

L'anàlisi de la imatge

Carles-Enric Riba Campos

PID_00207347



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

1. El canal visual i el signe no lingüístic.....	5
1.1. Les icones i els índexs	5
1.2. L'accés a les imatges	7
2. La comunicació no verbal i les seves produccions principals.	10
2.1. L'àrea disciplinària de la comunicació no verbal	10
2.1.1. Arrels disciplinàries	10
2.1.2. La conducta com a moviment i com a signe	11
2.1.3. Expressió i comunicació	12
2.1.4. Universal i cultural; lingüístic i no lingüístic	14
2.2. Eixos metodològics de la comunicació no verbal	15
2.2.1. Unitats i dades	15
2.2.2. Registres	17
2.3. Tres enfocaments clàssics de la comunicació no verbal: la cinèsica de Birdwhistell	20
2.3.1. Plantejament teoricometodològic	20
2.3.2. Tècnica de notació i registre	22
2.4. Tres enfocaments clàssics de la comunicació no verbal: El treball d'Ekman i Friesen sobre l'expressió facial	24
2.4.1. Plantejament teoricometodològic	24
2.4.2. El sistema FACS (<i>facial action coding system</i>)	28
2.5. Tres enfocaments clàssics de la comunicació no verbal: la proxèmica de Hall	32
2.5.1. Plantejament teòricometodològic	32
2.5.2. Tècnica de notació i registre	35
3. L'estudi dels productes icònics de la cultura.....	38
3.1. Una primera immersió en les imatges de la publicitat, el periodisme i l'art	38
3.2. Algunes observacions sobre l'especificitat de la semiòtica icònica	41
3.3. La codificació infra o precomunicativa en les representacions icòniques	43
3.4. La codificació comunicativa en les representacions icòniques ...	46
3.5. Un exemple: els mites icònics	49
3.6. Un exemple: la retòrica quotidiana	51
Bibliografia.....	53

1. El canal visual i el signe no lingüístic

1.1. Les icones i els índexs

El significats visuals que modela directament la cultura no solament es manifesten en els textos, sinó que sovint adopten la forma d'icones i índexs, lligats o no als primers.

El discurs es pot produir i interpretar tant pel canal acústic (parla, conversa) com pel visual (textos). En aquest darrer canal, però, les constel·lacions de signes que com a primats i com a membres d'una cultura ens envolten i donen sentit a la nostra existència (el nostre *Umwelt* o univers de perceptes i accions possibles) estan sembrades de representacions que no provenen del llenguatge ni hi pertanyen, per bé que puguin ser assimilades als codis de cada llengua. Són les icones i els índexs.

Recordem els punts capitals d'aquesta qüestió. Els signes, d'acord amb una classificació de referència obligada deguda a Charles S. Peirce, poden ser índexs, icones o símbols, entesos aquests darrers com a signes convencionals o arbitraris. Els significants del llenguatge mantenen una relació arbitrària o convencional amb allò que representen i per això tenen caràcter simbòlic. Res no determina que un animal domèstic, parent del llop, lligat a les societats humanes des del paleolític, es digui *perro*, o *dog*, o *chien*, o *cane*, etc., a partir de les arrels etimològiques corresponents.

En canvi, les icones i els índexs mantenen una relació fins a cert punt necessària o "motivada" amb el que és representat: en el cas de les icones aquesta relació és de semblança o analogia (fotografia - objecte o persona fotografiats, mapa - territori geogràfic, etc.). En el cas dels índexs, la relació és causal o existencial (fum - foc, petjada - presència animal o humana). Fem notar, finalment, per a estalviar malentesos, que malgrat la legitimitat d'aquesta classificació, qualsevol signe participa en dosis variables de les tres categories enumerades.

En les plataformes de la cultura visual, aquests tipus apareixen també entrelligats. A més, de vegades icones i índexs estan manifestament associats al llenguatge, en relació de reforç, complementarietat, contrast o altres, tal com s'aprecia en la publicitat, el periodisme gràfic o el còmic; per contra, altres vegades no hi tenen vinculació aparent, com en una fotografia corrent o una pintura.

Lectura recomanada

Podeu trobar la classificació dels signes de Charles S. Peirce en l'obra d'E. Carontini i D. Peraya (1979, pp. 17-28).

Valor indexical del signe

Qualsevol signe té valor indexical, ja que remet a alguna altra cosa, la qual substitueix.

Per altra banda, cal puntualitzar que en el canal acústic també hi pot haver icones i índexs, malgrat que no és aquest el seu brou de cultiu específic. Així, si imitem el lladruc d'un gos de manera realista (no simplement onomatopeica), aquest soroll serà una icona del lladruc real i ensems un índex que remetrà al significat *gos*.

Un tema vinculat a això, que ha fet brollar rius de tinta, és si els sistemes de signes icònics i indexicals poden funcionar totalment al marge del llenguatge o hi estan sempre subsumits, en la mesura que han de ser enunciats i interpretats en clau lingüística. No ens endinsarem en aquest tema que, al nostre parer, pot conduir a discussions bizantines en les quals tothom té raó, o ningú en té, segons el prisma a través del qual es consideri.

La nostra posició és que els codis icònics poden ser analitzats i explicats al marge de la seva codificació lingüística, ja que presenten característiques i ofereixen recursos propis.

"Mira, un dàlmata"

En veure una foto d'un gos, potser direm, per exemple, "mira, un dàlmata", i segurament la nostra representació mental de l'animal fotografiat tindrà components lingüístics. Tot i així, també és cert que davant nostre no tindrem la paraula *dàlmata*, sinó la imatge d'un animal que ens és familiar al marge de la seva etiqueta lèxica, d'una certa mida, blanc amb taques negres; i que la percepció d'aquest objecte serà en algun sentit més immediata que la del mot que hi correspon.

Nota

Incloem aquest mòdul en aquests materials precisament perquè pensem que els codis icònics poden ser analitzats i explicats al marge de la seva codificació lingüística.

Dit això, hem d'agregar que molts dels recursos i tècniques presentades en el mòdul "L'anàlisi del discurs" són aplicables també en l'anàlisi d'imatges o icònica. D'això no es dedueix necessàriament –repetim-ho– que estem considerant icones i índexs com a matèria virtualment lingüística. Alguns autors ho fan; altres no; però no és aquest el punt d'interès. El que ens importa és que eines com els esquemes comunicatius i enunciatius, o els conceptes semiòtics i retòrics, mostrades en el mòdul "L'anàlisi del discurs", poden ser aplicades a les imatges, tant si aquestes són traduïdes a llenguatge com si no.

Representació icònica de l'obrer masculí

Si en un cartell de propaganda política o sindical es mostra un puny alçat unit a un braç masculí (musculós, amb pèl) que omple tot el quadre, damunt d'una inscripció com "Els temps han canviat, però la lluita continua", classificarem com una metonímia (la part pel tot) aquesta representació icònica de l'obrer masculí, amb tot un món de connotacions al voltant (exaltació de valors virils, exclusió de la dona), independentment de l'acompanyament textual o de la formulació lingüística potencial de la imatge. La retòrica és la retòrica, tant si el missatge és verbal o textual, com si és una imatge.

Atès que es manifesta pel canal òptic o visual, aquesta classe de signes està sotmesa a les lleis psicològiques que governen la percepció en aquest canal. Ens referim a lleis prou conegudes com les que regulen la relació figura-fons o la relació forma-context, les que asseguren la constància de l'objecte i les

que fonamenten la visió en dues o tres dimensions, la captació del color, etc. Sobretot, no hem d'oblidar que la majoria d'icones culturals (la senyera, la creu, una ampolla de cava) són *Gestalten*, és a dir, configuracions visuals que es capten com a totalitats, gràcies a processos psicofisiològics o a convencions socials que reforcen l'atenció i la comprensió en una direcció determinada.

Tanmateix, qualsevol tipus de percepte visual recolza, igual que qualsevol signe lingüístic, sobre un esquelet de trets distintius o rellevants, que són els que de fet es processen. No cal dir que són aquests trets rellevants els que han de ser aïllats en l'anàlisi. Al seu torn, els trets rellevants poden variar segons el nivell d'anàlisi adoptat; així, si observem una escena de carrer en fotografia o vídeo, els trets sobre els quals adreçarem el nostre examen són diferents segons que ens interessin aspectes del trànsit, el comportament de la gent en les hores punta, els moviments d'aquesta mateixa gent contemplats a ras de carrer o des d'un gratacels, etc. En conseqüència, semblantment a qualsevol altre material investigat, el material icònic exigeix la determinació d'un nivell d'anàlisi a fi d'establir-ne l'estructura.

L'anàlisi de signes icònics i indexicals pot recórrer a instruments de l'anàlisi textual, tot i que té recursos semiòtics i psicològics propis.

1.2. L'accés a les imatges

L'obtenció d'imatges en tant que dades mostra semblances i diferències amb l'obtenció de materials de transcripció o textuais.

La recol·lecció d'imatges i materials visuals no està tan pautada com l'accés a transcripcions i textos. En tot cas, malgrat que hi ha un innegable paral·lelisme entre les dues vies d'obtenció d'informació, també ho és que descobrim subtils distincions entre aquestes.

La informació amb segell lingüístic pot ser el fruit d'activitats espontànies, quotidianes o naturals, dels emissors, i llavors pot adquirir la forma d'una transcripció de l'investigador (directa o a partir d'una gravació) o, sense mediació, la forma immediata d'un text. Per un altre costat, l'investigador també pot demanar explícitament, ja sigui una conversa (com en l'entrevista), o un text, que aleshores no hauran estat generats per la voluntat pròpia del subjecte. Els documents poden ser personals o oficials, públics o privats.

Les icones o imatges també poden ser registrades per vies equivalents. L'investigador pot aprofitar fotos, dibuixos o vídeos produïts pels subjectes en l'àmbit domèstic o professional, o bé encarregar materials d'aquest tipus o gravar-los ell directament servint-se d'alguna forma particular de recollida d'informació. Podrà treure partit de "documents" icònics públics (com una fo-

to de diari) o privats (com una foto de família). On el paral·lelisme és més discutible és en la transcripció. Hi ha en els registres visuals quelcom semblant a una transcripció –posem per cas, d'una conversa? És una pregunta verinosa. Les imatges no participen de dos canals –l'acústic i el visual– com el llenguatge, de manera que no podem traslladar-les d'un canal a un altre. I aquesta limitació no se supera amb el pretext que una gravació o filmació és una transcripció (argument que degrada força el sentit tècnic de *transcripció*), o que una imatge es pot traduir a paraules, ja que aquesta és tota una altra qüestió, tocada per cert en l'apartat anterior. Tanmateix, veurem que hi ha tècniques d'estudi de la comunicació no verbal que transcriuen materials icònics com els gestos a categories lingüístiques. Però també és cert que altres tècniques de transcripció fan servir notacions icòniques per a recollir la imatge de manera analitzable.

Vist tot això des d'una perspectiva metodològica, podem recuperar algunes nocions que ens seran útils ara mateix, concretament les nocions d'observació directa i indirecta.

L'investigador abocat a l'anàlisi d'imatges té dos camins davant de si:

- Una és l'**observació directa** de la conducta humana en la seva dimensió icònica. Aquest investigador pot observar i registrar, en viu o mitjançant fotografies preses per ell o d'una gravació en vídeo, el comportament animal o humà definit nuclearment com a moviment amb valor social, expressiu o comunicatiu.
- L'altra és l'**observació indirecta** dels artefactes o productes icònics de l'acció humana. Ara l'investigador no recull la informació mentre s'està produint, sinó que recollida informació ja produïda pels subjectes, espontàniament o per demanda.

Aquestes dues vies marcaran els progrés de la nostra exposició d'ara endavant. Primer farem una síntesi del treball fet en el terreny de la comunicació no verbal, síntesi ancorada en els seus assoliments més clàssics i, per tant, més garantits. Després entrarem en el terreny de l'anàlisi de les imatges que la cultura crea i posa en circulació.

Aplicacions de les observacions directa i indirecta

L'observació directa du l'investigador al camp de la teoria de l'acció i –sobretot– de la *comunicació no verbal*, amb totes les seves parcel·les: cinèsica, expressió facial, proxèmica, etc.

En canvi, l'observació indirecta l'arrossega probablement als corpus fotogràfics, cinematogràfics, a la pintura, al dibuix i les col·leccions d'art, etc.; i, de manera corresponent, l'orienta en la direcció de la recerca en publicitat, propaganda política, a l'anàlisi del còmic, la crítica artística i altres sectors semblants del treball qualitatiu.

Lectura recomanada

Trobareu la distinció entre observació directa i indirecta que defensem, formulada amb diferents paraules, a D. Silverman (2006). *Interpreting Qualitative Data* (3a. ed., p. 7). London: Sage.

Vegeu també

En l'anàlisi de les imatges que la cultura crea i posa en circulació, ens ajudarem amb els conceptes introduïts en el mòdul "L'anàlisi del discurs".

Les tècniques d'obtenció d'imatges i material icònic es basen en l'observació directa i la indirecta i es vinculen a camps d'estudi ben diferenciats: la comunicació no verbal i l'anàlisi de productes culturals.

2. La comunicació no verbal i les seves produccions principals

2.1. L'àrea disciplinària de la comunicació no verbal

Els estudis de comunicació no verbal tenen diferents arrels històriques, en la biologia i l'etologia, en l'antropologia i en la psicologia social i la psiquiatria.

Aquest apartat no té la pretensió de proveir una síntesi, ni tan sols panoràmica, del domini científic de la comunicació no verbal; únicament ens hem proposat obrir algunes finestres sobre el paisatge que ofereix; en particular, sobre les seves possibilitats tècniques enteses des del punt de vista dels interessos qualitius.

Tanmateix recordarem alguns aspectes centrals d'aquesta àrea dels estudis comunicatius, especialment d'aquells lligats a la teoria o la pràctica psicològiques. Podríem intentar una delimitació global de la ciència de la comunicació no verbal.

Els estudis de comunicació no verbal abracen totes aquelles investigacions que analitzen i interpreten els moviments i posicions del cos humà, o de parts del cos humà, amb valor expressiu o comunicatiu, en situacions virtualment o fàcticament interactives.

Però la densitat de delimitacions com aquesta, o com altres de semblants, aconsella desmantellar-la i abordar alguns dels seus elements per separat i amb una mica més de detall, afegint-ne d'altres complementaris.

2.1.1. Arrels disciplinàries

Se sol considerar una de les fonts històriques dels estudis de comunicació no verbal l'obra fundacional de Charles Darwin (1872), *The Expression of Emotions in Animals and Men*, en els desenvolupaments més concrets de la qual es toca bàsicament el tema de l'expressió facial. No obstant això, aquesta és només una de les "potes" en les quals es repenja tot el treball posterior sobre el moviment expressiu i comunicatiu humà.

Lectura recomanada

Podeu consultar:

C. Darwin (1884). *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid: Alianza.

L'obra de Darwin ha tingut una continuació evident en l'àrea de l'etologia humana, però els estudis sobre comunicació no verbal arrenquen també dels treballs dels antropòlegs i etnògrafs; en particular en les recerques de Marcel Mauss i, amb una vinculació més directa amb els punts de vista actuals, amb les d'Efron, per un costat, i Margaret Mead i Gregory Bateson, per un altre. La proxèmica de Hall pot veure's com una zona de desembocadura d'aquests corrents. L'obra de Paul Ekman i els seus col·laboradors també podria posar-se en aquest espai, malgrat que fa palesa també una bona dosi d'inspiració darwinista.

Treballs d'Ephron i de Mead i Bateson

El treball d'Ephron es va centrar en les diferències entre els gestos jueus i italians i en la seva transformació en els si de la cultura nord-americana; el de Margaret Mead i Gregory Bateson en els patrons d'expressivitat dels nens de l'illa de Bali.

Un tercer origen i una tercera línia de desenvolupament l'hauríem de buscar en el terreny de la psicologia social i la psiquiatria, i el localitzem llavors en l'obra de G. H. Mead (de fet, un dels iniciadors de la perspectiva comunicacional i qualitativa) i, en una fase posterior, en la feina realitzada pel grup de Palo Alto (Bateson mateix, Watzlawick, Jackson), feina que es relaciona parcialment amb la perspectiva etnogràfica. Les elaboracions de Birdwhistell es trobarien en un punt de consolidació d'aquesta línia, empeltada també de lingüística.

