

El análisis de la imagen

Carles-Enric Riba Campos

PID_00245118

Tiempo mínimo previsto de lectura y comprensión: **5 horas**



Índice

1. El canal visual y el signo no lingüístico.....	5
1.1. Los iconos y los índices	5
1.2. El acceso a las imágenes	7
2. La comunicación no verbal y sus producciones principales...	10
2.1. El área disciplinar de la comunicación no verbal	10
2.1.1. Raíces disciplinares	10
2.1.2. La conducta como movimiento y como signo	11
2.1.3. Expresión y comunicación	13
2.1.4. Universal y cultural; lingüístico y no lingüístico	14
2.2. Ejes metodológicos de la comunicación no verbal	15
2.2.1. Unidades y datos	16
2.2.2. Registros	18
2.3. Tres enfoques clásicos de la comunicación no verbal: La cinésica de Birdwhistell	20
2.3.1. Planteamiento teoricometodológico	21
2.3.2. Técnica de notación y registro	23
2.4. Tres enfoques clásicos de la comunicación no verbal: el trabajo de Ekman y Friesen sobre la expresión facial	25
2.4.1. Planteamiento teoricometodológico	25
2.4.2. El sistema FACS (<i>facial action coding system</i>)	30
2.5. Tres enfoques clásicos de la comunicación no verbal: la proxémica de Hall	34
2.5.1. Planteamiento teoricometodológico	34
2.5.2. Técnica de notación y registro	37
3. El estudio de los productos icónicos de la cultura.....	40
3.1. Una primera inmersión en las imágenes de la publicidad, el periodismo y el arte	40
3.2. Algunas observaciones sobre la especificidad de la semiótica icónica	43
3.3. La codificación infracomunicativa o precomunicativa en las representaciones icónicas	46
3.4. La codificación comunicativa en las representaciones icónicas	49
3.5. Un ejemplo: los mitos icónicos	51
3.6. Un ejemplo: la retórica cotidiana	54
Bibliografía.....	57

1. El canal visual y el signo no lingüístico

1.1. Los iconos y los índices

Los significados visuales que modela directamente la cultura no sólo se manifiestan en los textos, sino que a menudo adoptan la forma de iconos e índices, ligados o no a los primeros.

El discurso se puede producir e interpretar tanto por el canal acústico (habla, conversación) como por el visual (textos). En este último canal, sin embargo, las constelaciones de signos que como primates y como miembros de una cultura nos rodean y dan sentido a nuestra existencia (nuestro *Umwelt* o universo de perceptos y acciones posibles) están sembradas de representaciones que no provienen del lenguaje ni pertenecen a él, aunque puedan ser asimiladas a los códigos de cada lengua. Son los iconos y los índices.

Recordemos los puntos capitales de esta cuestión. Los signos, de acuerdo con una clasificación de referencia obligada debida a Charles S. Peirce, pueden ser índices, iconos o símbolos, entendidos estos últimos como signos convencionales o arbitrarios. Los significantes del lenguaje mantienen una relación arbitraria o convencional con aquello que representan y por eso tienen carácter simbólico. Nada determina que un animal doméstico, pariente del lobo, ligado a las sociedades humanas desde el paleolítico, se diga *perro*, o *gos*, o *dog*, o *chien*, o *cane*, etc., a partir de las raíces etimológicas correspondientes.

En cambio, los iconos y los índices mantienen una relación hasta cierto punto necesaria o "motivada" con lo representado: en el caso de los iconos, esta relación es de semejanza o analogía (fotografía-objeto o persona fotografiados; mapa-territorio geográfico; etc.). En el caso de los índices, la relación es causal o existencial (humo-fuego; pisada-presencia animal o humana). Hagamos notar, finalmente, con el fin de ahorrar malentendidos, que a pesar de la legitimidad de esta clasificación, cualquier signo participa en dosis variables de las tres categorías enumeradas.

En las plataformas de la cultura visual, estos tipos aparecen también entrelazados. Además, a veces iconos e índices van asociados manifiestamente al lenguaje, en relación de refuerzo, complementariedad, contraste u otros, tal como se aprecia en la publicidad, el periodismo gráfico o el cómic; por el contrario, otras veces no tienen vinculación aparente con él, como en una fotografía corriente o una pintura.

Lectura recomendada

Podéis encontrar la clasificación de los signos de Charles S. Peirce en la obra de E. Carontini y D. Peraya (1979, pp. 17-28).

Valor indexical del signo

Cualquier signo tiene valor indexical, ya que remite a alguna otra cosa a la que sustituye.

Por otra parte, hay que puntualizar que en el canal acústico también puede haber iconos e índices, aunque no sea éste su caldo de cultivo específico. Así, si imitamos el ladrido de un perro de manera realista (no simplemente onomatopéyica), este ruido será un icono del ladrido real y al mismo tiempo un índice que remitirá al significado "perro".

Un tema vinculado a eso, que ha hecho correr ríos de tinta, es el de si los sistemas de signos icónicos e indexicales pueden funcionar totalmente al margen del lenguaje o están siempre subsumidos en él, en la medida en que tienen que ser pronunciados e interpretados en clave lingüística. No nos adentraremos en este tema que, en nuestra opinión, puede conducir a discusiones bizantinas en las que todo el mundo tiene razón, o nadie la tiene, según el prisma a través del que se considere.

Nuestra posición es que los códigos icónicos pueden ser analizados y explicados al margen de su codificación lingüística, ya que presentan características y ofrecen recursos propios.

"Mira, un dálmata"

Al ver una foto de un perro, quizás diremos, por ejemplo, "Mira, un dálmata," y seguramente nuestra representación mental del animal fotografiado tendrá componentes lingüísticos. Aun así, también es cierto que no tendremos delante de nosotros la palabra *dálmata* sino la imagen de un animal que nos es familiar al margen de su etiqueta léxica, de una cierto tamaño, blanco con manchas negras; y que la percepción de este objeto será en algún sentido más inmediata que la de la palabra que le corresponde.

Nota

Incluimos este módulo en estos materiales precisamente porque pensamos que los códigos icónicos pueden ser analizados y explicados al margen de su codificación lingüística.

Dicho eso, tenemos que agregar que muchos de los recursos y técnicas presentados en el módulo "El análisis del discurso" son aplicables también al análisis de imágenes o icónico. De eso no se deduce necesariamente –repetámoslo– que estemos considerando iconos e índices como materia virtualmente lingüística. Algunos autores lo hacen; otros no; pero no es éste el punto de interés. Lo que nos importa es que herramientas como los esquemas comunicativos y enunciativos, o los conceptos semióticos y retóricos, mostradas en el módulo "El análisis del discurso" puedan ser aplicadas a las imágenes, tanto si éstas son traducidas a lenguaje como si no.

Representación icónica del obrero masculino

Si en un cartel de propaganda política o sindical se muestra un puño alzado unido a un brazo masculino (musculoso, con pelo) llenando todo el cuadro, encima de una inscripción como "Los tiempos han cambiado, pero la lucha continúa", clasificaremos como una metonimia (la parte por el todo) esta representación icónica del obrero masculino, con todo un mundo de connotaciones alrededor (exaltación de valores viriles, exclusión de la mujer), independientemente del acompañamiento textual o de la potencial formulación lingüística de la imagen. La retórica es la retórica, tanto si el mensaje es verbal o textual, como si es una imagen.

Dado que se manifiesta por el canal óptico o visual, esta clase de signos está sometida a las leyes psicológicas que gobiernan la percepción en este canal. Nos referimos a leyes bastante conocidas como las que regulan la relación figura-fondo o la relación forma-contexto, las que aseguran la constancia del objeto y las que fundamentan la visión en dos o tres dimensiones, la captación del color, etc. Sobre todo, no tenemos que olvidar que la mayoría de iconos culturales (la bandera, la cruz, una botella de cava) son *Gestalten*, es decir, configuraciones visuales que se captan como totalidad, gracias a procesos psicofisiológicos o a convenciones sociales que refuerzan la atención y la comprensión en una dirección determinada.

Sin embargo, cualquier tipo de percepto visual se apoya, igual que cualquier signo lingüístico, en un esqueleto de rasgos distintivos o relevantes, que son los que de hecho se procesan. Ni que decir tiene que son estos rasgos relevantes los que tienen que ser aislados en el análisis. A su vez, los rasgos relevantes podrán variar según el nivel de análisis adoptado; así, si observamos una escena de calle en fotografía o vídeo, los rasgos sobre los que dirigiremos nuestro examen serán diferentes según que nos interesen aspectos del tráfico, el comportamiento de la gente en las horas punta, los movimientos de esta misma gente contemplados a ras de calle o desde un rascacielos, etc. En consecuencia, de forma parecida a cualquier otro material investigado, el material icónico exige la determinación de un nivel de análisis con el fin de establecer su estructura.

El análisis de signos icónicos e indexicales puede recurrir a instrumentos del análisis textual, aunque tiene recursos semióticos y psicológicos propios.

1.2. El acceso a las imágenes

La obtención de imágenes, en tanto que datos, evidencia semejanzas y diferencias con la obtención de materiales de transcripción o textuales.

La recolección de imágenes y materiales visuales no está tan pautada como el acceso a transcripciones y textos. En cualquier caso, aunque hay un innegable paralelismo entre las dos vías de obtención de información, también es cierto que existen sutiles distinciones entre ellas.

La información con sello lingüístico puede ser el fruto de actividades espontáneas, cotidianas o naturales, de los emisores, y entonces puede adquirir la forma de una transcripción del investigador (directa o a partir de una grabación) o, sin mediación, la forma inmediata de un texto. Por otro lado, el investigador también puede pedir explícitamente, ya sea una conversación (co-

mo en la entrevista), ya un texto, que entonces no habrán sido generados por propia voluntad del sujeto. Los documentos pueden ser personales u oficiales, públicos o privados.

Los iconos o imágenes también pueden ser registrados por vías equivalentes. El investigador puede aprovechar fotos, dibujos o vídeos producidos por los sujetos en el ámbito doméstico o profesional, o bien encargar materiales de este tipo o grabarlos él directamente sirviéndose de alguna forma particular de recogida de información. Podrá sacar partido de "documentos" icónicos públicos (como una foto de diario) o privados (como una foto de familia). Donde el paralelismo es más discutible es en la transcripción. En los registros visuales hay algo parecido a una transcripción –¿de una conversación?, pongamos por caso– Es una pregunta venenosa. Las imágenes no participan de dos canales –el acústico y el visual– como el lenguaje, de manera que no podemos trasladarlas de un canal al otro. Y esta limitación no se supera con el pretexto de que una grabación o filmación es una transcripción (argumento que degrada bastante el sentido técnico de "transcripción"), o de que una imagen se puede traducir en palabras, ya que ésta es una cuestión diferente, abordada por cierto en el apartado anterior. Sin embargo, veremos que hay técnicas de estudio de la comunicación no verbal que transcriben materiales icónicos como los gestos a categorías lingüísticas. Pero también es cierto que otras técnicas de transcripción utilizan notaciones icónicas para recoger la imagen de forma analizable.

Visto todo eso desde una perspectiva metodológica, podemos recuperar algunas nociones que nos serán útiles ahora, concretamente las nociones de observación directa e indirecta.

El investigador abocado al análisis de imágenes tiene dos caminos ante sí:

- Uno es la **observación directa** de la conducta humana en su dimensión icónica. Este investigador puede observar y registrar, en vivo o a través de fotografías tomadas por él o de una grabación en vídeo, el comportamiento animal o humano definido de forma nuclear como movimiento con valor social, expresivo o comunicativo.
- El otro es la **observación indirecta** de los artefactos o productos icónicos de la acción humana. Ahora, el investigador no recoge la información mientras se está produciendo, sino que recolecta la ya producida por los sujetos, sea espontáneamente o por encargo.

Lectura recomendada

Encontraréis la distinción entre observación directa e indirecta que defendemos, formulada con diferentes palabras, en D. Silverman (2006). *Interpreting Qualitative Data* (3.ª ed., p. 7). London: Sage.

Estas dos vías marcarán los progresos de nuestra exposición de ahora adelante. Primero haremos una síntesis del trabajo hecho en el terreno de la comunicación no verbal, síntesis anclada en sus consecuciones más clásicas y, por lo tanto, más garantizadas. Después entraremos en el terreno del análisis de las imágenes que la cultura crea y pone en circulación.

Aplicaciones de las observaciones directa e indirecta

La observación directa llevará al investigador al campo de la teoría de la acción y –sobre todo– de la *comunicación no verbal*, con todas sus parcelas: cinésica, expresión facial, proxémica, etc.

En cambio, la observación indirecta lo arrastrará probablemente hacia los corpus fotográficos, cinematográficos, hacia la pintura, el dibujo y las colecciones de arte, etc.; y, de manera correspondiente, lo orientará en la dirección de la investigación en publicidad, propaganda política, hacia el análisis del cómic, la crítica artística y otros sectores parecidos del trabajo cualitativo.

Las técnicas de obtención de imágenes y material icónico se basan en la observación directa y la indirecta y se vinculan a campos de estudio bien diferenciados: la comunicación no verbal y el análisis de productos culturales.

Ved también

En el análisis de las imágenes que la cultura crea y pone en circulación, nos ayudaremos de los conceptos introducidos en el módulo "El análisis del discurso".

2. La comunicación no verbal y sus producciones principales

2.1. El área disciplinar de la comunicación no verbal

Los estudios de comunicación no verbal tienen diferentes raíces históricas, en la biología y la etología, en la antropología y en la psicología social y la psiquiatría.

Este apartado no tiene la pretensión de ofrecer una síntesis, ni siquiera panorámica, del dominio científico de la comunicación no verbal; únicamente nos hemos propuesto abrir algunas ventanas sobre el paisaje que ofrece; en particular, sobre sus posibilidades técnicas entendidas desde el punto de vista de los intereses cualitativos.

Sin embargo, recordaremos algunos aspectos centrales de esta área de los estudios comunicativos, especialmente de los ligados a la teoría o la práctica psicológicas. Podríamos intentar una delimitación global de la ciencia de la comunicación no verbal.

Los estudios de comunicación no verbal abarcan todas las investigaciones que analizan e interpretan los movimientos y posiciones del cuerpo humano, o de partes del cuerpo humano, con valor expresivo o comunicativo, en situaciones virtual o fácticamente interactivas.

Pero la densidad de delimitaciones como ésta, o como otras semejantes, aconseja dismantelarla y abordar algunos de sus elementos por separado y con un poco más de detalle, añadiendo otros complementarios.

2.1.1. Raíces disciplinares

Se suele considerar que una de las fuentes históricas de los estudios de comunicación no verbal es la obra fundacional de Charles Darwin (1872), *The Expression of Emotions in Animals and Men*, en cuyos desarrollos más concretos se toca básicamente el tema de la expresión facial. No obstante, ésta es sólo una de las "patas" en las que se apoya todo el trabajo posterior sobre el movimiento expresivo y comunicativo humano.

Lectura recomendada

Podéis consultar:

Ch. Darwin (1984). *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid: Alianza.

La obra de Darwin ha tenido una evidente continuación en el área de la etología humana, pero los estudios sobre comunicación no verbal arrancan también de los trabajos de los antropólogos y etnógrafos; en particular, de las investigaciones de Marcel Mauss y, con una vinculación más directa con los puntos de vista actuales, las de Efron, por un lado, y Margaret Mead y Gregory Bateson, por otro. La proxémica de Hall puede verse como una zona de convergencia de estas corrientes. La obra de Paul Ekman y sus colaboradores también podría ponerse en este espacio, aunque hace patente también una buena dosis de inspiración darwinista.

