinésica' (también, entre otros, en un reciente e interesante artículo sobre los gestos en el Diario de Colón, de Romera Castillo [1989]". Vegeu Gaya (2000).

d) *cinestèsicament*, a través d'un objecte que actua de mediador en una interacció tal com un sofà compartit, el joc amb la roba i el cabell, etc.

La seva descripció "suele abordarse tomando como criterio la parte del cuerpo que los produce" (Zanón, 1993: 29). D'aquesta forma tenim els moviments de: a) la cara (ulls, celles, boca, etc.); b) el cap-tronc-cames; c) les espatlles-braços-mans.

Incloem dins la Kinèsica l'estudi del *contacte ocular* (CO) i de l'*expressió facial* (EF); els moviments de percepció tàctil o *hàptics* (Korte, 1993/1997) els podem incloure tant en la Kinèsica com en la Proxèmica, ja que es vinculen molt estretament amb la proximitat (Cerdán, 1997). Poyatos (1976; 1988; 1994b) proposa classificar la Kinèsica en tres categories bàsiques: *gestos*, *maneres* i *postures*.

#### A. Gestos.

Serien la part més visible del cos, i comprendrien els moviments comunicatius conscients o inconscients, fets principalment amb el cap, la cara -amb la mirada inclosa- i les extremitats (moviments de braços i mans), depenents o no del llenguatge verbal i dels elements paralingüístics, alternants o simultanis (Poyatos, 1976: 128-129). Persisteix la concepció que en el seu conjunt constitueixen la gestualitat, així com les paraules constitueixen el llenguatge verbal, pressuposició ingènua i insostenible (Payrató, 1988). Segons Ekman i Friesen (1969a), un gest és un *acte NV*, amb el qual podem expressar passions i sentiments (Marañón, 1937) i pot categoritzar-se. En aquest apartat, hi incloem les categories següents:

a) *Contacte Ocular*. És bàsicament un comportament que situa l'individu en una dimensió social, ja que una de les funcions bàsiques del CO és regular i controlar la interacció (Kendon i Cook, 1969).

Poyatos (1994b: 186) valora considerablement la mirada i defensa que qualsevol estudi kinèsic realista no pot excloure mai els moviments dels ulls, ja que "los movimientos oculares, que naturalmente incluyen los párpados, pueden ser tan elocuentes como los gestos en la interacción".

Un aspecte relacionat amb el CO és la seva capacitat expressiva. L'expressivitat de la mirada no es refereix a la capacitat comunicativa dels ulls, ja que aïlladament aquests no transmeten informació. El potencial expressiu del CO radica bàsicament en la direcció de la mirada, però cal considerar-lo no com un fenomen aïllat sinó conjuntament amb tota l'EF. Així, mirem més allò que ens agrada i allò que ens proporciona més informació positiva (Kendon, 1967).

Un altre aspecte implicat en el CO és la duració de la mirada, estretament relacionada amb patrons culturals i amb diversos significats respecte d'una duració estàndard i interioritzada. Recordem que, per a qualsevol interpretació de la CNV convé sempre tenir present el context. Les mirades llargues estan relacionades, entre d'altres, amb la curiositat, l'agradabilitat, la complicitat i amb l'autoritat en relacions de jerarquia.<sup>41</sup>

La duració del CO pot intensificar la intimitat, però si el que es perllonga és una *mirada fixa*, aquesta pot crear ansietat i por en la seva recepció; trobem aquests tipus de mirades en manifestacions d'hostilitat i d'agressivitat tant en el gènere humà com en alguns antropoides.

b) *Expressió Facial*. És una de les parts gestuals més importants de l'expressió humana. Inclou moviments amb els ulls, les celles, els músculs facials i els llavis-boca. Han estat rigurosament estudiats per Paul Ekman, font obligada per a l'estudi de les emocions a través de l'EF. Juntament amb les mans, la cara és una de les parts més visibles del cos. Degut potser a la seva visibilitat, l'EF juga un rol prioritari en la comunicació humana, fet que contribueix a considerar-la com una de les principals fonts d'informació sobre les persones (Knapp, 1980/1985). Normalment l'EF no actua de forma aïllada, sinó en consonància amb altres parts del cos, formen el que denominem una *configuració semiòtica*.

c) *Extremitats*. Juntament amb l'EF, els gestos emeses amb les mans i els braços són la part més visible del cos, i els més estrictament relacionats amb el llenguatge. La gestualitat relacionada amb el discurs oral ha estat objecte d'atenció de molts treballs i el centre de moltes discussions al llarg de la història de les investigacions sobre CNV. D'entre els temes de més tradició relacionats amb la gestualitat tenim la discussió sobre l'origen del llenguatge verbal.<sup>42</sup> Kendon ha estat un dels especialistes que més s'ha endinsat en l'estudi de la gestualitat relacionada amb la parla. Ens adverteix de quelcom considerablement important: cal tenir en

---

<sup>41</sup> Com exemple d'autoritat en un context familiar, citem dos casos de *El Guepard*. Ambdós corresponen al ritual del sopar, en què s'espera un determinat comportament de tots els comensals. Per la posició i la poca distància entre ells, el CO del cap de casa es fa més directa i més difícil de suportar. En el primer cas, don Fabrizio s'adona que falta el seu fill Francesco Paolo (*El Guepard*, I/45: 203). En el segon cas, don Fabrizio posa ordre davant les manifestacions de plaer. (*El Guepard*, II/102: 488).

<sup>42</sup> S'ha arribat a suggerir, dins la dimensió de l'evolució de l'ésser humà, que el llenguatge articulat vingué a substituir un llenguatge corporal basat primordialment en els gestos amb les mans. Així, la mandra de l'home a seguir utilitzant el gest corporal com a forma bàsica de comunicació provocà que elaborés un sistema més sofisticat: "el gest de la llengua" (Jousse, 1981, cit. dins Castañer, 1996; cit. dins Cerdán, 1997).

compte el moviment a més del discurs verbal, si volem entendre allò que hom anomena *acte de discurs* (Kendon, 1972). Kendon distingeix dels altres moviments que poden ser observats en una interacció, els moviments de mans i braços, objecte bàsic dels seus estudis, i es refereix a ells amb la paraula *gesticulació*, com a quelcom molt integrat en la parla. Kendon parteix, entre d'altres, dels treballs de Condon (1976) i dels seus propis treballs sobre l'organització i sincronització entre parla i moviment, i elabora el concepte de *frase gestual* (Kendon, 1980). Demostra que les frases gestuals i les frases verbals, és a dir, la gestualitat i la parla, són dues maneres simultànies de codificar un mateix missatge o enunciat comunicatiu.<sup>43</sup>

### B. Maneres.

Tant les Mres com les Post formen part de l'estil dels nostres moviments i posicions, i convé tenir en compte les normes socials i la manera de percebre-les. Les Mres són més o menys conscients, principalment apreses. Segons el context situacional poden funcionar com a modals ritualitzats d'una cultura, i també com la forma individual d'emetre un gest o d'adoptar una postura segons la cultura, el sexe, el nivell social i/o l'estat emocional de l'individu. També poden alternar o produir-se simultàniament amb les paraules.

Les Mres no s'han estudiat massa com a formes d'un repertori comunicatiu, però són diferents, ja siguin de grups socials cultes o més rústics, i depenen de les modes i èpoques; així doncs, poden diferir en les formes de menjar, beure, saludar, caminar, arreglar-se el cabell, rascar-se, tossir, etc. (Poyatos, 1994b).<sup>44</sup>

### C. Postures.

Podem entendre les Post com a formes estàtiques, ja que allò que les pot fer 'moure' serien precisament les Mres. Poden ser també conscients o inconscients, i ritualitzades. No estan molt utilitzades tampoc com a formes d'un repertori comunicatiu, malgrat que ens comuniquen informació sobre el sexe, l'edat, l'estat d'ànim, la cultura, la posició social, etc. Hi ha Post pròpies d'un ofici, Post del caminar o del menjar, Post d'actitud d'escoltar, Post de parlar, etc. (Poyatos, 1994b).

---

<sup>43</sup> El següent exemple de *El Guepard* mostra com els moviments gestuals de mans i braços acompanyen estretament la parla de don Ciccio (*El Guepard*, III/74: 257).

<sup>44</sup> En *El Guepard*, Concetta, per les Mres com Angèlica menja i es comporta a taula, percep en la convidada-intrusa una educació molt diferent a la seva (*El Guepard*, II/ 108: 508).



Malgrat tots els tipus de Post que podem adoptar, el repertori postural de cada individu no és molt ampli. Schefflen (1964) destaca que això és degut perquè reflecteixen d'una forma directa la nostra personalitat. Les Post bàsiques que un individu pot adoptar són: aixecar-se, seure o estirar-se. Cada una d'aquestes Post presenten diferents posicions dels braços i les cames, segons l'angle en què es manté el cos: inclinat, de costat, dret, cap enrera, etc.

Les Post aporten informació relativa a l'estatus dels individus. Mehrabian (1969) aprecia que els subjectes d'estatus més elevat aixequen i mantenen el cap més alt, i es mantenen més drets. Aquest comportament està en funció de l'educació rebuda, de l'autopresentació, etc.<sup>45</sup>

En una interacció, les Post indiquen el tipus de relació que es té o es vol tenir entre els interactuants. Els canvis posturals exerceixen funcions dins la interacció. Poden ser, en certa manera, paral·lels a la parla. Juntament amb altres gestos, un canvi de postura pot anunciar un nou tema, un canvi d'activitat, una diferència d'opinió, etc. (Knapp, 1980/1985). Per la seva banda, Condon (1976) destaca la sincronia interaccional.

Knapp (1980/1985) informa que els gestos, igual que les paraules, tenen també múltiples significats. Poden mostrar actituds de gust/disgust, estatus i poder, engany, etc. Així, inclinar-se cap endavant pot mostrar recolzament, sentiments de simpatia, una actitud en el procés de comiat abans d'aixecar-nos per marxar, etc.<sup>46</sup> Ekman (1965; cit. dins Knapp, 1980/1985) creu que les posicions corporals immòbils d'una certa durada comuniquen estats afectius generals, però no emocions específiques.

A més d'aquestes funcions, Schilder (1989) destaca que poden expressar emocions o actituds expressives.<sup>47</sup>

Poyatos (1994b: 202) distingeix, dins cada una de les tres categories kinèsiques, entre *conductes lliures* i *conductes trabades*.

Les *conductes lliures* són moviments o actes kinèsics realitzats per una o més parts del cos en l'espai, sense tocar altres parts del cos ni objectes. *Gestos lliures* serien les EFs, els moviments oculars, moviments de cap, alguns emblemes (gest de victòria, auto-stop, etc.). *Mres lliures* serien la manera de caminar, la manera d'oferir

---

<sup>45</sup> En *El Guepard*, podem apreciar aquest aspecte en l'actitud postural que pren Concetta sortint de l'habitació per mostrar-se en públic (*El Guepard*, VIII/39: 168).

<sup>46</sup> Un exemple d'aquesta actitud, el trobem en *El Guepard*, quan el rei decideix posar fi a l'audiència amb don Fabrizio (*El Guepard*, I/35: 138).

<sup>47</sup> En *El Guepard*, la Post de Stella quan es posa nerviosa anuncia una crisi d'histèria i alerta don Fabrizio; vegeu el cas (*El Guepard*, III/32: 90).

la mà per saludar, la manera de badallar, etc. *Post lliures* serien la manera d'estar en qualsevol posició en què sols els peus toquin a terra: dempeus, ajupit, etc.

Les *conductes trabades* són qualsevol moviment o posició en què: a) les mans es toquen mútuament o fan contacte amb altres parts del cos (*autoadaptadors*); b) qualsevol part del cos fa contacte amb un altre cos (*alteradaptador*); c) o fa contacte amb objectes (*objectoadaptadors*). Així trobem tant gestos com Mres i Post trabades dels tipus que acabem d'esmentar, segons el tipus de CC.

Els moviments gestuals estan limitats materialment i visual per altres moviments de tal manera que tots es succeeixen en un continu de moviments i posicions comunicatius, o no. Partint d'això, Poyatos (1994b: 204) també distingeix el que anomena *itinerari trifàsic* de tots els gestos, maneres i postures, des que comencen fins que acaben; així, hi ha: a) una fase *formativa*, la qual pot iniciar-se en diferents posicions; b) una fase *central*, que ens comunica el significat; c) una fase final o *desarticuladora*, en la qual es conclou el moviment, abans d'iniciar-se la formació d'un de nou o barrejant-se simultàniament amb el començament d'aquest altre.

## II.2.6. Proxèmica.

Els primers estudis sobre l'espai i el territori, tant en els animals com en l'home, pertanyen al camp de l'etologia. Amb el concepte de *territorialitat*, els etòlegs foren els primers en destacar la importància de l'espai en l'organització de les interaccions entre els animals, entenent per territori un determinat espai delimitat per diferents tipus de signes: cants, crits, olors, CO, etc. Als anys seixanta, un grup d'estudiosos -entre d'ells, Sommer i Hall-; aplica el fenomen de comportament territorial -que, entre d'altres, Huxley i Lorenz havien dissenyat per al comportament animal-, a l'estudi de la comunicació en les societats humanes, i sobretot a l'estudi de la CNV (Knapp, 1980/1985). Podem considerar l'antropòleg Edward Hall com el precursor en l'estudi d'interès científic de les necessitats espacials de l'home, i a principis dels anys seixanta crea la paraula *proxèmica*, de proximitat o rogalia, de manera que les seves investigacions en el camp de la proxèmica han conduït a una major comprensió de les nostres relacions amb el pròxim, així com han estat el punt de partida d'altres estudis interdisciplinaris (arquitectura, etc.). Podem definir la proxèmica com la ciència que estudia la distribució de l'espai en les situacions intercomunicatives humanes, i representa una elaboració especialitzada de la cultura. Podem parlar pròpiament d'una semiòtica de l'espai on es té en compte l'ús,

percepció i concepció de l'espai com a conducta espacial. Així, es consideren les categories de: Dst, OC - relacionada amb la Post i el CC-, i el moviment del cos en l'espai o Dpl.

#### A. Distància.

Estudiant la Dst conversacional i examinant el *fenomen de territorietat* en l'home, Hall (1959/1981; 1966/1982) aprofundeix tant en la comprensió de la pròpia conducta com en l'aliena, i elabora la *teoria de l'espai*, on identifica varis tipus d'espais. Entre aquests espais hi ha l'*espai personal* o *informal* (Sommer, 1969), una mena de territori que una persona considera com a propi, com si d'una extensió del seu propi cos es tractés, el qual <<acompanya a todo individuo y se expande o contrae bajo circunstancias diversas, en función del tipo de encuentro, la relación de las personas intercomunicantes, sus respectivas personalidades y muchos otros factores>> (Knapp, 1980/1985: 122). A partir de l'observació de les conseqüències de la zona personal de l'espai, i de com reacciona la gent quan aquesta zona és envaïda, Hall (1966/1982) elabora el concepte de *bombolla personal*, les dimensions de la qual depenen de la densitat de la població en el seu lloc d'origen, i marca la nostra propietat, ens preserva del contacte físic o intrusions amb els altres, i reflecteix poder i estatus. Hall distingeix *quatre zones de Dst*, cadascuna amb una *fase propera* i una altra *fase llunyana*. Són les distàncies *íntima, personal, social* i *pública*.

a) *Distància Íntima*. En aquesta Dst hi conflueixen una sèrie de dades sensorials (visió, olfacte, calor corporal, so, olor i sensació d'alè) que assenyalen la relació física amb un altre cos. És l'espai o zona íntima privada. Abraçaria des de 0 fins a 45 cm, i pot constar de dues fases:

-*Fase propera* (0-0,15m). És la Dst en la qual pràcticament només s'hi pot arribar amb el contacte físic o corporal: la de les relacions amoroses, de les familiars, dels amics íntims, de la lluita, de la protecció, de les abraçades d'alivi i consol.<sup>48</sup>

-*Fase llunyana* (0,15-0,45m). Correspon a una intimitat menys intensa. Les normes d'ús reserven aquest espai per a l'estricta privacitat.