De totes maneres, no podem estalviar-nos de dir que, avui dia, els estudis i les aplicacions de comunicació no verbal s'han estès a tots els àmbits de la psicologia (psicologia de les organitzacions, clínica, educativa, evolutiva, evolucionista, etc.). Afegirem, però, que al nostre parer, aquesta popularització ha tingut, com a contrapartida innecessària, una certa banalització de continguts i d'objectius, molt abocats a les demandes urgents de la pràctica i molt allunyades de la construcció teòrica. Ens atrevim a dir que les grans propostes teòriques, metodològiques i tècniques en les quals ens aturarem més endavant no han tingut prolongació comparable en els últims vint anys, des del període "daurat" dels anys cinquanta als noranta, en què foren anunciades.

2.1.2. La conducta com a moviment i com a signe

És indiscutible que la conducta animal i humana és un procés que es desenvolupa en el continu de l'espai i el temps i, en conseqüència, pot ser descrita en termes geomètrics o físics. Tocant al tipus de conductes als quals ens referim, un gest de mà i braç pot ser representat mitjançant paràmetres com la longitud del braç, l'angle que forma amb el tronc, la velocitat amb la qual es desplaça. També és cert que aquesta representació pot ser numèrica o simplement categorial –per exemple, si qualifiquem la velocitat del braç en el gest de "lenta" o "ràpida". Igualment, és possible descriure la posició de les celles o dels llavis com "alçades", "abaixades" o "horitzontals". Convé tenir igualment en compte

que, així com les parts del cos o els membres (una mà) es desplacen respecte al cos entès com a sistema de referència, també el cos sencer es trasllada en el seu entorn i manté determinades distàncies amb altres cossos.

En qualsevol cas, l'ancoratge metodològic de la conducta en el moviment ha estat un punt de partida en diverses tradicions de les ciències del comportament, particularment en el conductisme, l'etologia i, parcialment, la psicologia social; i, d'una manera més implícita en totes aquelles orientacions més properes a les ciències naturals i més allunyades dels enfocaments psicomètrics. Per altra banda, és clar que la investigació qualitativa no pot conformar-se amb una caracterització cinèsica, fisicogeomètrica, de la conducta, ja que la concep en els seus nivells més molars i significants. Els gestos, les expressions facials, les postures, són, abans que res, signes o configuracions de signes.

Tanmateix, aquests dos nivells no són incompatibles. De fet, poden veure's com les dues fases fonamentals de l'hermenèutica qualitativa: primer es fa una caracterització com més descriptiva millor de les accions i, després, es reformula en clau interpretativa aquesta primera caracterització.

Els principals investigadors de la comunicació no verbal han optat per una descripció categorial del moviment i han prescindit dels seus paràmetres físics, entre altres coses perquè aquests darrers no transmeten cap significat ni al receptor, ni a l'observador: veiem que un policia alça el braç més o menys i això significa "alto!"; no captem els valors de la velocitat angular del braç en alçar-se, o l'angle concret en graus, minuts i segons.

En resum, la comunicació no verbal humana se sosté sobre la trama del moviment o de la posició en l'espai, i pot referir-se al cos entès com una totalitat o a parts del cos en successius nivells d'anàlisi. Així la posició del cap es considera respecte al cos i l'entorn, però la posició d'una cella té com a marc de referència únicament la cara. L'itinerari que duu a la interpretació dels signes no verbals depèn de la posició ètica o èmica de l'interpret. En el primer cas, en abordar, per exemple, la gesticulació d'una cultura aliena, l'observador recolzarà força, inicialment, sobre les trajectòries del moviment, ja que d'aquesta manera podrà aproximar-se a les configuracions gestuals per a desxifrar-les posteriorment. En canvi, si aborda gestos de la cultura pròpia tractarà essencialment d'objectivar la seva comprensió immediata, intuïtiva, del patró de moviment, intentant establir-ne els trets i comparant-los amb altres patrons.

2.1.3. Expressió i comunicació

Els semiòlegs, lingüistes i teòrics de la comunicació han insistit molt al llarg dels darrers cinquanta anys a separar la producció intencional de missatges de la no intencional. Els signes que circulen sense cap intenció que els hagi

Vegeu també

Vegeu el mòdul 1 de l'assignatura *Mètodes d'investigació qualitativa*. Pel que fa a la descripció categorial de la posició i el moviment, reviseu els apartats sobre categorització dels mòduls "L'anàlisi de la imatge" i "L'anàlisi del discurs" d'aquests mateixos materials.

impulsat serien expressius, restarien en la pura significació; solament els signes intencionals podrien donar lloc a autèntica comunicació, en especial si el destinatari també els capta amb aquest valor.

Deixarem de banda qualsevol qüestió lligada a l'espínós tema de la intencionalitat i acceptarem que els emissors humans i, probablement, els emissors animals més semblants a nosaltres, tenen intencions, concebudes en l'àmplia acceptió de metes o objectius pensats; i que aquestes intencions es poden conèixer per mitjà de declaracions verbals o de diferents aspectes de l'acció en l'espai i temps, com l'orientació del cos i la mirada, la direcció de la marxa o les conseqüències mateixes de l'acció en el seu context.

Sembla fora de dubte que el rubor o una esgarrifança són missatges per a qualsevol destinatari que els pugui rebre; però no són llançats intencionalment, ja que no estan sotmesos a cap control conscient. Al contrari, un somriure o el gest de mà i braç que adreçem a una persona perquè s'acosti són emesos amb plena consciència i intenció. L'expressió permet que aflorin estats emocionals o motivacionals dels quals potser ni tan sols l'individu és conscient; la comunicació, en canvi, implica una acció social deliberada i dirigida a la cerca d'efectes sobre el destinatari o destinataris, tot i que, lògicament, també implica un determinat estat de l'emissor. Existeixen signes que en el moment de la seva recepció no revelen cap intenció però que, en algun moment previ, han estat produïts i arrançats amb plena intenció. Seria el cas del pentinat, el maquillatge, els guarniments o els vestits. Així mateix, hi ha signes que no apunten cap a receptors individuals, sinó cap a l'audiència potencial, com també seria el cas del vestit escollit o del polze cap amunt de l'autoestopista.

Malgrat aquestes diferències, la decisió habitual és incloure tant l'expressió com la comunicació en l'àmbit dels estudis de comunicació no verbal, però es reconeix, tanmateix, la distinció i es posa de manifest quan cal. Altrament, tota la ingent investigació feta sobre l'expressió facial o sobre les postures adoptades en contextos socials (generalment involuntàries) quedaria al marge d'això. Una justificació difícilment rebatible d'aquesta decisió és que, per bé que l'emissor es limiti a expressar emocions o estats no adreçats a cap destinatari en particular, sempre hi pot haver un destinatari que atribueixi intencionalitat al missatge corresponent. Malgrat que la pura expressió no comporta, de fet, cap situació ni vector social per part de l'emissor, l'entorn (urbà, familiar, institucional, laboral) pot proveir i proveeix sovint espectadors que li assignen valor comunicatiu. Així, si una persona gran entra esbufegant i amb cara de fatiga en un transport públic, tot i que el missatge no va adreçat a nosaltres ni a ningú en concret, tot i que és la manifestació d'un estat fisiològic i de l'ànim d'aquesta persona, l'entendrem perfectament i fins i tot li cedirem el seient.

2.1.4. Universal i cultural; lingüístic i no lingüístic

Una polèmica, avui força esmorteïda, entre els teòrics i investigadors de la comunicació no verbal ha girat entorn de la generalitat dels signes i dels codis no verbals en l'àmbit de la població humana. Mentre que les línies de treball d'arrel biològica o etològica, començant per Darwin mateix, tendien a considerar els patrons comunicatius com a iguals entre tots els humans, les que provenien de tradicions més etnogràfiques o psicològiques se situaven en la posició oposada, i atribuïen a cada gest i expressió una especificitat cultural.

Si bé no ens podem endinsar en el rerefons històric d'aquesta qüestió, sí que haurem d'afegir que la disjuntiva que acabem d'apuntar es combinava amb una altra de volada conceptual semblant: la que posava en camps enfrontats els qui creien que la comunicació no verbal estava modelada pel codi de la llengua davant dels qui creien que funcionava segons codis independents.

Les dues oposicions s'articulaven i donaven diferents resultants. Per exemple, autors com Ekman i Friesen, que es van inspirar inicialment en les dades d'Efron relatives a les cultures estudiades, se situaren més a prop de la tesi de la universalitat, car no mantenien la hipòtesi que l'expressió facial pogués tenir alguna relació amb els enunciats lingüístics o la gramàtica.

Com en altres ocasions, no ens podem estar de dir que aquesta discussió fou bastant absurda. És evident que hi ha gestos, expressions, que apareixen des del naixement i són universals. És evident també que altres, més deslligats de l'emoció, estan subjectes a variacions culturals de forma o de funció.

Gestos universals i gestos culturals

Hi ha gestos que apareixen des del naixement i són universals; un exemple seria l'alçada de cella lligada a situacions d'encontre o sorpresa i, en general, les expressions de por o ràbia extrema.

Altres gestos són variacions culturals de forma o de funció, com el signe per a ordenar l'execució del vençut –amb el polze cap avall– en el circ romà o el signe oposat de perdó –amb el polze cap amunt–, segles després indicatiu de victòria electoral, èxit empresarial o, acompanyat del vaivé del braç, emprat per a parar un cotxe. En aquest darrer cas, se sol comprovar que el codi que regula la significació té una estructura semblant al llenguatge, tal com es pot apreciar en el darrer exemple, en què les variants de significat s'estructuren sobre una oposició en la dimensió vertical, comparable a les que organitzen el nivell morfofonèmic de la llengua (vocal oberta/tancada) o el nivell lèxic (alt/baix, bo/dolent).

A propòsit, cal no barrejar la qüestió del model de codi proposat –lingüístic o no– amb la conveniència o inconveniència d'aplicar metodologia lingüística a l'estudi dels signes no verbals. Les expressions facials de l'alegria i la tristesa són ben universals, almenys en la seva manifestació extrema, i independents de la llengua; tanmateix, poden ser analitzades mitjançant graelles extretes de la lingüística, distingint nivells d'articulació (cara sencera, parts o trets rellevants en la significació, trets distintius o valors de cada part) i oposicions (com les ja mencionades entre celles alçades/abaixades, llavis alçats/abaixats, etc.).



El polze cap avall i el polze cap amunt són gestos culturals típics.

Finalment, cal diferenciar igualment qualsevol de les qüestions precedents de la que es refereix a la relació que puguin mantenir entre si, en el temps, la comunicació verbal i la no verbal, el discurs lingüístic i l'icònic. Aquesta qüestió és perfectament legítima i ha estat resposta al llarg de les darreres dècades. En tot cas, és cert que els dos discursos no són processos simplement paral·lels i es vinculen entre si de diferents maneres, per bé que no podem penetrar des d'aquests materials en aquest frondós territori de recerca.

La investigació qualitativa en comunicació no verbal té com a referència el moviment i la posició corporals, però l'estudia en el nivell semiòtic dels signes, culturals o universals, ja sigui com a expressió o com a comunicació.

2.2. Eixos metodològics de la comunicació no verbal

Els estudis de comunicació no verbal treballen sobre dades relatives al cos, com a sistema de referència, o sobre dades de l'entorn, en el qual el cos és un punt geomètric.

Els eixos principals que recorre la metodologia d'estudi de la comunicació no verbal estan ja traçats en l'apartat 1. Per això, ens cenyirem de manera esquemàtica a les directrius principals que orienten i organitzen la recerca en aquesta àrea, amb el benentès que el rerefons sobre el qual es justifiquen ja ha estat esbossat.

2.2.1. Unitats i dades

Fent servir una terminologia no gaire elegant, però clara i efectiva, podem assegurar que la comunicació no verbal es desplega en dos terrenys contigus, però ben diferenciats: el dels moviments intracorporals i el dels moviments intercorporals o interactius. Les posicions estàtiques sorgeixen com a talls transversals, momentanis, del moviment.

- El **moviment intracorporal** comprèn tots els desplaçaments de parts del cos petites (celles, dits) o grans (braços, cap, cames) que s'interpreten en relació amb el cos sencer com a sistema de referència: es creuen els braços sobre el pit o el cos, les cames una sobre l'altra, sempre en relació amb aquests suports corporals, no en relació amb l'habitació on som o el paisatge. El cos es veu com una font de senyals.
- El **moviment intercorporal** comprèn tots els desplaçaments del cos sencer en el marc de l'entorn físic i espacial. Anem, venim, avancem, reculem, ens

situem més a prop o més lluny dels altres o dels objectes. S'atén al valor de les posicions en l'espai social.

- Moltes accions comunicatives són mixtes en tant que participen dels dos tipus de moviment.

Exemples d'accions comunicatives mixtes

Quan avancem cap a un conegut saludant amb la mà fem una acció comunicativa en què participen moviments intracorporals i intercorporals. A més, algunes accions i postures demanden l'especificació d'un element ambiental que en completa el sentit; per exemple, "la posició assegurada" d'una persona es pot vincular a una cadira, a un banc, a una pedra...; el "recolzament", a una taula, a la barra d'un bar, etc.

La definició i tractament de les dades és diferent en el cas del moviment intracorporal, que en el del moviment intercorporal.

En el cas del moviment intracorporal les *unitats* inicials, descriptives, del moviment intracorporal, són elements situats dintre de l'esquema corporal, del cap als peus, i es tracten com a punts o nuclis dintre d'aquest esquema, en el qual, en conjunt, dibuixen patrons de comunicació i expressió no verbal genuïnes.

Per consegüent, en els patrons de moviment intracorporal les unitats mínimes són punts dintre del patró sígnic corresponent i dintre del cos on té lloc aquest patró.

Caracterització d'un moviment intracorporal

Per tal de caracteritzar un arronsament d'espatlles, no ens cal recórrer a cap element extern al cos de qui el fa. Aquestes unitats tenen, o poden tenir, els components informatius següents:

1) Informació anatòmica, en particular esquelèticomuscular, vinculada a sectors concrets del cos. Naturalment, la caracterització de signes el vehicle dels quals és el cos humà ha de recolzar sobre elements d'aquest cos, i això comporta la utilització de termes científicotècnics, mèdics o biomecànics, relatius als ossos, als músculs antagonistes, a les articulacions escapular i pelviana, etc.

2) Informació cinètica sobre els paràmetres de moviment de la part del cos especificada en el punt 1. Això pot implicar:

a) La localització –com a mínim la inicial i la final– de la part del cos moguda, considerada com un punt, en un sistema de coordenades en dues dimensions, en el pla vertical; o menys habitualment, en un de tres dimensions, incorporant la fondària a l'anàlisi. Cal, doncs, conèixer el recorregut d'aquesta part en moviment. També pot caldre conèixer la velocitat lineal o angular del moviment.

b) La localització –com a mínim la inicial i la final– de la part del cos moguda, considerada ara com un patró molar, solament respecte al cos de l'individu utilitzat com a referència ("es grata el clatell amb la mà esquerra, que tenia a la butxaca").

c) Es dona *a* i *b* a la vegada: "cap girat respecte al tronc entre 30 i 45 graus, en el pla sagital".

3) Descripció lingüística del moviment, en què s'incorporen aspectes dels punts 1 i 2 i s'agrega més informació sobre la unitat descrita mateixa o sobre el context.

En el cas del moviment intercorporal les unitats inicials, descriptives, del moviment intercorporal, corresponen al cos sencer dels individus, punts dintre de la situació socioespacial considerada en la qual configuren patrons de desplaçament i –sobretot– de proximitat respecte als altres individus.

És a dir, en els patrons de moviment intercorporal les unitats mínimes són els individus tractats com a punts dintre d'una situació social representada dinàmicament en l'espai i el temps.

Caracterització d'un moviment intercorporal

Com el que interessa són les relacions espacials, o espaciotemporals, en aquesta perspectiva no són pertinents els patrons interns a cada cos. La informació pertinent requerirà:

1) Informació ambiental, en particular geomètrica o, millor, topogràfica, sobre la posició de l'individu com a punt en l'entorn delimitat, dintre d'un sistema de coordenades en dues dimensions, en el pla horitzontal; o menys habitualment, en un de tres dimensions. Podrem dir que l'individu es troba en la posició (x, y) de la graella de coordenades utilitzada.

a) D'aquesta informació es poden derivar dades essencials en moltes investigacions etnogràfiques i psicosocials, les relatives a les distàncies mètriques entre individus en cada moment de registre: 1,50 m, 15 m, 35 m, etc.