Trabajos de Efron, y de Mead y Bateson

El trabajo de Efron se centró en las diferencias entre los gestos judíos y los italianos y en su transformación en el interior de la cultura americana; el de Margaret Mead y Gregory Bateson en los patrones de expresividad de los niños de la isla de Bali.

Un tercer origen y una tercera línea de desarrollo lo tendríamos que buscar en el terreno de la psicología social y la psiquiatría, localizándolo en ese caso en la obra de G. H. Mead (de hecho, uno de los iniciadores de la perspectiva comunicacional y cualitativa) y, en una fase posterior, en el trabajo realizado por el grupo de Palo Alto (el mismo Bateson, Watzlawick, Jackson), trabajo que parcialmente se relaciona con la perspectiva etnográfica. Las elaboraciones de Birdwhistell se encontrarían en un punto de consolidación de esta línea, impregnada también de lingüística.

De todas maneras, no podemos dejar de decir que, hoy día, los estudios y las aplicaciones de comunicación no verbal se han extendido a todos los ámbitos de la psicología (psicología de las organizaciones, clínica, educativa, evolutiva, evolucionista, etc.). Añadiremos, sin embargo, que en nuestra opinión esta popularización ha tenido, como contrapartida innecesaria, una cierta banalización de contenidos y de objetivos, muchos de ellos abocados a las demandas urgentes de la práctica y muy alejados de la construcción teórica. Nos atrevemos a decir que las grandes propuestas teóricas, metodológicas y técnicas en que nos detendremos más adelante no han tenido prolongación comparable en los últimos veinte años, desde el periodo "dorado" de los años cincuenta a los noventa, en que fueron anunciadas.

2.1.2. La conducta como movimiento y como signo

Es indiscutible que la conducta animal y humana es un proceso que se desarrolla en el continuo del espacio y el tiempo y, en consecuencia, puede ser descrita en términos geométricos o físicos. Con respecto al tipo de conductas a las que ahora nos estamos refiriendo, un gesto de la mano y el brazo se puede representar mediante parámetros como la longitud del brazo, el ángulo que forma con el tronco, la velocidad a que se desplaza. También es cierto que esta representación puede ser numérica o simplemente categorial –por ejemplo, calificando la velocidad del brazo en el gesto de "lenta" o "rápida"–. Igualmente, es posible describir la posición de las cejas o de los labios como "alzadas", "bajadas" u "horizontales". Igualmente conviene tener en cuenta que, así como

las partes del cuerpo o los miembros (una mano) se desplazan con respecto al cuerpo entendido como sistema de referencia, también el cuerpo entero se traslada en su entorno y mantiene determinadas distancias con otros cuerpos.

En cualquier caso, el anclaje metodológico de la conducta en el movimiento ha sido un punto de partida en diversas tradiciones de las ciencias del comportamiento, particularmente en el conductismo, la etología y, parcialmente la psicología social; y, de una manera más implícita en todas aquellas orientaciones más próximas a las ciencias naturales y más alejadas de los enfoques psicométricos. Por otra parte, está claro que la investigación cualitativa no puede conformarse con una caracterización cinésica, físico-geométrica, de la conducta, ya que la concibe en sus niveles más molares y significantes. Los gestos, las expresiones faciales, las posturas son ante todo signos o configuraciones de signos.

Sin embargo, estos dos niveles no son incompatibles. De hecho, pueden verse como las dos fases fundamentales de la hermenéutica cualitativa: primero se realiza una caracterización lo más descriptiva posible de las acciones y, después se reformula en clave interpretativa esta primera caracterización.

Los principales investigadores de la comunicación no verbal han optado por una descripción categorial del movimiento y han prescindido de sus parámetros físicos, entre otras cosas porque éstos últimos no transmiten ningún significado ni al receptor, ni al observador: vemos que un policía alza el brazo más o menos y eso significa "alto"; no captamos los valores de la velocidad angular del brazo al alzarse, o el ángulo concreto en grados, minutos y segundos.

En resumidas cuentas, la comunicación no verbal humana se sostiene sobre la trama del movimiento o de la posición en el espacio, y puede referirse al cuerpo entendido como una totalidad o a partes del cuerpo en sucesivos niveles de análisis. Así, la posición de la cabeza se considera con respecto al cuerpo y el entorno, pero la posición de una ceja tiene como marco de referencia únicamente la cara. El itinerario que lleva a la interpretación de los signos no verbales dependerá de la posición ética o émica del intérprete. En el primer caso, al abordar, por ejemplo, la gesticulación de una cultura ajena, el observador se tiene que apoyar, inicialmente, en las trayectorias del movimiento, ya que de esta manera podrá aproximarse a las configuraciones gestuales con el fin de descifrarlas posteriormente. En cambio, si aborda gestos de la cultura propia tratará esencialmente de objetivar su comprensión inmediata, intuitiva, del patrón de movimiento, intentando establecer sus rasgos y compararlo con otros patrones.

Ved también

Con respecto a la descripción categorial de la posición y el movimiento, revisad los apartados sobre categorización de los módulos "El análisis de la imagen" y "El análisis del discurso" de estos mismos materiales.

2.1.3. Expresión y comunicación

Los semiólogos, lingüistas y teóricos de la comunicación han insistido mucho a lo largo de los últimos cincuenta años en separar la producción intencional de mensajes de la no intencional. Los signos que circulan sin ninguna intención que los haya impulsado serían expresivos, quedarían en la pura significación; solamente los signos intencionales podrían dar lugar a una auténtica comunicación, en especial si el destinatario también los captara con este valor.

Dejaremos de lado cualquier cuestión ligada al espinoso tema de la intencionalidad y aceptaremos que los emisores humanos y, probablemente, los emisores animales más parecidos a nosotros tienen intenciones, concebidas en la amplia acepción de metas u objetivos pensados; y que estas intenciones se pueden conocer a través de declaraciones verbales o de diferentes aspectos de la acción en el espacio y tiempo, como la orientación del cuerpo y la mirada, la dirección de la marcha o las mismas consecuencias de la acción en su contexto.

Parece fuera de duda que el rubor o un escalofrío son mensajes para cualquier destinatario que los pueda recibir; pero no son emitidos intencionadamente, ya que no están sometidos a ningún control consciente. Al contrario, una sonrisa o el gesto de mano y brazo que dirigimos a una persona para que se acerque son emitidos con plena conciencia e intención. La expresión permite que afloren estados emocionales o motivacionales de los que quizás ni siquiera el individuo es consciente; la comunicación, en cambio, supone una acción social deliberada y dirigida a la busca de efectos sobre el destinatario o destinatarios, aunque, lógicamente, también implica un determinado estado del emisor. Existen signos que en el momento de su recepción no revelan ninguna intención pero que, en algún momento previo, han sido producidos y arreglados con plena intención. Sería el caso del peinado, el maquillaje, los adornos o los vestidos. Asimismo, hay signos que no apuntan hacia receptores individuales, sino hacia una audiencia potencial, como también sería el caso del vestido escogido o del pulgar hacia arriba del autostopista.

A pesar de estas diferencias, la decisión habitual es incluir tanto la expresión como la comunicación en el ámbito de los estudios de comunicación no verbal, reconociendo sin embargo la distinción y poniéndola de manifiesto cuando hace falta. De lo contrario, toda la ingente investigación hecha sobre la expresión facial o sobre las posturas adoptadas en contextos sociales (generalmente involuntarias) quedaría al margen. Una justificación difícilmente rebatible de esta decisión es que, aunque el emisor se limite a expresar emociones o estados no dirigidos a ningún destinatario en particular, no obstante, siempre puede haber un destinatario que atribuya intencionalidad al correspondiente mensaje. Aunque la pura expresión no comporta, de hecho, ninguna situación ni vector social por parte del emisor, el entorno (urbano, familiar, institucional, laboral) puede proveer y provee a menudo espectadores que le asignan valor comunicativo. Así, si una persona mayor entra resoplando y con cara de fatiga en un transporte público, aunque el mensaje no va dirigido a nosotros

ni a nadie en concreto, aunque es la manifestación de un estado fisiológico y del ánimo de esta persona, lo entenderemos perfectamente e incluso le cederemos el asiento.

2.1.4. Universal y cultural; lingüístico y no lingüístico

Una polémica, hoy bastante amortiguada, entre los teóricos e investigadores de la comunicación no verbal ha girado en torno a la generalidad de los signos y de los códigos no verbales en el ámbito de la población humana. Mientras que las líneas de trabajo de raíz biológica o etológica, empezando por el mismo Darwin, tendían a considerar los patrones comunicativos como iguales entre todos los humanos, las que provenían de tradiciones más etnográficas o psicológicas se situaban en la posición opuesta, atribuyendo a cada gesto y expresión una especificidad cultural.

Si bien no nos podemos adentrar en el trasfondo histórico de esta cuestión, sí que tendremos que añadir que la disyuntiva que acabamos de apuntar se combinaba con otra de parecido calado conceptual: la que ponía en campos enfrentados a los que creían que la comunicación no verbal estaba modelada por el código de la lengua frente a los que creían que funcionaba según códigos independientes.

Las dos oposiciones se articulaban y daban diferentes resultantes. Por ejemplo, autores como Ekman y Friesen, que se inspiraron inicialmente en los datos de Efron relativos a las culturas estudiadas, sin embargo se situaron más cerca de la tesis de la universalidad, ya que no mantenían la hipótesis de que la expresión facial tuviera alguna relación con los enunciados lingüísticos o la gramática.

Como en otras ocasiones, no nos podemos privar de decir que esta discusión fue bastante absurda. Es evidente que hay gestos y expresiones, que aparecen desde el nacimiento y son universales. Es evidente también que otros, más desligados de la emoción, están sujetos a variaciones culturales de forma o de función.

Gestos universales y gestos culturales

Hay gestos que aparecen desde el nacimiento y son universales; un ejemplo sería el levantamiento de las cejas ligado a situaciones de encuentro o sorpresa y, en general, las expresiones de miedo o rabia extrema.

Otros gestos son variaciones culturales de forma o de función, como el signo para ordenar la ejecución del vencido –con el pulgar hacia abajo– en el circo romano, o el signo de perdón opuesto –con el pulgar hacia arriba–, siglos después indicativo de victoria electoral, éxito empresarial o, acompañado del vaivén del brazo, utilizado para parar un coche. En este último caso, se suele comprobar que el código que regula la significación tiene una estructura parecida al lenguaje, tal como se puede apreciar en el último ejemplo donde las variantes de significado se estructuran sobre una *oposición* en la dimensión vertical, comparable a las que organizan el nivel morfofonémico de la lengua (vocal abierta-cerrada) o el nivel léxico (alto-bajo, bueno-malo).

A propósito, no hay que mezclar la cuestión del modelo de código propuesto –lingüístico o no– con la conveniencia o inconveniencia de aplicar la metodología lingüística al estudio de los signos no verbales. Las expresiones faciales de la alegría y la tristeza son bien universales, al menos en su manifestación extrema, e independientes de la lengua; sin embargo, pueden ser analizadas mediante parrillas extraídas de la lingüística, distinguiendo niveles de articulación (cara entera, partes o rasgos relevantes en la significación, rasgos distintivos o valores de cada parte) y oposiciones (como las ya mencionadas entre cejas alzadas-bajadas; labios alzados-bajados, etc.).

Por último, hay que diferenciar igualmente cualquiera de las cuestiones precedentes de la que se refiere a la relación que puedan mantener entre sí, en el tiempo, la comunicación verbal y la no verbal, el discurso lingüístico y el icónico. Esta cuestión es perfectamente legítima y ha sido respondida a lo largo de las últimas décadas. En cualquier caso, es cierto que los dos discursos no son procesos simplemente paralelos y que se vinculan entre sí de diferentes maneras, aunque no podemos penetrar desde estos materiales en este frondoso territorio de investigación.

La investigación cualitativa en comunicación no verbal tiene como referencia el movimiento y la posición corporal, pero la estudia en el nivel semiótico de los signos, culturales o universales, sea como expresión o como comunicación.

2.2. Ejes metodológicos de la comunicación no verbal

Los estudios de comunicación no verbal trabajan sobre datos relativos al cuerpo, como sistema de referencia, o sobre datos del entorno, en el que el cuerpo es un punto geométrico.



El pulgar hacia abajo y el pulgar hacia arriba son gestos culturales típicos.

Los ejes principales que recorre la metodología de estudio de la comunicación no verbal ya están trazados en el apartado 1. Por eso, nos ceñiremos de manera esquemática a las directrices principales que orientan y organizan la investigación en esta área, habida cuenta de que el trasfondo sobre el que se justifican ya ha sido esbozado.

2.2.1. Unidades y datos

Utilizando una terminología no muy elegante, pero clara y efectiva, podemos asegurar que la comunicación no verbal se despliega en dos terrenos contiguos, pero bien diferenciados: el de los movimientos intracorporales y el de los movimientos intercorporales o interactivos. Las posiciones estáticas surgen como cortes transversales, momentáneos, del movimiento.

- El **movimiento intracorporal** comprende todos los desplazamientos de partes del cuerpo pequeñas (cejas, dedos) o grandes (brazos, cabeza, piernas) que se interpretan en relación con el cuerpo entero como sistema de referencia: se cruzan los brazos sobre el pecho o el cuerpo, las piernas una sobre otra, siempre con relación a estos soportes corporales, no con relación a la habitación donde estamos o al paisaje. El cuerpo se ve como una fuente de señales.
- El **movimiento intercorporal** comprende todos los desplazamientos del cuerpo entero en el marco del entorno físico y espacial. Vamos, venimos, avanzamos, retrocedemos, nos situamos más cerca o más lejos de los demás o de los objetos. Se atiende al valor de las posiciones en el espacio social.
- Muchas acciones comunicativas son mixtas en tanto que participan de los dos tipos de movimiento.

Ejemplos de acciones comunicativas mixtas

Cuando avanzamos hacia un conocido saludándole con la mano realizamos una acción comunicativa en la que participan movimientos intracorporales e intercorporales. Además, algunas acciones y posturas demandan la especificación de un elemento ambiental que completa su sentido; por ejemplo, "la posición sentada" de una persona se puede vincular a una silla, a un banco, a una piedra ...; el "apoyo", a una mesa, a la barra de un bar, etc.

La definición y tratamiento de los datos es diferente en el caso del movimiento intracorporal del del movimiento intercorporal.

En el caso del movimiento intracorporal, las *unidades* iniciales, descriptivas, del movimiento intracorporal son elementos situados dentro del esquema corporal, de la cabeza a los pies, y se tratan como puntos o núcleos dentro de este esquema, en el cual, en conjunto, dibujan patrones de comunicación y expresión no verbal genuinas.

Por consiguiente, en los patrones de movimiento intracorporal las unidades mínimas son puntos dentro del patrón sígnico correspondiente y dentro del cuerpo donde este patrón tiene lugar.