En cas d'invasió d'aquesta privacitat -fet que es pot observar en els ascensors, en els transports públics, etc.-, també es pot produir, entre d'altres, la immobilitat per part de l'individu, la retirada quan es produeix un CC alteradaptador, l'evitament de

---

<sup>48</sup> Entre d'altres, citem el següent cas de *El Guepard*: “[Tancredi] Abraçà l'oncle amb una certa emoció” (*El Guepard*, I/85: 423).

l'alter-CO, o el fet de mostrar una EF en sentit negatiu a fi i efecte de neutralitzar el valor d'intimitat de l'espai reduït.<sup>49</sup>

b) *Distància Casual-Personal*. És la Dst usual, pròpia de les relacions interpersonals, marcada per la 'bombolla protectora' que acompanya l'individu constantment allà on va. És la Dst ideal que separa les persones en una reunió social, a l'oficina i a les festes, i permet mirar cara a cara i percebre, conscientment o inconscient, les EFs de l'interlocutor. Distingim les següents fases:

- *Fase propera* (0,45-0,75m). En aquesta fase, la sensació de proximitat es produeix pels CCs que s'estableixen amb les mans. La Ub, la Post i l'OC assenyalen la naturalesa de la relació que s'estableix entre els participants i/o llurs sentiments recíprocs.<sup>50</sup>

- *Fase llunyana* (0,75-1,20m). És la "Dst del braç" que permet de contactar amb les mans si es desitja. Aquesta Dst és la dels temes personals, i implica, entre altres coses, un nivell moderat de la veu.<sup>51</sup>

c) *Distància Social-Consultiva*. Mantenint aquesta Dst, no s'espera ni existeix cap possibilitat de CC. Aquesta Dst pot assenyalar un estatus de dominància respecte de l'interlocutor.

- *Fase propera* (de 1,20m a 2m). És la Dst que marquem per a qüestions no personals (laborals, socials improvisades o informals): en el treball, en les botigues, en els hotels, amb el carter o amb la gent que no coneixem bé. La naturalesa de l'intercanvi varia si davant l'interlocutor hom està dret, sense buscar seient, (efecte de domini), o si hom està assegut.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Entre d'altres, en el següent cas de *El Guepard*, podem observar les dues fases descrites en el comportament d'Angèlica. La jove estableix CC alteradaptador amb don Fabrizio, saludant-lo efusivament, però retrocedeix davant la durada i intensitat de la seva abraçada, i s'hi acosta de nou amb una certa complicitat (*El Guepard*, IV/13: 28).

<sup>50</sup> En *El Guepard*, destaquem un cas en què don Fabrizio escurça la Dst amb el seu interlocutor, Chevalley de Monterzuolo, reunits al despatx. Davant la insistència de Chevalley, don Fabrizio estableix CC alteradaptador amb el seu interlocutor com a gest d'afecte, i el fa seure a prop seu, en el divan. Malgrat es diferències entre ambdós cavallers, l'actitud de don Fabrizio és una bona mostra de la noblesa de cor aristocràtica: "Don Fabrizio somrigué, l'agafà per la mà i el féu asseure prop d'ell, en el divan" (*El Guepard*, IV/179: 751).

<sup>51</sup> En *El Guepard*, sense que l'autor ho assenyali explícitament, interpretem aquests tipus de Dst quan la Família Salina seu a taula sopant, i quan reben alguna visita. Aquest és el cas de les germanes Salina amb la visita de les autoritats eclesiàstiques (*El Guepard*, VIII/7: 23).

<sup>52</sup> Entre d'altres casos en *El Guepard*, esmentem la Dst entre don Fabrizio i Russo (*El Guepard*, I/105: 527), i entre don Fabrizio i els dos parcers (*El Guepard*, I/139: 713), a les dependències de l'administració de Vil.la Salina. En ambdós casos, sense que l'autor en parla de forma explícita, interpretem aquest tipus de Dst pel context situacional i personal dels personatges.

- *Fase llunyana* (de 2m a 3,5m.). Amb aquesta Dst, es produeix aïllament entre les persones, ja que la possibilitat de participació queda molt reduïda o està pautada. Es fa pràcticament impossible la interacció normal, ja que exigeix l'amplificació dels recursos comunicatius; el to de veu hi és elevat, i es sosté l'alter-CO per no expressar exclusió o intenció d'acabar la conversa (Cerdán, 1997). És la Dst pròpia de les rodes de premsa de personatges públics, o per iniciar una breu conversa i interrompre-la a voluntat pròpia.<sup>53</sup>

d) *Distància Pública*. És la Dst que impedeix la possibilitat de participar i de relacionar-se personalment.

- *Fase propera* (de 3,5m a 7,5m.). Seria la Dst còmoda per a dirigir-nos a un grup de persones; p. e., en conferències, entre el conferenciant i el seu auditori, o en una classe, entre el professor i els alumnes. L'estil de conversa és totalment formal, s'han pogut escollir les paraules i s'ha pogut planificar i elaborar prèviament el discurs.<sup>54</sup>

- *Fase llunyana* (de 7,5m fins al límit del visible o audible.). Seria la Dst emprada pels oradors, en les esglésies, i pels polítics en els seus discursos o mítings. A vegades es perd informació pels codis NVs degut a les limitacions en la percepció visual. Això fa que en l'emissió tot s'ampliï i que en la percepció tot es vegi exagerat.<sup>55</sup>

Hall adverteix que cal ser prudents a l'hora de fer generalitzacions per a totes aquestes Dsts o zones, ja que si bé l'espai o Dst personal és biològicament universal, la seva percepció no és la mateixa en totes les ètnies i cultures, i varia també segons l'edat. Així, un dels trets característics d'una cultura és la manera com una comunitat organitza l'espai i les relacions des del punt de vista de les Dsts. Així, Hall classifica els grups culturals humans en: a) *cultures de contacte* (àrabs, llatins, negres); i b) *cultures de no-contacte* (asiàtics, anglosaxons i escandinaus).

Argyle i Dean (1965; cit. dins Knapp, 1980/1985: 122) formulen la teoria que la Dst es basa en l'equilibri de forces d'aproximació i d'equitació o evitació de l'interlocutor, i Burgoon i Jons (1976) assenyalen que la distància conversacional està en funció de normes socials en combinació amb pautes individuals dels interlocutors. Així, l'ús de les diferents Dsts depèn també de les relacions i sentiments personals, de la mateixa

---

<sup>53</sup> Entre d'altres casos en *El Guepard*, senyalem la Dst entre don Fabrizio i el Rei en una de les seves audiències (*El Guepard*, I/31: 111).

<sup>54</sup> Entre d'altres casos en *El Guepard*, citem el cas (*El Guepard*, I/139: 714).

<sup>55</sup> Entre d'altres casos en *El Guepard*, esmentem el cas de don Calogero, qui, des del balcó de la Casa de la Vila, comunica als assistents els resultats del plebiscit (*El Guepard*, III/69: 233).

manera que hi ha una relació directa entre *distància espacial* i *distància emocional* (Schilder, 1989). Glossant diferents estudis dels efectes de l'entorn sobre la interacció, Knapp (1980/1985) puntualitza que aquestes normes i pautes vindrien marcades bàsicament pels següents factors: edat i sexe, cultura i ètnia, tema o assumpte, ambient, trets físics, actitud i emoció, coneixença-desconeixença, estatus, introversió-extroversió personals.<sup>56</sup> Els mateixos factors influïrien en estudis més concrets, tals com l'elecció de seients, englobats en el que hom anomena l'*ecologia del petit grup* (Knapp, 1980/1985).

## B. El Contacte Corporal.

El CC és una conducta resultant del moviment corporal i significa el darrer estadi en la reducció de la Dst interpersonal quan es dirigeix a persones o interactuants; per aquest motiu té l'efecte d'intensificar les interaccions més que qualsevol altre comportament de proximitat. Des d'aquest punt de vista, podem considerar el CC com un comportament proxèmic perquè està directament implicat amb la proximitat, i inclou el seu estudi en l'apartat de proxèmica. Malgrat tot, els moviments que busquen un CC són gestos, i alguns autors, tals com Ekman (1977), consideren el CC com un comportament gestual i inclouen el seu estudi en l'apartat de kinèsica.

La categoria NV corresponent al CC dins la classificació dels sNVs rep el nom d'*adaptadors* (Ekman i Friesen, 1969b/1981).<sup>57</sup> Són formes de CNV amb les quals una persona manipula el seu propi cos, el cos d'una altra persona o interlocutor, o un objecte; així, podem parlar d'*autoadaptadors*, *alteradaptadors* i *objectoadaptadors* (Poyatos, 1994a).<sup>58</sup> Poden estar submisos a les funcions de *manifestacions emocionals* (ME) i *exterioritzadors* (EX); es poden relacionar amb tots els sistemes que integren la comunicació humana: llenguatge, parallenguatge (el CC, en funció de la Dst, pot fer variar el to de veu dels interlocutors), elements quasiparalingüístics (quan es produeix soroll en alguns CCs), cronèmica i kinèsica, especialment la parakinèsica (són gestos que poden ser fets amb més o menys

---

<sup>56</sup> Entre altres, en la seva exposició, Knapp (1980/1985) segueix els treballs de Rosenfeld (1965) i Mehrabian (1969). Vegeu Knapp (1980/1985: 123-130).

<sup>57</sup> Recordem que Ekman i Friesen (1977) els anomenen *manipuladors*, i Korte (1993/1997), com ja hem dit amb anterioritat, proposa d'anomenar *hàptics* els elements de percepció tàctil que es refereixen a la conducta de tocar: abraçar, acaronar, fer petons, espessigar, esgarrapar, picar, etc. Nosaltres utilitzem la terminologia emprada per Poyatos en *autoadaptadors*, *alteradaptadors* i *objectoadaptadors*.

<sup>58</sup> Poyatos (1994a) també anomena els *somatoadaptadors*, que nosaltres incloem dins la categoria dels *objectoadaptadors*.

duració, intensitat i camp). Com a sNVs, els CCs poden integrar-se en totes les funcions de la CNV;<sup>59</sup> així, entre d'altres, amb el CC podem: transmetre informació d'índole emocional, vehicular la nostra auto-presentació, transmetre actituds personals, transmetre informació relacionada amb el llenguatge, organitzar la interacció, i influir en l'interlocutor.

El tacte és una de les formes de comunicació més bàsiques i primitives, tant en el comportament humà com en el de molts animals. És el primer sentit que entra en funcionament, ja molt abans de néixer. Forma part del procés de coneixement-aprenentatge que envolta els infants sobre on acaba el seu propi cos i on comença el món exterior. El procés va del tacte a la paraula (Serrano, 1984). De totes les sensacions, el tacte és la que s'experimenta de manera més personal. Les primeres experiències tàctils de la infància són decisives per l'adaptació mental i emocional posterior. En molts casos, les reaccions positives o negatives en el camp tàctil poden estar relacionades amb experiències tàctils anteriors. Montagu (1971) cita nombroses investigacions sobre animals i éssers humans en recolzament de la teoria que la satisfacció tàctil durant la infantesa té una importància fonamental en el desenvolupament posterior d'un comportament saludable. Argumenta Montagu (1971: 292):<sup>60</sup>

Cuando el afecto y la compenetración se dan a través del tacto, el tacto se asociará a esos significados tanto como a la satisfacción de dar seguridad. Una experiencia táctil inadecuada tendrá como consecuencia una incapacidad para relacionarse con los demás en muchos aspectos humanos fundamentales.

La naturalesa deixa que hom ho pugui tocar tot, però l'experiència ensenya què no hem de tocar. Per raons de tipus cultural, les sensacions tàctils s'inhibeixen des d'una edat molt primerenca. L'explicació cal cercar-la en l'associació directa entre sexe i tacte. Els rols de masculí i femení introdueixen regles que estableixen què es pot tocar, en quines circumstàncies i per qui (Serrano, 1980).<sup>61</sup> La repressió dels comportaments sexuals és paral·lela a la repressió dels comportaments tàctils (Knapp, 1980/1985).

L'acte de tocar pot provocar reaccions positives i negatives, d'acord amb el caràcter dels individus, edat, cultura i context (individual i situacional); per això

---

<sup>59</sup> Vegeu l'apartat II.3.3 d'aquest treball d'investigació: *Funcions de la CNV en literatura*.

<sup>60</sup> Per a més informació, vegeu també Knapp (1980/1985: 213).

<sup>61</sup> Escriu Serrano (1980: 103): "La nostra societat és molt i molt repressora pel que fa al sentit del tacte. Hi ha coses que no es poden dir. Coses que no es poden veure. Tanmateix, i sobretot, hi ha moltes coses que no es poden tocar, començant pel nostre propi cos. La llibertat d'expressió, si entenem per expressió qualsevol missatge que entri per canals de recepció, cal demanar-la per a tots els sentits. Cal que puguem dir allò que volem, però també cal trencar amb molts dels tabús que fan referència a l'expressió no verbal. Ens cal una democràcia del tacte."

convé actuar amb prudència a l'hora de fer generalitzacions sobre els significats que tenen els CCs, sobretot els alteradaptadors, ja que poden produir impressions subjectives segons els individus que els rep (Warr, 1965).

En literatura, malgrat que hi hagi comportaments tàctils poc productius segons l'estil comunicatiu i context individual d'alguns personatges, tal com ocorre en la vida real, l'absència o presència de CC sempre comunica. Anomenem GNE a l'absència de tot CC anotat Expl per l'autor.

a) *CC autoadaptador*. Són les conductes NVs expressades pel CC amb un mateix, ja sigui amb parts del propi cos o manipulant la roba que es porta posada. Cronèmicament, la seva duració pot ser molt variada. El tipus d'informació que proporcionen pot ser molt divers, i cal tenir sempre present el context individual i situacional dels personatges.

Sigui del tipus que sigui, el CC sempre presenta informació sobre un mateix, de manera voluntaria, o a vegades de manera involuntària -informació leak o *leakage* (Ekman i Friesen, 1969a), sobretot en relació amb l'expressió de sentiments i emocions; així podem expressar ansietat, culpabilitat, hostilitat, suspicàcia, tensió i incomoditat (Ekman i Friesen, 1980). Aquesta informació es transmet bàsicament amb moviments gestuals autoadaptadors (manipulant el propi cos i indumentària, etc) i objectoadaptadors. Així, tocar-se la roba, fregar-se el nas, apartar-se els cabells, etc., pot indicar ansietat (davant certes dificultats, inexperiència, etc.). També el CC autoadaptador, immers en el comportament postural (rodejar-se els costats amb el braç), pot expressar autoprotecció, inseguretat, incomoditat davant la interacció o estat d'ansietat. Aquests mateixos gestos, depenent del context, poden comunicar altres emocions; aquestes emocions tant poden ser falses com sentides, i si són sentides poden ser conscientment contingudes, amagades o inhibides amb diferents sNVs, d'entre els quals no hem d'oblidar que hi ha els CCs autoadaptadors. Així, un CC autoadaptador pot ser gest d'autosatisfacció i autoestima (tocar-se el cabell, la roba), d'autopresentació relacionat amb activitats objectoadaptadores, mostrar diferents actituds vers la interacció, etc. Molts dels usos funcionals dels autoadaptadors es relacionen amb la categoria funcional dels *emblems* (Em a partir d'aquí):<sup>62</sup> demanar silenci, excusar-se, manifestar alegria, reflexió i concentració,

---

<sup>62</sup> Els *emblems* (Efron, 1941/1972) corresponen als gestos més lingüístics de tots pel fet que poden substituir el llenguatge, encara que molt sovint apareguin amb l'expressió verbal equivalent. Per a més informació sobre els emblems, vegeu l'apartat II.2.9 d'aquest treball de tesi: *Classificació funcional de la CNV*.



etc.; així, podem distingir barrar-se la boca amb el dit, cobrir-se la boca amb la mà, fer l'expressió 'butifarra de pagès', fer burla traient la llengua, besar-se els dits, etc.

Alguns *moviments explosius* (Knapp 1980/1985) són emesos amb autoadaptadors: fregament de dits, picar de mans, colpejar-se alguna part del cos, etc. Aquests moviments explosius serveixen per aprofitar l'auto-reflex que provoca el soroll quasiparalingüístic en l'interlocutor, i així captar l'atenció, espantar o imposar disciplina. Tots els CCs autoadaptadors estan relacionats amb les *Mres* de moure'ls (en tossir, en tocar-se el cabell, en cobrir-se la boca, etc), i en les *Post* (creuar les cames, agafar-se les mans darrera l'espatlla mentre hom camina, etc.). Seguint Poyatos (1994a), i a partir del nostre treball, identifiquem diferents tipus de conductes que comprenen les múltiples funcions dels autoadaptadors: sentiments i emocions; salutacions i comiats (salutació posant-se la mà al cor); en relació amb les Posts i posicions; amb les Mres i activitats relacionades amb els *somatoadaptadors* (Poyatos, 1994a) (menjar, mastegar, etc.); amb el quasiparallenguatge; activitats lúdico-esportives; higiene i autopresentació; activitats protocolàries i religioses; deferència i cortesia; llenguatge i recursos conversacionals; exploració i reconeixement del propi cos; aliviar, evitar o causar-se el dolor; activitats conscients o inconscients (fent memòria, etc.); actes casuals; erotisme; en sentit metafòric, etc.

b) *CC objectoadaptador*. Són les conductes NVs expressades pel CC amb objectes, interactuant amb ells, tocant-los i/o manipulant-los.