2) Informació ambiental, de caire categorial o qualitatiu, sobre la posició d'aquest individu. Per exemple: "el subjecte es troba en el tercer banc del parc, comptant a partir de l'entrada". Aquesta caracterització és compatible amb una categorització qualitativa de l'entorn. En el parc de l'exemple, podríem classificar les zones: "D'esbarjo", "Gespa" "Bar i serveis", "Zona de l'estany", etc.; i podríem situar els individus de la nostra mostra respecte a aquestes zones.

a) D'aquesta informació es poden derivar dades essencials en moltes investigacions etnogràfiques i psicosocials, les relatives a les distàncies categoritzades entre individus en cada moment del registre: "distància gran", "petita", "mitjana"; o bé, en una fase més avançada de la interpretació, "distància de contacte", "distància íntima", etc. (vegeu més endavant).

3) Informació sobre el recorregut del subjecte en el seu desplaçament en relació amb el sistema de coordenades; concretament sobre el punt de sortida i el d'arribada, però també sobre l'itinerari si calgués. L'individu que era a la posició (2, 4) es pot haver traslladat a la (5, 7), i podríem igualment enumerar les caselles intermèdies per les quals ha passat.

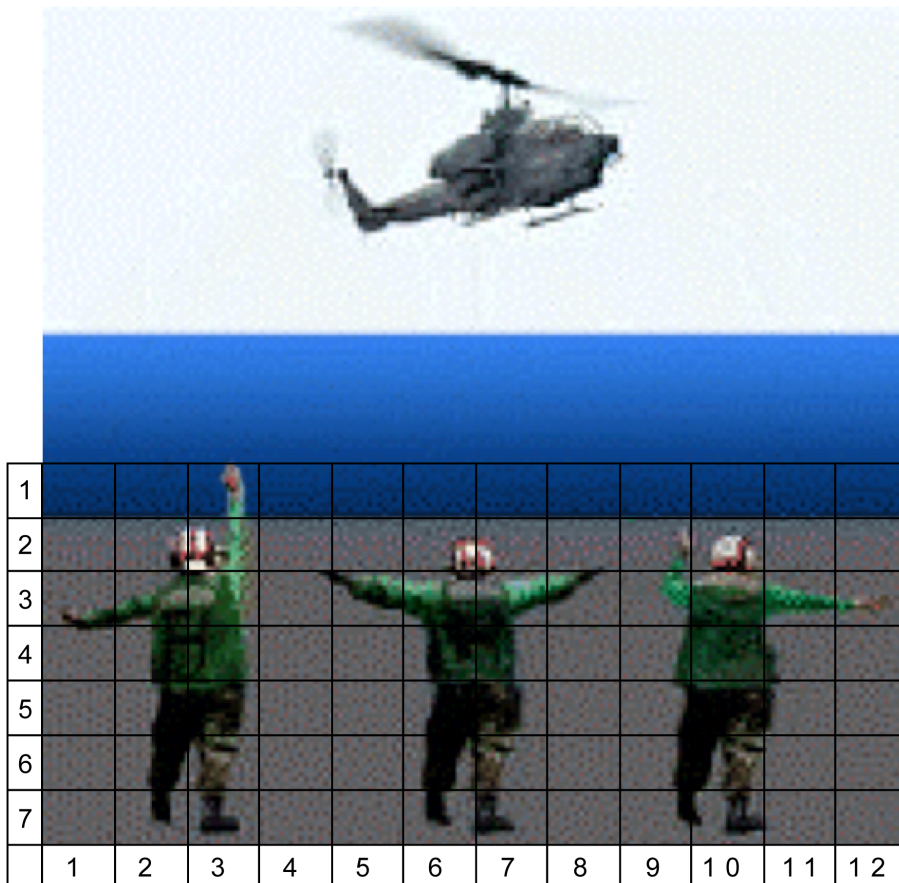
4) Informació sobre el recorregut del subjecte en el seu desplaçament en relació amb la categorització realitzada de l'entorn. Podríem descriure aquest recorregut dient que ha anat de la zona del bar a la de l'estany, passant per la gespa.

2.2.2. Registres

La recerca en comunicació no verbal va recolzar sempre, en les seves primeres fases, en enregistraments fotogràfics o cinematogràfics; després en gravacions en vídeo, i actualment es beneficia de les possibilitats del tractament digital d'imatges, tant pel que fa a la reproducció, com a la categorització i anàlisi. A partir d'aquests materials les pautes de registre segueixen les directrius generals de la metodologia qualitativa o de l'observacional (tècniques de descodificació) o les de l'experiment de tipus *role-playing* (tècniques de codificació). Al marge d'això, les dues grans direccions de registre corresponen àmpliament als dos tipus de dades que tot just hem detallat. Ens cenyim als registres 2D, en dues dimensions.

1) **Alçada.** Per una banda, s'utilitzen registres en el pla vertical o, en alçada, quan l'objecte d'estudi és el cos individual vist com a sistema de referència (dades de tipus 1). Aquests registres són propis dels estudis que aborden el gest, l'expressió facial o la postura. Tant si centrem l'anàlisi en el cos com si ho fem en un sistema de coordenades superposat, l'observador registra sobre un pla vertical, com si situés el subjecte davant d'una paret, talment en una fitxa mèdica o policial. D'aquesta manera, els gestos descriptius del mariner de la primera figura, que indica on ha de posar-se l'helicòpter sobre la coberta del portaavions, poden ser recollits:

- topogràficament segons els valors de la graella (la mà dreta en el mariner de l'esquerra ocuparia la posició [1, 3]; l'esquerra la [3, 1]);
- topològicament o categorialment (mà dreta màximament alçada per damunt del cap; mà esquerra en angle recte a l'esquerra del tronc).

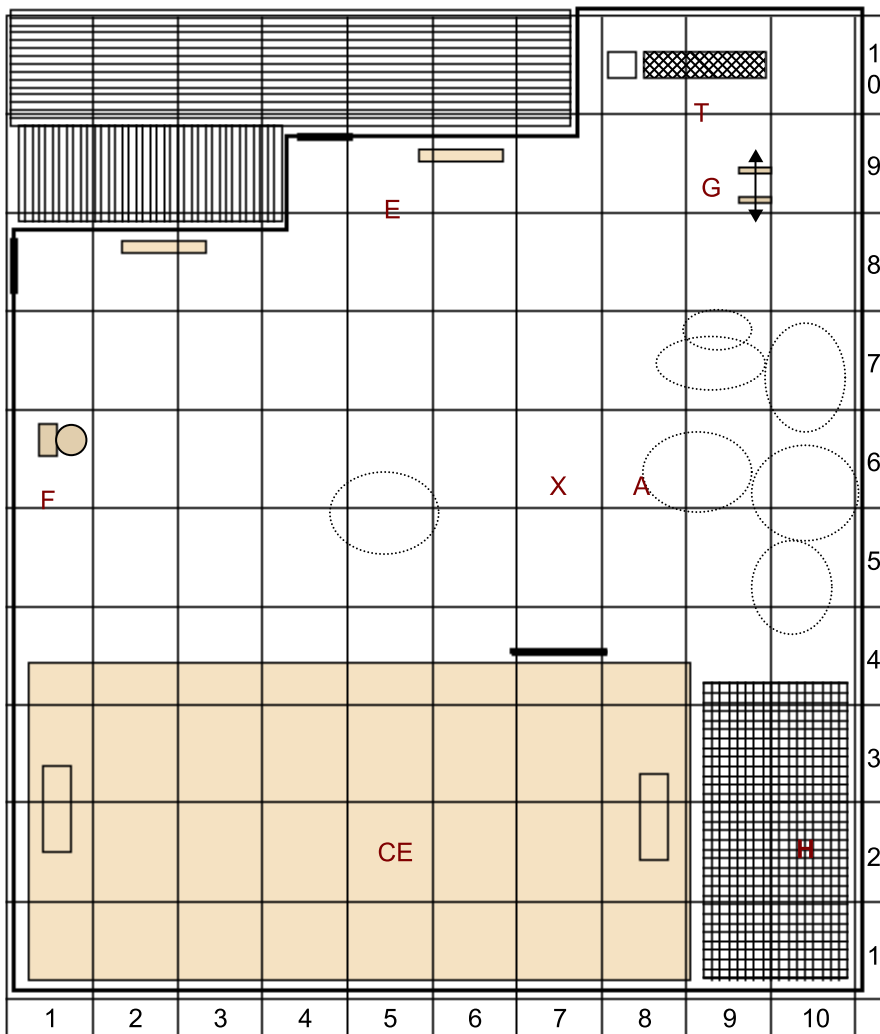


Font: Absolute Astronomy. Exploring the universe of knowledge (2009). *Gesture*. [Data de consulta: 20 d'agost de 2009]: <<http://www.absoluteastronomy.com/topics/Gesture>>

2) **Planta.** Per una altra banda, s'utilitzen registres en el pla horitzontal o, en planta, quan l'objecte d'estudi és el cos individual que es desplaça per l'entorn, que ara és el sistema de referència (dades de tipus 2). Aquests registres són propis dels estudis que aborden les condicions socioespacials de la interacció i el valor de les distàncies de relació, segons el tipus d'intercanvi i la cultura en els quals es du a terme. Tant si centrem l'anàlisi en les zones del terreny com si ho fem en un sistema de coordenades superposat, l'observador registra sobre

un pla horitzontal, com si el subjecte fos observat des d'un avió o des del terrat d'un edifici, talment en una foto aèria, mapa o plànol. En la següent figura, el plànol del pati d'una escola està compartimentat en una sèrie de zones i adaptat a una graella. La posició pot fixar-se:

- bé topogràficament segons els valors de la graella (l'individu *X* es troba en la posició [6, 7]);
- bé topològicament o categorialment (l'individu *X* es troba en la zona dels arbres); *A*: arbres; *F*: font; *G*: gronxador; *T*: tobogan; *CE*: camps d'esport; *H*: hort.



Els registres en comunicació no verbal poden ser sobre el pla vertical, en alçada, o sobre el pla horitzontal, en planta.

2.3. Tres enfocaments clàssics de la comunicació no verbal: la cinèsica de Birdwhistell

La cinèsica de Birdwhistell analitza el moviment humà amb instruments homòlegs als de la lingüística i defensa el caràcter cultural de postures, gestos i expressions.

2.3.1. Plantejament teoricometodològic

La cinèsica, o quinèsica, d'aquest autor és l'exemple històric per excel·lència de l'anàlisi dels missatges no verbals des d'una perspectiva lingüística i estructuralista. D'altra banda, és un dels intents de sistematització més importants dins de la psicologia de la comunicació i de la psicologia social en general, comparable en ambició i resultats al que va fer Roger Barker en el terreny dels escenaris socials o al d'Ekman i Friesen en el camp de l'expressió facial, que abordarem en l'apartat següent.

La cinèsica de Birdwhistell abraça qualsevol aspecte del moviment significatiu humà i el posa en relació amb els enunciats verbals. Tanmateix, segons el nostre parer, l'àrea corporal més analitzada per aquest autor ha estat la cara, cosa que no ens ha d'estranyar, ja que és el "semàfor" de senyals més important del cos. Birdwhistell és el representant prototípic de la posició culturalista, segons la qual els codis no verbals varien significativament segons la cultura, posició perfectament congruent amb la de lligar llenguatge i moviment corporal.

Exemple

Com diu Birdwhistell, a l'Índia, els homes, per a referir-se a una dona que camina amb gràcia, diuen que "camina com un elefant"; els àrabs, que "camina com un pollastre". Cap d'aquestes comparacions despertaria les mateixes evocacions en persones de la cultura occidental, ja que la codificació perceptiva que les sosté és diferent.

Birdwhistell distingeix tres estrats ben diferenciats en el quefer de la cinèsica:

- 1) La **precinèsica**, que s'ocupa dels elements fisiològics, expressius o precomunicatius, del moviment corporal; és a dir, de la suor, els tremolors, el rubor, etc.
- 2) La **microcinèsica**, centrada en les unitats de conducta com a moviment en un pla totalment formal, morfològic i sintàctic; s'ocupa, doncs, de la configuració icònica o acústica (quan atén el llenguatge que acompanya el moviment) dels signes comunicatius i de la seva organització al llarg del temps.
- 3) La **cinèsica social**, que aborda directament la funció comunicativa –els efectes socials– d'aquestes unitats dins de qualsevol context interactiu.

Lectura recomanada

R. L. Birdwhistell (1979). *El lenguaje de la expresión corporal* (p. 236). Barcelona: G. Gili.

Nosaltres, en aquest breu resum, ens limitarem gairebé del tot a la microcinèsica, que és la que ofereix el component metodològic i tècnic que ens interessa reflectir aquí.

Els nivells d'anàlisi i les unitats de la **microcinèsica** tenen un franc paral·lelisme amb els del llenguatge, entès com un codi de doble o triple articulació (fonemes, monemes o mots, oracions).

- Les unitats mínimes serien els quinemes (de vegades, amb grafia [*kinema*]) o àtoms cinètics del moviment. "Parpella tancada", "llavis comprimits", "mà tancada en forma de puny" són quinemes. Correspondrien als fonemes de la parla i, per tant, es defineixen per contrast o oposició: un quinema descansa sobre quines, que són els seus trets distintius: "Parpella tancada" s'oposa a "parpella oberta"; "mà tancada" a "mà oberta".
- El nivell següent seria el dels quinemorfemes, que són combinacions de quinemes amb significat social, evidentment inspirats en els morfemes o els mots del llenguatge. Diferents combinacions de quinemes, dins d'un quinemorfema, donen significats diferents o –al revés– no reben cap significat per part dels usuaris. Per exemple, la combinació "celles abaixades per l'extrem distal + llavis abaixats en l'extrem distal" és un quinemorfema facial de tristesa o depressió, mentre que l'expressió contrària, amb llavis i celles alçats, té el significat oposat. En aquests casos, com en altres d'expressió facial, el lligam entre quinemes és simultani; en altres casos, la relació entre els dos, o més, quinemes implicats podria ser seqüencial.

Exemple de quinemes seqüencials

Una mostra d'això seria el vaivé a dreta i esquerra del dit índex per a expressar negació.

- La combinació de quinemorfemes genera quinemorfemes complexos, que serien paraules o protofrases amb un contingut més complet. En els exemples del paràgraf anterior hem inclòs pocs quinemes dins de cada quinemorfema; però és obvi que una persona enfadada no solament comunica amb celles i llavis, sinó amb el mentó orientat avall, el cap cot, les espatlles arronsades, etc. Aquesta configuració de valors és una unitat comunicativa d'un nivell superior, el quinemorfema complex, que abraçaria seccions àmplies del cos o el cos sencer.
- Finalment, les construccions quinemòrfiques complexes podrien comparar-se amb les frases o oracions del llenguatge, i inclourien seqüències completes de comunicació no verbal.

La rima entre quinema i fonema

La rima entre *quinema* i *fonema* no és casual. Birdwhistell, davant del moviment, se situa en una perspectiva èmica, la mateixa de la fonèmica, que abraça i filtra les variants significatives en un àmbit cultural; i no en la de la fonètica, que coincidiria amb la perspectiva de la física acústica. Com veurem, la notació d'aquest autor es fixa en el moviment en clau topològica, no topogràfica, ni estrictament cinètica; parla de desplaçaments grans o petits, de velocitats lentes o ràpides; a dreta o esquerra; no es refereix en canvi a cen-

tímetres o metres per segon. Per consegüent, més que de cinèsica, hauríem de parlar de *quinèmica*, per tal de reflectir la mencionada perspectiva èmica i optar pel prefix [*quine*], en comptes de [*cine*], evitant les connotacions amb *cine*, *cinema*, etc. Tanmateix, s'ha imposat la denominació *cinèsica*, mentre que la grafia de *quinema*, *quinemorfema*, etc., canvia segons l'edició, el traductor o l'època.

2.3.2. Tècnica de notació i registre

Les tècniques de notació i registre de Birdwhistell són d'una complexitat aclaparadora (per la qual cosa, i per la consegüent dificultat per aprendre-les i aplicar-les, han estat força criticades). No obstant això, s'hi troben moltes idees útils i solucions tècniques dignes de menció. Aquí només ens podem permetre fer una ullada a les tècniques en qüestió, amb la simple pretensió de donar pistes per a entendre el seu caràcter i objectius.

Un registre cinèsic és una quinografia i es fa sempre en el temps i, en principi, incorpora els tres nivells enumerats: el precinèsic, el microcinèsic i el de cinèsica social. Això suposa registrar no solament informació sobre parts del cos, la seva posició, l'amplitud, direcció, duració i velocitat del moviment, sinó també els factors contextuals que envolten la comunicació i altres informacions relatives a la qualificació global de l'acció (ràpida-lenta, integrada-fragmentada, autocontrolada-autosuficient, etc.) i al tipus d'interacció (en mirall, en paral·lel, ritmada o no, oberta o no).