Caracterización de un movimiento intracorporal

Con el fin de caracterizar un levantamiento de hombros, no tenemos que recurrir a ningún elemento externo en el cuerpo de quien lo hace. Estas unidades tienen, o pueden tener, los siguientes componentes informativos:

1) Información anatómica, en particular esquelético-muscular, vinculada a sectores concretos del cuerpo. Naturalmente, la caracterización de signos cuyo vehículo es el cuerpo humano se tiene que apoyar sobre elementos de este cuerpo, y eso comporta la utilización de términos científico-técnicos, médicos o biomecánicos, relativos a los huesos, a los músculos antagonistas, a las articulaciones escapular y pelviana, etc.

2) Información cinética sobre los parámetros de movimiento de la parte del cuerpo especificada en el punto 1. Eso puede implicar:

a) La localización –como mínimo la inicial y la final– de la parte del cuerpo movida, considerada como un punto, en un sistema de coordenadas de dos dimensiones, en el plano vertical; o menos habitualmente, en uno de tres dimensiones, incorporando la profundidad al análisis. Hace falta saber, pues, el recorrido de esta parte en movimiento. También puede ser necesario conocer la velocidad lineal o angular del movimiento.

b) La localización –como mínimo la inicial y la final– de la parte del cuerpo movida, considerada ahora como un patrón molar, solamente con respecto al cuerpo del individuo utilizado como referencia ("se rasca el codo con la mano izquierda, que tenía en el bolsillo").

c) Se dan *a* y *b* a la vez: "cabeza girada con respecto al tronco entre 30 y 45 grados, en el plano sagital".

3) Descripción lingüística del movimiento, incorporando aspectos de los puntos 1 y 2 y agregando otra información sobre la misma unidad descrita o sobre el contexto.

En el caso del movimiento intercorporal las unidades iniciales, descriptivas, del movimiento intercorporal corresponden al cuerpo entero de los individuos, puntos dentro de la situación socioespacial considerada en la cual configuran patrones de desplazamiento y –sobre todo– de proximidad con respecto a los otros individuos.

Es decir, en los patrones de movimiento intercorporal las unidades mínimas son los individuos tratados como puntos dentro de una situación social representada dinámicamente en el espacio y el tiempo.

Caracterización de un movimiento intercorporal

Como lo que interesa son las relaciones espaciales, o espaciotemporales, en esta perspectiva no son pertinentes los patrones internos en cada cuerpo. La información pertinente requerirá:

1) Información ambiental, en particular geométrica o, mejor, topográfica, sobre la posición del individuo como punto en el entorno delimitado, dentro de un sistema de coordenadas de dos dimensiones, en el plano horizontal; o menos habitualmente, en uno de tres dimensiones. Podremos decir que el individuo está en la posición (*y,x*) de la parrilla de coordenadas utilizada.

a) De esta información se pueden derivar datos esenciales en muchas investigaciones etnográficas y psicosociales, las relativas a las distancias métricas entre individuos en cada momento de registro: 1, 50 m; 15 m; 35 m, etc.

2) Información ambiental, de carácter categorial o cualitativo, sobre la posición de este individuo. Por ejemplo; "El sujeto se encuentra en el tercer banco del parque, contando a partir de la entrada". Esta caracterización es compatible con una categorización cualitativa del entorno. En el parque del ejemplo, podríamos clasificar las zonas: "de recreo", "césped", "bar y servicios", "zona del estanque", etc.; y podríamos situar a los individuos de nuestra muestra con respecto a estas zonas.

a) De esta información se pueden derivar datos esenciales en muchas investigaciones etnográficas y psicosociales, las relativas a las distancias categorizadas entre individuos en cada momento del registro: "Distancia grande", "pequeña", "mediana"; o bien, en una fase más adelantada de la interpretación, "distancia de contacto," distancia íntima", etc. (ved más adelante).

3) Información sobre el recorrido del sujeto en su desplazamiento en relación al sistema de coordenadas; concretamente sobre el punto de salida y el de llegada, pero también sobre el itinerario si hiciera falta. El individuo que estaba en la posición (2,4) se puede haber trasladado a la (5, 7), y podríamos igualmente enumerar las casillas intermedias por las que ha pasado.

4) Información sobre el recorrido del sujeto en su desplazamiento en relación a la categorización realizada del entorno. Podríamos describir este recorrido diciendo que ha ido de la zona del bar a la del estanque, pasando por el césped.

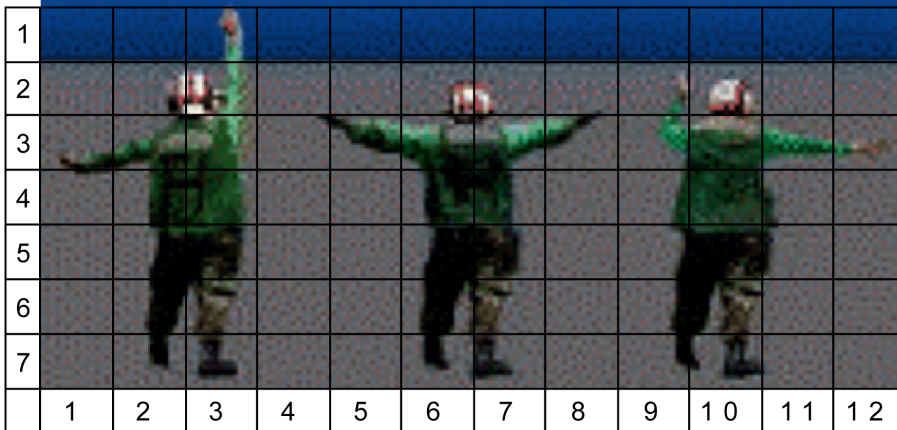
2.2.2. Registros

La investigación en comunicación no verbal se apoyó siempre, en sus primeras fases, en grabaciones fotográficas o cinematográficas, después en grabaciones en vídeo y actualmente se beneficia de las posibilidades del tratamiento digital de imágenes, tanto con respecto a su reproducción como a su categorización y análisis. A partir de estos materiales, las pautas de registro siguen las directrices generales de la metodología cualitativa o de la observacional (técnicas de decodificación) o las del experimento tipo *role-playing* (técnicas de codificación). Al margen de eso, las dos grandes direcciones de registro corresponden sobradamente a los dos tipos de datos que acabamos de detallar. Nos ceñimos a los registros 2D, en dos dimensiones.

1) **Altura.** Por una parte se utilizan registros en el plano vertical o, en altura, cuando el objeto de estudio es el cuerpo individual visto como sistema de referencia (datos tipo 1). Estos registros son propios de los estudios que abordan el gesto, la expresión facial o la postura. Tanto si centramos el análisis en el cuerpo como si lo hacemos en un sistema de coordenadas superpuesto, el observador registra sobre un plano vertical, como si situara al sujeto delante de una pared, igual que en una ficha médica o policial. De esta manera, los gestos descriptivos del marinero de la primera figura, que indica dónde tiene que posarse el helicóptero sobre la cubierta del portaaviones, pueden ser recogidos:

- topográficamente según los valores de la parrilla (la mano derecha en el marinero de la izquierda ocuparía la posición [1,3]; la izquierda la [3,1]);

- topológicamente o categorialmente (mano derecha alzada al máximo por encima de la cabeza; mano izquierda en ángulo recto a la izquierda del tronco).

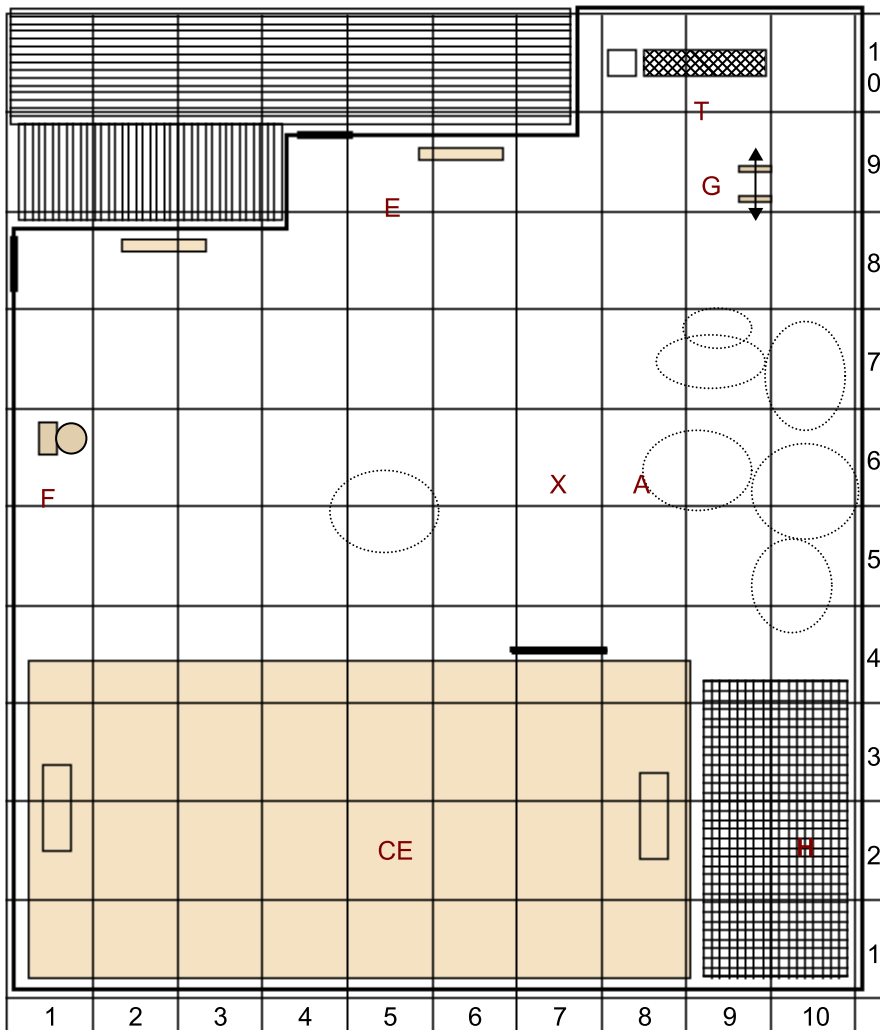


Fuente: Absolute Astronomy. Exploring the universe of knowledge (2009). *Gesture*. AbsoluteAstronomy.com. Recuperado el 20 de agosto del 2009 de <http://www.absoluteastronomy.com/topics/Gesture>

2) **Planta.** Por otra parte, se utilizan registros en el plano horizontal o en planta cuando el objeto de estudio es el cuerpo individual desplazándose por el entorno, que ahora es el sistema de referencia (datos tipo 2). Estos registros son propios de los estudios que abordan las condiciones socioespaciales de la interacción y el valor de las distancias de relación, según el tipo de intercambio y la cultura en la que se lleva a cabo éste. Tanto si centramos el análisis en las zonas del terreno como si lo hacemos en un sistema de coordenadas superpuesto, el observador registra sobre un plano horizontal, como si el sujeto fuera observado desde un avión o desde el terrado de un edificio, igual que en una foto aérea, mapa o plano. En la siguiente figura, el plano del patio de una escuela está compartimentado en una serie de zonas y adaptado a una parrilla. La posición puede fijarse:

- bien topográficamente según los valores de la parrilla (el individuo X se encuentra en la posición (6,7));

- bien topológicamente o categorialmente (el individuo *X* se encuentra en la zona de los árboles: A, árboles; F, fuente; G, columpio; T, tobogán; CE, campos de deporte; H, huerto).



Los registros en comunicación no verbal pueden ser sobre el plano vertical, en altura, o sobre el plano horizontal, en planta.

2.3. Tres enfoques clásicos de la comunicación no verbal: La cinésica de Birdwhistell

La cinésica de Birdwhistell analiza el movimiento humano con instrumentos homólogos a los de la lingüística y defiende el carácter cultural de posturas, gestos y expresiones.

2.3.1. Planteamiento teoricometodológico

La cinésica o quinésica de este autor es el ejemplo histórico por excelencia del análisis de los mensajes no verbales desde una perspectiva lingüística y estructuralista. Por otra parte, éste es uno de los intentos de sistematización más importantes en el ámbito de la psicología de la comunicación y de la psicología social en general, comparable en su ambición y resultados a lo que hizo Roger Barker en el terreno de los escenarios sociales o a lo que Ekman y Friesen realizaron en el campo de la expresión facial, tema que abordaremos en el apartado siguiente.

La cinésica de Birdwhistell abraza cualquier aspecto del movimiento significativo humano y lo pone en relación con los enunciados verbales. Sin embargo, a nuestro parecer, el área corporal más analizada por este autor ha sido la cara, cosa que no es de extrañar, ya que es el "semáforo" de señales más importantes del cuerpo. Birdwhistell es el representante prototípico de la posición culturalista, según la cual los códigos no verbales varían significativamente de cultura a cultura, posición perfectamente congruente con la de ligar lenguaje y movimiento corporal.

Ejemplo

Como afirma Birdwhistell, en la India, para referirse a una mujer que anda con gracia, los hombres, dicen que "camina como un elefante"; los árabes, que "camina como un pollo". Ninguna de estas comparaciones despertaría las mismas evocaciones en personas de la cultura occidental, ya que la codificación perceptiva que las sostiene es diferente.

Birdwhistell distingue tres estratos bien diferenciados en el quehacer de la cinésica:

- 1) **La precinésica**, que se ocupa de los elementos fisiológicos, expresivos o precomunicativos del movimiento corporal; es decir, del sudor, los temblores, el rubor, etc.
- 2) **La microcinésica**, centrada en las unidades de conducta como movimiento en un plano totalmente formal, morfológico y sintáctico; ésta se ocupa, pues, de la configuración icónica o acústica (cuando atiende al lenguaje que acompaña el movimiento) de los signos comunicativos y de su organización a lo largo del tiempo.
- 3) **La cinésica social**, que aborda directamente la función comunicativa –los efectos sociales– de estas unidades dentro de cualquier contexto interactivo.

En este breve resumen nos limitaremos casi por completo a la microcinésica, que es la que ofrece el componente metodológico y técnico que nos interesa reflejar aquí.

Ved también

Para más información, podéis consultar el módulo "Métodos de investigación cualitativa".

Lectura recomendada

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

Los niveles de análisis y las unidades de la **microcinésica** tienen un franco paralelismo con las del lenguaje, entendido como un código de doble o triple articulación (fonemas, monemas o palabras, oraciones).

- Las unidades mínimas serían los *quinemas* (a veces, con grafía *k* [kinema]) o átomos cinéticos del movimiento. "Párpado cerrado", "Labios comprimidos" o "Mano cerrada en forma de puño" son quinemas. Se corresponderían con los fonemas del habla y, por lo tanto, se definen por contraste u oposición: un quinema se apoya sobre *quines*, que vienen a ser sus rasgos distintivos: "Párpado cerrado" se opone a "Párpado abierto"; "Mano cerrada" a "Mano abierta".
- El siguiente nivel sería el de los *quinemorfemas*, que son combinaciones de quinemas con significado social; de evidente inspiración en los morfemas o las palabras del lenguaje. Diferentes combinaciones de quinemas dentro de un quinemorfema dan diferentes significados o –al revés– no reciben ninguna adscripción de significado por parte de los usuarios. Por ejemplo, la combinación "Cejas bajadas por el extremo distal + Labios bajados en el extremo distal" es un quinemorfema facial de tristeza o depresión, mientras que la expresión contraria, con labios y cejas alzados, tiene el significado opuesto. En estos casos, como en otros de expresión facial, el vínculo entre quinemas se da en régimen de simultaneidad. En otros casos, la relación entre los dos o más quinemas implicados podría ser secuencial.