Tots els CCs, inclosos els objectoadaptadors, presenten informació sobre un mateix, de forma voluntària o involuntària -*informació leak* o *leakage* (Ekman i Friesen, 1969a)-. La informació dels objectoadaptadors pot ser de diferent tipus. Seguint Poyatos (1994a), i a partir del nostre treball d'investigació, hem identificat les següents funcions per als CCs objectoadaptadors: manifestació i contenció de sentiments i emocions; salutacions i comiats; rols masculí-femení; Post i posicions per descansar el cos; Mres de manipular-los; relacions de poder i autoritat; higiene i autopresentació; llenguatge i recursos interaccionals (conversacionals o no); deferència i cortesia; activitats domèstiques i ocupacionals; activitats lúdico-esportives; altres activitats; reconeixement i exploració.

c) *CC alteradaptador*. Són conductes gestuals resultants de moviments i posicions corporals amb els quals establim CC amb una altra persona, sempre en una situació interactiva, intencional o no (Poyatos, 1994a). Els CCs alteradaptadors estan relacionats amb tots els sistemes que integren la comunicació humana: llenguatge, parallenguatge, kinèsica, cronèmica, objectual, i altres (olors, etc.). El CC conté el

subespai tèrmic, relacionat amb el sistema Neuro-vegetatiu. Així, establint CC amb un altre cos, podem reconèixer els canvis corporals de temperatura en un mateix i en l'altre. Serrano (1980: 101) adverteix que "la calor corporal és quelcom molt personal que en la nostra ment va lligat sempre amb la idea d'intimitat", i que l'home ha incorporat al llenguatge l'experiència comuna de reconèixer els canvis corporals de temperatura; així hom pot entendre un conjunt d'expressions lingüístico-literàries referides a la calor, tals com sang freda, bullir la sang, mirada freda, discussió acalorada, etc.

Dins la categoria dels adaptadors també tenim en compte els *moviments de percepció tàctil*, que Korte (1993/1997) proposa anomenar *hàptics*, i que es refereixen a la conducta de tocar: fer petons, abraçar, acariciar, espessigar, picar, etc. Poyatos (1994a) distingeix quatre maneres d'experimentar els missatges continguts en un CC alteradaptador que afecten la interacció com: a) *únic/s emissor/s*, per part de la/es persona/es que inicia/en el CC, tal volta instigada per conductes i/o activitats mentals i psicofisiològiques d'un, ambdós o més interactants; b) *únic/s receptor/s*, per part del/s destinatari/s d'aquest CC, qui serà/n receptor/s fins que es converteixi/n en emissor/s; és a dir, fins que reveli/n acceptació o refús del missatge alteradaptador; c) *emissors mutus*, per part d'ambdós o més interactants que inicien simultàniament i successivament el CC, experimentat com emissors; d) *receptors mutus*, codificant i decodificant el missatge alteradaptador en tot el seu significat, encara que les conductes mentals i físiques no siguin necessàriament simètriques en els interactuants. Henley (1977) presenta un llistat de situacions que inhibeixen o faciliten la conducta tàctil d'alteradaptadors. Segons aquest autor, és més probable tocar un altre per: donar informació o consell més que demanar-lo, donar ordres, demanar un favor, tractar de convèncer, quan es comunica excitació, rebre missatges penosos, en una conversa profunda més que casual, en una festa.

Com ja hem dit, la utilització del tacte per comunicar missatges emocionals i relacionals és fonamental en la infància i decisiva en els adults. Les percepcions positives o negatives dels CCs alteradaptadors romanen en el receptor (Warr, 1965); poden associar o allunyar els interactuants i determinar la naturalesa d'interaccions posteriors. Així, ja des d'edats primerenques, la seva satisfacció/insatisfacció condiciona el posterior desenvolupament d'un comportament tàctil i proxèmic saludable. Tant la Dst com el CC depenen directament de la relació que s'estableix entre els interactuants (Hall, 1966/1982). Moltes cultures estableixen normes de comportament social que reprimeixen rigurosament el comportament tàctil. En la nostra cultura, una educació rígida no estimula el CC físic, i sembla ser que no

gosem massa de tocar-nos. Caldrà entendre la manera adequada de desenvolupar-lo en cada situació a fi que un <<mal ús>> no porti al fracàs de l'acte comunicatiu (Serrano, 1984).

Hi ha aspectes de la comunicació que pràcticament només es poden expressar per mitjà de missatges tàctils alteradaptadors, els quals augmenten la intensitat semiòtica de la interacció. Una situació d'intimitat entre dues persones exigeix sovint el CC; sembla ser que en la Dst íntima prevalen més els sNVs que els verbals. El CC pot formar part del ritual de salutació i comiat, els quals tenen un component verbal i un altre de NV, i pot produir-se fins i tot una mica abans d'iniciar-se el contacte verbal (Serrano, 1984). Es pot produir també en altres situacions: aconsellar, maltractar, mostra d'afecte i sexualitat.<sup>63</sup> Entre d'altres, podem distingir les següents funcions bàsiques del CC alteradaptador: expressar sentiments i emocions; expressar protecció; manifestar agressivitat, càstig, rebuig i defensa; manifestar afiliació i amistat; protecció i cura; higiene i autopresentació; expressar consol i ànim; simbolitzar acords i pactes; salutacions i comiats; reconeixement i exploració; activitats domèstiques i ocupacionals (sastres, criats, etc.); activitats lúdico-esportives; llenguatge i recursos interaccionals; relacions de poder i autoritat; deferència i cortesia; manifestació de rituals.

### C. L'Orientació Corporal.

L'OC està directament relacionada amb la Post que adopta(en) els participants en una interacció. D'acord amb les tres categories proposades per Scheflen (1964), podem classificar l'OC en tres categories: Inclusió/No Inclusió; Enfront, de Costat, en Angle; Congruència/Incongruència.

- *Inclusió/No Inclusió.* En relació a l'expressió de sentiments i emocions, segons les diferents Post adoptades per l'interactuant, l'OC pot comunicar domini, seducció, agradositat, interès, desinterès, etc. En conseqüència, l'individu comunica també el desig o indiferència d'interactuar amb els altres. D'aquesta manera també, en literatura, un personatge pot demostrar, per afectació, interès pel seu interlocutor, quan en realitat aquest li és indiferent, o és un altre personatge qui capta la seva atenció.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Serrano (1984: 98) anomena 'textos tàctils' a "les actualitzacions d'unes situacions comunicatives especials, que anomenem actes sexuals".

<sup>64</sup> En *El Guepard*, citem el cas d'OC Impl de Concetta, qui en un context interactiu familiar mostra interès per Carriaghi, quan en realitat està pendent de Tancredi (*El Guepard*, II/22: 84).

- *Enfront, de Costat o en Angle*. Aquest tipus d'OC pot comunicar relacions de competitivitat o de cooperació. D'aquesta manera, en una relació de competitivitat l'individu pot situar-se Enfront de l'altre, en una relació de cooperació l'individu pot situar-se de Costat, i en una relació més impersonal pot situar-se en Angle. No obstant aquestes OCs, l'individu també pot situar-se d'Esquena. Aquesta OC pot indicar clarament una actitud afectiva.<sup>65</sup>

- *Congruència/Incongruència*. Un individu pot adoptar *Post congruents* respecte de les que manté el/s seu/s interlocutor/s. Aquestes Post congruents es produeixen entre individus amb un alt nivell de sincronització que poden procedir d'un estatus similar, de l'atracció física, de compartir punts de vista, etc.<sup>66</sup>

L'OC està estretament relacionada amb altres sNVs, tals com l'EF, el CO, i amb el CC, entre d'altres, amb els quals pot formar part integrant d'una *configuració semiòtica*. La seva aparició en literatura està estretament relacionada amb l'estil d'escriure de l'escriptor. En el cas de no trobar-la explicitada, el lector la pot deduir bàsicament per actituds Impls, com hem pogut observar amb alguns dels exemples citats.

#### D. Desplaçament.

Entre les vàries funcions amb les quals podem relacionar el Dpl, destaquem la relacionada amb el llenguatge, i la d'índole emocional. En relació amb el llenguatge, el Dpl posseeix una funció dins el discurs com a marcador proxèmic del llenguatge i del parallenguatge (Ekman i Friesen, 1969b/1981). Retrocedir i amb una entonació descendent, l'individu pot marcar el final d'una frase, entre d'altres. En relació amb els sentiments i les emocions, el Dpl pot ser indicador del temperament, o d'un estat emocional.<sup>67</sup>

Altres indicadors del Dpl poden ser la flexibilitat o rigidesa de tracte en relació amb el poder, i la búsqueda d'una determinada Dst interpersonal (Cerdán, 1997).

---

<sup>65</sup> En els següents casos de *El Guepard*, podem interpretar l'actitud de malestar de Concetta a través de la seva OC: (*El Guepard*, II/117: 559), (*El Guepard*, III/155: 627).

<sup>66</sup> Per la definició del terme, vegeu l'apartat IV.1 de *Metodologia*, concretament el punt IV.1.1 d'aquest treball de tesi: *Metodologia Desenvolupament d'un Model Semiòtic de Transcripció en Literatura*.

<sup>67</sup> Entre d'altres, en *El Guepard* don Fabrizio, corprès en un estat d'ira, fa una passa envers don Ciccio (*El Guepard*, III/112: 428); Angèlica retrocedeix una passa envers don Fabrizio a causa de la vergonya (*El Guepard*, IV/14: 30).

D'acord amb l'*acció-reacció* dels personatges, l'autor pot indicar de forma Expl el Dpl del personatge. Forçosament, totes les referències Expl a un Dpl, en literatura estan indicades per un verb d'acció: havien deixat, havien transitat, havien travessat, caminava, etc.

#### E. Ubicació.

Anomenem Ub a l'ús de l'espai on ens situem i ens movem. Aquesta Ub actua com: a) un modificador del nostre propi comportament o el del(s) nostre(s) cointeractuant(s); b) una font de significat (Argyle, 1969). Inclou l'*ordre* en el qual els individus caminen o es situen respecte dels altres, on les variables de rang, estatus social i sexe determinen amb exactitud el lloc que han d'ocupar i l'ordre que han de seguir. En ocasions, els individus que ostenten un estatus superior van davant i en d'altres van darrera.<sup>68</sup> Aquest comportament respon a la seguretat que produeix <<saber on s'està>>, qüestió vinculada tant a la posició social com a la territorial (Leach, 1976). Tant la rigidesa d'aquestes pautes de comportament d'acord amb exigències d'etiqueta, etc., com la seva relaxació en determinades situacions o per qüestions personals, ens poden proporcionar una informació molt valuosa per l'estudi analític dels personatges de ficció.

### II.2.7. Cronèmica.

Per la necessitat de parlar d'un camp anàleg a la proxèmica, Poyatos (1994b) usa per primera vegada el terme *cronèmica* el 1972, i el defineix com:

(...) nuestra conceptualización y estructuración del tiempo como elemento biopsicológico y cultural que presta características específicas a las relaciones sociales y a los elementos que se suceden en la corriente comunicativa, desde las sílabas y gestos hasta la duración de una visita o los intervalos entre la recepción de una carta y su respuesta. (Poyatos, 1994b: 279)

Entesa d'aquesta manera, l'ús i percepció del temps pot variar considerablement d'una cultura a una altra. Els horaris establerts pels menjars, els horaris laborals, l'hora d'obrir i tancar els establiments comercials, etc., són només alguns dels distintius culturals que condicionen els usos i costums dels membres

---

<sup>68</sup> En *El Guepard*, observem com Tancredi respecta l'autoritat del seu oncle, ubicant-se darrera el seu cotxe, amb compte de no precedir-lo (*El Guepard*, II/30: 115). També la Ub de don Fabrizio darrera de don Ciccio Ginestra, <<el notari, carregat de gales i plomells, en qualitat de capità de la Guàrdia Nacional>>, durant la processó vers l'església (*El Guepard*, II/37: 139).

d'una determinada comunitat. D'aquesta manera, l'ús que hom fa del temps pot servir per establir semblances i diferències segons el país, classe i grup social a què es pertany, i maneres personals de comportar-se. Posseint aquesta competència temporal, hom pot preveure i evitar situacions de malentès i confusió indesitjables que poden dificultar les relacions interpersonals.

Hall (1966/1982) estableix una distinció entre cultures *monocròmiques*, que organitzen el temps realitzant una única activitat cada vegada, i cultures *policròmiques*, les quals poden realitzar diferents activitats simultàniament. El mateix antropòleg, (Hall, 1959/1981; 1966/1982), estableix una distinció del temps en tres categories: *formal*, *informal* i *tècnic*.

a) El *temps formal*. Consisteix en la durada de les coses que hom mesura per fenòmens successius esdevinguts a intervals regulars, com el cicle solar, el cicle lunar, el curs de les estacions, etc. D'aquesta manera, podem comptar el temps en segons, minuts, hores, dies, setmanes, mesos i anys.

b) El *temps informal*. Fa referència a les unitats lèxiques i expressions temporals que serveixen per delimitar el temps de forma imprecisa i indeterminada. Així, comptem amb expressions com 'una mica de temps', 'trigar una eternitat', 'a quarts de tres', 'd'aquí a una estona', 'dins d'un instant', etc.

c) El *temps tècnic*. Magnituds que analitzen amb més precisió i detall el tipus d'unitat temporal: any solar, sideral, anòmal, etc. En *El Guepard*, trobem precisions temporals com "mitja hora després", "dues hores després", "el matí següent", etc.

Dins els paràmetres de l'anàlisi del discurs, la cronèmica juga un rol rellevant en una interacció humana, aspecte àmpliament tractat en literatura. En *El Guepard*, les referències cronèmiques juguen un rol destacat per part de l'autor. Lampedusa sorprèn i deleïta amb una sèrie de recursos temporals que a més de contextualitzar i facilitar al lector una millor comprensió del text, l'ajuda a interpretar l'*acció-reacció* psicològica dels personatges, arrodonint d'aquesta manera l'estructura de la trama. Aplicant la teoria de Benveniste (1966/1974) en *El Guepard*, hom observa l'alternança de tres referències temporals: *temps psicològic*, *temps històric* i *temps figurat*.

a) *Temps psicològic*. El *temps psicològic* és la manera com cada personatge percep el moment de l'acció. En el desenvolupament del temps psicològic, els dies tenen les mateixes hores per tots els personatges, però la seva duració és *sentida* de forma diferent per cadascun d'ells.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> En *El Guepard*, don Fabrizio, que en el capítol I es considera un home jove i ple de vida, fins al punt de disculpar-se a ell mateix per les seves libidinositats, en el capítol II se sent vell. I sols han

b) *Temps històric*. El narrador fa referència a un *temps històric* en la mesura que l'autor situa l'acció en una etapa històrica pertanyent al món de la realitat: una època i context determinat -la Itàlia del *Risorgimento*-, donant dates i dades que corresponen al món de la realitat.<sup>70</sup>

c) *Temps figurat*. El temps de la narració, o *temps figurat*, seguint la terminologia de Barthes (1966) i de Genette (1972/1989), és un temps semiotitzat i fet a la mesura de l'univers artístic. És la imatge del temps creada per la ficció literària. Genette estudia la disposició temporal del discurs en relació a la cronologia de la història que planteja atenent el fet que gairebé tot el relat altera la seqüència temporal dels fets narrats. Discrimina així, d'una banda, variacions de l'ordre temporal. En aquestes variacions, s'inserten segments previs a la història en curs, al present del relatat -són els anomenats *flashbacks* i que Genette (1972/1989) denomina *analepsis*- i, per altra part, les anticipacions o *prolepsis*, que inserten en el discurs segments de la posterioritat de la història.<sup>71</sup>

## II.2.8. Semiòtica.

És la ciència que té com objectiu l'estudi de les diferents classes de signes, així com les regles que en governen la generació i la producció, la transmissió i l'intercanvi, la recepció i la interpretació. Comprèn el domini sencer de la comunicació, i per tant de la significació (Tuson, 2000). Si bé cal situar les primeres recerques en el marc de la cultura grega, no trobem un corpus doctrinal important de la semiòtica fins a la segona meitat del segle XX. El terme *semiòtica* fou usat per primera vegada pel filòsof Locke, però qui realment començà a elaborar-ne el seu

---

transcorregut tres mesos entre ambdós capítols (*El Guepard*, II/63: 276). També al llarg de tot el capítol VI, es posa de manifest la incidència del *temps psicològic* en el príncep. Don Fabrizio passa d'un estat d'ànim de malestar a un altre de benestar, de poca duració, quan balla amb Angèlica (*El Guepard*, VI/66: 317). Ambdós dos casos següents fan referència a la pèrdua de la noció del temps per part de la parella d'enamorats Tancredi-Angèlica. Aquesta desconexió de la realitat és un tòpic en literatura, i fa justícia a la realitat.