En general el moviment se situa en l'espai després de col·locar cada subjecte al centre d'un cercle. Les direccions es descriuen com hores d'un rellotge (per exemple, mà dreta cap a les onze, mà esquerra cap a les tres). El cos no s'analitza en bloc, sinó dividit en vuit seccions: cap, cara, coll, tronc, espatlles-braços-canells, mans, malucs-cuixes-genolls-cames, peus.

És del tot impossible incloure en aquest apartat tot el complicadíssim repertori de transcripció que va inventar Birdwhistell. A més, ell mateix el va modificar en més o menys mesura al llarg de la seva evolució. Ens limitarem a posar alguns exemples de la notació que va fer servir, escollits segons la compatibilitat dels símbols amb les fonts del Word (tot i així ens hem hagut de permetre alguna llicència).

Esquelet d'espatlla i braç

- # 0 Activitat (postura o moviment) iniciada al pit i a l'espatlla
- # 1 Activitat iniciada al braç, des del cap fins al colze.
- # 2 Activitat iniciada des de l'extrem del complex radiocubital (braç sencer) fins al canell.
- # 3 Activitat del canell-mà superior.
- R # 01 Activitat de l'angle espatlla-braç dret.
- R # 23 Activitat de l'avantbraç i canell drets.
- R # 0123 Activitat del complex espatlla-braç-canell dret.
- L # 01 Activitat de l'angle espatlla-braç esquerre.
- L # 23 Activitat de l'avantbraç i el canell esquerres.
- L # 0123 Activitat del complex espatlla-braç-canell esquerre.

Els angles s'indiquen mitjançant la referència del rellotge, amb l'hora entre parèntesis. Diferents formes i longituds de fletxes indiquen el grau d'extensió.

Per exemple,

R # 01 (3) —→ representaria el braç dret completament estès [fletxa llarga] horitzontalment i en angle recte [referència a les (3)].

Cap

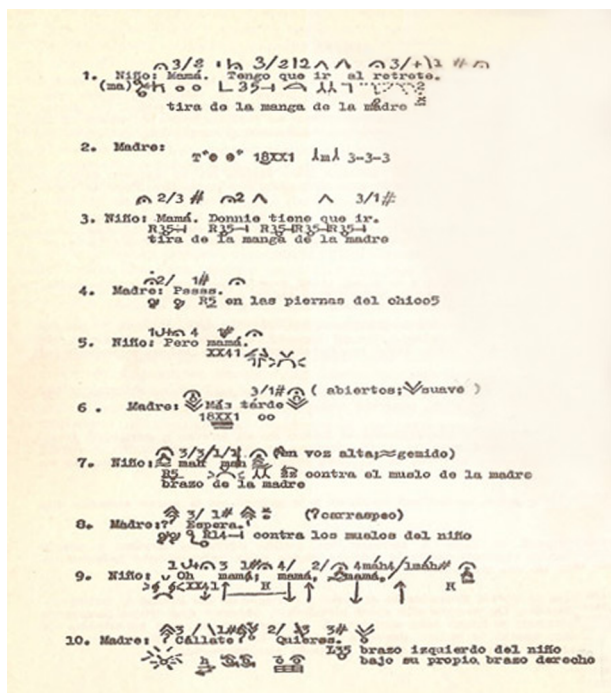
- H* Cap en moviment complet, de dalt a baix o de baix a dalt.
- H* Cap en moviment complet, de dalt a baix o de baix a dalt, i tens.
- H*₀ Cap en moviment complet, de dalt a baix o de baix a dalt, suau (originalment, el subíndex va just sota *H*).
- h* Mig capcineig, de dalt a baix o de baix a dalt.
- h* Mig capcineig, de dalt a baix o de baix a dalt, tens.
- h*₀ Mig capcineig, de dalt a baix o de baix a dalt, suau.
- h* Petit cop de cap al final de *H* o *h* (la cursiva és una adaptació a les fonts del Word).
- h* Petit cop de cap al final de *H* o *h*, tens.
- h*₀ Petit cop de cap al final de *H* o *h*, suau.
- H** Gir complet, lateral cap enrere (pot incloure capcineig).
- H** Gir complet, lateral cap enrere, tens.
- H**₀ Gir complet, lateral cap enrere, suau.
- h** Semigir (pot incloure capcineig).
- h** Semigir tens.
- h**₀ Semigir suau.
- h** Petit cop de cap al final d'un gir.
- h** Petit cop de cap al final d'un gir, tens.
- h**₀ Petit cop de cap al final d'un gir, suau.

Etc.

Adjuntem ara un exemple d'una transcripció molt coneguda d'aquest autor. Una mare i el seu fill van en autobús i el nen demana insistentment anar al lavabo. Primer, la mare l'ignora, després el fa callar fent "xxx"; el nen s'enfada, la mare intenta controlar-lo i la interacció es va endurint fins que ella s'adona que és en un lloc públic i somriu ("somriure quadrat"). Reproduïm la part inicial del buidatge de Birdwhistell, no pas amb la voluntat que el desxifreu i l'apregueu, sinó amb el simple propòsit que us adoneu del tarannà analític d'aquest investigador i de la complexitat de la seva notació, l'un i l'altra de vegades excessius.

Lectura recomanada

Aquest fragment de registre que reproduïm sense alteració es troba a R. L. Birdwhistell (1968). Cinésica y comunicación. A E. Carpenter i M. Mc Luhan (Eds.). *El aula sin muros* (pp. 33-44). Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.



Birdwhistell proposa analitzar el moviment humà en quatre nivells paral·lels als de l'articulació del llenguatge: quinemes, quinemorfemes, quinemorfemes complexos i construccions quinemòrfiques complexes.

2.4. Tres enfocaments clàssics de la comunicació no verbal: El treball d'Ekman i Friesen sobre l'expressió facial

La metodologia d'anàlisi de la comunicació no verbal d'Ekman i Friesen es basa en l'etnografia, l'etologia, la semiòtica i les tècniques observacionals, i assumeix que l'expressió facial de l'emoció és universal.

2.4.1. Plantejament teoricometodològic

L'obra d'Ekman i Friesen es concentra fonamentalment en les expressions de la cara, tot i que conté igualment aportacions fonamentals a la teoria i la metodologia general d'estudi de la comunicació no verbal. Respecte a aquests dos punts té alguna zona de contacte amb l'obra de Birdwhistell que acabem de resumir; però, pel que fa a la resta, s'ha de situar als antípodes. En efecte:

- D'una banda, la posició d'aquests dos autors és universalista i sosté que les emocions humanes es manifesten bàsicament de la mateixa manera en totes les societats i al costat de qualsevol llenguatge. Això sembla que està sòlidament sustentat en estudis de descodificació; per exemple, en els altíssims percentatges de reconeixement de les mateixes expressions facials per part d'individus de cultures diferents. Malgrat tot, és clar que el marge que resta en alguns casos per arribar al 100% podria donar una part de raó a

Lectura recomanada

P. Ekman (1973). Cross-Cultural Studies of Facial Expression. A P. Ekman. *Darwin and Facial Expression* (pp. 169-222). London: Academic Press.

Birdwhistell en el sentit que també hi ha un component de variació intercultural. I, més enllà d'aquestes consideracions, la pretensió d'universalitat de l'expressió emocional no inclou l'evident variabilitat dels signes no verbals apresos. Tal com remarcarem més avall, Ekman i Friesen defensen la universalitat de les expressions directes de l'emoció, no d'altres expressions i patrons comunicatius que només s'hi vinculen indirectament.

- D'altra banda, l'anàlisi d'Ekman i Friesen, amb arrels en l'etnografia i en Darwin i l'etologia humana, descansa sobre fonaments anatòmics, sobre tècniques observacionals i sobre conceptes generals de la semiòtica; però no manté lligams ni amb la metodologia ni amb la teoria lingüística. Això no exclou que aquesta anàlisi tingui en compte les relacions entre el discurs parlat i el gestual, com també farem constar.
- Finalment, els protocols d'anàlisi incorporen la distinció entre expressió i comunicació a la qual hem al·ludit més amunt: mentre que l'expressió es pot estudiar en situacions artificials induïdes (tasques, jocs de taula o socials, jocs de rols), els patrons comunicatius només poden ser copsats en interaccions de tipus conversacional o semblants.

En aquesta metodologia la distinció entre posició i moviment (com a pas d'una posició a la següent) està més sistematitzada i ocupa un lloc més central que en el cas de la cinèsica de Birdwhistell. L'anàlisi descansa en una tríada de criteris que la doten de coherència:

a) Ús. Ja coneixem prou aquest criteri. L'anàlisi del discurs s'ocupava essencialment de l'ús del llenguatge en els contextos socials; ara, en correspondència, aquest criteri es refereix a les circumstàncies regulars i consistents que envolten una acció no verbal. Inclou aspectes com les següents:

- les condicions externes, socials o ambientals, presents quan es produeix l'acció;
- la conducta verbal associada, si escau;
- el grau de consciència que té de l'acció la persona que l'executa;
- la intenció observable o deduïble;
- la retroalimentació que rep aquesta mateixa persona en dur a terme l'acció i beneficiar-se'n o resultar-ne perjudicada;
- el tipus d'informació transmès (personal o pública; ordre, informació o pregunta; àrea d'activitat social implicada, etc.).

b) Origen. Busca quina és la gènesi del repertori, o de la part del repertori manifestada en l'acció analitzada; la font d'informació, en definitiva. Particularment s'indaga el caràcter més o menys innat o après del repertori, en el benentès que, si els patrons d'expressió i comunicació són universals, aleshores la part de repertori après provindrà d'experiències comunes (de naixement, de criança, de desenvolupament, d'integració social, i així successivament). Evidentment aquests interessos poden satisfer-se amb investigacions longitudinals o bé amb comparacions transversals entre cohorts de diferents edats.

c) Codificació. Aquesta és la direcció de l'anàlisi que més ens interessa, ja que apunta a la forma de l'acció –els significants o pla de l'expressió de què parlàvem en el capítol precedent–, al seu significat o contingut, i a la relació que hi ha entre si. En aquest terreny, Ekman i Friesen han desenvolupat instruments ben populars en l'àmbit de la comunicació no verbal, aplicables a la categorització i interpretació de qualsevol missatge corporal, tot i que, després, hagin dedicat la part principal del seu esforç a l'expressió facial. L'utilitat analítica aprofita la distinció clàssica de Peirce (a la qual ja ens hem referit) entre signes arbitraris o convencionals, icònics o analògics i indexicals (aquests darrers s'assimilen a les metonímies, igualment citades i definides en el capítol sobre anàlisi del discurs). Sobre aquestes bases, i inspirant-se en propostes anteriors d'Efron, Ekman i Friesen van elaborar una categorització dels signes humans expressius i comunicatius que ha fet fortuna.

- **Emblemes.** Són gestos que toleren una traducció verbal institucionalitzada i poden substituir una paraula o una frase. L'emissor del gest és perfectament conscient d'aquest fet i de l'ús pertinent de l'emblema. Són signes apresos –en conseqüència, divergeixen segons l'entorn cultural– i estan lligats a l'emoció per vies indirectes. Poden ser arbitraris (llenguatges dels sords, tirar el mentó endavant, apujar llavi inferior i alçar celles –cara d'estranyesa o "no ho sé"–); icònics (alçar els dits índex i del mig per a representar el nombre dos); o indexicals o metonímics (vaivé oblic de la mà en senyal d'amenaça, habitualment adreçat als infants –"et pegaré..."–).
- **Il·lustradors.** Són moviments directament lligats al discurs parlat, al qual "il·lustren" en clau analògica o icònica. N'hi ha de sis tipus:
 - **Batutes**, que marquen el ritme de la frase o el mot: accentuant, emfatitzant.
 - **Ideografies**, que esbossen la direcció o la ruta mental o lògica de l'emissor (per exemple, en una argumentació).
 - **Díctics**, o assenyaladors d'objectes o persones (habitualment amb l'índex, amb el mentó, amb la mirada).
 - **Espacials**, que representen una relació espacial (una proporció, una distància, amplada, alçada).

- **Quinetografies**, que reproduïxen accions corporals (per exemple, l'acció de conduir un cotxe, sobre el volant).
- **Pictografies**, que descriuen "dibuixant en l'aire" un referent parlat ("la pedra tenia una forma així...").
- **Demostracions emocionals o afectives**. Corresponen bàsicament a la zona de la cara i constitueixen, com ja hem reiterat diverses vegades, l'objecte d'estudi principal d'Ekman i Friesen. Tenen com a motor l'emoció i d'aquí el seu caràcter universal, ancorat en la musculatura facial i en el cervell emocional. Tot i que, morfològicament, les expressions facials són universals, el seu ús pot variar, ja que també varien les circumstàncies desencadenants o els seus punts d'aplicació social. La manifestació de les emocions pot ser més o menys conscient o intencional, segons la intensitat anímica i la velocitat de la resposta. No hi ha una expressió per a cada emoció, ni la manera de manifestar-se és exclusiva; moltes expressions són una mescla de més d'una emoció. De vegades les demostracions d'aquest tipus són utilitzades com a emblemes i de manera plenament intencional: és el cas del somriure. És difícil de codificar, tot i que, en general, les emocions es manifesten amb una codificació analògica (per exemple, com més por té una persona, més a prop o més imminent és l'estímul responsable de la por, i més exagerats o intensos són els trets de l'expressió corresponent).
- **Reguladors**. Podrien assimilar-se als senyals que organitzen la conversació i que són objecte de l'anàlisi conversacional. Informen qui parla si l'escolten o no; si pot respondre ja o encara no; si el vocabulari utilitzat és l'adequat en un cert context o no; etc. Un regulador ben conegut és el d'assentir amb el cap mentre l'altre parla. A diferència de les batutes i de les ideografies, doncs, no regulen el discurs, sinó la interacció conversacional. El grau d'intencionalitat és mínim. Tenen un origen bàsicament cultural; per aquest motiu els contactes entre estrangers poden donar lloc a malentesos en el curs de les interaccions presencials. No obstant això, sovint s'associen a expressions emocionals invariables (com l'expressió de sorpresa, d'alegria, etc.). Se sap poc com codificar-los, tot i que sabem que alguns reguladors són metonímics (els canvis de postura durant la conversa, més a prop o més lluny de l'interlocutor, més frontals o més oblics).

- **Adaptadors.** És una categoria una mica difuminada, com els mateixos Ekman i Friesen admeten. Correspon a moviments que pretenen satisfer necessitats físiques, psicològiques o socials, o bé tenen un caràcter purament funcional, utilitari o instrumental (per exemple, en clau ergonòmica, en relació amb l'ús d'aparells o màquines). També poden ser la manifestació d'un intent de control d'emocions. L'adaptació es pot entendre respecte a un mateix, respecte a un interlocutor o veí, o respecte a objectes. Una mostra d'adaptador respecte a un mateix seria passar-se la llengua pels llavis o eixugar-se'ls durant la conversa. Una d'adaptador respecte a l'altre, seria posar les mans a la cintura i estendre els colzes als costats per tal d'ocupar més lloc i impedir que ens passin al davant en una cua. L'adaptació als objectes es posa en relleu en el gest de posar-se la mà com a visera per a evitar que la llum del sol ens enlluerni. El grau d'intencionalitat d'aquests gestos fluctua i la seva codificació és o bé icònica, o bé indexical o metonímica. En bona mesura són signes modelats per la mateixa lògica material o funcionalitat de l'acció: si cal protegir-se del sol, el millor és posar la mà sobre els ulls, no el peu; si cal barrar el pas de manera tàcita i sense violència, el millor és "eixamplar-se" i obligar l'altre a fer una acció descaradament agressiva si vol avançar-nos. Per tant, tot i dependre de l'aprenentatge cultural, fan gala d'una certa universalitat.

Lectures recomanades

Aquestes qüestions corresponen en termes generals a la formulació clàssica d'Ekman i Friesen:

P. Ekman i W. V. Friesen (1969). The repertoire on Non-Verbal Behavior. Categories, Origin, Usage and Coding. *Semiotica*, 1 (1), 49-98.

Autors importants com Poyatos han reformulat amb criteris més amplis aquest repertori per tal d'aplicar-lo, no solament a la comunicació no verbal en directe, sinó també a la que es descriu o plasma en els textos literaris o d'altres tipus. Vegeu F. Poyatos (1983). *New Perspectives in Nonverbal Communication* (p. 94 i següents). Oxford (UK): Pergamon Press.