Ejemplo de quinemas secuenciales

Una muestra sería el vaivén a derecha e izquierda del dedo índice al comunicar negación.

- La combinación de quinemorfemas genera *quinemorfemas complejos*, que serían palabras o protofrases de contenido más completo. En los ejemplos del párrafo anterior hemos incluido pocos quinemas dentro de cada quinemorfema; pero es obvio que una persona enfadada no sólo comunica mediante cejas y labios, sino que también lo hace mediante un mentón orientado hacia abajo, la cabeza baja, los hombros encogidos, etc. Esta configuración de valores es una unidad comunicativa de nivel superior, el quinemorfema complejo, que abrazaría secciones amplias del cuerpo o el cuerpo entero.
- Finalmente, las *construcciones quinemórficas complejas* podrían compararse con las frases u oraciones del lenguaje e incluirían secuencias completas de comunicación no verbal.

La rima entre quinema y fonema

La rima entre quinema y fonema no es casual. Ante el movimiento, Birdwhistell se sitúa en una perspectiva émica, la misma de la fonémica, que abraza y filtra las variantes significativas en un ámbito cultural. No adopta la perspectiva de la fonética, que coincidiría con la de la física acústica. Como veremos, la notación de este autor se fija en el movimiento en clave topológica y no topográfica ni estrictamente cinética; habla de desplazamientos grandes o pequeños, de velocidades lentas o rápidas, a derecha o izquierda, pero no se refiere en cambio a centímetros o metros por segundo. Por consiguiente, más que de cinésica, tendríamos que hablar de "quinémica" si queremos reflejar la menciona-

da perspectiva émica y optar por el prefijo [quine], en vez de [cine], para evitar las connotaciones con "cine" y demás similares. Sin embargo, se ha impuesto la denominación "cinésica", mientras que la grafía de "quinema", "quinemorfema", etc., cambia según la edición, el traductor o la época.

2.3.2. Técnica de notación y registro

Las técnicas de notación y registro de Birdwhistell son de una complejidad abrumadora (cosa que, unida a la consiguiente dificultad en aprenderlas y aplicarlas, las han puesto en el punto de mira de la crítica). No obstante, en ellas se encuentran muchas ideas útiles y soluciones técnicas dignas de mención. Aquí sólo nos podemos permitir una ojeada a las técnicas en cuestión, con la simple pretensión de dar pistas para entender su carácter y objetivos.

Un registro cinésico es una *quinografía* y se hace siempre en el tiempo y, en principio, incorpora los tres niveles enumerados: el precinésico, el microcinésico y el de cinésica social. Eso supone el registro, no sólo de información sobre partes del cuerpo, su posición, la amplitud, dirección, duración y velocidad del movimiento, sino también de los factores contextuales que rodean la comunicación y otras informaciones relativas a la calificación global de la acción (rápida - lenta, integrada - fragmentada, autocontrolada - autosuficiente, etc.) y al tipo de interacción (en espejo, en paralelo, ritmada o no, abierta o no).

En general el movimiento se sitúa en el espacio después de colocar a cada sujeto en el centro de un círculo. Las direcciones se describen como horas de un reloj (por ejemplo, mano derecha hacia las 11, mano izquierda hacia las 3). El cuerpo no se analiza en bloque, sino dividido en ocho secciones: cabeza, cara, cuello, tronco, hombros-brazos-muñecas, manos, caderas-muslos-rodillas-piernas, pies.

Es del todo imposible incluir en este apartado todo el complicadísimo repertorio de transcripción que inventó Birdwhistell. Además, él mismo lo ha modificado en mayor o menor medida a lo largo de su evolución. Nos limitaremos a poner algunos ejemplos de la notación que utilizó, escogidos en función de la compatibilidad de los símbolos con las fuentes de Word (aun así nos hemos tenido que permitir alguna licencia).

Esqueleto de espalda y brazo

- # 0 Actividad (postura o movimiento) iniciada en pecho y espalda.
- # 1 Actividad iniciada en el brazo, desde la cabeza hasta el codo.
- # 2 Actividad iniciada desde el extremo del complejo radiocubital (brazo entero) hasta la muñeca.
- # 3 Actividad de la muñeca-mano superior.
- R # 01 Actividad del ángulo espalda-brazo derecho.
- R # 23 Actividad del antebrazo derecho y muñeca derecha.
- R # 0123 Actividad del complejo espalda-brazo-muñeca derecho.
- L # 01 Actividad del ángulo espalda-brazo izquierdo.
- L # 23 Actividad del antebrazo y de la muñeca izquierdos.
- L # 0123 Actividad del complejo espalda-brazo-muñeca izquierdo.

Los ángulos se indican mediante la referencia del reloj: se pone la hora entre paréntesis. Las diversas formas y longitudes de las flechas indican el grado de extensión.

Por ejemplo:

R # 01 (3) —→ representaría al brazo derecho completamente extendido [flecha larga] horizontalmente y el ángulo recto [referencia a las (3)].

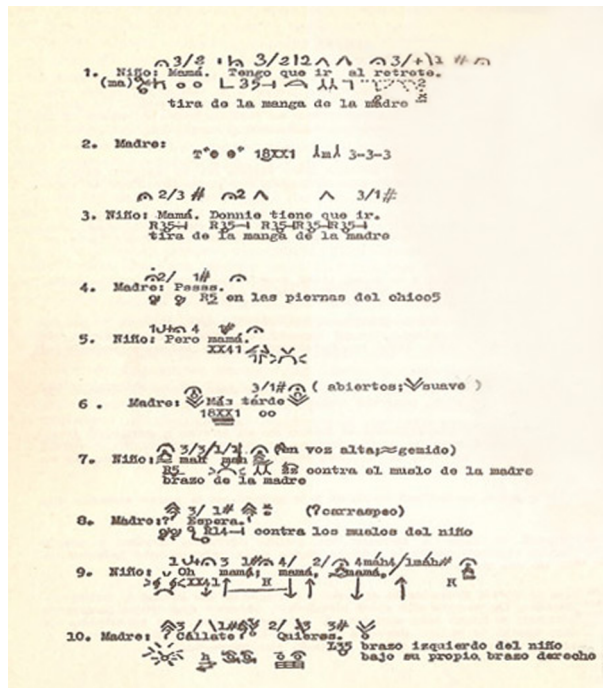
Cabeza

- H Cabeza en movimiento completo, de arriba abajo o de abajo arriba.
- H Cabeza en movimiento completo, de arriba abajo o de abajo arriba, y tenso.
- H_o Cabeza en movimiento completo, de arriba abajo o de abajo arriba, suave (originariamente el subíndice va justo debajo de H).
- h Medio cabeceo, de arriba abajo o de abajo arriba.
- h Medio cabeceo, de arriba abajo o de abajo arriba, tenso.
- h_o Medio cabeceo, de arriba abajo o de abajo arriba, suave.
- h* Pequeño "cabezazo" al final de H o h (la cursiva es una adaptación a las fuentes de WORD)...
- h* Pequeño "cabezazo" al final de H o h, tenso.
- h*_o Pequeño "cabezazo" al final de H o h, suave.
- H Giro completo, lateral hacia atrás (puede incluir cabeceo).
- H Giro completo, lateral hacia atrás, tenso.
- H_o Giro completo, lateral hacia atrás, suave.
- h̃ Semigiro (puede incluir cabeceo).
- h̃ Semigiro tenso.
- h̃_o Semigiro suave.
- h̃ Pequeño cabezazo al final de un giro.
- h̃ Pequeño cabezazo al final de un giro, tenso.
- h̃_o Pequeño cabezazo al final de un giro, suave.

Etc.

Adjuntamos ahora un ejemplo de una transcripción muy conocida de este autor. Una madre y su hijo van en autobús y el niño pide insistentemente ir al lavabo. La madre lo ignora primero, después lo hace callar diciendo ";chsss!"; el niño se enfada, la madre intenta controlarlo y la interacción se va endureciendo hasta que ella se da cuenta de que está en un lugar público y sonrío ("sonrisa cuadrada"). Reproducimos la parte inicial del vaciado de Birdwhistell,

no con la voluntad de que lo descifréis y lo aprendáis, sino con el simple propósito de que os deis cuenta del talante analítico de este investigador y de la complejidad de su notación, ambos a veces excesivos.



Lectura recomendada

Este fragmento de registro que reproducimos sin alteración se encuentra en R. L. Birdwhistell (1968). *Cinésica y comunicación*. En E. Carpenter y M. Mc Luhan (Eds.), *El aula sin muros* (pp. 33-44). Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.

Birdwhistell propone analizar el movimiento humano en cuatro niveles paralelos a los de la articulación del lenguaje: quinemas, quinemorfemas, quinemorfemas complejos y construcciones quinemórficas complejas.

2.4. Tres enfoques clásicos de la comunicación no verbal: el trabajo de Ekman y Friesen sobre la expresión facial

La metodología de análisis de la comunicación no verbal de Ekman y Friesen se basa en la etnografía, la etología, la semiótica y las técnicas observacionales, y asume que la expresión facial de la emoción es universal.

2.4.1. Planteamiento teoricometodológico

La obra de Ekman y Friesen se concentra fundamentalmente en las expresiones de la cara, aunque contiene igualmente aportaciones fundamentales a la teoría y la metodología general de estudio de la comunicación no verbal. Con respecto a estos dos temas, tiene alguna zona de contacto con la obra de Birdwhistell que acabamos de resumir; sin embargo, por lo que concierne a lo demás, tiene que situarse en los antípodas de aquella. En efecto:

- Por un lado la posición de estos dos autores es universalista, y sostiene que las emociones humanas se manifiestan básicamente de la misma manera en todas las sociedades y acompañadas de cualquier lenguaje. Esta teoría parece disfrutar de un sólido apoyo en estudios de descodificación; por ejemplo, en los altísimos porcentajes de reconocimiento de las mismas expresiones faciales por parte de individuos de diferentes culturas. A pesar de todo, claro está que el margen que queda en algunos casos para llegar al 100% podría dar una parte de razón a Birdwhistell; en el sentido de que *también* hay un componente de variación intercultural. Y, más allá de estas consideraciones, la pretensión de universalidad de la expresión emocional no incluye la evidente variabilidad de los signos no verbales *aprendidos*. Tal y como remarcaremos más abajo, Ekman y Friesen defienden la universalidad de las expresiones directas de la emoción, pero no de otras expresiones y patrones comunicativos que sólo se vinculan indirectamente.
- Por otro lado, el análisis de Ekman y Friesen, con raíces en la etnografía, en Darwin y en la etología humana, descansa sobre cimientos anatómicos, técnicas observacionales y conceptos generales de la semiótica; pero no mantiene vínculos ni con la metodología ni con la teoría lingüística. Ello no excluye que este análisis preste atención a las relaciones entre el discurso hablado y el gestual, como también haremos constar.
- Finalmente, los protocolos de análisis incorporan la distinción entre expresión y comunicación a la que hemos aludido más arriba: mientras que la expresión se puede estudiar en situaciones artificiales inducidas (tareas, juegos de mesa o sociales, juegos de roles), en cambio los patrones comunicativos sólo pueden ser captados en interacciones de tipo conversacional o parecido.

En esta metodología la distinción entre posición y movimiento (cómo paso de una posición a la siguiente) está más sistematizada y ocupa un lugar más central que en el caso de la cinésica de Birdwhistell. El análisis se sustenta sobre una tríada de criterios que lo dotan de coherencia:

a) Uso. Ya conocemos lo suficiente este criterio. El análisis del discurso se ocupaba esencialmente del uso del lenguaje en los contextos sociales; ahora, en correspondencia, este criterio se refiere a las circunstancias regulares y consistentes que rodean una acción no verbal. Incluye aspectos como

- las condiciones externas, sociales o ambientales, presentes cuando se produce la acción;
- la conducta verbal asociada, si se da el caso;
- el grado de conciencia que tiene de su acción la persona que lo ejecuta;

Lectura recomendada

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

- la intención observable o deducible;
- la retroalimentación que recibe esta misma persona en llevar a cabo la acción y beneficiarse o ser perjudicada por sus efectos;
- el tipo de información transmitida (personal o pública, orden, información o pregunta, área de actividad social implicada, etc.).

b) Origen. Busca cuál es la génesis del repertorio, o de la parte del repertorio manifestada en la acción analizada: la fuente de información, en definitiva. Particularmente se indaga el carácter más o menos innato o aprendido del repertorio, entendiendo que, si los patrones de expresión y comunicación son universales, entonces la parte de repertorio aprendido provendrá de experiencias comunes (de nacimiento, de crianza, de desarrollo, de integración social y así sucesivamente). Evidentemente, estos intereses pueden satisfacerse mediante investigaciones longitudinales o bien mediante comparaciones transversales entre cohortes de diferentes edades.

c) Codificación. Ésta es la dirección del análisis que más nos interesa, ya que apunta a la forma de la acción –los significantes o planos de la expresión de los que hablábamos en el capítulo precedente, a su significado o contenido y a la relación entre ambos. Es en este terreno donde Ekman y Friesen han desarrollado instrumentos muy populares en el ámbito de la comunicación no verbal, aplicables a la categorización e interpretación de cualquier mensaje corporal; aunque con posterioridad hayan dedicado la parte principal de su esfuerzo a la expresión facial. El utillaje analítico aprovecha la distinción clásica de Peirce (a la que ya nos hemos referido) entre signos arbitrarios o convencionales, icónicos o analógicos e indexicales, asimilándose estos últimos a las metonimias (igualmente citadas y definidas en el capítulo sobre análisis del discurso). Sobre estas bases, e inspirándose en propuestas anteriores de Efron, Ekman y Friesen, elaboraron una categorización de signos humanos expresivos y comunicativos que ha tenido mucho éxito.