<sup>70</sup> En *El Guepard*, l'escriptor conjuga amb habilitat el *temps històric* i el *temps figurat*. Són freqüents les referències a la inestabilitat política del moment, al procés d'unificació política d'Itàlia, així com les referències a personatges històrics; entre d'altres, esmentem els casos (*El Guepard*, I/5: 21) i (*El Guepard*, I/150: 788).

<sup>71</sup> En *El Guepard*, quant a l'anàlisi del *temps figurat*, l'autor té especial interès en donar informació temporal sobre el desenrotllament de l'acció. A l'encapçalament de cadascun dels capítols apareixen les marques de temps referides al mes i a l'any. D'aquesta manera, hom pot observar que l'acció de la novel·la transcorre entre el Maig del 1860 i el Maig de 1910; és a dir, en un període exacte de 50 anys. No obstant això, els capítols no segueixen una linealitat, sinó que existeixen varis lapsus temporals: transcorren dos anys entre el capítol IV i el capítol VI; 20 anys i 8 mesos entre els capítols VI i el VII; i 26 anys i 10 mesos entre els capítols VII i VIII.

contingut fou el filòsof nord-americà Charles Sanders Peirce (1839-1914). Per a l'estudi d'aquest vast domini, Peirce el dividí en tres grans àrees, per a les quals proposà els termes del *trivium*, és a dir, gramàtica, lògica i retòrica, les quals es convertirien posteriorment en sintaxi, semàntica i pragmàtica, gràcies a les aportacions d'altres estudiosos, entre ells Morris.

El domini de la semiòtica és molt extens i complex. Convé distingir entre: a) semiòtica *teòrica*; que s'encarrega de definir els conceptes bàsics, com el de *signe*, i llurs connexions; b) semiòtica *descriptiva*; encarregada de descriure i explicar les situacions comunicatives; i c) semiòtica *aplicada*, és a dir, la conseqüència lògica de les múltiples aplicacions interdisciplinars. Aquestes aplicacions comprenen, des del punt de vista de l'acció humana, tot el domini de la comunicació: l'arquitectura i urbanisme, la biologia, la lingüística, el cinema, el llenguatge publicitari, etc. El model de la semiòtica ha estat de gran utilitat especialment pels estudis concernents a la CNV.

### II.2.9. Classificació funcional de la CNV.

Existeixen varis sistemes de classificació funcional de la CNV, però cap és completament satisfactori (Scherer, 1984). Alguns sistemes poden servir com a punt de partida o base per a l'anàlisi funcional de la CNV en literatura, especialment la proposta de classificació del repertori kinèsic establerta per Ekman i Friesen (1969b/1981), i desenvolupada a partir del treball d'Efron (1941/1972). Aquesta proposta ajuda a sistematitzar l'estudi de la CNV.

En el nostre treball de tesi, amb la finalitat d'establir categories funcionals rellevants per a l'anàlisi literària, i concretament per a poder analitzar el funcionament de l'EF, hem modificat i adaptat el sistema proposat per Ekman i Friesen (1969b/1981), tenint en compte les aportacions de Poyatos (1983), especialment als propòsits d'interpretació i crítica literària. El quadre 1 mostra la classificació de les categories funcionals de la CNV.

A. **EMBLEMES**. Els Ems constitueixen una categoria funcional establerta per Efron (1941/1972). Es tracta de la funció de sNVs, usualment en forma de gestos, que tenen una traslació verbal directa (una trasposició oral o una definició de diccionari que consisteix, en general, en una o dues paraules, o en una frase (Knapp, 1980/1985); és a dir, són els més lingüístics de tots els gestos; difereixen dels



il.lustradors (I) perquè no acompanyen merament la parla, sinó que la substitueixen o la poden substituir, però apareixen gairebé sempre amb el seu equivalent verbal.

<b>A. Emblemes (Em)</b>		
<b>B. Il.lustradors (I)</b>	Deíctics	
	Identificadors	
	Ideogrames	
	Marcadors del llenguatge	Kinèsics del llenguatge
		Kinèsics del paralenguatge
		Proxèmics del llenguatge
		Proxèmics del paralenguatge
		Emfàtics paralingüístico-kinèsics
		De la puntuació
	Marcadors de l'espai	
	Marcadors del so i del moviment	Onomatopeies
		Kinetogrames
		Kinetofonogrames
Marcadors de successos		
Pictogrames		
<b>C. Exterioritzadors (Ex)</b>		
<b>D. Adaptadors (Ad)</b>		
<b>E. Reguladors (R)</b>		
<b>F. Manifestacions Emocionals (ME)</b>		

**Quadre 1.** *Classificació de les categories funcionals de la CNV.*

Segons Poyatos (1983), aquest fet no ha d'analitzar-se com un mer fenomen de redundància semàntica pel fet que ofereixen informació sobre el parlant: procedència cultural, personalitat, actituds envers la interacció, etc. Sovint els Ems s'utilitzen quan els canals verbals estan bloquejats, o no actuen, i sempre amb la finalitat de comunicar un missatge significatiu.

Hi ha Ems que són específicament culturals. La informació semàntica d'aquests Ems és coneguda pels membres d'un grup, classe o cultura determinada (Ekman i Friesen, 1969b/1981). Pel fet que s'associïn amb un grup o comunitat, els Ems emfasitzen l'estatus de pertànyer-hi o no.

Hi ha Ems que descriuen accions comunes a l'espècie humana i sembla que transcendeixin a una cultura en particular perquè s'han observat en diverses cultures (Ekman, 1976) (p. e., l'Em de menjar -amb la mà vers la boca-, i el de dormir -inclinat el cap en posició lateral gairebé perpendicular al cos, amb els ulls tancats i amb les mans a sota el cap a manera de coixí-).

S'ha observat també que hi ha diferents cultures que tenen Ems per a tipus similars de missatges, independentment del gest que s'utilitzi per a descriure'ls (Ekman, 1976); p. e., els insults, les direccions (aturar-se, anar, venir), formes de salutació i comiat, certes respostes (sí, no, no ho sé), l'estat físic, l'emoció). La quantitat d'Ems que s'utilitza en una cultura pot variar considerablement. Així, podem parlar de gestos emblemàtics -també amb un significat lèxic-, pel que fa als gestos cerimonials i rituals, així com els rols d'etiqueta i protocol socials.

Sovint els Ems es fan amb les mans, però no de forma exclusiva, ja que comptem amb Ems que poden ser autèntiques *configuracions semiòtiques*.<sup>72</sup> Per Ekman i Friesen (1969b/1981), les EFs -almenys les considerades universals-, són Ems facials.<sup>73</sup>

El significat dels Ems està en funció del context; l'acció del dit vers amunt 'fastigueja't' pot ser un senyal d'humor o un insult, segons els altres sNVs que acompanyen aquesta acció. Es poden trobar certs lapsus emblemàtics, p. e., quan una certa posició social impedeix d'expressar lliurement una emoció: disgust, etc.

Entre d'altres, algunes de les situacions en què poden emetre's són: a) quan hi ha impediments físics per a escoltar senyals audibles (sorolls, Dst, medi aquàtic, etc); b) quan parlem amb algú i a la vegada fem indicacions a un altre.

---

<sup>72</sup> Entre d'altres, p. e., amb la mà, la Post i l'EF simultàniament. Així, l'expressió 'no n'estic segur' es pot emetre amb els palmells de les mans cap amunt, un encongiment d'espatlles, etc.

<sup>73</sup> En el present treball de tesi, per a la classificació funcional de l'EF en literatura, partim del concepte que totes les EFs emeses, és a dir, exterioritzades, pels personatges funcionen com Em i Ex. Aquesta consideració exclou aquelles EFs que l'autor diu Expl que no emeten els personatges, és a dir, els *gestos no emesos*. Sobre aquest aspecte, vegeu el punt IV.1.1 d'aquest treball de tesi: *Desenvolupament d'un Model Semiòtic de Transcripció en Literatura*.

**B. IL.LUSTRADORS.** Els Is són moviments o gestos que acompanyen simultàniament i de forma natural la parla. Serveixen per a il·lustrar, accentuar o emfasitzar allò que s'està dient verbalment, assenyalar objectes presents, descriure una relació espacial o el ritme d'un esdeveniment, representar un referent o una acció corporal, etc. Els Is són gestos conscients, però no tan com els Ems. Se'ls usa intencionadament, però no tan deliberadament com els Ems. A diferència dels Em, no poden substituir la parla, o només ho poden fer quan la comunicació verbal és impossible.

Poden variar d'un individu a un altre, i també d'una cultura a una altra (Efron, 1941/1972). El procés de gesticulació és sempre una part integrant del procés de parlar<sup>74</sup> (Kendon, 1984: 104), i normalment qui escolta hi participarà fent els moviments corresponents. Algunes de les situacions en què poden emetre's són: a) interaccions cara a cara; b) persones excitades o entusiasmades; c) en situacions difícils: quan no es troben les paraules justes per expressar un pensament; d) quan ens enfrontem amb un receptor que no ens presta prou atenció o no ens comprèn.

Podem distingir els següents Is: marcadors del llenguatge, deíctics, marcadors de l'espai, marcadors del temps, marcadors del so, marcadors del moviment, identificadors, ideogrames i marcadors d'esdeveniments.

**B.1. Deíctics.** Són moviments del cap o de les mans, relatius a l'espai i al temps, que senyalen persones, objectes o llocs.

**B.2. Identificadors** (Poyatos, 1983). Són gestos que clarifiquen conceptes abstractes ("impossible", "absurd"... ) i qualitats sobre experiències sensibles i intel·ligibles. Es fan bàsicament amb les mans, i són d'estil personal.

**B.3. Ideogrames.** Gestos que tracen o fan referència al procés mental o del pensament.

**B.4. Marcadors del llenguatge.** També anomenats Marcadiscursos. Són comportaments NVs, -bàsicament moviments de cap, braços, mans i canvis posturals (Schefflen, 1974)-, inherents conscients o inconscients, i inherents a la naturalesa del llenguatge, amb els quals puntuem o emfasitzem parts del comportament verbal,

---

<sup>74</sup> Entre altres, els estudis de Kendon han aportat una informació important sobre el gest en relació amb la parla. Sobre la relació gesticulació i pensament, i aspectes relacionats amb la seva bibliografia, consulteu Payrató (1988).

marcant el ritme o segmentant el discurs parlat. Es corresponen amb varis elements textuais i gramaticals, i el contingut semàntic que vehiculen és afectiu i conceptual. Segons si es refereixen al llenguatge, al paral·lenguatge, o segons el canal NV pel qual s'emeten, trobem les següents subcategories:

- *Marcadors Kinèsics del Llenguatge*. Poden ser marcadors pronominals o pronoms personals (Birdwhistell, 1970/1979).<sup>75</sup>

- *Marcadors Kinèsics del Paral·lenguatge*. Gestos de sorpresa, etc. que il·lustren i expressen les característiques del paral·lenguatge.

- *Marcadors Emfàtics Paralingüístico-Kinèsics* (Birdwhistell, 1970). Acompanyen les paraules que emfatitzem dins el discurs.

- *Marcadors de Puntuació*. Es corresponen amb els signes de puntuació de la llengua escrita, i corresponen amb les pauses que fem a la llengua oral o parlada.

- *Marcadors Proxèmics del Llenguatge i del Paral·lenguatge*. Moviments del cos a l'espai (avençar, retrocedir...) que coincideix amb l'èmfasi posat a l'expressió verbal.

**B.5. Marcadors de l'Espai** (Ekman, 1977). Marquen la Dst i la localització dels interlocutors; i **Marcadors del Temps** (Poyatos, 1983), que assenyalen els espais temporals: present (aquí, ara, avui...), passat (abans, ahir...), futur (després, demà...), i expressen també la duració dels esdeveniments que s'expliquen (lentament, a poc a poc, de pressa, etc.).

**B.6. Marcadors del So i Marcadors del Moviment**. Segons facin referència al so o al moviment, podem distingir:

- Onomatopeies. Vocalitzacions que imiten un determinat so.

- Kinetogrames (Poyatos, 1983). Gestos que imiten un moviment (el vol d'un ocell, etc.).

- Kinetofonogrames. Imiten conjuntament so i moviment (el galop d'un cavall, etc).

**B.7. Marcadors d'esdeveniments**. S'anomenen també "rhythmics" (Ekman, 1976). Són gestos que es refereixen als esdeveniments d'una narració.

---

<sup>75</sup> Efron (1941/1972) els anomena *batons*, i Ekman i Friesen (1969b/1981) *underliners*.

B.8. **Pictogrames** (Poyatos, 1983). Generalment són gestos de les mans amb els quals es dibuixa una figura o un objecte, mostren les seves qualitats, tals com el volum, o els trets morals i físics d'una persona. Es deuen a l'economia lingüística del parlant, o a la limitació del propi llenguatge.

En narrativa, la CNV en relació amb la parla, al marge dels Ex i de les ME, juga un paper més petit del que fa habitualment en la vida real. Els I, en narrativa, fan que les interaccions dels personatges prenguin una dimensió més arrodonida, autèntica, vívida.

Normalment els parlants, en una conversa cara a cara, segueixen l'estratègia de no mirar directament als ulls de l'interlocutor/destinatari fins després del final d'una frase o oració, per evitar distraccions. Si qui parla mira directament l'interlocutor de tant en tant, la funció de l'EF és per emfasitzar una paraula, allò que diu, i pot també incloure components emocionals. Així ho expressa Argyle i Cook (1976: 120):

Glances made by a speaker can act to emphasize particular words or phrases, just as increased loudness of voice or certain gestures can. A person trying to be persuasive looks more, and is seen as persuasive.

Per tant, una EF pot donar èmfasi a un comportament, ja que el CO és un estímul social molt fort.

C.- **EXTERIORITZADORS**. Poyatos (1983) amplifica el sistema de classificació funcional d'Ekman i Friesen (1969b/1981) en afegir la categoria dels Ex.<sup>76</sup> Aquests formen una categoria funcional independent del llenguatge pel fet que no acompanyen merament la parla, sinó que comprenen "les nostres reaccions a la vista" (Poyatos, 1994a). Corresponen a aquelles *reaccions* que s'exterioritzen, i proporcionen informació sobre el caràcter, és a dir, sobre les actituds, valors, creences i trets personals, però al marge de les emocions temporals.

Aquestes "reaccions a la vista" poden ser bàsicament: a) de caràcter sensorial o emocional -en aquest sentit, les EFs hi tenen un paper destacable, si bé no absolut-; b) de caràcter fisiològic -p.e., en relació al sistema Neuro-vegetatiu: posar-se

---

<sup>76</sup> Poyatos (1994a: 206) fa la següent definició: "Los exteriorizadores son reacciones a la realidad presente, pasada, anticipada o imaginada de otras personas, a lo que nosotros u otros hemos dicho o hecho, estamos diciendo o haciendo o diremos o haremos, o hemos silenciado o no hecho, silenciamos o no hacemos o silenciaremos o no haremos, a sucesos pasados, presentes, anticipados o imaginados, a nuestros propios fenómenos somáticos, a agentes animales y ambientales y a experiencias estéticas y espirituales." Korte (1983/1997: 41) opina que aquesta definició és vaga i no diferencia clarament les categories Ex i ME.

vermell, tenir suors, bavejar, etc., respostes que poden estar relacionades amb les emocions, sentiments i comportaments-; i c) poden reflectir comportaments i activitats mentals o intel·lectuals inconscients, tals com manipular objectes, dibuixar mentre es parla o s'escolta, memoritzar, buscar una paraula, etc.

Una subcategoria dels Ex serien els *Trets Físics* (TFs a partir d'aquí),<sup>77</sup> és a dir, les *característiques externes* -que Poyatos (1994a) anomena *elements de percepció sensorial intersomàtica*-, els quals informen sobre les variables d'edat, cultura, sexe, rol i estatus social.

**D. ADAPTADORS.** Els Ads, anomenats també *manipuladors*,<sup>78</sup> són una categoria funcional que correspon a formes de CNV amb les quals una persona manipula el seu propi cos, el cos d'una altra persona, o un objecte; així, Poyatos (1994a: 185-224) parla d'*autoadaptadors*, *alteradaptadors*, *objectoadaptadors* i *somatoadaptadors*. Poden estar submisos als Exs i MEs.