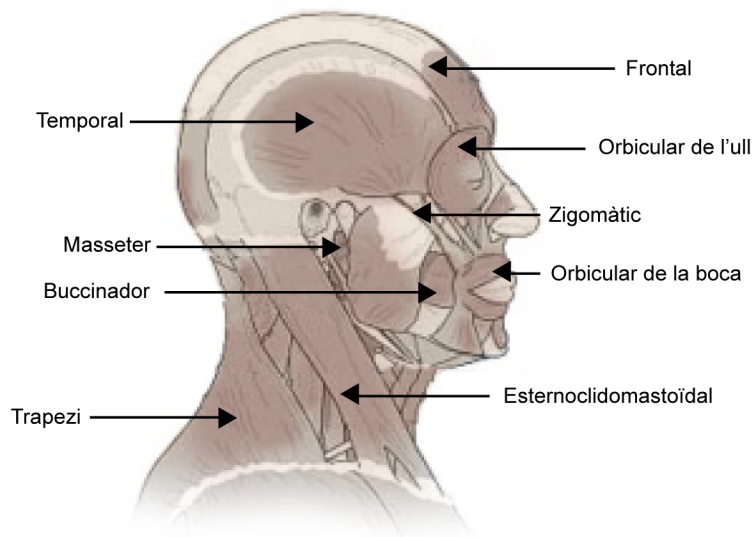
2.4.2. El sistema FACS (*facial action coding system*)

La teoria i la metodologia d'Ekman i Friesen han cristal·litzat en una obra magna, el sistema FACS, que en les versions successives constitueix una graella d'anàlisi completa i extraordinàriament precisa per a analitzar l'expressió facial. En principi, doncs, el FACS s'adreça sobretot –i el cobreix i desenvolupa– al reconeixement i caracterització de les demostracions emocionals facials, un pla fonamental de la interacció humana; i, només secundàriament, s'ocupa d'altres signes facials (adaptadors com passar-se la llengua pels llavis, emblemes com la cara d'estranyesa o "no ho sé", etc.). La utilitat pràctica del FACS ha estat demostrada en àmbits d'aplicació tan diferents com la clínica (particularment, la clínica de la depressió) o la psicologia forense.

Lectura recomanada

P. Ekman i W. V. Friesen (1978). *Facial Action Coding System*. Palo Alto (CA): Consulting Psychologists Press. La nova versió de 2002 no introdueix variacions importants metodològiques i tècniques, que són les que mirem de destacar aquí.

La categorització del FACS descansa sobre l'anatomia facial, concretament sobre el suport ossi i la trama muscular composta de músculs antagònics, de la qual, en la figura 5241, us oferim una síntesi gràfica limitada als grups musculars principals.



Lectures recomanades

Vegeu en relació amb la figura i el que segueix, la *Viquipèdia* (2009): *Facial Action Coding System*. Wikimedia Foundation Inc. [Recuperat el 30 d'agost del 2009 a <http://en.wikipedia.org/wiki/Facial_Action_Coding_System>].

També

J. C. Hager (2003). *Data Face: Description of Facial Action Coding System (FACS)*. Corel Corp. [Recuperat el 17 d'agost del 2009 de <<http://www.face-and-emotion.com/dataface/facs/description.jsp>>]

El parell de posicions possibles en cada un d'aquests músculs genera els dos valors espacials, en oposició, que funcionen, tal com ja hem vist, com a trets distintius. Per exemple, una cella alçada en l'extrem distal o exterior suposa una de les dues posicions del múscul *frontalis, pars lateralis*; la contrària correspondria a l'exterior de la cella abaixada. Una cella alçada en l'extrem interior o proximal suposaria una de les dues posicions del múscul *frontalis, pars medialis*; igualment, la posició complementària faria davallar l'interior de la cella. La base muscular traslladada als moviments i posicions dels trets facials observables garanteix que, més enllà de la variació fisiognòmica i racial, les expressions conservin una estructura constant i reconeixible, d'abast universal, i que es puguin categoritzar.

Afortunadament per als psicòlegs, la descripció no es fa en termes anatòmics sinó a partir de la geometria visible de les parts de la cara: exterior de la cella alçat o abaixat; interior de la cella alçat o abaixat; etc. Les unitats descriptives construïdes sobre aquests valors són les AU (*action units*), que es refereixen a dos sectors de la cara: el superior i l'inferior.

- El superior abraça front, celles i parpelles.
- L'inferior comprèn la resta de la cara i es classifica en cinc dimensions del moviment: amunt-avall, horitzontal, oblic, orbital i miscel·lani.

Cada AU es categoritza segons el contrast amb les altres, segons els moviments o posicions implicats. En concret, es recomana fixar-se en les parts de la cara involucrades en els canvis observats, en els moviments o canvis d'aspecte associats i en les arrugues, solcs o protuberàncies que han aparegut. Tanmateix, l'assignació d'una AU a una categoria exigeix la satisfacció d'uns criteris mínims especificats en el protocol (vegeu l'exemple de més endavant). L'anàlisi té un fort component èmic, i no solament quan s'estudien expressions en la cultura pròpia. Un primer factor que propicia la posició èmica de l'analista és el caràcter universal de l'expressió quan aquesta tradueix l'emoció en la "pantalla" del rostre, atès que tots participem dels mateixos estats emocionals. Però un altre, de caire metodològic, és que l'anàlisi té també un vessant de síntesi: no solament es desxifren els components del missatge facial, sinó que es donen instruccions sobre com reproduir l'expressió, després d'un cert entrenament, davant del mirall o la càmera. Així, doncs, l'analista ha de saber "parlar" el llenguatge de l'expressió facial, a més d'entendre'l.

L'anàlisi no es deté en les zones i dimensions fins aquí mencionades, ni en la pura topologia de les posicions (tipus dalt-baix, dreta-esquerra). Pel que fa a les zones de la cara, superior i inferior, els punts de referència es detallen amb un filtre molt més molecular, que distingeix entre arrugues, solcs i línies; entre bonys, bosses i protuberàncies.

- Tocant a la zona superior cal fixar-se en les parts següents:
 - la glabella, l'espai entre les dues celles;
 - el plec de l'ull, l'espai entre cada cella i la parpella superior corresponent;
 - les arrugues de la parpella inferior, que apareixen o s'enfonsen just a sota;
 - l'arruga o línia, més avall que l'anterior, sota la parpella inferior i força paral·lela a aquesta;
- Tocant a la zona inferior:
 - l'arrel o base del nas, el pont o punt d'inici superior;
 - els narius i l'àrea que les circumscriu;
 - el solc nasolabial, que baixa dels extrems de les aletes del nas cap a l'exterior de la cara, més enllà de les commissures labials, fins a mitja galta;
 - el *filtrum*, o petita depressió al centre i damunt del llavi superior, just a sota la punta del nas;

- la pell del mentó.

Si bé les posicions no solen plantejar problemes de descripció en ubicar-se en les coordenades perceptives (davant-darrere; dalt-baix; dreta-esquerra), els moviments i canvis requereixen sovint una especificació diferent de la purament direccional o geomètrica. Per exemple, parem atenció a les caracteritzacions morfològiques del moviment i l'aparença dels llavis (en algun cas, coincidents amb els d'altres parts com les parpelles), definides per contrast o oposició:

- Allargament: la boca sembla més llarga de l'habitual en el pla horitzontal.
- Escurçament: la boca sembla més curta de l'habitual en el pla horitzontal.
- Estret: la part vermella del llavi es veu poc.
- Ample: la part vermella del llavi és molt visible.
- Aplanat: es veuen els llavis aixafats contra les dents.
- Prominent: els llavis sobresurten del pla de la cara (com sempre, respecte al que és habitual).
- Tibat: no estan solts ni relaxats, tenen una aparença llisa.
- Estirats: la pell es veu tensada com si fos goma.

Finalment, hem de fer una breu al·lusió a les tres possibilitats de combinació entre trets o AU i expressions, des del punt de vista de les conseqüències que poden tenir en el registre.

- En règim de dominància: una AU n'emascara o n'oculta una altra, parcialment o totalment. Només es registra la primera.
- En règim de substitució: una AU o combinació d'AU és molt semblant a una altra. Només es registra la primera.
- En règim d'alternança: segons el protocol es poden registrar dues AU diferents i l'analista decideix quina tria (segons el context, la seqüència, etc.).

Fixeu-vos que la identificació d'aquests indicadors, subcategories i categories depèn fortament de la subjectivitat de l'observador i analista, mitjançant un prisma epistemològic totalment qualitatiu. Parlem, és clar, de la subjectivitat entrenada de l'expert i del seu "ull clínic" orientat en un sistema de contrastos i oposicions. Tanmateix, en la fase d'entrenament s'apliquen tècniques de quantificació de la fiabilitat interobservadors per tal d'avaluar el grau d'atansament entre els judicis dels diferents analistes.

Vegeu també

Per a aprofundir en aquestes qüestions, podeu consultar el mòdul "L'anàlisi de contingut en perspectiva qualitativa".

Acabarem aquest resum il·lustrant breument l'AU 4, referit a la cella. Es tracta de la baixada de cella, que cal diferenciar d'altres AU que impliquen aquesta mateixa part, com els ja mencionats alçaments de la part exterior o interior.

Els trets distintius d'AU 4 són els següents. L'acció:

- 1) Abaixa tota la cella, tot i que de vegades pot semblar que només s'abaixen la part central i la interior.
- 2) Empeny el plec de l'ull cap avall, de manera que l'obertura de l'ull esdevé estreta.
- 3) Tira de les celles fins a quasi ajuntar-les.
- 4) Crea profundes arrugues entre les celles, que generalment són verticals però també poden inclinar-se 45°. També pot crear una o més arrugues horitzontals a l'arrel del nas. Quan totes aquestes arrugues ja són presents en la cara inexpressiva, aleshores s'aprofundiran quan es produeixi AU 4.
- 5) Pot produir una arruga vertical o un bonyet muscular que va des de la meitat del front damunt de la cella abaixada fins al seu angle interior.

A continuació el protocol estableix, com en qualsevol altre sistema de categories quins són els elements que poden confondre, i esmola els criteris i fixa les condicions mínimes que garanteixen la identificació d'una AU 4. En aquest cas, per tal de categoritzar aquesta unitat cal el següent:

- que la part central i/o interior de la cella hagi baixat encara que el desplaçament sigui molt petit;
- que les celles s'hagin acostat encara que sigui molt poc, la qual cosa s'hauria de veure directament en el desplaçament mateix, o indirectament gràcies a l'arruga o el bonyet entre les celles.

El resultat tècnic més important del treball d'Ekman i Friesen és el FACS o *facial action coding system*, un instrument d'anàlisi de l'expressió facial de tipus categorial i multinivell, tan potent en perspectiva ètica com èmica.

2.5. Tres enfocaments clàssics de la comunicació no verbal: la proxèmica de Hall

La proxèmica de Hall estudia l'ús de l'espai en la interacció, i permet distingir diferents categories d'organització de l'espai social i de distància, segons la relació amb l'interactuant i el contingut de la interacció.

2.5.1. Plantejament teòricometodològic

A diferència de les metodologies de Birdwhistell i Ekman i Friesen, la de Hall enfoca la comunicació no verbal des del punt de vista de les seves condicions, més que des del punt de vista de les accions que la vehiculen. I aquestes condicions són principalment socioespacials i es refereixen a les distàncies que separen les persones, i a les orientacions i missatges dels seus cossos segons la

distància en què aquests són percebuts dins dels diferents tipus d'interaccions. Per consegüent, l'enfocament de Hall, que ell va batejar encertadament com a "proxèmica", aplica un angle de visió i una gnoseologia diferents de les que hem aplicat al llarg dels darrers paràgrafs: en comptes de mirar-se els cossos en el pla vertical o "en alçada", tal com fan els autors tractats fins ara i tal com solem fer en les interaccions habituals, se'ls mira sobre un pla horitzontal, "en planta".

Ja hem parlat d'aquests dos plans a l'inici d'aquesta secció. Amb la segona d'aquestes perspectives les persones són punts sobre el terreny i poca és la caracterització que es pot fer dels seus gestos o expressions; per això l'atenció recau en la manera com es distribueixen sobre aquest mateix terreny, en els seus desplaçaments i en els intercanvis d'informació possibles segons l'espai que els separa i l'orientació mútua que mantenen. En la pràctica, però, la proxèmica no és tan radical i, com comprovarem de seguida, fa alguna incursió en la postura i en la part del cos utilitzada en la interacció, aspectes que, a part de distància i orientació, també modifiquen l'estructura de l'espai entre els qui es comuniquen.

L'obra de Hall ha tingut un ressò enorme, tant en la platea acadèmica com entre el públic seguidor de la divulgació científica. Les seves aplicacions en psicologia social, ambiental i de les organitzacions són òbvies en la mesura que el coneixement de les regles proxèmiques permet regular diversos aspectes de les interaccions i optimitzar-ne els resultats. La seva contribució cobra més valor quan ens fixem en el caràcter cultural d'aquestes regles, que, dins d'un marge molt ampli, varien d'un entorn social a un altre. La investigació proxèmica busca a la llarga els codis que organitzen l'ús de l'espai. Per això, fins i tot és convenient conèixer-les en planificar les trobades diplomàtiques o les negociacions entre emprenedors de cultures molt diverses; però també és crucial, per raons semblants, tenir-les en consideració a l'hora de dissenyar edificis i espais públics. L'aportació de Hall neix de la tradició etnogràfica i comunicacional, sense vincles importants amb la lingüística ni la semiòtica.

Hall classifica l'espai social en tres grans categories o nivells:

1) **L'espai de característiques fixes.** L'interior dels edificis amb la seva distribució de zones d'ús, l'interior de les ciutats amb l'organització corresponent al disseny urbà de cada època i cultura, el paisatge rural, la xarxa de carreteres; tots aquests àmbits entrarien dins d'aquesta categoria. És obvi que el laberint d'una medina àrab o d'una ciutat medieval tenen poc a veure amb les places renaixentistes o les grans avingudes napoleòniques.

Lectura recomanada

Un resum força accessible del treball de Hall, que en facilita la comprensió global, és E. Hall (1978). *La antropología del espacio: un modelo de organización*. A H. M. Proshansky, W. H. Ittelson i L. G. Rivlin (Eds.), *Psicología Ambiental*. México, DF: Trillas.

2) **L'espai de característiques semifixes.** Ara es tracta dels elements mòbils i inestables que omplen l'espai i el modifiquen, com el mobiliari i els guarniments. El que és mòbil en una cultura pot ser fix en una altra. Un exemple serien les mampares i portes corredisses del Japó, que actuen com a parets en molts casos.

3) **L'espai informal.** A diferència dels dos anteriors, aquest espai no està institucionalitzat i es regula per vies inconscients, per hàbits interioritzats, malgrat ser modelat en el si de les pràctiques culturals. Es refereix ja de manera immediata a les distàncies d'interacció. La seva estructura no solament depèn de regles socials, sinó etològiques, particularment les que s'apliquen a l'ocupació i defensa d'un territori i governen la por i l'afecte, el sentiment de seguretat i l'agressió, segons la proximitat amb altres individus. Aquest nivell informal, al seu torn, se subdivideix en quatre subnivells que constitueixen el cor de la teoria de Hall, amb distincions inicialment derivades exclusivament d'una mostra nord-americana. No obstant això, investigacions posteriors han confirmat l'encert de l'enfocament d'aquest autor.

Un exemple de tòpic

Així, és un tòpic que els àrabs estableixen distàncies personals més curtes que els nòrdics o els anglosaxons.

Els criteris utilitzats en la classificació són relatius al tipus i intensitat de la percepció de l'altre que, en diferents canals, és possible en cada una de les distàncies. Aquests criteris generen les següents categories, els paràmetres de què procedeixen dels estudis originals de Hall que acabem de citar, però poden tenir valors diferents en altres cultures.

1) **Distància íntima.** La presència de l'altra persona s'imposa, és inequívoca. La seva imatge omple tot el camp visual, l'olor i la calor de l'altre cos són ben perceptibles, els sons corporals (respiració, meteorismes) no poden deixar de sentir-se. S'hi distingeixen dues fases: la propera o distància de contacte (la de la carícia, el sexe compartit, la lluita) i la llunyana, que ve marcada pel límit de l'abast dels braços estesos de dues persones en donar-se la mà (15-45 cm).

2) **Distància personal.** Correspon a la famosa "bombolla protectora" que ens envolta i –relativament– ens aïlla quan ens cal interactuar però no volem, o no és possible, cap grau d'intimitat. El cos de l'altre és encara una presència indefugible, tot i que s'ofereix amb menys detall que en la distància íntima. Té també una fase propera corresponent a les funcions d'agafar o subjectar (45-75 cm) i una de llunyana, en la qual l'individu vol o ha d'interactuar però no vol cap mena de contacte, ni tan sols perifèric; no vol que "li posin les mans a sobre" (75-120 cm).