- **Emblemas.** Son gestos que toleran una traducción verbal institucionalizada y pueden sustituir a una palabra o a una frase. El emisor del gesto es perfectamente consciente de ello y del uso pertinente del emblema. Son signos aprendidos y, en consecuencia, divergen de un entorno cultural a otro y están ligados a la emoción por vías indirectas. Pueden ser arbitrarios (lenguajes de los sordos, sacar el mentón adelante, subir el labio inferior y alzar las cejas: cara de extrañeza o de "no sé"), icónicos (alzar los dedos índice y medio para representar dos) o indexicales o metonímicos (vaivén oblicuo de la mano en señal de amenaza habitualmente dirigido a los niños: "te pegaré ...").
- **Ilustradores.** Son movimientos directamente ligados al discurso hablado, al que "*ilustran*" en clave analógica o icónica. Se distinguen seis tipos:
 - **Batutas**, que marcan el *tempo* de la frase o la palabra mediante la acentuación o el énfasis.
 - **Ideografías**, que esbozan la dirección o la ruta mental o lógica del emisor (por ejemplo, en una argumentación).
 - **Deícticos** o señalizadores de objetos o personas (habitualmente con el índice, con el mentón, con la mirada).
 - **Espaciales**, que representan una relación espacial (una proporción, una distancia, anchura, altura).
 - **Quinetografías**, que reproducen acciones corporales (por ejemplo, la acción de conducir un coche al volante).
 - **Pictografías**, que describen mediante el "dibujo en el aire" un referente hablado ("la piedra tenía una forma así...").
- **Demostraciones emocionales o afectivas.** Corresponden básicamente a la zona de la cara y constituyen, como ya hemos reiterado diversas veces, el objeto de estudio principal de Ekman y Friesen. Tienen como motor la emoción y de aquí su carácter universal, anclado en la musculatura facial y en el cerebro emocional. Aunque, morfológicamente, las expresiones faciales sean universales, su uso puede variar, ya que también varían las circunstancias desencadenantes o sus puntos de aplicación social. La manifestación de las emociones puede ser más o más consciente o intencional, según la intensidad anímica y la velocidad de la respuesta. No hay una expresión para cada emoción, ni la forma de manifestarse es exclusiva; muchas expresiones son una mezcla de más de una emoción. A veces las demostraciones de este tipo son utilizadas como emblemas y de manera plenamente intencional: es el caso de la sonrisa. Su codificación es difícil de establecer, aunque, en general, las emociones se manifiestan a través de una codificación analógica (por ejemplo, cuanto más miedo tiene una persona, más cercano o más inminente es el estímulo responsable del mie-

Lecturas recomendadas

Estas cuestiones se corresponden en términos generales a la formulación clásica de Ekman y Friesen:

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

Autores importantes como Poyatos han reformulado con criterios más amplios este repertorio con el fin de aplicarlo no sólo a la comunicación no verbal en vivo, sino también a la que se describe o plasma en los textos literarios o de otros tipos. Ved Poyatos, F. (1983). *New Perspectives in Nonverbal Communication* (pp. 94 y sigs.). Oxford (UK): Pergamon Press.

do, y más exagerados o intensos son los rasgos de la expresión correspondiente).

- **Reguladores.** Podrían asimilarse a las señales que organizan la conversación y que son objeto del análisis conversacional. Informan a quien habla de si es escuchado o no, de si puede responder ya o todavía no, de si el vocabulario utilizado es el adecuado en un cierto contexto o no, etc. Un regulador bien conocido es el de ir asintiendo con la cabeza mientras la otra persona habla. Se distinguen, pues, de las *batutas* y de las *ideografías* en que no regulan el propio discurso, sino la interacción conversacional. El grado de intencionalidad es mínimo. Su origen es básicamente cultural; por este motivo los contactos entre extranjeros pueden dar lugar a malentendidos en el curso de las interacciones presenciales. No obstante, a menudo se asocian a expresiones emocionales invariables (como la expresión de sorpresa, de alegría, etc.). Su codificación es poco conocida, aunque sabemos que algunos reguladores son metonímicos (como los cambios de postura durante la conversación, la ubicación más cercana o más lejana del interlocutor, más frontal o más oblicua).
- **Adaptadores.** Es una categoría un poco difuminada, como los mismos Ekman y Friesen admiten. Corresponde a movimientos que pretenden satisfacer necesidades físicas, psicológicas o sociales o bien tienen un carácter puramente funcional, utilitario o instrumental (por ejemplo, en clave ergonómica, en relación con el uso de aparatos o máquinas). También pueden ser la manifestación de un intento de control de las emociones. La adaptación se puede entender con respecto a uno mismo, con respecto a un interlocutor o vecino o con respecto a los objetos. Una muestra de adaptador con respecto a uno mismo sería el pasarse la lengua por los labios o secárselos durante la conversación. Una de adaptador con respecto a otro sería poner las manos en la cintura y extender los codos a los lados con el fin de ocupar más lugar, impidiendo así que alguien se nos cuele en una cola. La adaptación a los objetos se pone de relieve en el gesto de ponerse la mano como visera con el fin de no ser deslumbrado por el sol. El grado de intencionalidad de estos gestos fluctúa y su codificación es o bien icónica, o bien indexical o metonímica. En buena medida son signos modelados por la misma lógica material o funcionalidad de la acción: si hay que protegerse del sol, lo mejor es colocar la mano sobre los ojos, no el pie; si hay que cerrar el paso de manera tácita y sin violencia, lo mejor es "ensancharse" y obligar a la otra persona a una acción ya descaradamente agresiva si quiere adelantarnos. Por lo tanto, a pesar de depender del aprendizaje cultural, hacen gala de una cierta universalidad.

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

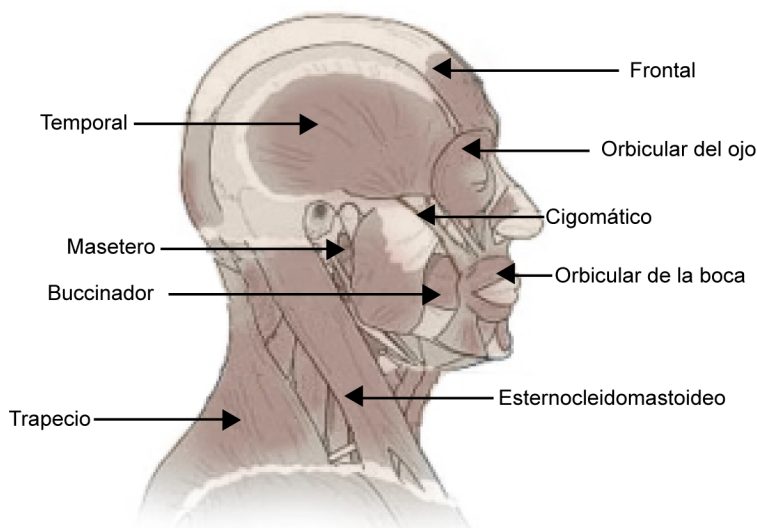
La teoría y la metodología de Ekman y Friesen han cristalizado en una obra magna, el sistema FACS, que en sus sucesivas versiones constituye una parrilla de análisis completa y extraordinariamente precisa para el análisis de la expresión facial. En principio, pues, el FACS abarca y desarrolla, sobre todo, el reconocimiento y caracterización de las *demonstraciones emocionales faciales*, un plano fundamental de la interacción humana; sólo secundariamente se ocupa de otros signos faciales (de adaptadores como pasarse la lengua por los labios, de emblemas como la cara de extrañeza o "no sé", etc.). La utilidad práctica del FACS ha sido demostrada en ámbitos de aplicación tan diferentes como la clínica (en particular, la clínica de la depresión) o la psicología forense.

La categorización del FACS se asienta en la anatomía facial, concretamente en el soporte óseo y en la trama muscular compuesta de músculos antagonistas, de la que en la figura 5.241 os ofrecemos una síntesis gráfica limitada a los grupos musculares principales.

Lecturas recomendadas

Ved en relación con la figura y con lo que sigue. *Facial Action Coding System* (2009). Wikipedia. The Free Encyclopedia. Wikimedia Foundation Inc. Recuperado el 30 de agosto del 2009 en http://en.wikipedia.org/wiki/Facial_Action_Coding_System.

También Hager, J. C. (2003) *Data Face: Description of Facial Action Coding System (FACS)*. Corel Corp. Recuperado el 17 de agosto del 2009 en <http://www.face-and-emotion.com/dataface/facs/description.jsp>



El par de posiciones posibles en cada uno de estos músculos genera los dos valores espaciales en oposición que funcionan, tal como ya hemos visto, como rasgos distintivos. Por ejemplo, una ceja alzada en su extremo distal o exterior supone una de las dos posiciones del músculo *frontalis, pars lateralis*; la contraria correspondería al exterior de la ceja bajada. Una ceja alzada en su extremo interior o proximal supondría una de las dos posiciones del músculo *frontalis,*

Lectura recomendada

P. Ekman y W. V. Friesen (1978). *Facial Action Coding System*. Palo Alto (CA): Consulting Psychologists Press. La nueva versión del 2002 no introduce variaciones importantes metodológicas y técnicas, que son las que tratamos de destacar aquí.

pars medialis; de igual modo, la posición complementaria haría descender el interior de la ceja. La base muscular trasladada a los movimientos y posiciones de los rasgos faciales observables garantiza que, más allá de la variación fisiognómica y racial, las expresiones conservan una estructura constante y reconocible, de alcance universal y categorizable.

Afortunadamente para los psicólogos, la descripción no se hace en términos anatómicos sino a partir de la geometría visible de las partes de la cara: exterior ceja subido - bajado interior ceja subido - bajado, etc. Las unidades descriptivas construidas sobre estos valores son las A. U. (*action units*) que se refieren a dos sectores de la cara: el superior y el inferior.

- La superior abarca frente, cejas y párpados.
- La inferior comprende el resto de la cara y se clasifica en cinco dimensiones del movimiento: arriba - abajo, horizontal, oblicua, orbital y miscelánea.

Cada A. U. se categoriza en función del contraste con las otras, según los movimientos o posiciones implicados. En concreto, se recomienda atender a las partes de la cara involucradas en los cambios observados, a los movimientos o cambios de aspecto asociados y a las arrugas, surcos o protuberancias que hayan aparecido. Sin embargo, la asignación de una A. U. a una categoría exige la satisfacción de unos criterios mínimos especificados en el protocolo (ved ejemplo más adelante). El análisis posee un fuerte componente émico, y no sólo cuando se estudian expresiones en la propia cultura. Un primer factor que propicia la posición émica del analista es el carácter universal de la expresión cuando ésta traduce la emoción en la "pantalla" del rostro, dado que todos participamos de los mismos estados emocionales. Pero otro, de cariz metodológico, es que el análisis tiene también una vertiente de síntesis: no sólo se descifran los componentes del mensaje facial, sino que se dan instrucciones sobre cómo *reproducir la expresión*, después de un cierto entrenamiento, delante del espejo o la cámara. Así, pues, el analista tiene que saber "hablar" el lenguaje de la expresión facial, además de entenderlo.

El análisis no se detiene en las zonas y dimensiones hasta aquí mencionadas, ni en la pura topología de las posiciones (del tipo arriba - abajo, derecha - izquierda). Con respecto a las zonas de la cara superiores e inferiores, los puntos de referencia se detallan con un filtro mucho más molecular, que distingue entre *arrugas, surcos y líneas*; entre *bultos, bolsas y protuberancias*.

- En lo referente a la zona superior hay que fijarse en:
 - La *glabella*, el espacio entre las dos cejas.
 - El *pliegue del ojo*, el espacio entre cada ceja y el correspondiente párpado superior.

- Las *arrugas del párpado inferior*, que aparecen o se hunden justo debajo.
- La *arruga o línea*, ubicada más abajo que la anterior, *bajo el párpado inferior* y bastante paralelo a él.
- En lo referente a la zona inferior:
 - La *raíz o base de la nariz*, su puente o punto de inicio superior.
 - Las aletas de la nariz y el área que las circunscribe.
 - El *surco nasolabial*, que desciende de los extremos de las aletas de la nariz hacia el exterior de la cara, más allá de las comisuras labiales, hasta media mejilla.
 - El *filtrum*, o pequeña depresión en el centro y encima del labio superior, justo debajo de la punta de la nariz.
 - La piel del *mentón*.

Si bien las posiciones no suelen plantear problemas de descripción al ubicarse en las coordenadas perceptivas (delante - detrás; arriba - abajo; derecha- izquierda), los movimientos y cambios requieren a menudo una especificación distinta a la puramente direccional o geométrica. Por ejemplo, prestamos atención a las caracterizaciones morfológicas del movimiento y a la apariencia del labio (en algún caso, coincidentes con los de otras partes, como los párpados), definidas por contraste u oposición:

- *Alargamiento*: la boca parece más larga de lo habitual en el plano horizontal.
- *Acortamiento*: la boca parece más corta de lo habitual en el plano horizontal.
- *Estrecho*: la parte roja del labio se ve poco.
- *Ancho*: la parte roja del labio se muy visible.
- *Aplanado*: se ven los labios chafados contra los dientes.
- *Prominente*: los labios sobresalen del plano de la cara (como siempre, con respecto a lo que es habitual).
- *Tirado*: no están sentidos ni relajados, tienen una apariencia lisa.
- *Estirados*: la piel se ve tensada como si fuera goma.

Finalmente, tenemos que hacer una breve alusión a las tres posibilidades de combinación entre rasgos o A. U. y expresiones, desde el punto de vista de sus consecuencias en el registro.

- En régimen de *dominancia*: una A. U. enmascara u oculta otra, parcialmente o totalmente. Sólo se registra la primera.
- En régimen de *sustitución*: una A. U. o combinación de A. U. es muy parecida a otra. Sólo se registra la primera.
- En régimen de *alternancia*: según el protocolo, se pueden registrar dos A. U. diferentes; queda al arbitrio del analista cuál se escoge (en función del contexto, de la secuencia, etc.).

Tened en cuenta que la identificación de estos indicadores, subcategorías y categorías depende fuertemente de la subjetividad del observador y analista, quien se sirve de un prisma epistemológico totalmente cualitativo. Hablamos, claro está, de la subjetividad entrenada del experto y de su "ojo clínico", orientado a un sistema de contrastes y oposiciones. Sin embargo, en la fase de entrenamiento se aplican técnicas de cuantificación de la fiabilidad interobservadoras con el fin de evaluar el grado de acercamiento entre los juicios de los diferentes analistas.

Acabaremos este resumen ilustrando brevemente la A. U. n.º 4, referente a la ceja. Se trata de la *Bajada de ceja*, que hay que diferenciar de otras A. U. que conciernen a esta misma parte, como los ya mencionados alzamientos de su parte exterior o interior.

Los rasgos distintivos de la A. U. n.º 4 son los siguientes. La acción:

- 1) *Baja toda la ceja*, aunque a veces puede parecer que sólo se bajan la *parte central y la interior*.
- 2) Empuja el *pliegue del ojo hacia abajo*, de manera que la *apertura del ojo* deviene *estrecha*.
- 3) Tira de las *cejas* hasta casi *juntarlas*.
- 4) Crea profundas *arrugas entre las cejas*, que generalmente son *verticales* pero también pueden *inclinarse 45°*. También puede crear *una o más arrugas horizontales en la raíz de la nariz*. Cuando todas estas arrugas ya están presentes en la cara inexpresiva, entonces se *profundizarán* cuando se produzca la A. U. n.º 4.
- 5) Puede producir una *arruga vertical o un pequeño bulto muscular que va desde la mitad de la frente situada encima de la ceja bajada hasta su ángulo interior*.

A continuación el protocolo establece, como en cualquier otro sistema de categorías, cuáles son los elementos que pueden causar confusión afilando los criterios y fijando las condiciones mínimas que garantizan la identificación de una A. U. n.º 4. En este caso, con el fin de categorizar esta unidad hace falta que:

- *la parte central y/o interior de la ceja haya descendido* aunque el desplazamiento sea muy pequeño;

Ved también

Para profundizar en estas cuestiones podéis consultar el módulo "El análisis de contenido en perspectiva cualitativa".

- *las cejas se hayan acercado* aunque sea muy poco, lo cual se tendría que ver directamente en el propio desplazamiento o indirectamente mediante *la arruga o el pequeño bulto entre las cejas*.

El resultado técnico más importante del trabajo de Ekman y Friesen es el FACS o Facial Action Coding System, un instrumento de análisis de la expresión facial de tipo categorial y multinivel, tan potente desde una perspectiva ética como émica.

2.5. Tres enfoques clásicos de la comunicación no verbal: la proxémica de Hall

La proxémica de Hall estudia el uso del espacio en la interacción y permite distinguir diferentes categorías de organización del espacio social y de la distancia, según la relación con el interactuando y el contenido de la interacción.