Dins la categoria dels Ads, hi tenim en compte també els *moviments de percepció tàctil*, que Korte (1993/1997) proposa d'anomenar *hàptics*, i que es refereixen a la conducta de tocar: fer petons, abraçar, acariciar, espessigar, picar, etc., aspectes que, per la seva vinculació molt estreta amb la proximitat, poden considerar-se també com a comportament proxèmic (Cerdán, 1997).

Aquesta conducta és resultant del moviment corporal, i proxèmicament implica molt poca Dst entre els interactuants.

**E. REGULADORS.** La categoria funcional dels Rs fa referència a sNVs que hom emet i rep de forma inconscient, i estan associats a la petició del torn de paraula; la seva funció és mantenir i regular l'acció de parlar i escoltar entre dos o més interactuants (Ekman i Friesen, 1969b/1981). En contrast amb els Is, els Rs són neutrals pel que fa al missatge parlat al qual s'associen. El seu ús està determinat culturalment.

En una conversa, els rols dels parlants i dels qui escolten estan coordinats per un complex sistema de torn de paraula en el qual els moviments de mans i cap, així com la mirada, juguen un paper important per indicar el final d'un segment de parla o per prendre el torn de paraula. El parlant emet sNVs per captar l'atenció de l'oient,

---

<sup>77</sup> D'acord amb Raim (1986) i amb Korte (1993/1997), en aquest treball de tesi preferim anomenar *Trets Físics*, a les *característiques externes*, que Poyatos (1994a) anomena *elementos de percepción sensorial intersomática*.

<sup>78</sup> Alguns estudiosos prefereixen parlar de *manipuladors*. Al respecte, vegeu Hall (1966/1982), Ekman i Friesen (1974), Ekman (1977). Per la seva part, Korte (1993/1997) no considera els *adaptadors* com una classe pròpia, ja que no estan prou ben separats d'altres classes funcionals.

per evitar que una altra persona li prengui el torn de paraula, per fer entendre que ja s'ha acabat de parlar i que una altra persona pot continuar, etc.; qui escolta emet sNVs per indicar al parlant que està rebent la informació, que comprèn, o no comprèn, allò que s'està dient (Duncan, 1972, 1975, 1981, 1983; Rosenfeld, 1987), que continuï, que repeteixi, que s'extengui en detalls, que s'apressi, que faci més amè el discurs, que concedeixi al seu interlocutor el seu torn de paraula (Knapp, 1980/1985), per renunciar al nostre torn d'intervenció i demanar a una altra persona que continuï, etc.

Generalment aquestes coses no es comuniquen verbalment, sinó que es fa per mitjà de sNVs. Els Rs més usuals són: moviments de cap, el CO i les EFs. Algunes de les situacions en què poden aparèixer són: a) les mirades i els somriures poden servir per iniciar el contacte al començament d'una interacció; b) moviments de cap en ràpida successió poden indicar: 'afanyi's i acabi'; c) moviments de cap (lents, deliberats i conscients) en les pauses del parlant, poden indicar: 'segueixi parlant', o 'm'agrada això que diu'; d) una persona que vol acabar la seva intervenció, disminueix el CO amb el seu interactuant.

Els Rs són difícils d'inhibir. Són actes gairebé involuntaris, inherents al nostre sistema comunicatiu. No obstant, l'individu és molt conscient d'aquests actes quan els produeixen els altres.

Els Rs es troben rarament en un text narratiu. Així ho remarca Raim (1986: 94):

Un écrivain songe rarement à donner au lecteur un compte-rendu précis des détails visuels et gestuels qui contrôlent le rythme du dialogue et il se borne le plus souvent à présenter simplement les paroles des personnages.

De totes maneres, la presència de Rs en el text pot contribuir a donar un efecte essencial i realista als passatges on es troben, i poden fer que un monòleg, en una interacció, resulti més vívid. Per exemple, agafar la mà, o fer un petó, poden ajudar a perllongar la comunicació i a regular la interacció. Els Rs poden trobar-se tant en situacions interactives com no interactives, i normalment funcionen independentment com a intenció d'expressió.

**F. MANIFESTACIONS EMOCIONALS.** La categoria funcional de ME serveix per indicar els sNVs que expressen els estats psicològics o emocionals de l'individu.<sup>79</sup> En un sentit estricte, aquesta categoria forma una subcategoria dels Ex.

---

<sup>79</sup> El terme *manifestacions emocionals* és traducció del terme en anglès *emotional display* (Ekman, 1977), el qual s'usa en substitució de *affect display* (Ekman i Friesen, 1969b/1981), traduït al català

No obstant això, alguns estudiosos distingeixen les ME com una categoria funcional independent.<sup>80</sup>

Bàsicament, les emocions, sentiments, pensaments, actituds i relacions interpersonals es manifesten i funcionen a través del comportament NV. En aquest sentit, la CNV és preferible a la parla.<sup>81</sup> Els sentiments i emocions es poden expressar en una gran varietat de formes de CNV, però bàsicament aquests queden reduïts a l'EF (Ekman, 1977).<sup>82</sup> D'aquesta manera, una mateixa forma de CNV, com és l'EF, pot implicar una gran varietat d'emocions i sentiments. Ekman i Friesen (1969b/1981) opinen que hi ha expressions emocionals que són universals i innates del comportament humà, però n'existeixen d'altres que segueixen un codi convencional; és a dir, hi ha rols culturals específics que regulen aquests comportaments NVs en certs àmbits i classes socials.

En el camp de la literatura, podem distingir de forma independent les categories funcionals Ex i ME. Degut a la forta connexió existent entre emoció, sentiment, i expressió NV, la CNV -concretament la més propera al cos-, ha estat el mode preferit per a representar els sentiments i emocions en narrativa des de l'antiguitat, malgrat que el mitjà escrit possibiliti explicar aquests sentiments i emocions de forma verbal. Així doncs, no és estrany que en literatura les categories funcionals Ex i ME siguin les més representades (Korte, 1993/1997).

---

com *mostres d'afecte* (cit. dins Knapp, 1980/1985). En el nostre treball de tesi, utilitzem el terme en singular, *manifestació emocional*, abreviat amb les sigles ME.

<sup>80</sup> Al respecte, afirma Korte (1993/1997: 41): "It is precisely in the field of literary criticism that the distinction between externalizers and emotional displays is useful, because one can observe historical differences in the use of these two kinds of expression (...)".

<sup>81</sup> Vegeu l'apartat II.3.3 d'aquest treball de tesi: *Funcions de la CNV en literatura*.

<sup>82</sup> Malgrat aquesta preponderància indiscutible de l'EF, la resta del cos també pot ser llegida amb judicis globals d'emoció. Entre d'altres, vegeu Knapp (1980/1985).



## II.3. ESTUDIS DE CNV I LITERATURA.

*Mentre menjaven en silenci, els ulls blaus del Príncep miraven els fills un per un i els feia tremolar de por. (El Guepard, I/45: 203)*

Fins ara hem exposat l'omnipresència de la CNV en la vida real, i el seu destacat rol almenys en gairebé totes les formes d'interacció humana. La CNV està estretament lligada a la parla; àdhuc quan la gent no parla, els canals NVs sempre proveeixen informació que pot ser significativa pels altres. Manifestem sentiments, pensaments, actituds, relacions interpersonals, etc., i tot això pot ser només parcialment codificat amb paraules. Conscientment o inconscient, la majoria dels missatges que emetem o rebem són NVs, àdhuc quan la comunicació és principalment verbal. Amb paraules de Katz i Katz (1983: 15),

The vast majority of the message content in virtually all messages we send and receive is encoded and decoded in nonverbal channels. We have seen estimates ranging from a low 65% nonverbal and 35% verbal content in an average message... to a high of more than 90% nonverbal content...

En situacions en les quals no podem veure l'altre, la impossibilitat de comunicar-se de forma NV és percebuda com una limitació (p. e., parlar per telèfon). Lògicament, tot allò que pertany al domini de la CNV en la vida real, s'expressa amb paraules escrites i signes de puntuació en el text literari. Encara que no de forma tan àmplia ni tan variada com en la vida real, la CNV apareix en varis graus en el món de les arts: en el teatre i en el cinema, la CNV és sempre present, i en algunes formes de teatre modern i cinema mut pot ser el sistema d'expressió dominant; en l'espectacle de pantomima, la CNV és l'únic sistema de comunicació. Si la CNV és significativa en la vida real, i és representativa en el món de les arts, en literatura és també imprescindible. En qualsevol obra literària, sigui del gènere que sigui, trobem sNVs. En la comunicació literària, el text és fonamental per construir el significat i causar

efecte en el lector. Concretament en narrativa, el comportament NV dels personatges constitueix una part o subsistema de tot el repertori de signes (símbols, indicis o icones, usant la terminologia clàssica de la Semiòtica) que ofereix el text sencer.<sup>83</sup>

La literatura presenta sols una selecció de tota la quantitat de sNVs que es poden observar en la vida real. Degut a aquesta restricció, i contràriament al que pot ocórrer en la realitat, el comportament NV dels personatges de ficció és sempre significatiu: a) contribueix a donar vida i autenticitat a llurs accions; b) forma part integrant del disseny artístic del text literari; i c) contribueix en el seu potencial de significat i efecte, i cal llegir-lo com un signe semiòtic.<sup>84</sup>

Pel simple fet d'aparèixer en el context d'una obra d'art, el lector automàticament considera la informació dels sNVs atribuïnt-los un significat major o més destacat del que pot atribuir-los en la vida real. La CNV forma part del disseny artístic del text, encara que a vegades no es pugui llegir amb un significat clarament definit, degut al seu codi intrínsec i al seu sentit de vaguetat inherent. Precisament, una de les característiques dels gèneres literaris és ser àrees d'indeterminació (Ingarden, 1931/1965).

L'efecte de la CNV en literatura depèn essencialment de les condicions formals en què ocorre.

### II.3.1. Representació de la CNV en Narrativa.

Hi ha una sèrie de factors que poden determinar el grau de representació o aparició de la CNV en literatura; la seva quantitat i qualitat varien segons el període, el gènere literari -el tema, l'estructura i les tècniques narratives de cada tipus de text-, i sobretot l'estil d'escriure de cada autor (Korte, 1993/1997; Poyatos, 1994c). Bàsicament, la CNV apareix en tots els gèneres literaris. Encara que amb diferències

---

<sup>83</sup> El nostre treball d'investigació parteix del pressupòsit que cal reconèixer la CNV com un important sistema significatiu en el text literari, i que l'ús d'aquest sistema constitueix un aspecte essencial de l'art de l'escriptor.

<sup>84</sup> En la nostra transcripció de *El Guepard*, seguint el Model Semiòtic de Transcripció en Literatura que hem proposat, observem com hi ha pàgines senceres en les quals el significat del text és establert substancialment pel comportament NV dels personatges. Entre altres passatges, recordem la presentació oficial d'Angèlica al palau de Donnafugata, on tots els assistents constaten una, o més d'una, emoció; la rigidesa dels menjars de la família a Vil.la Salina; els acords matrimonials entre don Fabrizio i don Calogero, i els del pare Pirrone amb l'oncle Turi i la seva família; la conversa entre don Fabrizio i don Ciccio Tumeo durant la jornada de caça al Monte Moreo, etc. Tots aquests episodis mostren com la CNV apareix, Impl i Expl, en el text literari en una gran varietat de formes -kinèsiques, proxèmiques, cronèmiques, etc.-, i compleixen distintes funcions. Vegeu l'apartat II.3.3 d'aquest treball de tesi: *Funcions de la CNV en literatura*.

considerables, trobem CNV representada en poesia, teatre i narrativa. De tots els gèneres, la narrativa, especialment la novel·la, ofereix un camp molt apropiat per a la investigació interdisciplinària dels sNVs literaris. La novel·la, amb paraules de Poyatos (1994c: 253), <<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.>>.

El seu èmfasi pot variar d'un escriptor a un altre. Alguns en fan un ús gairebé exclusiu, com Heinrich von Kleist; altres n'utilitzen molts, com Dickens, Kafka, Pérez-Galdós, Tomasi di Lampedusa, Rodoreda, etc.; i uns altres molt poc, com Faulkner o Hemingway. De totes maneres, sempre, fins i tot quan la CNV apareix de forma esporàdica, pot ser rellevant pel significat del text. D'acord amb Korte (1993/1997: 8):<sup>85</sup>

Even the fact that NVC plays no role at all in some texts does not diminish its fundamental relevance, because the very absence of a phenomenon may point to specific principles of selection and historical inventories of forms and functions, as Gerhard Hoffmann (1978: 3) concludes when he speaks about the treatment of fictional space in the novel.

Diferents estudis confirmen que en la vida real l'habilitat de codificar i decodificar la informació NV no és homogènia; aquesta habilitat pot variar segons la sensibilitat d'una persona, i està en funció amb les variables de cultura, sexe i personalitat (Rosenthal, 1979; Zuckerman, 1975, 1976; Knapp, 1980/1985). Existeix també una diferència d'estil o preferència en l'ús d'uns determinats canals d'entre totes les possibilitats que ofereix la CNV per emetre sNVs. Així ho manifesten Katz i Katz (1983: 205):

Some of us are "seers", some "hearers", some "touchers", etc. We each have our own idiosyncratic pattern and hierarchy of channel-use that derives from an interplay between our relative physical sensitivity in each of those sending and receiving channels, and our cultural training and conditioning.

D'acord amb aquesta idea, hom pot entendre que el grau d'aparició de la CNV en narrativa, o els motius específics de la CNV que utilitza un autor, depenen molt especialment de les seves predisposicions individuals. En molts casos, possiblement és difícil d'establir quina és la predisposició individual de l'escriptor envers la CNV.

---

<sup>85</sup> En el seu llibre, Korte (1993/1997: 8) cita Gerhard Hoffmann (1978): *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler.

Un estudi estadístic de la incidència de les categories NVs en la seva obra contribuiria a determinar la predisposició d'un escriptor envers la CNV.

### II.3.1.1. Components NVs del text narratiu: signes personals i ambientals.

En narrativa, els sNVs fan referència a les possibilitats comunicatives dels personatges, amb la qual cosa hem de considerar: a) la capacitat de l'organisme corporal per emetre i percebre missatges NVs; i b) les possibilitats comunicatives del sistema objectual. Aquests sNVs corporals i objectuals s'incorporen en el text literari de forma Expl o Impl, sempre a partir del poder transmissor i evocador de les paraules escrites. Aquest component NV, conjuntament amb el component verbal de la comunicació entre els personatges i els comentaris omniscients del narrador, o en boca d'un personatge, forma part de l'acte de comunicació del text literari escrit. Com en la vida real, ambdós components són importants i hom no els pot obviar, si vol donar i percebre un valor d'autenticitat i realisme de l'acte comunicatiu del text escrit. Tenint en compte les aportacions de Poyatos (1994c), proposem el contingut del quadre 2 per fer una selecció dels sNVs bàsics per a comentar els diversos aspectes de la CNV en literatura.

Transcripcions paralingüístiques
Descripcions cronèmiques
Descripcions de Trets Físics
Descripcions kinèsiques
Descripcions objecto-ambientals
Descripcions paralingüístiques
Descripcions proxèmiques
Descripcions quasiparalingüístiques
Evocacions d'Implícits

**Quadre 2. Components NVs del text narratiu.**

Tots aquests sNVs serveixen a l'autor per oferir un retrat físic i psicològic dels personatges i de l'entorn objectual amb el qual interactuen i els contextualitza. També faciliten al lector la recreació de tals aspectes en el seu procés de lectura.

Hi ha escriptors que donen un ampli marge de llibertat al lector per imaginar-se els personatges a la seva manera, tal com passa amb els personatges de Hemingway. Altres, en canvi, ofereixen els personatges en el motlle del seu creador, com Mann amb *Buddenbrook*, Huxley amb *Point Counterpoint*, Pérez Galdós amb

*Fortunata y Jacinta*, o Tomasi di Lampedusa amb *Il Gattopardo*, per citar només alguns autors i obres.

## **II.3.2. Producció i recepció del text literari.**

### **II.3.2.1. El procés creador: l'acte d'escriptura.**

El procés creador d'una obra literària, tant dels personatges com dels ambients o contextos situacionals, està sempre en mans de l'autor. Comprèn des dels orígens subconscients de l'obra fins a les últimes correccions de la mateixa. No obstant, convé diferenciar l'estructura mental de l'escriptor i la composició de l'obra; és a dir, cal distingir la *impressió*, els estímuls que rep l'autor, i l'*expressió*, la forma de l'obra. Seguint Poyatos (1994c), aquest procés consta de dues parts: a) selecció i codificació; b) reducció de codis al visual del text.