3) **Distància social.** En aquesta distància ja no s'aprecien clarament els trets facials, ni les expressions. El cos sencer de l'altre es pot abraçar amb l'angle de la mirada. L'individu ni vol contacte, ni l'espera. En la fase propera es donen les condicions per a fer tasques i activitats conjuntes (120-215 cm); en la llunyana,

Lectura recomanada

M. L. Knapp (1982). *La comunicació no verbal. El cuerpo y el entorno* (p. 122 i següents). Barcelona: Paidós.

el cos de l'interlocutor es veu sencer dins del quadre de l'entorn i, en el límit superior, ja no es reben la seva olor o calor, al contrari que el vestit, del qual encara es perceben els trets més rellevants. És la distància que marquen les taules de despatx que separen el client, l'alumne, el pacient, de l'advocat o el gestor, del professor o tutor, del metge o psicòleg. Hi ha interacció, però no activitat coordinada i conjunta (215-365 cm).

4) Distància pública. Quan és aquesta la distància que separa dos virtuals interactuants, l'entorn del cos (inclòs el social) ocupa més àrea de visió que el cos mateix i la cara sencera és el mínim detall que es pot veure. La veu només se sent si s'emet amb un volum considerable. La fase propera delimita una certa zona de seguretat: quan no es coneix gens o molt poc un individu, la violació d'aquesta frontera pot interpretar-se com una agressió o com una transgressió amenaçadora (365-750 cm). La fase llunyana correspon a la zona que es buida de persones al voltant dels personatges públics, amb autoritat o carisma: líders religiosos, polítics, actors de cinema, cantants, futbolistes, etc. (750 cm o més).

2.5.2. Tècnica de notació i registre

En la formulació inicial, les distàncies que acabem d'enumerar no van ser una simple hipòtesi de treball, sinó que van ser inferides d'un munt de registres observacionals i preguntes a informants, els quals tractaven d'integrar dos punts de vista:

- El de l'observador, en perspectiva ètica i èmica (ètica en tant que externa i idiosincràtica, èmica en tant que membre de la mateixa cultura que els subjectes observats).
- Amb el del subjecte observat o interrogat, situat en perspectiva èmica manifestada en les seves respostes sobre la percepció que ell tenia de cada distància.

Per altra banda, aquests registres i preguntes estaven pautats sobre la base de criteris, en diferents dimensions perceptives, els quals ja han aflorat en la caracterització de cada distància: camp visual, olor, calor, etc. Entrem a continuació en aquestes dimensions i criteris, que, de fet, són categories, al seu torn descompostes en subcategories de registre:

1) Postura segons sexe. S'especifica la postura i el sexe dels interactuants, i s'anota la combinació de totes dues. Per separat les postures serien: assegut, dret, a la gatzoneta, de cap per avall, de cap per amunt, etc.

2) Orientació. Frontal, quasi frontal (45°), angle recte, angle obtús (135°), en paral·lel, inici de girar l'esquena (225°), d'esquena en angle recte, quasi oposició (315°), totalment d'esquena. En la fase interpretativa l'orientació se situa dins de l'eix sociòfug-sociòpata.

3) **Cinèsica.** Segons si l'activitat està concentrada en cap, braços, avantbraços, colze, genoll, braços estesos, braços i cames estesos.

4) **Tacte.** Carícia, abraçada, abraçada amb afecte, abraçada prolongada, contacte focalitzat, contacte ambiental o amb objectes, no contacte.

5) **Visió.** Segons el sector de la retina impressionada: visió foveal (molt evident), macular (clara), perifèrica, no visió.

6) **Olfacte.** Olor corporal detectat i diferenciat, olor corporal detectat i indiferenciat, alè notat, olor probablement present, no hi ha olor.

7) **Factors tèrmics.** Calor corporal detectat, calor corporal irradiat, es pot detectar una certa calor, no es detecta calor.

8) **Escala tonal de la veu.** Silenci, molt fluixa, fluixa, normal, normal alta, alta, molt alta.

El registre es duu a terme, en primera instància, mitjançant símbols gràfics convencionals o inventats, com també amb lletres. "Dona ajaguda", per exemple, es representa icònicament amb el signe —●, i home en la mateixa posició, amb —○; "silenci" es pot simbolitzar amb *si*. La notació té certes semblances amb la de Birdwhistell, tot i que amb un protocol menys complicat. Ara bé, en transcriure les anotacions a taules o en passar-les a net es fa servir un codi numèric específic per a cada dimensió, amb dígitos corresponents a cada una de les subcategories que acabem d'enumerar. En qualsevol cas, tampoc ens podem permetre en aquest cas una documentació completa sobre aquesta tècnica de registre. Com en l'apartat dedicat a Birdwhistell ens limitarem a un exemple per tal que pugueu fer-vos una idea aproximada de la intenció i abast de la tècnica de Hall.

El registre és tipus escaneig, d'"escombratge" o intermitent: en punts de temps successius s'anoten els valors que pren cada una de les anteriors dimensions o categories; per tant, com és preceptiu en aquesta classe de mostratge de temps, cada acte de registre admet només dos valors de freqüència: el criteri hi és present o absent, és dóna o no es dóna. Sobre aquesta trama de registre i adoptant la codificació mixta, amb nombres i lletres, a la qual ens referíem més amunt, una anotació proxèmica tindria aquest aspecte:

	Dimensions o categories									
		Postura	Orientació	Cinèsica	Tacte	Visió	Tèrmic	Olfacte	Veü	Comentaris
Punts de temps	1	55	0	10L	0	23	2	2	1	
	2	55	01	10L	4	23	2	2	1	
n	

En el primer moment estan interactuant dos homes drets (55), en orientació frontal (0) i molt a prop, el que escolta és a l'esquerra del que parla (10L), sense arribar al contacte (0). El que parla mira macularment, i el que escolta, perifèricament (23). Es pot notar de manera diferenciada la irradiació corporal (2) i l'olor (2). Parlen baix (1).

En el segon moment, hi ha hagut dos canvis: la persona que escolta s'ha desplaçat i s'ha situat en angle respecte al qui parla (01) i, a més, fa un contacte focalitzat (4). La resta de subcategories es mantenen igual.

Per tal de poder afegir informació sobre el context o circumstàncies especials, cal que hi hagi columna per a observacions addicionals i comentaris.

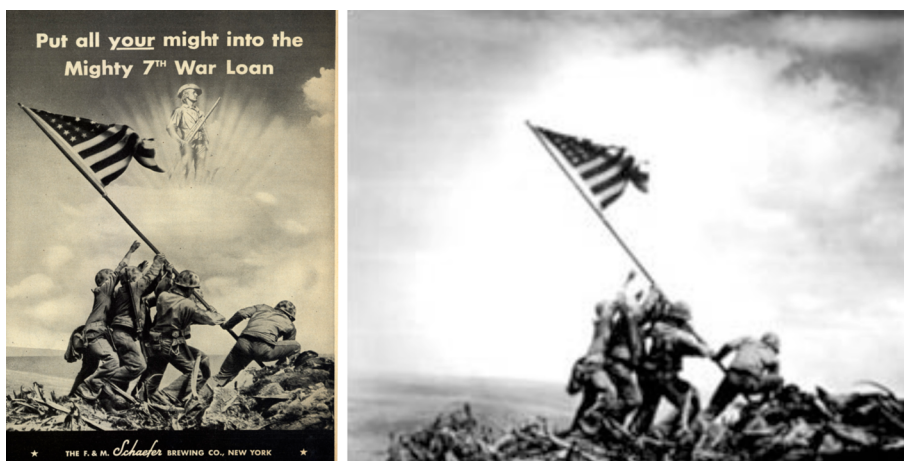
La categorització proxèmica es basa en categories o dimensions, dividides al seu torn en subcategories, que estableixen criteris relatius a la percepció de l'altre, en canals diferents, segons la distància mantinguda.

3. L'estudi dels productes icònics de la cultura

3.1. Una primera immersió en les imatges de la publicitat, el periodisme i l'art

Les imatges prolonguen el seu significat denotatiu o obvi en connotacions arrelades en la cultura que les ha produït i el moment històric i social en què han nascut.

Fixeu-vos en aquestes dues imatges:



Joe Rosenthal

La imatge del *New Yorker* ha estat presa de la col·lecció Hartman. La foto original va ser feta per Joe Rosenthal el 23 de febrer de 1945, gairebé per casualitat, al cim del mont Subirachi, el dia després de la conquesta d'Iwo Jima.

La imatge de l'esquerra és ben coneguda, si més no per la relació que té amb una pel·lícula recent que va recórrer al nucli del seu contingut per a promocionar-se. No obstant això, aquesta versió no correspon a la fotografia original premiada amb el Pulitzer (la de la dreta), sinó a un dels missatges de propaganda (Schaefer Brewing Co.) llançats al públic americà en demanda d'esforç i paciència addicional cap al final de la segona guerra mundial. El text escrit sol·licita la implicació econòmica dels ciutadans mitjançant el setè impost de guerra i va aparèixer al *New Yorker* el 1945.

Lectura complementària

Podeu trobar més informació sobre totes dues fotografies i la col·lecció Hartman a John W. Hartman Center for Sales, Advertising & Marketing History (2009). *Put all your might into the Mighty 7th War Loan*. Durham (NC): Duke University Libraries. Digital Collections. En línia [recuperat l'1 de setembre de 2009].

I si voleu ampliar la informació sobre la fotografia original, podeu llegir:

Wicho (2007). Izando la bandera en Iwo Jima: otra foto con historia. *Microservos. Muy Interesante*. En línia [recuperat l'1 de setembre de 2009].

Per a l'assaig d'anàlisi que presentem aquí seguim el text de C. Grbich, ja citat en altres llocs d'aquesta exposició.

El contingut manté lògicament el referent central de la foto original: uns soldats americans clavant la seva bandera onejant en un cim, sobre un terra ple de deixalles o escombraries, de restes de la batalla. Tanmateix agrega altres elements en la composició: a banda del text, des de darrere d'uns núvols més estilitzats i perfilats que els originals, s'escolen els rajos del sol que il·luminen l'estàtua d'un jove soldat amb una vella escopeta. Es tracta d'un membre de la milícia que al segle XVIII va lluitar contra els anglesos defensant la independència del país. Globalment, el propòsit explícit del cartell és recordar al públic que els que van perdre la vida defensant la llibertat no han de ser oblidats; i els que l'estan defensant en el moment present la democràcia, encara menys; de manera que els lligams ideològics i afectius s'han de materialitzar en ajuda i sacrifici econòmics.

Una ullada a la imatge descobreix una xarxa de connotacions, que poden resumir-se així:

- Núvols: poden revelar però també ocultar. Aquí es retiren per fer palesa la figura d'un soldat.
- Estàtua: la figura suggereix immortalitat, glòria, sacrifici de la joventut. L'estàtua, tot i que no és gaire evident en aquesta reproducció, és daurada.
- Sol: il·lumina, escalfa, dóna vida, el destí solar s'associa a la glòria.
- Restes: semblen ossos de morts, tot i que probablement són fustes i ferros; remetent al sacrifici i l'altruisme.
- Bandera: dalt del pal i onejant connota orgull nacional, identificació amb la causa i poder col·lectiu.
- Homes junts: són el poder del nombre, del treball en equip, de la complacència i la solidaritat.

D'altra banda, en la imatge de propaganda el component icònic ha estat treballat. Com dèiem, els núvols han adquirit una qualitat pictòrica i la distribució de volums i tintes és més precisa.

Lectura recomanada

C. Grbich (2007). *Qualitative Data Analysis. An Introduction* (pp. 158-159). Los Angeles (CA): Sage.

Vegeu també

Aquestes connotacions pertanyen a la comunicació no verbal, que s'ha tractat en l'apartat 2 d'aquest mòdul.

Els elements enumerats s'inscriuen en un sistema d'oposicions que ja hem insinuat en comentar-los un per un: revelació-ocultació; immortalitat-mortalitat; sacrifici o altruisme-egoisme; etc. Per això la lectura icònica que es desprèn de l'anàlisi pot ser polar:

1) D'una banda, la interpretació nuclear –i més òbvia– apunta els següents aspectes. L'elevada figura del soldat, situat en la immortalitat, contrasta amb la lluita terrenal en la qual han estat embrancats els soldats de la zona inferior de la fotografia; la perfecció, l'eternitat de la fama s'oposen a la lluita soferta i esforçada dels vius, amb els peus a terra, en l'eix dalt (cel) – baix (terra). Ara bé, la relació no és solament de contrast, sinó igualment de complementarietat, àdhuc de causalitat: la lectura de baix a dalt ens diu que els soldats al final de la batalla han cercat precisament els alts valors simbolitzats en la part superior de la foto. Es tracta que el destinatari tanqui el sil·logisme: si els avantpassats van lluitar i morir per la llibertat, i la generació actual lluita per la democràcia, aleshores jo (el lector) haig de lluitar també d'alguna manera. S'incita el lector a situar-se ell mateix en la mateixa direcció que els guerrers, però substituint l'esforç bèl·lic per l'econòmic; el sacrifici vital i físic per l'austeritat. La recompensa es troba al final de la serena i decidida mirada del soldat de l'estàtua, cap a un futur de pau i seguretat.

2) Per una altra banda, la foto es pot desxifrar agafant l'oposició cel-infern, en comptes de cel-terra. A la part de sota es fa palesa la naturalesa espantosa i destructiva de la guerra (la runa que recorda un ossari). La guerra costa vides i diners; comporta dol i pena. Cal aturar-ho, i fer la transició cap a la pau suggerida al nivell superior. I una manera de fer-ho és aportant col·laboració civil i econòmica en una clau sil·logística semblant a la de la interpretació prèvia.

En definitiva, l'anàlisi d'una imatge descansa en el sentit comú i, en casos com aquest, en la competència èmica de l'interpret que coneix la seva pròpia història i cultura. Però, sobretot, aprofita recursos semiòtics i retòrics, dels quals ja n'hem introduït alguns en parlar de l'anàlisi del discurs. Tanmateix, ara haurem d'acabar de diferenciar aquests recursos dels estrictament lingüístics, i reformular-los o reorientar-los més del que ho hem fet fins ara, cap a l'especificitat dels signes i missatges icònics.

Vegeu també

Cal recordar que l'anàlisi del discurs es tracta en el mòdul que té aquest mateix títol.

Una imatge té significat per si mateixa però també pot ampliar, abonar o sostenir un missatge textual explícit.

3.2. Algunes observacions sobre l'especificitat de la semiòtica icònica

Davant de les icones culturals l'analista pot optar, com davant dels actes de comunicació no verbal, per enfocaments més o menys propers a la lingüística, o per altres de purament semiòtics.

En les properes pàgines ens ocuparem de les imatges més o menys institucionalitzades (com la que acabem de comentar) que diferents mecanismes de producció cultural posen davant dels nostres ulls, en públic o en privat. Trobem, doncs, una fenomenologia diferent de la de la secció anterior, que tractava del gest, la postura i l'expressió humanes captades per la càmera o l'ull directament. Ara les imatges que cal analitzar estan estabilitzades en el paper, en el llenç, en el cartell, en la pantalla, i, ultra això, estan adreçades al públic en general, no a un interlocutor o a pocs. Una il·lustració d'aquesta diferència de perspectiva: els vestits que ens cobreixen els cossos són objecte d'estudi de la comunicació no verbal (tot i que per manca d'espai no ens hem pogut endinsar en aquest tema); en canvi, la representació de la moda en les revistes del ram i en la publicitat és un camp típic de l'anàlisi de la imatge cultural, la classe d'anàlisi que encetem ara.

Davant dels signes i les configuracions de signes icònics que les cultures produeixen i exhibeixen, l'analista topa amb la mateixa disjuntiva que ens trobàvem en abordar la comunicació no verbal: podem aplicar-hi graelles d'anàlisi agafades de la lingüística o que s'hi inspirin directament, o podem recórrer a altres graelles preses de la lògica o de la semiòtica general (que inclouria la lingüística com un desenvolupament vastíssim, però particular).