2.5.1. Planteamiento teoricometodológico

A diferencia de las metodologías de Birdwhistell y Ekman y Friesen, la de Hall enfoca la comunicación no verbal desde el punto de vista de sus condiciones, más que desde el punto de vista de las acciones que la vehiculan. Estas condiciones son principalmente socioespaciales y se refieren a las distancias que separan a las personas, así como a las orientaciones y mensajes de sus cuerpos según la distancia en que éstos son percibidos dentro de los distintos tipos de interacciones. Por consiguiente, el enfoque de Hall, que él bautizó acertadamente como "proxémica", aplica un ángulo de visión y una gnoseología diferentes a las que hemos aplicado a lo largo de los últimos párrafos: en vez de contemplarse los cuerpos en el plano vertical o "en alto", tal como hacen a los autores tratados hasta ahora y tal como solemos hacer en las interacciones habituales, son contemplados en un plano horizontal, "en planta".

Ya hemos hablado de estos dos planos en el inicio de esta sección. Con la segunda de estas perspectivas las personas son puntos sobre el terreno y poca es la caracterización que se puede hacer de sus gestos o expresiones; por eso la atención recae en su distribución sobre este mismo terreno, en sus desplazamientos y en los intercambios de información posibles según el espacio que las separa y la orientación mutua que mantienen. En la práctica, sin embargo, la proxémica no es tan radical y, como comprobaremos enseguida, hace alguna incursión en la postura y en la parte del cuerpo utilizada en la interacción; aspectos que, aparte de distancia y orientación, también modifican la estructura del espacio entre los que se comunican.

La obra de Hall ha tenido una resonancia enorme, tanto en la platea académica como entre el público seguidor de la divulgación científica. Sus aplicaciones en psicología social, ambiental y de las organizaciones son obvias en la medida en que el conocimiento de las reglas proxémicas permite regular diversos aspectos de las interacciones y optimizar sus resultados. Su contribución cobra más valor cuando le prestamos atención al carácter cultural de estas reglas, que (dentro de un margen muy amplio) varían de un entorno social a otro. La investigación proxémica busca a la larga aquellos códigos que organizan el *uso del espacio*. Por eso, incluso es conveniente conocerlas al planificar los encuentros diplomáticos o las negociaciones entre emprendedores de culturas muy diversas; pero también es crucial, por razones parecidas, tenerlas en consideración al diseñar edificios y espacios públicos. La aportación de Hall nace de la tradición etnográfica y comunicacional, sin vínculos importantes con la lingüística ni la semiótica.

Hall clasifica el espacio social en tres grandes categorías o niveles:

1) **El espacio de características fijas.** El interior de los edificios –con su distribución de zonas de uso–, el interior de las ciudades –con la organización correspondiente al diseño urbano de cada época y cultura–, el paisaje rural, la red de carreteras... todos estos ámbitos entrarían dentro de esta categoría. Es obvio que el laberinto de una medina árabe o de una ciudad medieval tienen poco que ver con las plazas renacentistas o las grandes avenidas napoleónicas.

2) **El espacio de características semifijas.** Ahora se trata de los elementos móviles e inestables que llenan el espacio y lo modifican, como mobiliario y adornos. Lo que es móvil en una cultura puede estar fijo en otra. Un ejemplo serían los biombos y puertas correderas japonesas que actúan como paredes en muchos casos.

3) **El espacio informal.** A diferencia de los dos anteriores, este espacio no está institucionalizado y se regula por vías inconscientes; por hábitos interiorizados, a pesar de modelarse en el seno de las prácticas culturales. Se refiere ya de manera inmediata a las distancias de interacción. Su estructura no sólo depende de reglas sociales, sino etológicas; particularmente de las que se aplican a la ocupación y defensa de un territorio y gobiernan el miedo y el afecto, el sentimiento de seguridad y la agresión, en función de la proximidad con otros individuos. Este nivel *informal*, a su vez, se subdivide en cuatro subniveles que constituyen el corazón de la teoría de Hall, con distinciones inicialmente derivadas exclusivamente de una muestra norteamericana. No obstante, investigaciones posteriores han confirmado el acierto del enfoque de este autor.

Un ejemplo de tópico

Así, es un tópico que los árabes establezcan distancias personales menores que las de un nórdico o un anglosajón.

Lectura

Un resumen bastante accesible del trabajo de Hall, que facilita su comprensión global, es E. Hall (1978). *La antropología del espacio: un modelo de organización*. En A. H. M. Proshansky, W. H. Ittelson y L. G. Rivlin (Eds.), *Psicología Ambiental*. México, DF: Trillas.

Lectura recomendada

M. L. Knapp (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno* (pp. 122 y sigs.). Barcelona: Paidós.

Los criterios utilizados en la clasificación son relativos al tipo e intensidad de la percepción del otro. En diferentes canales es posible en cada una de las distancias. Estos criterios generan las siguientes categorías, cuyos parámetros proceden de los estudios originales de Hall que acabamos de citar, pero pueden tomar diferentes valores en otras culturas.

1) Distancia íntima. La presencia de la otra persona se impone, es inequívoca. Su imagen llena todo el campo visual; el olor y el calor del otro cuerpo son bien perceptibles, los sonidos corporales (respiración, meteorismos) no pueden dejar de sentirse. Dentro de ella se distinguen dos fases: la *cercana* o distancia de contacto (la de la caricia, el sexo compartido, la lucha) y la *lejana*, que viene marcada por el límite del alcance de los brazos extendidos de dos personas al darse la mano (15 cm - 45 cm).

2) Distancia personal. Corresponde a la famosa "burbuja protectora" que nos rodea y (relativamente) aísla cuando hay que interactuar pero no deseamos (o no es posible) ningún grado de intimidad. El cuerpo del otro sigue siendo una presencia insoslayable, aunque se ofrece con menos detalle que en la distancia íntima. Tiene también una fase *cercana*, correspondiente a las funciones de coger o sujetar (45cm - 75 cm), y una *lejana*, en la que el individuo quiere o tiene que interactuar pero no desea ningún tipo de contacto, ni siquiera periférico; no quiere que "le pongan las manos encima" (75 cm - 120 cm).

3) Distancia social. En esta distancia ya no se aprecian claramente los rasgos faciales ni las expresiones. El cuerpo entero del otro se puede abrazar con el ángulo de la mirada. El individuo ni quiere contacto ni lo espera. En su fase *cercana* se dan las condiciones para la realización de tareas y actividades conjuntas (120 cm - 215 cm); en la *lejana*, el cuerpo del interlocutor se ve entero dentro del cuadro del entorno y, en su límite superior, su olor o calor ya no se perciben; al contrario que la ropa, que sigue siendo percibida en sus rasgos más relevantes. Es la distancia que marcan las mesas de despacho al separar al cliente, al alumno, al paciente, del abogado o del gestor, del profesor o tutor, del médico o psicólogo. Hay interacción, pero no actividad coordinada y conjunta (215 cm - 365 cm).

4) Distancia pública. Cuando es ésta la distancia que separa a dos virtuales interactuantes, el entorno del cuerpo (incluido el social) ocupa más área de visión que el propio cuerpo y la cara entera es el detalle mínimo que se puede ver. La voz sólo se oye si se emite con un volumen considerable. La fase *cercana* delimita una cierta zona de seguridad: cuando no se conoce (o se conoce poco) a un individuo, la violación de esta frontera puede interpretarse como una agresión o como una transgresión amenazadora (365 cm - 750 cm). La fase *lejana* se corresponde con aquella zona que se vacía de personas en torno a los personajes públicos que tienen autoridad o carisma: líderes religiosos, políticos, actores/actrices de cine, cantantes, futbolistas, etc. (750 cm o más).

2.5.2. Técnica de notación y registro

Las distancias que acabamos de enumerar no fueron en su formulación inicial una simple hipótesis de trabajo, sino que fueron inferidas de gran número de registros observacionales y preguntas a informantes, quienes trataban de integrar dos puntos de vista:

- el del observador, en perspectiva ética y émica (ética en tanto que externa e idiosincrática; émica en tanto que miembro de la misma cultura que los sujetos observados);
- el del sujeto observado o interrogado, situado en perspectiva émica; manifestada en sus respuestas sobre la percepción que éste tenía de cada distancia.

Por otra parte, estos registros y preguntas iban pautados sobre la base de unos criterios (en diferentes dimensiones perceptivas) que ya han aflorado en la caracterización de cada distancia: campo visual, olor, calor, etc. Entramos a continuación en estas dimensiones y criterios, que de hecho son categorías a su vez descompuestas en subcategorías de registro:

1) **Postura según sexo.** Se especifica la postura y el sexo de los interactuantes y se anota la combinación de ambas. Por separado las posturas serían: sentado, derecho, en cuclillas, boca abajo, boca arriba, etc.

2) **Orientación.** Frontal, casi frontal (45°), ángulo recto, ángulo obtuso (135°), en paralelo, inicio de dar la espalda (225°), de espalda en ángulo recto, casi oposición (315°), totalmente de espalda. En la fase interpretativa la orientación se sitúa dentro del eje sociófugo-sociópeta.

3) **Cinésica.** Según la actividad esté concentrada en cabeza, brazos, antebrazos, codo, rodilla, brazos extendidos, brazos y piernas extendidos.

4) **Tacto.** Caricia, abrazo, abrazo con afecto, abrazo prolongado, contacto focalizado, contacto ambiental o con objetos, ausencia de contacto.

5) **Visión.** Según el sector de la retina impresionada: visión foveal (muy evidente), macular (clara), periférica, ausencia de visión.

6) **Olfato.** Olor corporal detectado y diferenciado, olor corporal detectado e indiferenciado, aliento notado, olor probablemente presente, ausencia de olor.

7) **Factores térmicos.** Calor corporal detectado, calor corporal irradiado, se puede detectar un cierto calor, no se detecta calor.

8) **Escala tonal de la voz.** Silencio, muy floja, floja, normal, normal alta, alta, muy alta.

El registro se lleva a cabo, en primera instancia, mediante símbolos gráficos convencionales o inventados, así como letras. "Mujer tumbada" por ejemplo, se representa de modo icónico con el signo —● y hombre en la misma posición, con —○; "silencio" se puede simbolizar con *si*. La notación tiene ciertas semblanzas con la de Birdwhistell, a pesar de que con un protocolo menos complicado. Ahora bien, al transcribir las anotaciones en tablas o al pasarlas a limpio se utiliza un código numérico específico para cada dimensión, con dígitos correspondientes a cada una de las subcategorías que acabamos de enumerar. En cualquier caso, tampoco nos podemos permitir en este momento una documentación completa sobre esta técnica de registro. Como en el apartado dedicado a Birdwhistell, nos limitaremos a un ejemplo para que podáis haceros una idea aproximada de la intención y alcance de la técnica de Hall.

El registro es de tipo *scan*, de "barrido" o intermitente: en sucesivos puntos de tiempo se anotan los valores que toma cada una de las anteriores dimensiones o categorías; por lo tanto, como es preceptivo en esta clase de muestreo de tiempo, cada acto de registro admite sólo dos valores de frecuencia: el criterio está presente o ausente, se da o no se da. Sobre esta trama de registro y adoptando la codificación mixta de números y letras, a la que nos referíamos más arriba, una anotación proxémica tendría este aspecto:

	Dimensiones o categorías									
Puntos de tiempo		Postura	Orientación	Cinésica	Tacto	Visión	Térmico	Olfato	Voz	Comentarios
	1	55	0	10L	0	23	2	2	1	
	2	55	01	10L	4	23	2	2	1	
n	

En el primer momento están interactuando dos hombres de pie (55), en orientación frontal (0) y muy cerca, el que escucha está a la izquierda del que habla (10 L), sin llegar al contacto (0). Quien habla mira macularmente y quien escucha, periféricamente (23). Se puede notar de manera diferenciada la irradiación corporal (2) y el olor (2). Hablan bajito (1).

En un segundo momento ha habido dos cambios: la persona que escucha se ha desplazado, situándose en ángulo respecto a quien habla (01) y, además, realiza un contacto focalizado (4). El resto de subcategorías se mantienen iguales.

Con el fin de poder añadir información sobre el contexto o las circunstancias especiales, cuando hace falta se añade una columna para observaciones adicionales y comentarios.

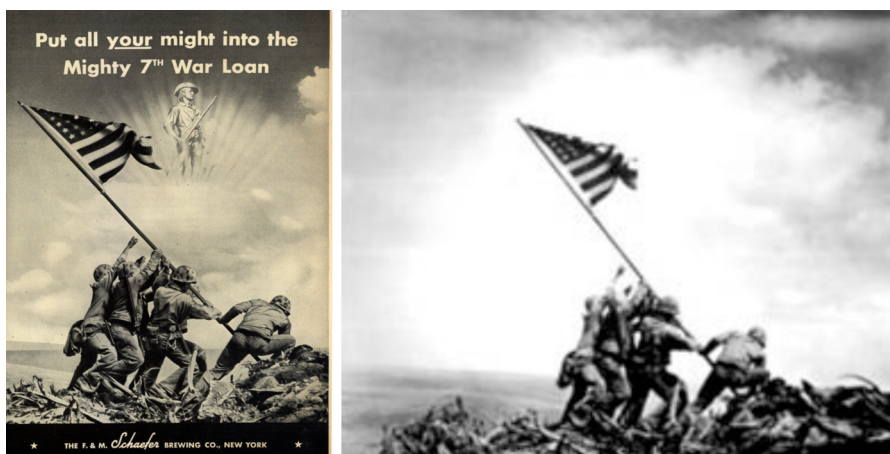
La categorización proxémica se basa en categorías o dimensiones, divididas a su vez en subcategorías, que establecen criterios relativos a la percepción del otro, en diferentes canales, según la distancia mantenida.

3. El estudio de los productos icónicos de la cultura

3.1. Una primera inmersión en las imágenes de la publicidad, el periodismo y el arte

Las imágenes prolongan su significado denotativo u obvio por connotaciones arraigadas en la cultura que las ha producido y por el momento histórico y social en el que han nacido.

Observad estas dos imágenes:



Joe Rosenthal

La imagen del *New Yorker* pertenece a la colección Hartman. La foto original fue tomada por Joe Rosenthal el 23 de febrero de 1945, casi por casualidad, en la cima del Monte Subirachi, el día después de la conquista de Iwo Jima.

La imagen de la izquierda es bien conocida, cuanto menos por su relación con una película reciente que recurrió para su promoción al núcleo de su contenido. No obstante, esta versión no se corresponde con la fotografía original premiada con el Pulitzer (la de la derecha), sino con uno de los mensajes de propaganda (Schaefer Brewing Co.) lanzados al público americano en demanda de esfuerzo y paciencia adicional hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. El texto escrito solicita la implicación económica de los ciudadanos a través del 7.º impuesto de guerra y apareció en el *New Yorker* en 1945.

Lectura complementaria

Podéis encontrar más información sobre ambas fotografías y la colección Hartman en:

Put all your might into the Mighty 7th War Loan (2009). John W. Hartman Center for Sales, Advertising & Marketing History. Durham (NC): Duke University Libraries. ("Digital Collections"). En línea (recuperado el 1 de septiembre del 2009).