#### **II.3.2.1.1. Selecció i codificació del material literari.**

El procés creador s'inicia en l'instant que l'autor capta del món de la realitat una emoció, un sentiment, una frase, una imatge, o qualsevol altre tipus d'informació, i l'emmagatzema en la seva memòria (Williamson, 1954). Tots aquests elements romanen en el seu inconscient de forma latent fins al moment mateix que decideix rescatar-los i fer-los conscients, convertint-los en matèria creadora. L'activitat creadora s'inicia amb l'esforç realitzat per l'autor per eternitzar allò que, en un principi, possiblement, no fou ni tan sols percebut com a inspiració.

Lowes (1927) descriu el procés creador com una sèrie d'àtoms enganxats, imatges i idees que per algun temps cauen en el pou profund de l'inconscient per resorgir havent experimentat una transmutació abissal. Wellek i Warren (1949/1993:106), interpretant Lowes, reconeixen formalment que <<en la cumbre de su poder, la energía creadora es tanto consciente como inconsciente; gobierna conscientemente la muchedumbre de imágenes que en el fondo (el "pozo" de lo inconsciente) han sufrido una metamorfosis inconsciente>>.

L'escriptor inicia el procés de creació amb la selecció i codificació d'una sèrie de signes o dades a partir de les seves pròpies experiències, tant físiques com intel·lectuals: observació de la realitat, lectures de llibres, pel·lícules, obres de teatre, records, vivències personals, interaccions amb els altres, la pròpia imaginació, etc.,

fins al punt que podem concloure que, com a material, tot és vàlid per elaborar una obra literària.

De tota aquesta base de dades o material disponible, l'escriptor, com a creador, farà una decodificació i selecció de tots aquells elements tant verbals com NVs que li resultaran més eficients per configurar: a) els seus propis personatges de ficció; i b) els contextos situacionals en els quals aquests personatges es mouen. Aquesta selecció, que constitueix el propi material de literatura, la pot fer seguint dos mètodes creatius o maneres d'escriure:

a) *De forma directa o espontània*. És una manera més o menys conscient, però influïda per una sèrie de variables o factors tals com: el seu estat d'ànim, les seves pròpies emocions, el temps, les seves interaccions amb els altres, les condicions del lloc on escriu, etc.

b) *De forma diferida o preconcebuda*. Pot seguir un procés d'intel.lectualització més estricta, reflexiu, calculat. Pot ser fruit de corrents de pensament, d'experiències intel.lectuals, de lectures de textos literaris, perfilant així l'aspecte físic, la personalitat, la conducta i la ideologia dels seus personatges.

Ambdós mètodes no s'exclouen l'un a l'altre, sinó que permeten la seva combinació. Com ja hem dit amb anterioritat, el nombre de sNVs usats per l'autor depèn de les seves pròpies predisposicions individuals vers la CNV i estil personal. Pot estar connectat amb la seva pròpia eloqüència i llenguatge corporal. Així, un escriptor pot ser caracteritzat pel poder de l'estètica visual: pel mirar, tocar, moure's, per l'abundància de descripcions de sNVs relacionats especialment amb el cos i amb l'ambient que circumda i contextualitza els personatges.

Malgrat tot l'expressat fins aquí, un elevat nombre de sNVs ocorren de forma inintencionada, i l'emissor no pot tenir coneixement del seu significat. Com les persones de carn i ossos, els personatges de ficció no sempre són conscients del seu comportament NV, la qual cosa proporciona sensació de realisme. Sovint, la transmissió inconscient d'aquests sNVs és la forma més significativa, tant en la vida real com en literatura.

#### **II.3.2.1.2. La inevitable reducció de Codis: el codi visual.**

El text literari escrit, en relació al lector, segueix el Model Comunicatiu dels primers teòrics de la informació: Emissor, Missatge, Codi i Receptor. El veritable

Emissor és l'autor o escriptor, i el Receptor el lector o destinatari. El Missatge és la trama i tot allò que es narra, i el Codi principal és el visual o escrit.

En literatura, com en qualsevol altra forma d'art, la CNV es transmet per mitjà d'un altre sistema semiòtic. Lògicament, en un text literari, tot allò que pertany al domini de la CNV en la realitat serà expressat amb paraules escrites i signes de puntuació. És a dir, s'experimenta una reducció dels codis originals solament al codi visual del text escrit, al sistema verbal no vocal, amb o sense l'ajuda d'il·lustracions. Amb aquest únic codi visual escrit, l'escriptor proporciona al lector les dades sobre: a) la caracterització física i psicològica dels personatges; b) la configuració de l'entorn objectual. L'èxit d'aquesta operació depèn de la pròpia sensibilitat i de les habilitats lingüística, estilística i comunicativa de l'escriptor. D'aquest codi escrit depenen les descripcions o representacions del discurs dels personatges, tots els sNVs.

Malgrat aquesta metamorfosi de signes, -és a dir, la reducció de codis únicament al codi visual-, les paraules soles no són res més que un medi inevitable de transmissió d'una informació molt àmplia. Així ho expressa Ortega i Gasset (1957: 130-134):

Las palabras no son las palabras, sino cuando son dichas por alguien (...). [Son] los seres humanos (...) con la precisa inflexión de voz con que pronuncian, con la cara que ponen mientras lo hacen, con los gestos concomitantes, liberados o retenidos, quienes propiamente <<dicen>>. Las llamadas palabras son solo un componente de ese complejo de realidad.

Les paraules són, en definitiva, un codi semiòtic secundari, necessàries per la translació dels sNVs en un text literari; és a dir, per la verbalització d'allò que anomenem NV. En aquesta conversió, els sNVs perden part del seu específic potencial comunicatiu (Birdwhistell 1970/1979). Com a mitjà literari, Genette (1966/1969: 55) adverteix de la limitació de les paraules en el seu hàbitat de mimetisme <<le langage ne peut imiter parfaitement que du langage.>>.

Malgrat les seves limitacions, les paraules, en literatura, més el complement dels signes de puntuació, tenen un poder indiscutible per descriure i evocar totes aquestes experiències sensorials. Poyatos (1994c: 48) admet la superioritat comunicativa de les paraules sobre els gestos i altres sNVs, i la il·limitació de les seves possibilitats per simbolitzar i reduir a signes visuals els altres signes existents. Al·ludeix a l'alt refinament i versatilitat de les paraules.

El hecho de que la comunicación verbal en su forma escrita e impresa haya alcanzado un grado muy alto de refinamiento y versatilidad -aunque sea, claro, un subrogado del discurso- nos obliga a reconocer la superioridad comunicativa de las palabras sobre los gestos y otros signos no

verbales y sus posibilidades casi ilimitadas para simbolizar, y reducir a signos visuales, todos los demás signos existentes, es decir, para poner en un trozo de papel cosas e ideas.

Tot el concernent a la CNV en un text literari sempre serà significatiu pel fet que l'autor haurà estudiat i escollit deliberadament cada paraula. Considerem significatius tant els sNVs que els personatges emeten com els que no emeten, és a dir, els GNEs.<sup>86</sup> No obstant, el text escrit no ho expressa tot al lector, per la qual cosa haurem de considerar els sNVs Impl.

### II.3.2.2. El procés de decodificació: l'acte de lectura.

#### II.3.2.2.1. El significat.

Partint de la idea que tot comportament NV és comunicació, que tot comportament NV pot ser significatiu -és a dir; que una quantitat de significat li pot ser atribuïda-, en literatura, pel fet que la comunicació ocorre en el context del món de l'art, el lector model (Eco, 1979/1987) automàticament considera sempre significatius els sNVs descrits. Aquest fet ocorre més en literatura que no en la vida real, perquè en literatura es codifica sols una petita part de tot el comportament NV que podem observar en la realitat. La importància semiòtica d'aquest comportament NV serà major com més breu sigui el text. En narrativa, les descripcions i els intents de representació arriben al seu límit de decodificació en l'acte de lectura.

En aquesta fase de recreació o decodificació, el lector suscitarà de nou totes aquelles experiències sensorials, etc., que han estat reduïdes a un sol codi: el visual del text. El lector, en el seu propi món sensorial i intel·lectual, en la seva imaginació, a) *amplifica els codis* transformant els signes visuals impresos (les paraules) en els originals, o quasi originals, segons la seva sensibilitat, experiència i competència lectora (Poyatos, 1994c); b) *aplica les descripcions al personatge i a l'entorn objectual* a mesura que la seva mirada les percep en el text. Aquestes descripcions normalment són múltiples, ja que combinen varis tipus de sNVs: imatges paralingüístiques i quasiparalingüístiques (tipologia de veus, sons, sorolls, etc.), imatges kinèsiques (tipologia de Gestos, Mres, Post, etc.), imatges proxèmiques (CC, Dpl, Dst, Ub), etc.

El lector converteix les paraules en sensacions òptiques, auditives, tàctils, olfactivas, dèrmiques, cinestèsiques, etc, gràcies a la seva *competència realista*

---

<sup>86</sup> Pel concepte de GNE, remetem a l'apartat IV.1.1 d'aquest treball de tesi: *Desenvolupament d'un Model Semiòtic de Transcripció en Literatura*.



(Tarrío, 1979), al seu pre-saber verbal i NV que ja posseeix com a ésser humà, i a la seva competència emocional. Afirmar Eliot (1933; cit. dins Williamson, 1954) que la lectura d'una obra literària és una experiència emocional, com escoltar música, que pot ser dificultada per l'exercici de la capacitat personal de raonament.

El lector pot percebre els personatges i el seu món de ficció almenys de dues maneres possibles:

a) *de forma Expl*, amb les descripcions verbals de les activitats i sNVs, amb les transcripcions paralingüístiques i quasiparalingüístiques, i els signes de puntuació.

b) *de forma Impl*, sense dir-nos-ho directament amb les paraules, sinó deixant-ho en una dimensió oculta en el text, més o menys susceptible d'ésser sobreentès pel context situacional i personal dels personatges. La seva decodificació depèn de la pròpia sensibilitat del lector, de la seva experiència lectora i potser també, en algunes ocasions, de la seva major o menor distància temporal (de diferents èpoques) i espacial (d'altres cultures).

Intuir quins sNVs són Impl -si no es descriuen- i saber veure quins components són passatgers d'aquells que comprenen tot el passatge, és part de les expectatives que l'autor sensible, conscient o no, espera del seu lector. I, conscient o no, l'autor preveu un *lector model* (Eco, 1979/1987), capaç d'usar una sèrie de competències, i cooperar a fi de donar contingut al text i moure's interpretativament. Això pressuposa que, a més del codi lingüístic, aquest lector ha de posseir la coneixença d'altres codis per a captar la totalitat del missatge expressat amb paraules, ja que "el código lingüístico no es suficiente para comprender un mensaje lingüístico" (Eco, 1979/1987: 77) en la seva totalitat; és a dir, tot un conjunt de signes verbals i no verbals que conformen allò que anomenem una *configuració semiòtica*.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Si prenem l'exemple d'una situació comunicativa cara a cara, entre interactuants reals, observem que hi intervenen, a més de la llengua parlada, altres sNVs, tals com la gesticulació i el paralenguatge, a més dels elements somàtics, proxèmics, cronèmics, objectuals i ambientals (Poyatos, 1994a), el que Morris (1938/1971) entenia com a elements no estretament semiòtics, sinó més aviat contextuals. Això és senyal que, tal com assenyala Eco (1979/1987: 78): "nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí". Vegeu També Eco (1990/1991: 370-71).

### II.3.2.2.2. El grau de llibertat interpretativa.

El lector, en el seu acte de lectura, pren la iniciativa de la interpretació, en la mesura i en la lògica que el text li ho permet, i també en la mesura que li permet la seva sensibilitat. D'acord amb les preferències de l'escriptor, en principi hi ha textos que ofereixen un grau de llibertat interpretativa bastant ampli, enfront d'uns altres les acotacions dels quals disminueixen aquesta llibertat. Eco (1990/1991: 56) opina que d'interpretacions, se'n poden fer d'infinites, "però al final les conjectures quedaran provades en la coherència del text, i la coherència textual no podrà fer altra cosa que desaprovar certes conjectures proposades". Dues lectures fetes en diferents ocasions per un mateix lector poden variar considerablement, o bé perquè aquest hagi madurat intel·lectualment, o bé perquè es vegi debilitat per circumstàncies momentànies, tals com la fatiga, preocupació, distracció, etc. Cada nova lectura del mateix text literari treu o afegeix quelcom de nou a la realitzada amb anterioritat. D'aquesta manera podem afirmar que un text literari és l'experiència del lector, entenent que aquest text serà diferent en les successives lectures. El text literari serveix com a base o fonament per la construcció del significat i efecte per part del lector. Segons Fowler (1986: 169):

Reading is a very active and constructive process, much dependent on what one brings to the text; it is not wholly fanciful to think of the reader actively producing a discourse from a text.

La dimensió de la recepció de l'obra s'escapa del control de l'autor. La major o menor captació del missatge literari depèn bàsicament de la preparació i predisposició del lector, és a dir, de la seva competència lectora, del seu estat d'ànim, de les condicions de l'entorn objectual en què es produeix la lectura, i dels seus condicionaments personals i culturals. L'autor no pot pretendre -en tot cas és poc probable que ho aconsegueixi- que el lector entengui l'obra estrictament tal com ell l'ha pensada. Iser (1974/1987: 223) potencia la importància del lector, assenyalant les relacions entre aquest i el text literari, relegant la funció de l'autor.

Por este motivo, un texto es potencialmente susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes, y ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, excluyendo por ello el resto de posibilidades; a medida que vaya leyendo, irá tomando su propia decisión en lo referente a cómo ha de llenarse el hueco. En este acto mismo se revela la dinámica de la lectura.

La lectura perd molt si el lector només es limita al que es descriu o es transcriu en el text. El lector avesat pot evocar aspectes sensorials a partir dels

elements que l'autor proporciona, per dèbils que aquests siguin. No obstant, pot deixar de percebre o d'apreciar alguns aspectes sensorials degut al seu diferent grau de sensibilitat per apreciar els trets que evoca el text, tant Expl com Impl. També al major o menor grau d'allunyament cultural, tant en el temps (èpoques diferents) com en l'espai (cultures diferents). L'ambient cultural de la seva època, i l'ambient cultural que l'envolta, influiran decisivament en la seva assimilació i interpretació del missatge, fet que es pot observar en la variació cultural de l'exteriorització de les emocions. La importància de la religió, o qualsevol altre tipus de creences, són factors culturals decisius a l'hora d'assumir i interpretar el text. Fins i tot les diferències ètniques juguen un paper important en aquesta línia. També són pertinents la personalitat de cada lector, la seva experiència personal sobre allò que es descriu, i la formació intel·lectual i literària que posseeix.

Cada text literari, des que abandona la ploma del seu creador, es converteix en experiències individuals de cadascun dels seus lectors. Un text és allò que cada persona percep d'ell, allò que cadascú sent, allò que a cadascú arriba.

L'obra literària és el resultat d'un procés creador que posa en contacte dos processos mentals, el de l'autor i el del lector. Connectar amb el món emocional de l'escriptor, interpretar el seu missatge, viure una emoció, és donar nova vida al text literari. Apropar el receptor a una obra literària requereix una sèrie d'habilitats per part del lector, entre les quals hi ha a) la *competència emocional*, saber reconèixer i identificar les reaccions emocionals dels personatges i les del propi lector al moment de la lectura; i b) la *competència NV*, saber reconèixer i decodificar els sNVs que formen part del text. En definitiva, la CNV és un recurs que utilitza l'autor per facilitar l'empatia entre els personatges de l'obra i el lector.

Si la CNV és significativa en la vida real, i juga un rol important en totes les formes d'interacció humana, la seva descripció en literatura, a través de les paraules, ho serà inevitablement sempre, i tindrà més importància encara com a font d'informació. Pel simple fet d'aparèixer en el context d'una obra d'art, el *lector model*, seguint la terminologia d'Eco (1979/1987), considera automàticament la informació dels sNVs atribuint-los un significat major o més destacat del que pot atribuir-li en la vida real. No obstant, caldria preguntar-se fins a quin punt el lector és conscient de l'existència de la CNV en literatura, i de quina manera la percep i decodifica. Hom pot preveure un lector model, però hem d'admetre que la participació sensorial del lector pot ser molt variada; és a dir, hem de ser conscients que el significat que atribueix el lector al comportament NV dels personatges, i a la CNV de l'obra en si, pot diferir del significat que l'autor ha atribuït al mateix comportament NV dins el text.