La decisió d'utilitzar uns models d'anàlisi o uns altres té a veure amb la posició teòrica i epistemològica que adopta l'analista respecte a la següent qüestió, ja mencionada però mai exhaurida en la literatura semiòtica i lingüística: tots els sistemes de signes utilitzats pels éssers humans són deutors d'alguna manera del llenguatge o això no és necessàriament així? Com ja hem dit en tocar la comunicació no verbal, probablement la codificació lingüística s'infiltra en els sistemes de signes elaborats i afaïçonats per la cultura; a més, hi ha sistemes que estan expressament derivats o traslladats des del llenguatge (per exemple, l'alfabet Morse). Però això no exclou que la codificació i descodificació de certs signes icònics es pugui fer mitjançant regles que no són de naturalesa lingüística, i que aquesta alternativa reporti avantatges metodològiques i tècniques. Així, quan veiem el terror en la cara del cavall del *Guernica*, es desencadenen processos emocionals i es despleguen sistemes de referència i oposició icònics diferenciables dels que actuen dins de la llengua; i quan ens desviem a la dre-

ta en una carretera perquè una fletxa blanca sobre fons blau ens ho indica, el component indexical, immediat, prima sobre qualsevol altre que també hi pugui haver.

Certament, moltes eines nascudes en el si de la lingüística i que hem vist abans són aprofitables també en altres camps. Les distincions bàsiques entre significat i significat o entre pla de l'expressió i pla del contingut, entre denotació i connotació, com també la regla pragmàtica de l'interpretant (quins efectes té el missatge, què relaciona), les figures de la retòrica, etc., totes aquestes nocions poden aplicar-se a missatges icònics o indexicals, ja sigui en paral·lel o al marge del seu valor lingüístic. A propòsit d'aquest punt, molts missatges icònics es combinen amb missatges textuais (en la publicitat, en el còmic) i llavors és obligada l'anàlisi de les relacions entre tots dos plans de significació, tal com passava en la comunicació no verbal.

Tanmateix és indiscutible que el signe icònic té la seva especificitat, i que aquesta té conseqüències evidents sobre el seu ús i interpretació. Per començar, la vinculació icònica entre significat i significat és immediata i emmarcada dins de les lleis de la percepció visual; no cal rastrejar la relació entre una ampolla de whisky representada i l'ampolla real; en molts sentits (que aquí no explorarem) la identificació és òbvia. No és així en el cas dels signes arbitraris, establerts únicament per convenció. Com ja hem dit, la relació entre un mot i el seu referent –entre el so o la grafia [ampolla] i l'objecte anomenat així– potser va ser evident en algun moment del passat del llatí o l'indoeuropeu, però ara mateix és impossible rastrejar-la i per això diem que és arbitrària. Ara bé, un signe visual no textual o no lingüístic pot pertànyer a una categoria altra que la icònica, fins i tot si té un fort component convencional. Així els cabells llargs eren un símbol que connotava o suggeria informalitat o rebel·lia en els anys seixanta o setanta; la prova del seu caràcter arbitrari i convencional és que ara ja no suggereix això.

Precisament l'aparent transparència dels signes icònics en la fase denotativa (una ampolla dibuixada és una ampolla que existeix en la realitat) facilita la manipulació de la fase connotativa i de la retòrica que s'hi pot aplicar. Tot missatge té diverses funcions dins de la funció general d'afectar el destinatari d'alguna manera. A més de la funció nuclear referencial, que dirigeix el significat cap a allò significat, el missatge té una funció conativa o persuasiva que mou a acceptar certes premisses que es pressuposen, particularment sobre la manera com es parcel·la la realitat i sobre quina mena d'esforç demana l'acció.

És habitual en un missatge publicitari o de propaganda política, però també en un de pictòric o d'història il·lustrada, tractar de presentar la imatge com si només fos alimentada per codis denotatius, i amagar els connotatius i el vector conatiu al qual ens referíem. Així, la imatge idíl·lica d'una parella de jubilats a punt d'embarcar-se en un creuer s'ofereix en clau denotativa com "la realitat", i emmascara tots els recursos retòrics i connotatius amb què s'ha treballat la imatge, els quals permeten representar com la realitat per excel·lència una

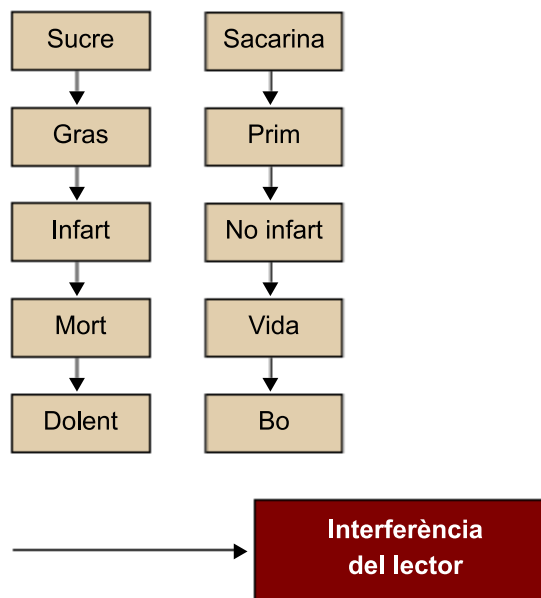
Lectura complementària

En les línies que segueixen ens hem basat en el text ja citat:

F. Marcé (1983). *Teoría y análisis de las imágenes* (pàg. 217 i següents). Barcelona: Universitat de Barcelona.

entre les possibles, una –per cert– de força improbable per al receptor mitjà. La representació icònica, doncs, brinda un ventall de recursos de manipulació mitjançant la pressuposició d'objectivitat o neutralitat denotativa, mitjançant la presumpció de realisme, recursos de què també disposa l'escriptor però que en el text exigeixen un grau d'elaboració i de precisió molt més gran.

En qualsevol cas, com veurem, els elements connotatius i retòrics donen la forma final al missatge icònic incorporats en la seva intencionalitat conativa. Ja vèiem en l'exemple de la bandera clavada al terra d'Iwo Jima que aquests elements són part integrant de sistemes de valors organitzats en oposicions o polaritats. La publicitat d'una marca dietètica d'endolçidor pot basar-se en un sistema d'oposicions com el següent, que al seu torn facilita la cadena d'associacions en la direcció desitjada:



Dues fases indefugibles de l'anàlisi de les imatges són, com en el cas de l'anàlisi del discurs, l'establiment del pla denotatiu i el descobriment de la xarxa connotativa i retòrica que els dona el seu aspecte visible.

3.3. La codificació infra o precomunicativa en les representacions icòniques

No tota l'estructura d'una imatge és producte de la seva funció estrictament comunicativa, des de la intenció d'un emissor fins a les característiques d'un receptor; una part obeeix a lleis psicològiques i culturals.

Justament perquè depenen de les lleis perceptives, les representacions icòniques tenen estructures determinades en alguna mesura per les primeres, les quals són la condició necessària, però no suficient, per a adquirir la categoria

de missatges comunicatius. Però, a més, sobre la representació actuen altres codificacions o regles culturals no lligades tampoc de manera immediata a la comunicació, sinó que, simplement, permeten construir la representació; actuarien, doncs, en el moment de la creació de l'esquelet o el nucli de la representació, abans, diguem-ho així, d'haver decidit adreçar-la a un destinatari, amb una intenció concreta; abans d'haver inoculat els elements persuasius. Anomenem *infracomunicatives* o *precomunicatives* aquestes regles o codificacions. En distingim les següents:

a) La **codificació perceptiva**, ja mencionada, que influiria especialment sobre la fase de recepció, tenint present que l'autor d'una fotografia, un quadre o un dibuix rep de manera contínua la realimentació de la imatge que va creant. Una part fonamental de la composició d'una imatge obeeix lleis perceptives, per exemple les de la perspectiva, la profunditat i la combinació de colors. Aquestes lleis modelarien la representació com una sintaxi simultània i/o seqüencial, i l'organitzarien en l'espai (quadres, fotografies, dibuixos, cartells) i/ o en el temps (historietes de còmic, televisió, cine). A més, aquestes lleis permeten dirigir l'atenció de l'espectador cap als punts desitjats o pertinents en aquest nivell perceptiu. La codificació perceptiva pot enfocar-se des dos punts de vista:

- El de la teoria de la Gestalt, amb lleis com les de la pregnància, el tancament de la forma, la proximitat, etc.
- El de la teoria associativa, entenent que l'organització espaciotemporal de la representació està fixada per associacions de contigüitat, la semblança i el contrast.

Les dues perspectives tenen punts en comú, però remetent a diferents motlles de pensament. La Gestalt es vincula amb la fenomenologia i condueix més aviat a la denotació, mentre que l'associacionisme neix amb l'empirisme i el pragmatisme anglosaxó i ens porta cap al món de les connotacions.

b) Els codis **culturals icònics**, igualment més patents en la fase de reconeixement que en la de producció. També defineixen els elements pertinents que l'autor de la imatge ha volgut destacar, aprofitant precisament aquests codis culturals, per tal que l'espectador fixi la mirada allà. En l'anàlisi se solen diferenciar altres subcodis:

- Culturemes o codi icònic, general o bàsic, de la cultura. Codifica les classes i estils d'objectes (de luxe, vulgars, útils, laborals...), les classes d'animals (domèstics, salvatges, perillosos, mansos...), les persones (sexe, edat, ideologia...), paisatges (gelats, desèrtics, selvàtics, frondosos, urbans, rurals, idíl·lics...), etc.

- Subcodis fisiognòmics i de tipus somàtic. La "cara cruel", la "cara dolça", la "cara de l'autoritat", "de l'afecte", etc.; "l'atleta", "el panxut", "el gras" i "el prim", els diferents perfils femenins...
- Subcodis de vestit. "De festa", "de cerimònia", "de feina", "d'estar per casa", a banda dels complicats codis de la moda en les diferents societats i èpoques històriques.
- Subcodis escenogràfics i d'organització espacial. Ordenen la distribució espacial de personatges i objectes dins de l'àmbit representat; la de la família representada en una cuina; la dels guerrers enfrontats davant d'un paisatge. Cal no confondre aquest subcodi amb el codi de la composició, en el qual ens aturarem després.
- Subcodis de comunicació no verbal. És clar que no es refereixen a la comunicació no verbal en si mateixa, en el context de les interaccions, sinó a la que és representada en les imatges. Naturalment, hi ha un gran isomorfisme entre les unes i les altres, però la plasmació d'expressió, gest i postura en els materials icònics sol modificar-los retòricament, emfatitzant-los, exagerant-los, estilitzant-los, i fins i tot distorsionant-los.

c) Els **codis fotogràfics** o de dibuix. Corresponen als aspectes de la imatge que qualsevol afeccionat a la fotografia té en compte en el moment de prémer el disparador. Són ben coneguts:

- Angle de visió: frontal, lateral, picat, contrapicat.
- Distància focal: macroobjectiu, teleobjectiu, gran angular, ull de peix.
- Il·luminació: zenital, plana o frontal, inferior, lateral.
- Enquadrament: detall, primer pla, pla tres quarts o americà, pla mitjà, pla general, pla de conjunt.
- Profunditat de camp: perfil nítid o borrós, figura o figura i fons.
- Nitidesa de la imatge: grandària del gra, precisió del detall, filtres. Avui, amb relació a la imatge digital parlariem de píxels.

d) Els **codis de composició**. Aporten l'esquelet formal de la imatge, que structuren globalment. Van més enllà de la sintaxi imposada per les lleis perceptives, però s'hi basen. Hi ha composició focalitzada i distribuïda, en profunditat o no, apaïxada i vertical, en creu, en piràmide, en diagonal. Aquestes disposicions es poden combinar: així el cartell sobre el setè impost de guerra combinava una composició en diagonal (pal de la bandera) amb una de piramidal, vertical i en profunditat. Les funcions de la composició són tres:

- De versemblança, que té molt a veure amb l'equilibri de formes i volums. Així si algú puja una escala la diagonal serà la línia d'ascens més convincent.
- De lectura. És a dir, la composició guia els ulls de l'espectador cap a un determinat ordre d'interpretació o lectura.
- D'associació. La composició actua també com a font d'associacions o connotacions, en arranjar personatges, objectes, esdeveniments d'una certa manera.

e) Els **codis cromàtics**. També, al marge de les lleis de la percepció cromàtica, l'elecció i combinació de colors està lligada a la preferència per diferents sistemes de connotacions. És veritat que algunes codificacions del color podrien haver estat tractades com a cultuemes o com a factors d'equilibri en la composició. Però, atesa la seva importància, és legítim presentar-los a part. Primer, la mateixa existència o no de color, ja és una elecció amb valor connotatiu (així el blanc i negre o el sèpia suggereixen el cine i la fotografia clàssics o etapes anteriors de la història contemporània). Després, és igualment important l'elecció entre colors càlids o freds, brillants o mats. Caben aquí també els simbolismes ancestrals: el blanc com a símbol de la puresa i del naixement; el vermell, de la sang, la violència i la guerra; el negre, de la manca de consciència i la mort.

Una part de l'estructura d'una imatge està fixada per les lleis de la percepció visual i per codificacions culturals, a banda d'altres factors més específics vinculats a l'angle d'enfocament, la composició i el color.

3.4. La codificació comunicativa en les representacions icòniques

Pel que fa a la seva funció plenament comunicativa, una imatge s'ha d'analitzar en diferents nivells o fases: icònic, iconogràfic, tropològic, tòpic i entimèmic.

Un cop penetrem en els codis genuïnament comunicatius, quan ja és prou evident què pretén l'emissor, qui és el receptor i què se n'espera, ens adonem una vegada més que els missatges icònics estan codificats en diferents nivells o eixos. Una presentació al nostre parer encara vàlida d'aquests nivells és la que va fer Eco a *La struttura assente* ('L'estructura absent'), obra clau ja citada. Seguirem, doncs, en línies generals el seu plantejament, tot i que aquella formulació es referia explícitament al missatge publicitari i a la seva intenció per-

Lectura complementària

U. Eco (1989). *La estructura ausente* (pàg. 298 i següents). Barcelona: Lumen [1968].

suasiva. Creiem, però, que, globalment, pot aplicar-se també a la vinyeta del còmic o de les il·lustracions literàries i, amb algunes restriccions, a la fotografia, al dibuix i a la pintura.

Eco distingeix:

a) Un **nivell icònic** pròpiament dit. En aquest, els objectes i personatges tenen, abans que res, el valor purament denotatiu al qual ja hem al·ludit més amunt: un got de cervesa és un got de cervesa; un cotxe és un cotxe. Ara bé, per damunt d'aquest, els recobreix una pàtina connotativa de caire retòric, o retòricoicònic: el got rellueix amb la capa de gelor de la cervesa, l'escuma bombolleja; el cotxe brilla immaculat en un paisatge de somni.

b) Un **nivell iconogràfic**. Aquí cal diferenciar el següent:

- La **codificació històrica**, que depèn de significacions convencionals establertes culturalment en etapes successives del desenvolupament de les societats, i després conservades –per exemple, l'ull tapat del pirata, l'aurèola del sant/a.
- La codificació intrínseca dins de cada sector de la cultura visual en forma d'**iconogrames**. Un tipus amb corbata i americana i una cartera negra a la mà és un executiu. Un iconograma com aquest no és un signe aïllat sinó, evidentment, un enunciat sencer i, per això, va més lluny que els culturemes que veiem en l'apartat anterior. Aquesta codificació també és convencional, però ara depèn de convencions més o menys exclusives de cada un d'aquests sectors, per exemple de la publicitat o del còmic.

c) Un **nivell tropològic**. Correspon als equivalents visuals dels trops o figures retòriques verbals, una visualització de la metàfora, la metonímia, la lítote, etc. Però això no comporta que aquest nivell tingui relació directa amb els trops lingüístics: com dèiem, pot ser que sí o pot ser que no; hi ha retòrica icònica que és quasi una traducció de la verbal i una altra que és totalment independent. Així, en una vinyeta de còmic, un puny llançat contra la cara de l'adversari amb el globus "... però el puny de la justícia es posa en acció..." enllaça la retòrica textual amb la icònica mitjançant una metonímia (el puny pel cos sencer) i una antonomàsia (la singularitat d'aquest justicier per excel·lència), força utilitzada en publicitat i còmic (el personatge presentat en l'anunci o la vinyeta sol ser un prototip del gènere que representa: la mestressa de casa seva, l'obrer, l'heroi, el "dolent", etc.).