Y si queréis ampliar la información sobre la toma de la fotografía original, podéis leer:

Wicho (2007). *Izando la bandera en Iwo Jima: otra foto con historia*. Microservos (Muy interesante). En línea (recuperado el 1 de septiembre del 2009).

Para el ensayo de análisis que presentamos aquí seguimos el texto de C. Grbich, ya citado en otros momentos de esta exposición.

El contenido mantiene lógicamente el referente central de la foto original: unos soldados americanos clavando su ondeante bandera en una cima, sobre un suelo lleno de desperdicios o basura, de restos de la batalla. Sin embargo agrega otros elementos en la composición además del texto; por detrás de unas nubes más estilizadas y perfiladas que las originales se cuelan los rayos del sol que iluminan la estatua de un joven soldado con una vieja escopeta. Se trata de un miembro de la milicia que en el siglo XVIII luchó contra los ingleses defendiendo la independencia del país. Globalmente, el propósito explícito del cartel es recordar al público que quienes que perdieron la vida defendiendo la libertad no tienen que ser olvidados; y los que están defendiendo en el momento presente la democracia, todavía menos. De manera que los vínculos ideológicos y afectivos se tienen que materializar en ayuda y sacrificio económico.

Una ojeada a la imagen descubre una red de *connotaciones*, que pueden resumirse así:

- Nubes: pueden revelar pero también ocultar. Aquí se retiran para hacer patente la figura de un soldado.
- Estatua: la figura sugiere inmortalidad, gloria, sacrificio de la juventud. La estatua es dorada (a pesar de no ser demasiado evidente en esta reproducción).
- Sol: ilumina, calienta, da vida, el destino solar se asocia a la gloria.
- Restos: parecen huesos de muertos, a pesar de ser probablemente maderas y hierros; remiten al sacrificio y al altruismo.
- Bandera: encima de su palo y ondeante connota orgullo nacional, identificación con la causa y poder colectivo.
- Hombres juntos: son el poder del número, del trabajo en equipo, de la complicidad y la solidaridad.

Por otra parte, en la imagen de propaganda, se le ha sacado partido al componente icónico. Como decíamos, las nubes han adquirido calidad pictórica y la distribución de volúmenes y tintas es más precisa.

Lectura recomendada

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

Ved también

Estas connotaciones pertenecen a la comunicación no verbal, que se ha tratado en el apartado dos de este módulo.

Los elementos enumerados se inscriben en un sistema de oposiciones que ya hemos insinuado al comentarlos uno a uno: revelación-ocultación; inmortalidad-mortalidad; sacrificio o altruismo-egoísmo; etc. Por eso la lectura icónica que se desprende del análisis puede ser polar:

1) Por una parte, la interpretación nuclear (y más obvia) apunta a los siguientes aspectos. La elevada figura del soldado, situado en la inmortalidad, contrasta con la lucha terrenal a la que se enfrentan los soldados de la zona inferior de la fotografía; la perfección y la eternidad de la fama se oponen a la lucha sufrida y esforzada de los vivos, de pie en el suelo, en el eje arriba (cielo) - tierra (abajo). Ahora bien, la relación no es solamente de contraste, sino igualmente de complementariedad o incluso de causalidad: la lectura de abajo arriba nos dice que los soldados, al final de la batalla, han buscado precisamente los altos valores simbolizados en la parte superior de la foto. Se trata de que el destinatario cierre el silogismo: si los antepasados lucharon y murieron por la libertad y la generación actual lucha por la democracia, entonces yo (el lector) tengo que luchar también de alguna manera. Se incita al lector a situarse él mismo en la misma dirección que los guerreros, pero sustituyendo el esfuerzo bélico por el económico; el sacrificio vital y físico por la austeridad. La recompensa se encuentra al final de la serena y decidida mirada del soldado de la estatua, hacia un futuro de paz y seguridad.

2) Por otra parte, la foto se puede descifrar sobre la oposición cielo-infierno, en vez de cielo-tierra. En la parte de abajo se hace patente la naturaleza espantosa y destructiva de la guerra (los escombros que recuerdan a un osario). La guerra cuesta vidas y dinero; comporta luto y pena. Hace falta detener eso y realizar la transición hacia la paz sugerida en el nivel superior. Y una manera de hacerlo es aportando colaboración civil y económica en una clave silogística similar a la de la interpretación previa.

En definitiva, el análisis de una imagen se sustenta en el sentido común y, en casos como éste, en la competencia émica del intérprete que conoce su propia historia y cultura. Pero, sobre todo, aprovecha recursos semióticos y retóricos, algunos de los cuales ya hemos introducido anteriormente al hablar del análisis del discurso. Sin embargo, ahora tendremos que acabar de distinguir estos recursos de los estrictamente lingüísticos, reformulándolos o reorientándolos (más de lo que lo hemos hecho hasta aquí) hacia a la especificidad de los signos y mensajes icónicos.

Una imagen tiene significado por sí misma pero también puede ampliar, apoyar o sostener un mensaje textual explícito.

Ved también

Recordad que el análisis del discurso se trata en el módulo que lleva este mismo título.

3.2. Algunas observaciones sobre la especificidad de la semiótica icónica

Ante los iconos culturales el analista puede optar, igual que ante los actos de comunicación no verbal, por enfoques más o menos próximos a la lingüística o por otros puramente semióticos.

En las próximas páginas nos ocuparemos de las imágenes más o menos institucionalizadas (como la que acabamos de comentar) que diferentes mecanismos de producción cultural ponen ante de nuestros ojos, en público o en privado. Estamos, pues, ante una fenomenología diferente a la de la sección anterior, que trataba del gesto, la postura y la expresión humanas, captadas por la cámara o el ojo directamente. Ahora las imágenes que hay que analizar están estabilizadas en el papel, en el lienzo, en el cartel, en la pantalla y, principalmente, están dirigidas al público en general; no a uno o pocos interlocutores. Una ilustración de esta diferencia de perspectiva: la ropa que nos cubre el cuerpo es objeto de estudio de la comunicación no verbal (aunque por falta de espacio no nos hayamos podido adentrar en este tema); en cambio, la representación de la moda en las revistas del ramo y en la publicidad es un campo típico del análisis de la imagen cultural, la clase de análisis que empezamos ahora.

Ante los signos y las configuraciones de signos icónicos que las culturas producen y exhiben, el analista se encuentra ante la misma disyuntiva que nos encontrábamos al abordar la comunicación no verbal: podemos aplicarles parrillas de análisis prestadas por la lingüística o inspiradas directamente en ella, o podemos recurrir a otras parrillas tomadas de la lógica o de la semiótica general (que incluiría a la lingüística como desarrollo vastísimo pero particular).

La decisión de utilizar unos u otros modelos de análisis tiene que ver con la posición teórica y epistemológica que toma el analista con respecto a la siguiente cuestión, ya mencionada pero nunca agotada en la literatura semiótica y lingüística: ¿todos los sistemas de signos utilizados por los seres humanos son deudores de alguna manera del lenguaje o no necesariamente? Como ya hemos dicho al tratar la comunicación no verbal, probablemente la codificación lingüística se infiltra en los sistemas de signos elaborados por la cultura; además, hay sistemas que están expresamente derivados o trasladados desde el lenguaje (por ejemplo, el alfabeto Morse). Pero eso no excluye que la codificación y descodificación de ciertos signos icónicos se pueda hacer mediante reglas que no son de naturaleza lingüística y que esta alternativa reporte ventajas metodológicas y técnicas. Así, cuando vemos el terror en la cara del caballo del *Guernica*, se desencadenan procesos emocionales y se despliegan sistemas de referencia y oposición icónicos diferenciables a los que actúan dentro de la

lengua; cuándo nos desviamos a la derecha en una carretera porque una flecha blanca sobre fondo azul nos lo indica, el componente indexical, inmediato, prima sobre cualquier otro que pueda también existir.

Ciertamente, muchas herramientas nacidas en el seno de la lingüística y que hemos visto anteriormente son aprovechables también fuera de ella. Las distinciones básicas entre significante y significado o entre plano de la expresión y plano del contenido, entre denotación y connotación; así como la regla pragmática del interpretando (qué efectos tiene el mensaje, qué relaciona), las figuras de la retórica, y demás son todas nociones que pueden aplicarse a mensajes icónicos o indexicales, sea en paralelo o al margen de su valor lingüístico. En este sentido, muchos mensajes icónicos se combinan con mensajes textuales (en la publicidad, en el cómic) y entonces es obligado el análisis de las relaciones entre ambos planos de significación, tal y como pasaba también en la comunicación no verbal.

Sin embargo es indiscutible que el signo icónico tiene su especificidad y que ésta tiene consecuencias evidentes sobre su uso e interpretación. Para empezar, la vinculación icónica entre significante y significado es inmediata y va enmarcada dentro de las leyes de la percepción visual; no hay que rastrear la relación entre una botella de whisky representada y la botella real; en muchos sentidos (que aquí no exploraremos) la identificación es obvia. No es así en el caso de los signos arbitrarios, establecidos únicamente por convención. Como ya hemos dicho, la relación entre una palabra y su referente (entre el sonido o la grafía [botella] y el objeto nombrado) quizás fue evidente en algún momento del pasado del latín o el indoeuropeo, pero ahora mismo es imposible rastrearla y por eso decimos que es arbitraria. Ahora bien, un signo visual no textual o no lingüístico puede pertenecer a una categoría diferente a la icónica e incluso tener un fuerte componente convencional. Así el pelo largo era un símbolo que connotaba o sugería informalidad o rebeldía en los años sesenta o setenta; la prueba de su carácter arbitrario y convencional es que ahora ya no la sugiere.

Precisamente, la aparente transparencia de los signos icónicos en la fase denotativa (una botella dibujada *es* una botella que *existe* en la realidad) facilita la manipulación de la fase connotativa y de la retórica que se puede aplicar. Todo mensaje tiene diversas funciones dentro de la función general de afectar de alguna manera al destinatario. Al lado de la función nuclear referencial, que guía al significado hacia aquello significado, el mensaje tiene una función *conativa* o persuasiva que mueve a aceptar ciertas premisas que se presuponen, particularmente sobre cómo se parcela la realidad y sobre qué tipo de esfuerzo pide la acción.

Es habitual en un mensaje publicitario o de propaganda política –pero también en uno pictórico o de historieta ilustrada– tratar de presentar la imagen como si sólo fuera alimentada por códigos denotativos, escondiendo así los connotativos y el vector conativo a los que nos referíamos. Así, la imagen idí-

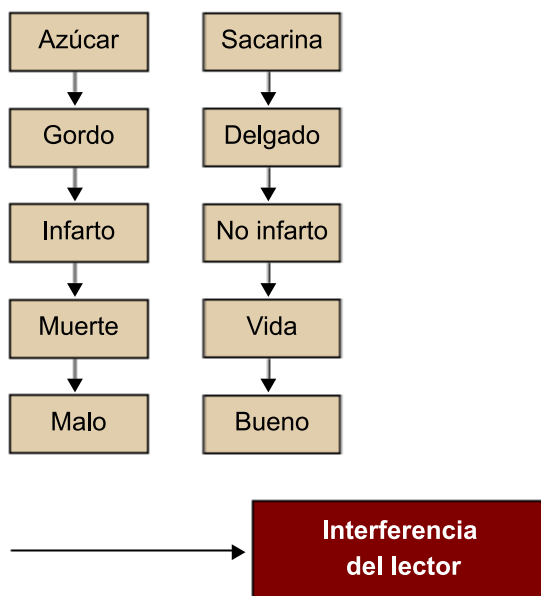
Lectura complementaria

En las líneas que siguen nos hemos apoyado en el texto ya citado:

F. Marcé (1983). *Teoría y análisis de las imágenes* (p. 217 y sigs.). Barcelona: Universidad de Barcelona.

lica de una pareja de jubilados a punto de embarcarse en un crucero se ofrece en clave denotativa como "la realidad", enmascarando los recursos retóricos y connotativos con los que se ha condicionado la imagen, los cuales permiten representar cómo la realidad por excelencia es una entre todas las posibles; una (por cierto) bastante improbable para el receptor medio. La representación icónica, pues, brinda un abanico de recursos de manipulación mediante la presuposición de objetividad o neutralidad denotativa y gracias a la presunción de realismo, recursos de los que también dispone el escritor pero que en el texto exigen un grado de elaboración y de precisión mucho mayor.

En cualquier caso, como veremos, los elementos connotativos y retóricos dan la forma final al mensaje icónico, incorporados en su intencionalidad conativa. Ya veíamos en el ejemplo de la bandera clavada en el suelo de Iwo Jima que estos elementos son parte integrante de sistemas de valores organizados en oposiciones o polaridades. La publicidad de una marca dietética de productos para endulzar se puede apoyar sobre un sistema de oposiciones como el siguiente, que a su vez facilita el posicionamiento de la cadena de asociaciones en la dirección deseada:



Dos fases insoslayables del análisis de las imágenes son, como en el caso del análisis del discurso, el establecimiento del plano denotativo y el descubrimiento de la red connotativa y retórica que confiere allí su aspecto visible.

3.3. La codificación infracomunicativa o precomunicativa en las representaciones icónicas

No toda la estructura de una imagen es producto de su función estrictamente comunicativa; desde la intención de un emisor a las características de un receptor, una parte de ella obedece a leyes psicológicas y culturales.

Justamente debido a su dependencia de las leyes perceptivas, las representaciones icónicas poseen estructuras determinadas en alguna medida por aquéllas, las cuales son la condición necesaria, pero no suficiente, para adquirir la categoría de mensajes comunicativos. Pero, además, sobre la representación actúan otras codificaciones o reglas culturales no ligadas tampoco de forma inmediata a la comunicación, sino que simplemente permiten construir la representación; actuarían, pues, en el momento de la creación del esqueleto o el núcleo de la representación, antes de haber decidido dirigirla a un destinatario con una intención concreta; antes de haber inoculado los elementos persuasivos. Llamamos *infracomunicativas* o *precomunicativas* a estas reglas o codificaciones. Distinguimos las siguientes:

a) La *codificación perceptiva*, ya mencionada, que influiría especialmente en la fase de recepción, teniendo presente que el autor de una fotografía, un cuadro o un dibujo recibe de manera continua la realimentación de la imagen que va creando. Una parte fundamental de la composición de una imagen obedece a leyes perceptivas, por ejemplo las de la perspectiva, la profundidad y la combinación de colores. Estas leyes modelarían la representación como una sintaxis simultánea y/o secuencial, organizándola en el espacio (cuadros, fotografías, dibujos, carteles) y/o en el tiempo (historietas de cómic, televisión, cine). Además, estas leyes permiten dirigir la atención del espectador hacia los puntos deseados o *pertinentes* en este nivel perceptivo. La codificación perceptiva puede enfocarse desde dos puntos de vista:

- El de la teoría de la *Gestalt*, con leyes como las de la pregnancia, el cierre de la forma, la proximidad, etc.
- El de la teoría *asociativa*, entendiendo que la organización espaciotemporal de la representación viene fijada por asociaciones de contigüidad, semejanza y contraste.