Tenint en compte que una obra literària és l'experiència del lector, i que un text sols pot conèixer-se mitjançant experiències individuals (Wellek i Warren, 1949/1993), el grau de decodificació de la CNV d'un text pot variar d'un lector a un altre. Segons Halász (1987: 7), això està en funció de les habilitats pròpies de cada lector.

Individual readers differ, for example, in their ability to transform words into images or kinaesthetic impressions.

Per la seva banda, Korte (1993/1997: 12) assenyala que no s'han publicat encara estudis empírics al respecte, però destaca algunes indicacions sobre l'existència també de certes preferències entre els lectors, tal com 'mirar', 'escoltar' o 'tocar'. Així Richards (1929/1964) observa diferències considerables en la visualització de poemes en un grup de lectors; i Scholes (1982: 61) conclou que

(...) the visual quality of film reminds us forcibly of how much of fictional narrativity involves the supplying of physical details or the translating of verbal signs into images. Readers who are feeble at such visualizing often fail to realize important aspects of fictional texts.

### **II.3.2.2.3. Presència implícita de sNVs.**

Partint del concepte de llibertat interpretativa, el lector, durant el seu acte de lectura, haurà d'atendre tant allò que el text diu Expl com allò que pot ser deduïble de forma Impl, pel fet que el text literari no ho diu tot de forma Expl al lector. Ducrot (1972; cit. dins Eco, 1979/1987) adverteix que hi ha passatges sencers plens d'elements no dits, o no expressats en la superfície. Ortega y Gasset (1962: 751) adverteix textualment que el text "da a entender más de lo que se propone". Amb paraules de Poyatos (1994c: 38):

La recepción de la obra literaria a través de su texto sería limitadísima si no reconociéramos la presencia implícita de muchos más intercambios sensoriales personales y de muchos más signos interactivos entre los personajes y su medio ambiente de los que nos ofrece el escritor.

Qualsevol novel·la, i més la d'un escriptor sensible i receptiu, conté nombrosos casos de conductes paralingüístiques, kinèsiques i proxèmiques, intercanvis sensorials interpersonals, sensacions de tot tipus produïdes per l'entorn objectual, etc. que, sense estar descrites ni representades gràficament amb paraules, poden ser sentides i vistes durant el procés lector, especialment pels lectors més sensibles. Aquests sNVs funcionen de forma latent, entre línies, en una dimensió oculta en el mateix text. Molts d'aquests elements no dits es poden percebre i

sobreentendre pel context situacional i personal dels personatges. En cas que l'autor hagi fet un retrat inicial Expl, o una sèrie de descripcions subsegüents, aquest retrat permetrà al lector veure i sentir els personatges fins i tot quan no llegeixi cap descripció NV concernents a ells.

Les estratègies de percepció són bàsicament per intuïció-deducció. Aquesta intuïció-deducció està en funció de: a) *el grau de sensibilitat* del lector -una lectura més acurada i atenta proporciona més informació Impl-; b) *el grau d'informació* sobre la cultura i temps històric a què pertany el llibre; c) *el grau d'allunyament-proximitat cultural*, tant en el temps com en l'espai; d) *l'experiència personal* prèvia d'aquests sNVs.

Si el lector és nadiu, o posseeix un cert bagatge cultural, possiblement podrà percebre i experimentar amb més propietat tota una sèrie d'experiències acústiques i visuals del discurs que no estan descrites però que corresponen a certes conductes verbals. Aquestes experiències acústiques i visuals es poden sobreentendre bàsicament: a) pel context situacional descrit; b) per la conducta NV del personatge; c) per les relacions NVs intrasistèmiques i extrasistèmiques.

El lector pot deduir Impl determinades conductes kinèsiques, proxèmiques, pauses o silencis, etc., que corresponen a certes conductes verbals i NVs dels personatges, de forma que la combinació de tots aquests signes semiòtics resulti d'expressió natural i equilibrada. També pot percebre més o menys signes segons la seva pertinença o coneixença del grup o grups socials que surten representats en l'obra.

A mesura que les imatges sensorials es descriuen, és important que el lector pugui distingir: a) el *temps de durada*, és a dir, els components passatgers d'aquells que comprenen tot el passatge o tot l'encontre interactiu, i mantenir-los durant el temps adequat; b) les *sensacions sinestèsiques* que les sensacions directes descrites evocuen en el lector; c) els *silencis i pauses*, indicat per les evocacions visuals, olfactivas, dèrmiques, gustatives i tàctils que es susciten per les descripcions verbals directes de l'escriptor, per la descripció d'elements circumdants, per la mera intuïció del lector de llur presència en el món de ficció.

Durant el procés creador, l'escriptor pot no ser massa o gens conscient d'aquesta dimensió NV Impl que prenen les seves paraules en el text. En el supòsit que l'escriptor en sigui totalment conscient, aquest tipus d'escriptor pot comportar una doble tendència:

a) *que ho expliqui tot* de forma minuciosa. Si el text resultant és excessivament ric en detalls, la tècnica seria massa hiperrealista, i complicaria l'escrit amb redundàncies i especificacions fins a l'extrem de violar les màximes de

quantitat, qualitat, relació i estil que Grice (1975) proposa com a regles normals de conversa. Aquestes, transportades a un text, són totalment vàlides com a regles d'escriptura pel fet que els personatges interactuen entre ells i també amb l'entorn objectual que els contextualitza. Si tot fos explicat amb tanta precisió i minuciositat, el text resultant es faria susceptiblement carregós i amuïnós de ser llegit, i limitaria el poder imaginatiu del lector. En el cas que fos un text teatral, les minucioses acotacions hiperrealistes el portarien a nivells d'irrepresentabilitat, com en el cas del realisme social d'O'Neill (Poyatos, 1994c). L'escriptor ha d'informar en la mesura que ho demani la situació d'intercanvi, però mai amb excés.

b) *que no ho expliqui tot* directament amb les paraules i els signes de puntuació, sinó de forma Impl, més o menys susceptible d'ésser sobreentès pel context. Aquesta és la manera més freqüent i lògica perquè és pràcticament impossible dir-ho tot de forma Expl en un text.

Partint del concepte que la literatura és art, és lícit esperar del lector que tingui un plaer llegint, i que doni vida al text; és a dir, que ajudi a posar en funcionament el text i que l'actualitzi en el seu procés lector, visualitzant, imaginant i interpretant tota la informació que rep en forma d'escriptura. Tot això pressuposa una certa predisposició per part seva. Escriu Eco (1979/1987: 74), referint-se a la interpretació del text:

un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector.

Allò que l'autor diu de forma Expl facilita que el lector pugui imaginar-se millor les escenes i sentir els estats emocionals dels personatges. No obstant això, convé que el lector aprengui a fer durar el temps que sigui necessari aquestes sensacions, és a dir, a recordar-les o tenir-les presents fins al final de l'escena.

Una de les dificultats més grans que té l'escriptor és aconseguir de transmetre una veritable sensació de realisme interactiu entre els personatges. La descripció de la CNV que acompanya la parla en una situació interactiva arriba a ser problemàtica en el text literari pel fet que o s'ignoren o s'esmenten molt poc els sNVs que hi intervenen, passant el llenguatge verbal a dominar gairebé exclusivament tota la situació. Pel fet que en la realitat les persones no parlen en el buit, sinó en un entorn semiòtic que contextualitza i dóna validesa un acte comunicatiu, el lector ha de deduir de forma Impl molts d'aquests sNVs que l'autor no escriu.

### II.3.3. Funcions de la CNV en literatura.

Els diferents SNVs exerceixen una sèrie de funcions comunicatives en una interacció. Convé matisar que cap de les funcions assignades a la CNV li és exclusiva, ja que hom també pot informar verbalment sobre un mateix, les seves emocions i sentiments, sobre l'autopresentació, sobre l'actitud interpersonal, etc. No obstant, els modes verbal i NV estan especialitzats en transmetre informació diferent, d'acord amb la seva naturalesa i capacitat expressiva. Recordem que en el comportament social humà la comunicació verbal -o digital- s'utilitza principalment per transmetre informació en el sentit d'explicar coses, mentre que la CNV -o analògica- s'utilitza per negociar les actituds interpersonals i expressar emocions (Argyle, 1972/1984). Així, tot el relacionat amb la nostra autoimatge, amb els nostres valors i creences personals i culturals, ho transmetem gairebé en la seva totalitat a nivell NV.

La CNV apareix en el text literari narratiu en una gran varietat de formes i a compleix distintes funcions, tals com: a) oferir al lector indicis de la seva personalitat, estats emocionals i relacions interpersonals dels personatges de ficció, provocant una determinada reacció o comportament;<sup>88</sup> b) infondre vida i drama als episodis.

Dins el seu univers de ficció, els personatges interactuen entre ells, talment com ocorre amb les persones en la vida real. La diferència és que en literatura sempre es presenta només una selecció de tota la CNV que pot observar-se en una interacció real. Per aquest motiu, convé prestar molta atenció a allò que el text diu, Expl o Impl, perquè la molta o poca representativitat que la CNV pugui tenir en el comportament dels personatges sempre serà pertinent.

En el quadre 3, presentem les funcions més generalitzades en els estudis de CNV. Sempre que trobem la seva representació en el text escrit, il·lustrem aquestes funcions amb exemples literaris narratius de *El Guepard*.

#### A. La CNV transmet informació emocional.

Amb la CNV complim bàsicament una funció expressiva o emotiva (Feyeresein i Lannoy, 1991). Comuniquem actituds i emocions, i negociem les actituds interpersonals (Argyle, 1972/1984). Incloem aquí la funció pragmàtica a què

---

<sup>88</sup> Lateiner (1995), en el seu treball sobre CNV en l'Odissea, insisteix bàsicament en les funcions de transmetre informació emocional, i d'influir en l'interlocutor, és a dir, en el comportament dels altres personatges.

es refereixen Scherer i Wallbott (1984); aquests autors es refereixen a allò que diem NV sobre la nostra condició social, sobre el nostre estat psicològic i emocional, sobre la nostra manera de ser, etc. També fa referència a les reaccions i sensacions que rebem quan interactuem, ja que sobretot atenem els sNVs quan els missatges verbals entren en conflicte.

<b>A. TRANSMETRE INFORMACIÓ EMOCIONAL</b>
<b>B. CONDUIR LA NOSTRA AUTOPRESENTACIÓ</b>
<b>C. TRANSMETRE ACTITUDS INTERPERSONALS</b>
<b>D. TRANSMETRE INFORMACIÓ RELACIONADA AMB EL LLENGUATGE</b>
CONTEXTUALIZAR
SUBSTITUIR
CONFIRMAR
CONTRADIR
REPETIR
EMFASITZAR
<b>E. ORGANITZAR LA INTERACCIÓ</b>
<b>F. INFLUIR EN L'INTERLOCUTOR</b>

**Quadre 3.** *Funcions de la CNV en literatura.*

Ja hem dit amb anterioritat que podem informar sobre les nostres emocions i sentiments de forma verbal, però el més habitual és fer-ho amb sNVs. Potser per la seva visibilitat, el rostre, des que naixem i abans que el llenguatge articulat, juga un rol important en la comunicació humana; d'aquí que en resulti una enorme complexitat d'EFs. Si bé les EFs constitueixen un dels sistemes més efectius per transmetre els nostres estats emocionals, no són l'única font d'informació, ja que la realitat depèn de l'estil o la manera particular que té cadascú d'expressar-se. També la informació emotiva del rostre pot aparèixer conjuntament amb altres sNVs formant una *configuració semiòtica*.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> El següent exemple de *El Guepard* està impregnat d'informació emocional; veiem com els personatges la vehiculen de diferents maneres: en el príncep, que representa l'autoritat patriarcal, es



En una interacció, s'és més conscient de la recepció que no pas de la pròpia emissió de sNVs perquè les conductes NVs es manifesten sense adonar-se'n (Poyatos, 1983, 1994a). Com ja hem dit amb anterioritat, és el que Ekman i Friesen (1969a) anomenen *informació leak* o *leakage* ('fuita d'informació') al fenomen d'emissió involuntària de certs comportaments NVs d'índole emocional. Poden codificar-se i emetre's a nivell subconscient, sense el procés intel·lectual que requereix la producció verbal, però en canvi són decodificats pel receptor (oient-espectador).<sup>90</sup>

### **B. La CNV condueix la nostra autopresentació.**

La CNV més propera al cos forma part d'un conjunt semiòtic que vehicula la nostra autopresentació en públic. Aquest conjunt semiòtic constitueix el que Goffman (1956/1993) anomena la nostra *façana*; és a dir, tots aquells signes que ens identifiquen externament com a individus: trets físics, sexe, edat, forma de vestir, pautes del llenguatge, rol que seguim, etc. Tots transmetem signes, i a través d'ells els altres perceben i construeixen les seves impressions sobre nosaltres. Constitueixen el que Knapp (1980/1985) anomena *autoimatge*, és a dir, el sistema bàsic a partir del qual es desenvolupa i floreix tota la nostra conducta de comunicació. Aquesta no és més que una extensió de les experiències acumulades que han acabat per construir la nostra comprensió de nosaltres mateixos. En resum, allò que som o creiem ser organitza allò que diem o fem.<sup>91</sup>

---

vehicula principalment amb l'EF, el CO, el paral·lenguatge (silenci), la parakinèsica d'intensitat i el soroll quasiparalingüístic del colpejar la sopera amb el cullerot. En el cas del pare Pi hi intervé bàsicament la postura del cap, i a nivell de tots els comensals el paral·lenguatge (silenci) i les maneres implícites de menjar (*El Guepard*, I/43: 197).

<sup>90</sup> En el següent cas de *El Guepard*, el Príncep, que solament espera trobar en la seva família les concebudes màscares de benvinguda -els <<somriures de complaença>>-, descobreix en <<el mal fingit somriure d'aquelles persones>> una emoció inusual: la tendresa. Els músculs facials dels seus familiars expressen aquesta emoció. Ell, que sempre ha transmès seguretat a la seva família, mai no ha concebut despertar aquest altre sentiment en els altres. L'emoció de tendresa és la clau de tot. El príncep sap llegir aquesta expressió inhabitual i li descobreix conscientment el seu autèntic mal estat de salut (*El Guepard*, VII/12: 45). En d'altres casos, hom és conscient de l'emissió, i intenta dissimular-la, però les emocions fortament sentides són difícils d'emascarar (Ekman, 1985/1992), especialment la sorpresa. Mostrem dos casos com exemple; el primer fa referència a l'emoció que senten don Fabrizio i el pare Pirrone després d'haver escoltat la desorbitada quantitat de diners que Sedara llegirà en forma de dot a Angèlica (*El Guepard*, III/147: 593). En el segon cas, la inesperada gratitud del príncep vers el seu fidel administrador motiva en aquest l'EF d'una emoció de sorpresa fortament sentida, i li revela que el seu prestigi ja no és com el d'un any enrera (*El Guepard*, II/49: 186).

<sup>91</sup> En *El Guepard*, apareixen molts casos en què la CNV vehicula l'autopresentació dels personatges. Trobem molt bons exemples en la forma de vestir; p. e. la cura amb què don Fabrizio es presenta en públic: net, impecable, perfumat, amb un 'objecte' de cultura a les mans, tal com un llibre (*El Guepard*, III/114: 446). És destacable també la reacció d'ira que don Fabrizio experimenta contra si mateix quan, en acabar el rosari acostumat, descobreix una taqueta de cafè en el seu guardapits (*El*

### C. La CNV transmet actituds interpersonalmentals.

Malgrat la complexitat del sistema lingüístic, moltes vegades les paraules presenten limitacions quan es tracta d'expressar idees, estats emocionals i sentiments. A més, tampoc es verbalitzen certes actituds interactives, l'estatus, el rol o altres tipus de relació interpersonal. Tal com ja hem dit al començament d'aquest apartat, el que passa és que els modes verbal i NV estan especialitzats en transmetre informació diferent, d'acord amb la seva naturalesa i capacitat expressiva. En el comportament social humà la comunicació verbal -o digital- s'utilitza principalment per oferir informació en el sentit d'explicar coses, mentre que la CNV -o analògica- s'utilitza per establir i negociar actituds interpersonalmentals i manifestar emocions (Argyle, 1972/1984). Alhora, la CNV expressa actituds enfocades a establir les dues relacions humanes bàsiques: col.laboració (cooperació) o oposició (competitivitat). Watzlawick (1971/1994: 250) també expressa aquesta idea a l'hora de definir les relacions humanes:

(...) tal vez una quinta parte de toda comunicación humana sirve para el intercambio de la información, mientras que el resto corresponde al interminable proceso de definición, confirmación, rechazo y redefinición de la naturaleza de nuestras relaciones con los demás.