En canvi, si veiem, en la publicitat d'un anunci de pneumàtics, un cotxe avançant amb les rodes intactes sobre un ferm sembrat de claus, aleshores serem al davant d'una hipèrbole purament icònica. En la publicitat és típica la metonímia doble: si posem un feix d'espàrrecs frescos al costat d'un sobre de sopa d'espàrrecs, brota immediatament un vincle causal: els espàrrecs són

l'ingredient principal de la sopa i hi remetem com a part antecedent; la sopa és la part consegüent d'un tractament culinari determinat dels espàrrecs; aquesta sopa, doncs, és una autèntica sopa d'espàrrecs.

d) Un nivell tòpic. Els tòpics són les premisses argumentals implícites, o el·líptiques, en el desenvolupament d'un tema, com a base d'un sil·logisme o com una convenció sintètica, és dir, una opinió generalment acceptada. Així, suposem que veiem una noia jove inclinada sobre el bressol on dorm el seu fill, amb un producte de nutrició infantil al costat. L'iconograma "mare jove vigilant el son del seu infant" està sostingut sobre una xarxa de pressuposicions com "l'amor de mare és el més fort", "les mares adoren els seus fills/es", "un infant requereix molta atenció", etc. Per tal que la premissa funcioni després en un sil·logisme, cal que el personatge es defineixi per antonomàsia; és a dir aquesta mare jove és la mare per excel·lència.

e) Un nivell entimèmic. En l'exemple de la sopa d'espàrrecs hem emmascarat el sil·logisme que conduïa al convenciment de la qualitat de la sopa. Seria aquest: "Una bona sopa d'espàrrecs ha d'estar feta amb espàrrecs frescos autèntics"; "Aquesta sopa està feta amb espàrrecs frescos autèntics"; "Així, doncs, aquesta sopa és de qualitat (i val la pena comprar-la)". És clar que en les al·legories, en la publicitat o en la propaganda política, en l'argumentació de personatges de còmic o de cine, els sil·logismes argumentatius i persuasius no estan totalment desenvolupats, més aviat estan amagats o condensats. Aquests sil·logismes en versió reduïda són els entimemes, que ja hem comentat també en exposar els elements de la retòrica textual. Ara, els entimemes actuen sobre la base de signes icònics. Les premisses a les quals ens referíem en el nivell tòpic quallen sovint en entimemes. En l'exemple de la mare jove, el raonament complet, sustentat en l'antonomàsia, seia el següent: "Aquesta és la mare per excel·lència"; "La mare per excel·lència alimenta el seu fill amb aquest producte"; "Tu (si vols ser aquesta mare) també l'hi has de donar". L'antonomàsia permet substituir la premissa de "Totes les mares..." per "Aquesta mare...", i si la figura femenina és prou atractiva en aquest context ajudarà a crear la identificació, afegida al desig d'ingressar en la categoria general de "Bones mares". Tot aquest procés argumentatiu queda simplificat icònicament amb la imatge de la mare vetllant l'infant i el pot de menjar al costat.

Els entimemes sovint són abonats pel missatge escrit. Un exemple força analitzat ha estat l'anunci del vodka Eristoff, en què un home amb aspecte d'executiu en hores d'oci, d'expressió simpàtica però ambigua –no totalment de fiar– apareix al costat d'un text escrit sobre etiquetes blanques en què podem llegir "Què diria tu mamá si te vieses con Eristoff". A la part inferior de l'anunci es veu una ampolla de la beguda i l'etiqueta al costat, repetida a part, amb el significatiu afegit de la frase "Un lenguaje diferente". Evidentment, ara en comptes de la "Mare jove" tenim el "Calavera simpàtic i (probablement) ric", identificat com a individu i marca a la vegada. El doble sil·logisme té, com a mínim, els components següents:

- Primer: "Estàs amb Eristoff (marca = home)"; "Això va contra les convencions establertes"; "La teva mare, defensora de convencions establertes, no hi estarà d'acord".
- Segon: "Jo no sóc la meva mare"; "Jo opto pels llenguatges diferents"; "Jo estic amb –bec– Eristoff".

En anar avançant del nivell purament icònic cap al tòpic i l'entimèmic, deixem enrere el pla de les denotacions i ens endinsem en el de les connotacions i la retòrica.

3.5. Un exemple: els mites icònics

El 1957 Roland Barthes va establir un patró d'anàlisi de la imatge en les seves *Mythologies*, un patró muntat sobre els conceptes de denotació i connotació i sobre la noció de mite icònic. L'angle d'atac és hermenèutic, el que té com a objectiu establir, primer, la superfície del missatge per tal de poder aprofundir-hi després, i esbrinar quins mecanismes ocults de significació té. Cal remarcar que la posició de Barthes és èmica, ja que pertany a la mateixa cultura que el producte icònic que interpreta. La tradició en què treballa és l'estructuralista.

Ens aturarem breument en una de les seves anàlisis més conegudes, la de la foto d'un soldat francès negre apareguda a la portada de la revista *Paris Match* en els anys cinquanta, quan França encara tenia un imperi colonial. En l'anàlisi ens basarem en alguns dels conceptes definits anteriorment.

En la imatge veiem un soldat molt jove, quasi un nen, amb l'uniforme de l'exèrcit francès, saludant amb respecte i admiració la bandera (ho sabem pel context). L'angle és lleugerament contrapicat, l'enquadrament massiu –no deixa gens d'espai al voltant del personatge fora d'algunes taques de cel blau–; la composició és vertical i focalitzada intensament en la figura, gràcies al retall metonímic (veiem només el cap i el palmell de la mà) i a la discontinuïtat (el palmell no està connectat ni amb braç ni amb cos).

Així doncs, se'ns mostra només la cara, com a zona de màxima significació expressiva, particularment els ulls tenyits d'una subtil pàtina d'emoció. No se'ns mostra el pati d'armes, l'esplanada on s'alça la bandera. Tot això emplaça el soldat a una distància íntima, en termes de proxèmica representada; l'apropa molt al lector. Aquest apropament és un dels ponts per on pot progressar el procés d'identificació.

Quant a la mà representada, és l'emblema de "saludar militarment", en termes de comunicació no verbal. El signe de la mà i, de fet, el conjunt de la figura estarien constituïts infracomunicativament per culturemes i, a comunicativa-

Lectura recomanada

Podeu ampliar la informació sobre aquesta anàlisi amb el llibre:

H. Calsamiglia i A. Tusón (2007). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso* (2a ed., pp. 292-294). Barcelona: Ariel.

Lectura recomanada

R. Barthes (1957). *Mythologies*. Paris: Du Seuil [edició espanyola: Barthes, R. (2000). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI].



Portada de *Paris Match*

ment, per iconogrames (els que classifiquen algú amb aquesta cara, aquesta posició i aquesta roba com a "jove" i com a "soldat" o "militar"). Els colors són càlids, com correspon a la temperatura emocional que es vol transmetre.

En el pla purament denotatiu el negre s'oposa al blanc, el militar al civil, la salutació, com a signe de respecte i adhesió, a la indiferència, al menyspreu o a la rebel·lió. En la perspectiva de Barthes aquest pla constitueix la superfície de la significació, la qual ha de ser travessada per l'analista a la cerca de significacions més profundes.

Efectivament, per sota de les òbvies denotacions i del nivell purament icònic, trobem un sistema de connotacions o d'associacions mitjançant el qual el lector situa la imatge en les coordenades de valors que volia l'emissor. Aquestes connotacions se serveixen mitjançant recursos retòrics o tropològics. Ja n'hem citat alguns, com el recurs a la metonímia per tal d'acostar el personatge al públic i assolir la identificació. Així ens col·loquem, com a espectadors, en la subjectivitat del noi, en els seus ulls amatents, no en el món empíric de la milícia i la guerra, que ens són sostrets del camp visual.

Ultra això, la solemnitat de l'expressió, afegida a la seva autenticitat emocional, en el context també solemne de la salutació a la bandera, impedeixen qualsevol intent de distanciament o negació per part del receptor. L'espectador de l'època pensava: "Aquest és un tema seriós i no hi cap altra actitud que la que té el soldat, el qual, a més, estima la pàtria".

Per altra banda, el caràcter pacífic del contingut (veiem un soldat, però és un nen i sembla un bon jan) evita qualsevol suggeriment de violència o opressió, tot i que incorpora la fermesa. La joventut d'aquesta cara, la sinceritat de la seva mirada, promouen la identificació amb el noi i, de retruc, amb les adhesions que representa mitjançant una antonomàsia. És el soldat colonial per excel·lència.

L'antonomàsia, com ja hem dit, recobreix diversos tòpics que queden ocults. Així la participació en l'imperi francès és lliure. Qualsevol persona, blanca o negra, pot integrar-s'hi. Es tracta de participar i d'integrar-se en un imperi, no en la societat o la cultura francesa, ja que llavors el referent escollit no hauria de ser pas un soldat. I, és clar, el sil·logisme condensat o entimema desemboca en la conclusió que, si ets acceptat per l'imperi i en gaudeixes, si l'estimes, has d'estar disposat a defensar-lo.

Aquesta xarxa de connotacions té, de fet, la forma d'un mite, fins i tot entès narrativament, que nodreix la imatge des dels estrats més profunds. Per sota de la denotació, i de manera semblant a l'exemple d'Iwo Jima, hi ha un discurs ideològic que no queda palès, atès que es barra l'accés al discurs contrari. I justament aquest és el poder de la imatge, el de presentar un estat de coses com si fos l'únic possible, allò més natural i raonable.

Les connotacions i la retòrica, com ja hem dit, no fan sinó mostrar una part de la realitat (pot valer la pena identificar-se amb l'imperi, ser protegit per aquest i, al seu torn, defensar-lo), i ocultar l'altra (ens hem d'oposar a l'imperi, que domina, oprimeix, explota i amputa les identitats personals i nacionals), desviant l'atenció del receptor en la direcció desitjada.

En treballs posteriors, Barthes va deixar de banda la perspectiva de cercar el significat en profunditat, des d'una superfície que l'amaga, i es va decantar cap a una posició en què la ideologia o el mite neixen de la interrelació complexa dels signes i de les diferents configuracions de sentit que aquesta produeix.

3.6. Un exemple: la retòrica quotidiana

La imatge que presentem al marge està agafada d'un prospecte, editat a principis dels anys vuitanta, sobre prevenció de riscos. En aquest cas, els riscos, òbviament, estan lligats a la utilització de les escales manuals. La seva funció conativa, la seva utilitat, és la d'advertir sobre la cura necessària en pujar o baixar una escala d'aquest tipus en l'entorn d'una biblioteca, en l'àmbit domèstic, etc.

En la fase infracomunicativa tenim una dona jove, amb característiques físiques que permetrien qualificar-la d'atractiva, amb expressió facial de pànic (celles alçades, ulls desorbitats, boca oberta), i el braç a la cerca d'un punt de recolzament o prevenint la caiguda.

La composició és vertical i focalitzada en el cos de la dona, centrada en la seva part inferior. A més inclou dues violentes diagonals que trenquen la figura femenina en dos a partir de les natges, en direcció al cap, amunt i a l'esquerra, i en direcció als peus, avall i a l'esquerra. L'escala, en canvi, es manté recta i ferma al seu costat: no cau; qui cau és la dona.

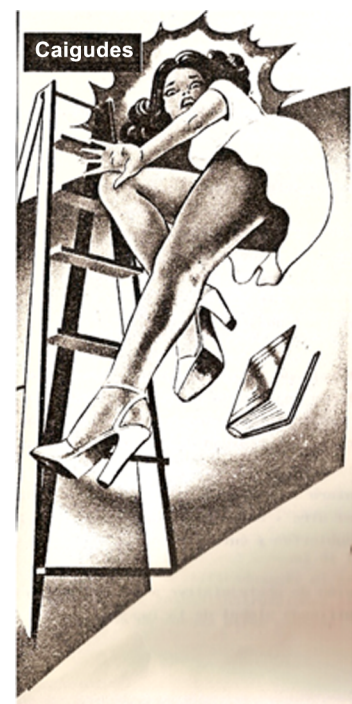
L'enquadrament és de cos sencer, però força ajustat, ja que inclou només l'escala com a element ambiental de referència, el llibre, que també pateix l'efecte de la gravetat, i cap més objecte; l'escala, resta, doncs, com l'instrument al qual es vincula el perill.

L'angle de visió és un contrapicat, en gran angular, molt abrupte, que deixa la cara molt allunyada de l'espectador, al revés que en l'exemple anterior del soldat colonial! Els trets femenins, sabates incloses, s'han de processar primer; la cara terroritzada, després.

El llibre en l'aire, suggerint la caiguda, és un culturema gràfic assimilable a les figures cinètiques del còmic, que indiquen el moviment amb traços simples. El redundat rètol "Caidas" compleix una funció d'ancoratge textual, i garanteix la concreció del significat de la imatge.

Lectura recomanada

D. Silverman (2006). *Interpreting Qualitative Data* (pp. 253-254). London: Sage.



Lectura recomanada

F. Marcé (1983). *Teoría y análisis de las imágenes* (pp. 273-275). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Tots aquests són els ingredients que generen un missatge interpretable en el pla denotatiu i merament icònic. Tenim una dona jove molt espantada en l'instant previ a la caiguda de l'escala. Com en l'exemple anterior, sobre aquest nivell se superposen els recursos retòrics i les connotacions, que esculpeixen la forma comunicativa final del missatge segons la intenció i els destinataris previstos. És clar que el missatge està dramatitzat perquè la situació triada és quan l'accident ja és inevitable. Un cop estàs caient poc hi pots fer; cal, per tant, prevenir i seguir les instruccions d'ús.

En conseqüència, la imatge, especialment gràcies al contrapicat, esdevé hiperbòlica, exagerada, amb la finalitat de potenciar-ne l'efecte (el mateix recurs s'utilitza en certs anuncis per a la prevenció d'accidents de trànsit). L'expressió facial compleix la mateixa funció.

Com gairebé sempre, reconeixem una metonímia en la manera parcial de dibuixar el moviment de caiguda, amb el cos i el llibre suspesos en l'aire. Aquest temps congelat mou l'espectador cap al probable final de l'escena: l'impacte contra el terra i la lesió consegüent.

D'aquesta manera la imatge té valor de catàfora, és a dir, té una certa dimensió narrativa que anticipa el final, atès que l'espectador en fa una lectura dinàmica en el temps.

Hi ha un entimema, encriptat en la representació: si pugues o et mantens malament en una escala de mà, perdràs la subjecció o l'equilibri i cauràs i et faràs mal. En aquest cas, el sil·logisme es desplega sobre una dimensió temporal.

La xarxa de connotacions, però, s'estén encara més, en amplada i en profunditat. Aquesta dona jove, bonica, indefensa, a punt de fer-se mal, es constitueix en el terreny dels tòpics i dels iconogrames com a destí de protecció, no solament per al públic masculí i per al tarannà cavalleresc, sinó també per al femení, en la mesura que en una societat patriarcal les dones poden identificar-se amb els estereotips de l'home. La dona a punt de ser ferida enfront de la dona a punt de ser salvada funcionen aquí com un oxímoron, i aquest contrast és el motor que suscita l'atenció i la identificació necessàries per tal que el cartell tingui l'efecte desitjat.

No cal afegir que el missatge s'hauria pogut recobrir d'una retòrica ben diferent.

Bibliografia

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Du Seuil [edició espanyola: Barthes, R. (2000) *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI].
- Birdwhistell, R. L. (1968). Cinésica y comunicación. A E. Carpenter i M. Mc Luhan (Eds.), *El aula sin muros* (pp. 33-44). Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.
- Birdwhistell, R. L. (1979). *El lenguaje de la expresión corporal* (p. 236). Barcelona: G. Gili.
- Calsamiglia, H. i Tusón, A. (2007). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso* (2a. ed., pp. 292-294). Barcelona: Ariel.
- Carontini, E; Peraya, D. (1979). *Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico*. Barcelona: G. Gili.
- Eco, U. (1989). *La estructura ausente* (p. 298 i següents). Barcelona: Lumen [1968].
- Ekman, P. (1973). Cross-Cultural Studies of Facial Expression. A P. Ekman. *Darwin and Facial Expression* (pp. 169-222). London: Academic Press.
- Ekman, P. i Friesen, W. V. (1978). *Facial Action Coding System*. Palo Alto (CA): Consulting Psychologists Press.
- Darwin, C. (1984). *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid: Alianza.
- Hager, J. C. (2003). *Data Face: Description of Facial Action Coding System (FACS)*. Corel Corp. [Recuperat el 17 d'agost de 2009 de l'adreça <<http://www.face-and-emotion.com/dataface/facs/description.jsp>>]
- Hall, E. (1978). La antropología del espacio: un modelo de organización. A H. M. Proshansky, W. H. Ittelson i L. G. Rivlin (Eds.), *Psicología Ambiental*. México, DF: Trillas.
- Knapp, M. L. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno* (p. 122 i següents). Barcelona: Paidós.
- Marcé, F. (1983). *Teoría y análisis de las imágenes* (pp. 273-275). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Silverman, D. (2006). *Interpreting Qualitative Data* (3a. ed.). London: Sage.