Normalment ens és més fàcil expressar amb sNVs corporals actituds personals clarament diferenciades, com gust/disgust, domini/submissió, aprovació/desaprovació, respecte/no respecte, etc. Aquestes actituds condicionen tota la interacció.<sup>92</sup>

---

*Guepard*, I/8: 31). Potser l'autopresentació més sonada de tot el llibre és la forma en com es vesteix don Calogero Sedara per anar a sopar al palau de Donnafugata. L'autor es permet de ridiculitzar aquest personatge, símbol de la nova classe dirigent -sorgida del no-res i de saber administrar, en benefici propi, les rendes dels patrimonis dels senyors-, amb el seu primer frac; ha intentat vestir-se per a l'ocasió sense adonar-se del ridícul que causa als ulls dels Salina; el tall mostra la seva tacanyeria, i les maneres el seu origen plebeu (*El Guepard*, II/ 89: 429).

<sup>92</sup> En l'exemple següent de *El Guepard*, es veu com, davant els imminents canvis polítics, tant el poble com les autoritats municipals mostren la mateixa actitud de respecte que sempre havien professat a don Fabrizio, i ho fan amb sNVs (*El Guepard*, III/63: 213). També és destacable la relació de don Fabrizio envers el seu hereu Paolo està marcada sempre per un sentiment de despreci. Així ho manifesta el narrador <<El noi, abans quasi desconegut, s'havia fet estimar per l'irritable príncep (...). Sense confessar-ho, [don Fabrizio] hauria preferit tenir [Tancredi] per primogènit en lloc del ximple Paolo.>> (*El Guepard*, I/11/54: 249). Aquesta sensació és tal que ja ha esdevingut una actitud davant les interaccions amb el seu fill. És així com hem de llegir el següent cas, on el verb *irritar-se* transmet implícitament l'actitud NV del pare; vegeu (*El Guepard*, I/9/145: 746) i (*El Guepard*, I/10/146: 754).

#### **D. La CNV transmet informació relacionada amb el llenguatge.**

Les funcions de la CNV en relació al llenguatge, en un context interactiu, són les següents:

D.1. *Contextualitzar*. Podem ajudar-nos de sNVs per decodificar missatges codificats verbalment (Poyatos, 1994a), sobretot si pensem que la seva codificació no és necessàriament conscient (Ekman i Friesen, 1974). Els sNVs que més serveixen per això són gestos que representen el que diem amb les paraules, tals com els gestos pictogràfics amb els quals es pot dibuixar el contingut de les paraules. Àdhuc en relació amb la parla podem anticipar el contingut d'un missatge verbal a partir de sNVs (Feyeresein i Lannoy, 1991). D'aquesta manera, incloem dins la funció de contextualitzar, la funció d'*anticipar* (Calbris, 1995; cit. dins Cerdán, 1997); és a dir, aquells gestos o expressions amb els quals anticipem el sentit o el contingut d'una emoció; p. e., quan algú ens va a donar una bona o mala notícia, etc. Amb aquests gestos es pot: a) desfer problemes d'ambigüitat; b) enriquir la informació verbal; c) resumir la intenció del missatge; d) resumir una situació que es vol explicar; e) expressar una actitud.<sup>93</sup>

D.2. *Substituir*. La CNV pot exercir parcialment o totalment aquesta funció amb els Em. Si observem la gesticulació respecte del llenguatge verbal, de seguida ens podem adonar que un gest, en un moment determinat, pot reemplaçar un enunciat de la parla (Payrató, 1988). Aquesta funció substituïdora pot ocórrer, encara que més aviat en potència, ja que la categoria que aconsegueix aquesta funció són els Em, i aquests apareixen habitualment amb l'expressió verbal equivalent (Cerdán, 1997). Els utilitzem sovint quan el canal verbal està ocupat o hi ha algun tipus d'impediment

---

<sup>93</sup> Com exemple d'això en *El Guepard*, esmentem el cas entre don Fabrizio i la princesa Stella, en un context interactiu d'intimitat matrimonial. Tant el to de veu com la Post de Stella anticipen el perill d'un atac d'histeria, i permeten a don Fabrizio -que, com a espòs, la coneix bé- d'impedir a temps que això passi (*El Guepard*, III/32: 90). La funció d'anticipar queda clarament reflectida en l'EF d'algú que sabem que ens ha de comunicar una mala notícia. En el següent cas, el pare Pirrone descobreix que Sarina té problemes perquè està plorant. Per això, abans que aquella parli, el seu germà parafraseja la informació NV i li diu <<Què passa? Alguna desgràcia?>>. Ell no sap quina, però ja sap que es tracta d'una desgràcia. Les llàgrimes i l'EF d'ella anticipen el sentit o contingut del seu missatge lingüístic, i expressen clarament una actitud (*El Guepard*, V/46: 184). Citem un darrer cas en què la vermellor de cara i les llàgrimes gairebé a punt d'explotar de Concetta (sistema Neuro-vegetatiu) anuncien la desaprovació que expressarà immediatament amb les seves paraules (*El Guepard*, II/117: 559).

(soroll ambiental, quan no es vol interrompre una conversa, o simplement quan no es vol o no es pot parlar). Poden ocórrer en diferents tipus de contextos.<sup>94</sup>

D.3. *Confirmar*. La CNV també pot accentuar o corroborar una part o una paraula del missatge verbal per subratllar algun tipus de petició, etc.<sup>95</sup>

D.4. *Contradidir*. La CNV pot contradir un missatge codificat verbalment. Es produeix un fenomen que podem catalogar d'incoherència entre les informacions verbals i NVs. Normalment (no sempre) els investigadors coincideixen en què en situacions contradictòries hem de confiar més en el missatge NV. En general s'admet que els SNVs són més verosímils tant en l'emissió com en la recepció del missatge (Mehrabian, 1972) (Knapp, 1980/1985). La causa d'aquest fenomen pot ser que els SNVs són més espontanis, més difícils de simular i menys susceptibles de ser manipulats respecte del llenguatge verbal (Knapp, 1980/1985: 28). Malgrat aquestes característiques, Knapp (1980/1985: 27) adverteix que "en ciertos casos, por alguna razón, confiamos más en la conducta verbal de los demás, y en cambio, en otros lo hacemos preferentemente en la no verbal", potser per experiències adquirides.<sup>96</sup>

La CNV pot contradir el missatge verbal de diverses maneres. Poyatos (1994a) assenyala les dues següents:

-*debilitant-lo*, amb un to de veu, traient verosimilitud a les paraules emeses, etc.<sup>97</sup>

-*camuflant-lo*, aparentant indiferència en un moment de veritable ansietat.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> Entre d'altres casos en *El Guepard*, destaquem el cas en què, en un context familiar, el pare Pirrone transmet una informació a Sarina de forma gestual, sense paraules, discretament i d'amagat del seu cunyat (*El Guepard*, V/73: 366). En el següent cas, l'oncle Turi emet un gest de disculpa, sense paraules, quan s'adona que els seus crits molestaven el sacerdot (*El Guepard*, V/69: 339). L'acte de senyar-se constitueix un dels emblemes més característics de *El Guepard*. Per això citem el cas següent, en què l'únic que se sent és el so quasiparalingüístic del campaneig del Sant Viàtic, que embaix tot l'ambient. La reacció dels transeünts és de silenci absolut. Com és habitual, l'home baixa del cotxe, s'agenolla i se senya; les dones també, però des del cotxe estant (*El Guepard*, VI/9: 43).

<sup>95</sup> En *El Guepard*, el cas següent exemplifica perfectament aquesta funció. El narrador ens avisa prèviament de la gran gesticulació de don Ciccio, i amb els signes de puntuació se'ns senyala aquelles parts del text que don Ciccio destaca parlant, especialment la paraula <<no>>. La funció dels seus gestos és accentuar la negació emesa verbalment (*El Guepard*, III/74: 258).

<sup>96</sup> En *El Guepard*, el següent cas mostra com l'adjectiu <<trist>> no encaixa amb l'EF d'<<alegria>> que endevinem darrere les ulleres de don Ciccio Ferrara (*El Guepard*, I/98: 495). Això fa que don Fabrizio desconfiï del seu propi comptable i se sent irritat (*El Guepard*, I/101: 512).

<sup>97</sup> En *El Guepard*, un exemple d'això correspondria a la interacció entre el pare Pirrone i el seu oncle Turi (*El Guepard*, V/66: 317).

<sup>98</sup> Entre d'altres casos en *El Guepard*, durant els primers moments de la presentació oficial d'Angèlica a la família Salina, aquesta aparenta tranquil·litat quan en realitat sent una gran ansietat (*El Guepard*, II/94: 451). En el següent cas, Concetta rep Tancredi amb llàgrimes als ulls, enmig de l'alegria general. Les llàgrimes poden ser una manifestació tant de tristesa com d'alegria. El lector sap

D.5. *Repetir*. La CNV pot repetir allò que prèviament ja s'ha dit de forma verbal. Quan emetem un missatge verbal, per evitar ser redundants de nou verbalment, podem fer ús d'algun gest per dir el mateix sense paraules; p. e., indicar verbalment una direcció i després assenyalar amb la mà o el cap en la direcció indicada; contestar afirmativament de forma verbal i a continuació assentir amb un moviment afirmatiu del cap, etc.<sup>99</sup>

Birdwhistell (1952) reflexiona considerablement sobre el fenomen de la *redundància* de la CNV en relació amb el llenguatge verbal. No veu aquesta redundància NV com una simple repetició d'un missatge ja emès verbalment, sinó com un fenomen complex i ric del procés de comunicació. Poyatos (1994a) proposa de parlar de *redundància-complementarietat*. Per aquest autor, la CNV no redunna un missatge verbal sinó que el complementa (recolzant-lo, reforçant-lo o contradient-lo). Si la CNV produís redundància, només seria a nivell comunicatiu, ja que a nivell social i cultural oferiria informació complementària sobre els interactuants.

D.6. *Emfasitzar*. La CNV és un recurs expressiu per ressaltar o bé tot o una part del missatge verbal. Normalment es produeix quan volem destacar un determinat concepte o paraula; en aquest cas, correspondria al subratllat i a les cometes en el llenguatge escrit. Els sNVs que corresponen a aquesta funció en el llenguatge oral són moviments de cap i de mans, CC, EF, canvis de Post, elements paralingüístics, etc. L'EF és una de les principals fonts d'informació del comportament emocional però no l'única (Knapp, 1980/1985). En molts moments, especialment en l'expressió d'algunes emocions fortament sentides, altres parts del cos també participen en aquesta expressió, desencadenant el que anomenem una *configuració semiòtica*.<sup>100</sup>

També pot afectar tot el discurs, especialment amb gestos il·lustradors amb les mans, i elements paralingüístics. Podem relacionar aquesta funció amb una altra

---

que el seu plor és de tristesa, malgrat que ella expliqui verbalment que és d'alegria, ja que pateix la frustració d'un amor. Demostra ser molt àbil camuflant verbalment l'emoció de tristesa, veritablement sentida, amb la d'alegria, l'emoció dominant en aquell ambient (*El Guepard*, IV/18: 44). D'una banda, el cas mostra com el missatge verbal no es correspon amb el NV, encara que sembli que sí. De l'altra, de com un SNV pot coincidir com a símptoma de dues emocions oposades, la que es vol mostrar i la que no es vol mostrar, la qual cosa permet el seu propi auto-camuflatge.

<sup>99</sup> Entre d'altres, en *El Guepard* trobem el cas en què don Calogero expressa verbalment que li agrada alguna cosa («Magnífic, príncep, magnífic!») i a continuació expressa el mateix només amb l'EF d'admiració (*El Guepard*, VI/43: 180). En el següent cas, Tancredi es dirigeix a Angèlica, primer ho fa verbalment (li parla de l'objecte que té a les mans) i després li ensenya l'objecte (*El Guepard*, IV/96: 371).

<sup>100</sup> Un exemple il·lustratiu d'això en *El Guepard* és quan don Fabrizio fingeix còlera per imposar-se a la seva muller, en un context interactiu d'intimitat matrimonial (*El Guepard*, III/36: 112).

que contempla que els gestos faciliten la transformació del contingut del missatge en discurs verbal (Freedman, 1977); és a dir, els gestos posen de manifest les imatges que el discurs representarà.<sup>101</sup>

### **E. La CNV organitza la interacció.**

La CNV marca el ritme, controla i regula la interacció (Argyle, 1972/1984). Scherer i Wallbott (1984) fan referència a aquesta funció amb el nom de *dialogística o reguladora* per a definir aquells elements dels sistemes NVs que apareixen sobretot en la presa, manteniment o petició del torn de paraula en una interacció entre dues o més persones. Kendon (1980), com a especialista en l'estudi de la gestualitat en relació amb la parla, adverteix de la importància del moviment gestual, a més del discurs verbal, per entendre un 'acte de discurs'. Generalment la conversa es regula i s'estructura amb sNVs: EFs, direcció de la mirada (CO), moviments de celles, de cap, de braços i mans, reorganització postural, elements paralingüístics, etc. Podem assenyalar a què o a qui s'ha de mirar, sol·licitar, inhibir o interrompre intervencions, marcar el ritme de la interacció, etc. Tots aquests senyals NVs formen part de patrons de comportament cultural (Knapp, 1972).<sup>102</sup>

### **F. La CNV influeix en l'interlocutor.**

La CNV pot complir funcions conatives o apel·latives. D'aquesta manera es converteix en un important instrument de persuasió en l'interlocutor. És a dir, com en la vida real, els personatges literaris poden utilitzar la CNV amb l'objectiu d'influir en el comportament del receptor (Lateiner, 1995) per tal de provocar determinades actituds (incentivar, decepcionar, etc.) i obtenir unes determinades reaccions

---

<sup>101</sup> En el cas següent de *El Guepard*, i degut a la importància dels fets, convé imaginar-nos tots els gestos il·lustradors Impl que acompanyen el discurs de l'alcalde Sedara anunciant els resultats del Plebiscit (*El Guepard*, III/69: 233).

<sup>102</sup> En el següent exemple de *El Guepard*, Tancredi apareix assegut entre Angèlica i Concetta. La seva actitud correspon al perfil del seductor. Pel context en què es troba, és evident que Tancredi viu una situació de conflicte emocional. Intenta mantenir la interacció amb ambdues sense excloure'n cap de la conversa; el CO i l'EF de somriure juguen un paper molt important per mantenir la interacció (*El Guepard*, II/108: 507). Knapp (1972) parla de la *retòrica de l'adéu* per referir-se a un patró de comportament NV que marca el desig de finalitzar una conversa. El patró està format per: ruptura del CO, inclinació del cos cap endavant, augment dels assentiments amb el cap i moviments amb les cames, EF de somriure, etc. En el següent cas, alguns d'aquests SNVs poden estar presents en el final de la interacció entre don Fabrizio i don Calogero. Don Fabrizio dona a entendre a don Calogero que la seva interacció ja s'ha acabat. El narrador parla explícitament de paral·lenguatge (silenci), però implícitament hi ha una sèrie de moviments (CO, EF de somriure, etc) que formen part del desig de finalitzar una conversa (*El Guepard*, III/151: 507). De la mateixa manera, trobem sNVs que organitzen el final de la interacció entre el Rei de Sicília i don Fabrizio (*El Guepard*, I/35: 141).

emocionals; p. e., ho podem aconseguir tocant el nostre interlocutor, dirigint i mantenint el CO, emetent una EF de somriure, etc.<sup>103</sup>

En resum, en literatura, les funcions de la CNV consisteixen bàsicament en informar el lector sobre el caràcter dels personatges i les seves relacions. Com en la vida real, els personatges de *El Guepard* interactuen entre ells, dins el seu univers de ficció, i els sNVs que emeten responen, conscientment o inconscient, a aquestes funcions suara esmentades. Molts d'aquests comportaments NVs responen a patrons culturals (Knapp, 1980/1985).

---

<sup>103</sup> En *El Guepard*, trobem un bon exemple d'això en l'actitud d'Angèlica quan es dirigeix al príncep per a demanar-li un ball (*El Guepard*, VI/58: 255). L'actitud NV d'Angèlica ha motivat que don Fabrizio deixi de pensar en la mort i ha obtingut d'ell una resposta favorable: don Fabrizio accepta ballar amb ella. Els sNVs poden suposar una modificació de la conducta de l'interlocutor. Posem per cas que l'inici d'un determinat moviment contribueixi que algú s'aixequi per nosaltres, sense que nosaltres ho fem, com en l'exemple següent (*El Guepard*, IV/154: 630).