Las dos perspectivas tienen puntos en común, pero remiten a diferentes moldes de pensamiento. La *Gestalt* se vincula con la fenomenología y conduce más bien a la denotación, mientras que el asociacionismo nace del empirismo y el pragmatismo anglosajón y nos lleva de la mano hacia el mundo de las connotaciones.

b) Los códigos *culturales icónicos*, igualmente más patentes en la fase de reconocimiento que en la de producción. También definen los elementos pertinentes que el autor de la imagen ha querido destacar (aprovechando precisamente estos códigos culturales) para que fije allí la mirada el espectador. En el análisis se suelen diferenciar otros subcódigos:

- *Culturemas* o código icónico, general o básico de la cultura. Codifica las clases y estilos de objetos (de lujo, vulgares, útiles, laborales ...), las clases de animales (domésticos, salvajes, peligrosos, mansos ...), a las personas (sexo, edad, ideología), paisajes (helados, desérticos, selváticos, frondosos, urbanos, rurales, idílicos...), etc.
- *Subcódigos fisiognómicos y de tipo somático*. La "cara cruel", la "cara dulce", la "cara de la autoridad", "de afecto", etc.; "el atleta", "el panzudo", "el gordo" y "el delgado", los diversos perfiles femeninos...
- *Subcódigos del vestir*. "De fiesta", "de ceremonia", "de trabajo", "de estar por casa", aparte de los complicados códigos de la moda en las diferentes sociedades y épocas históricas.
- *Subcódigos escenográficos y de organización espacial*. Ordenan la distribución espacial de personajes y objetos dentro del ámbito representado: la de la familia representada en una cocina, la de los guerreros enfrentados delante de un paisaje, etc. No hay que confundir este subcódigo con el código de la composición, en el que nos detendremos después.
- *Subcódigos de comunicación no verbal*. Claro está que no se refieren a la comunicación no verbal en sí misma en el contexto de las interacciones, sino a la que es representada en las imágenes. Naturalmente, hay un gran isomorfismo entre las unas y las otras, pero la plasmación de expresión, gesto y postura en los materiales icónicos suele modificarlos retóricamente enfatizándolos, exagerándolos, estilizándolos, incluso distorsionándolos.

c) Los códigos *fotográficos* o de dibujo. Corresponden a los aspectos de la imagen que cualquier aficionado a la fotografía tiene en cuenta al apretar el disparador. Son bien conocidos:

- *Ángulo de visión*: frontal, lateral, picado, contrapicado.
- *Distancia focal*: macroobjetivo, teleobjetivo, gran angular, ojo de pez.
- *Iluminación*: cenital, plana o frontal, inferior, lateral.
- *Encuadre*: detalle, primer plano, plano tres cuartos o americano, plano medio, plano general, plano de conjunto.

- *Profundidad de campo*: perfil nítido o borroso, figura o figura y fondo.
- *Nitidez de la imagen*: tamaño del grano, precisión del detalle, filtros. Hoy, en relación con la imagen digital hablaríamos de píxeles.

d) Los códigos *de composición*. Aportan el esqueleto formal de la imagen, a la que estructuran globalmente. Van más allá de la sintaxis impuesta por las leyes perceptivas, pero se apoyan en ella. Hay composición focalizada y distribuida, en profundidad o no, apaisada y vertical, en cruz, en pirámide, en diagonal. Estas disposiciones se pueden combinar: así, el cartel sobre el séptimo impuesto de guerra combinaba una composición en diagonal (palo de la bandera) con una piramidal, vertical y en profundidad. Las funciones de la composición son tres:

- La *verosimilitud*, que tiene mucho que ver con el equilibrio de formas y volúmenes. Así si alguien se sube a una escalera, la diagonal será la línea de ascenso más convincente.
- La *lectura*. Esto es, la composición guía los ojos del espectador hacia un determinado orden de interpretación o lectura.
- La *asociación*. La composición actúa también como fuente de asociaciones o connotaciones al organizar personajes, objetos o acontecimientos de una cierta manera.

e) Los códigos *cromáticos*. También (al margen de las leyes de la percepción cromática) la elección y combinación de colores está ligada a la preferencia por diferentes sistemas de connotaciones. Es verdad que algunas codificaciones de color podrían haber sido tratadas como culturemas o como factores de equilibrio en la composición. Sin embargo, vista su importancia, es legítimo presentarlos aparte. Primero, la propia existencia o no de color ya es una elección con valor connotativo (así el blanco y negro o el sepia sugieren el cine y la fotografía clásicos o etapas anteriores de la historia contemporánea). Después, es igualmente importante la elección de colores cálidos o fríos, brillantes o mates. Caben aquí también los simbolismos ancestrales: el blanco como símbolo de la pureza y del nacimiento; el rojo, de la sangre, la violencia y la guerra; el negro de la falta de conciencia y la muerte.

Una parte de la estructura de una imagen está fijada por las leyes de la percepción visual y por codificaciones culturales, además de por otros factores más específicos vinculados al ángulo de enfoque, la composición y el color.

3.4. La codificación comunicativa en las representaciones icónicas

Respecto a su función plenamente comunicativa, una imagen se tiene que analizar a diferentes niveles: icónico, iconográfico, tropológico, tópic y entimémico.

Una vez penetramos ya en los códigos genuinamente comunicativos, cuando ya está bastante claro qué pretende el emisor, quién es el receptor y qué se quiere de él, nos damos cuenta de que los mensajes icónicos están codificados a diferentes niveles o ejes una vez más. Una presentación a nuestro parecer todavía válida es la que hizo Eco en *La estructura ausente*, obra clave ya citada. Seguiremos, pues, en líneas generales su planteamiento, aunque aquella formulación se refería explícitamente al mensaje publicitario y a su intención persuasiva. Creemos, sin embargo, que globalmente puede aplicarse también a la viñeta del cómic o de las ilustraciones literarias y, con algunas restricciones, a la fotografía, al dibujo y a la pintura.

Eco distingue:

a) Un nivel *icónico* propiamente entendido. En éste los objetos y personajes poseen, ante todo, el valor puramente denotativo al que ya hemos aludido más arriba: un vaso de cerveza es un vaso de cerveza; un coche es un coche. Ahora bien, por encima de éste, se ven recubiertos por una pátina connotativa de cariz retórico o *retórico-icónico*: el vaso reluce con la capa helada de la cerveza, la espuma burbujea, el coche brilla inmaculado en un paisaje de ensueño.

b) Un nivel *iconográfico*. Aquí hay que distinguir entre:

- La codificación *histórica* que depende de significaciones convencionales establecidas culturalmente en sucesivas etapas del desarrollo de las sociedades y después conservadas: por ejemplo, el ojo tapado del pirata, la aureola del santo.
- La codificación intrínseca dentro de cada sector de la cultura visual en forma de *iconogramas*. Un tipo con corbata y americana que lleva una cartera negra en la mano es un ejecutivo. Un iconograma como éste no es un signo aislado sino, evidentemente, un enunciado entero y, por eso, va más lejos que los culturemas que veíamos en el apartado anterior. Esta codificación también es convencional, pero ahora depende de convenciones más o menos exclusivas de cada uno de estos sectores, por ejemplo de la publicidad o del cómic.

Lectura complementaria

U. Eco (1968/1989). *La estructura ausente* (pp. 298 y sigs.). Barcelona: Lumen.

c) Un nivel *tropológico*. Corresponde a los equivalentes visuales de los tropos o figuras *retóricas verbales*, una visualización de la metáfora, la metonimia, la lítote, etc. Pero eso no comporta que este nivel tenga relación directa con los tropos lingüísticos: como decíamos, puede ser que sí o puede ser que no; hay una retórica icónica que es casi una traducción de la verbal y otra que es totalmente independiente. Así, en una viñeta de cómic un puño atrevido contra la cara del adversario con el bocadillo "Pero el puño de la justicia se pone en acción..." enlaza la retórica textual con la icónica mediante una metonimia (el puño por el cuerpo entero) y una antonomasia (la singularidad de este justiciero por excelencia), bastante utilizada en publicidad y cómic (el personaje presentado en el anuncio o en la viñeta suele ser un prototipo del género que representa al ama de casa, al obrero, al héroe, al "malo", etc.).

En cambio, si nos fijamos en que en un anuncio de neumáticos un coche avanza con las ruedas intactas sobre un firme sembrado de clavos, entonces estaremos ante una hipérbole puramente icónica. En la publicidad es típica la metonimia doble: si ponemos un haz de espárragos frescos al lado de un sobre de sopa de espárragos, brota inmediatamente un vínculo causal: los espárragos son el ingrediente principal de la sopa y remiten a ella como parte antecedente; la sopa es la parte consiguiente de un determinado tratamiento culinario de los espárragos. Esta sopa es, pues, una *auténtica* sopa de espárragos.

d) Un nivel *tópico*. Los *tópicos* son las premisas argumentales implícitas o elípticas en el desarrollo de un tema que funcionan como base de un silogismo o como una convención sintética; es decir, como una opinión generalmente aceptada. Así, suponemos que vemos a una chica joven inclinada sobre la cuna donde duerme su hijo con un producto de nutrición infantil al lado. El *iconograma* "madre joven vigilando el sueño de su niño" se sostiene sobre una red de presuposiciones como "el amor de madre es el más fuerte", "las madres adoran a sus hijitos", "un niño requiere mucha atención", etc. Para que la premisa funcione después en un silogismo hace falta que el personaje se defina por antonomasia; es decir, *esta madre joven es la madre por excelencia*.

e) Un nivel *entimémico*. En el ejemplo de la sopa de espárragos hemos enmascarado el silogismo que llevaba al convencimiento de la calidad de la sopa. Sería éste: "una buena sopa de espárragos tiene que estar hecha con auténticos espárragos frescos"; "esta sopa está hecha con auténticos espárragos frescos"; así pues, "esta sopa es de calidad (y vale la pena comprarla)". Claro está que en las alegorías, en la publicidad o en la propaganda política, en la argumentación de personajes de cómic o de cine, los silogismos argumentativos y persuasivos no están totalmente desarrollados, más bien están escondidos o condensados. Estos silogismos en versión reducida son los entimemas, que ya hemos comentado también al exponer los elementos de la retórica textual. Ahora, los entimemas actúan sobre la base de signos icónicos. Las premisas a las que nos referíamos en el nivel tópico cuajan a menudo en entimemas. En el ejemplo de la madre joven, el razonamiento completo, apoyado en la antonomasia, se asentaba en lo siguiente: "ésta es la madre por excelencia"; "la

madre por excelencia alimenta a su hijo con este producto"; "tú (si quieres ser esta madre) también se lo tienes que dar". La antonomasia permite sustituir la premisa de "todas las madres..." por "esta madre..." y, si la figura femenina es lo bastante atractiva en este contexto, ayudará a crear la identificación, añadida al deseo de ingresar en la categoría general de "Buenas Madres". Todo estos procesos argumentativo quedan simplificado icónicamente con la imagen de la madre velando al niño y el tarro de comida al lado.

Los entimemas se apoyan a menudo en el mensaje escrito. Un ejemplo bastante analizado ha sido el del anuncio del vodka Eristoff, en el que un hombre con aspecto de ejecutivo en horas de asueto, de expresión simpática pero ambigua (no totalmente de fiar) aparece al lado de un texto escrito sobre etiquetas blancas en el que se lee "Qué diría tú mamá si te viese con Eristoff". En la parte inferior del anuncio se ve una botella y la etiqueta al lado, repetida, con la significativa coletilla de la frase "Un lenguaje distinto". Evidentemente, ahora en vez de la "Madre joven" tenemos al "Calavera simpático y (probablemente) rico", identificado como individuo y marca a la vez. El doble silogismo tiene, como mínimo, los siguientes componentes.

- Primero: "Estás con Eristoff (marca = hombre)"; "Esto va contra las convenciones establecidas"; "Tu madre, defensora de convenciones establecidas, no estará de acuerdo".
- Segundo: "Yo no soy mi madre"; "Yo opto por los lenguajes diferentes"; "Yo estoy con (bebo) Eristoff".

Al ir avanzando del nivel puramente icónico hacia el tópico y el entimémico, dejamos atrás el plano de las denotaciones y nos adentramos en el de las connotaciones y la retórica.

3.5. Un ejemplo: los mitos icónicos

El 1957 Roland Barthes estableció un patrón de análisis de la imagen en sus *Mythologies*, un patrón montado sobre los conceptos de *denotación* y *connotación* y sobre la noción de *mito icónico*. El ángulo de ataque es hermenéutico, que tiene como objetivo establecer, primero, la superficie del mensaje con el fin de poder profundizar después en él y averiguar sus mecanismos ocultos de significación. Hay que remarcar que la posición de Barthes es *émica*, ya que pertenece a la misma cultura que el producto icónico que interpreta. La tradición en la que trabaja es la estructuralista.

Lectura recomendada

Podéis ampliar la información sobre este análisis en: H. Calsamiglia y A. Tusón (2007). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso* (2.ª ed.) (pp. 292-294). Barcelona: Ariel.

Lectura recomendada

R. Barthes (1957). *Mythologies*. Paris: Du Seuil [edición española: R. Barthes (2000). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI].

Nos detendremos brevemente en uno de sus análisis más conocidos, el de la foto de un soldado francés negro aparecida en la portada de la revista *Paris Match* en los años cincuenta, cuando Francia todavía poseía un imperio colonial. En el análisis nos apoyaremos sobre algunos de los conceptos definidos anteriormente.

En la imagen vemos a un soldado muy joven, casi un niño, con el uniforme del ejército francés, saludando con respeto y admiración la bandera (lo sabemos por el contexto). El ángulo es ligeramente *contrapicado*, el encuadre masivo (no deja nada de espacio en torno al personaje, a excepción de algunos fragmentos de cielo azul), la composición es *vertical* y está *focalizada* intensamente en la figura gracias al recorte *metonímico* (vemos sólo la cabeza y la palma de la mano) y a la discontinuidad (la palma no está conectada con el brazo ni con el cuerpo).

Así, pues, se nos muestra sólo la cara como zona de máxima significación expresiva, particularmente los ojos teñidos de una sutil pátina de emoción. No se nos muestra el patio de armas ni la explanada donde se alza la bandera. Todo eso emplaza al soldado a una distancia *íntima*, en términos de *proxémica representada* lo acerca mucho al lector. Este acercamiento es uno de los puentes por donde puede progresar el proceso de identificación.

En cuanto a la mano representada, es el *emblema* de "saludar militarmente" en términos de comunicación no verbal. El signo de la mano y, de hecho, el conjunto de la figura estarían constituidos a nivel *infracomunicativo* por *culturemas* y, a nivel *comunicativo*, por *iconogramas* (los que clasifican a alguien con esta cara, esta posición y esta ropa como "joven" y como "soldado" o "militar"). Los colores son cálidos, coherentes con la temperatura emocional que se quiere transmitir.

En el plano puramente *denotativo* el negro se opone al blanco, lo "militar" con lo "civil", el saludo, como signo de respeto y adhesión, a la indiferencia, al desprecio o a la rebelión. En la perspectiva de Barthes este plano constituye la superficie de la significación, la cual tiene que ser atravesada por el analista que busca significaciones más profundas.

Efectivamente, por debajo de las obvias denotaciones y del nivel puramente icónico, encontramos un sistema de connotaciones o de asociaciones mediante el cual el lector sitúa la imagen en las coordenadas de valores que quería el emisor. Estas connotaciones se sirven de recursos retóricos o *tropológicos*. Ya hemos citado algunos, como el recurso de la *metonimia* con el fin de acercar el personaje al público y de alcanzar la identificación. Así nos colocamos como espectadores en la subjetividad del chico, en sus ojos atentos, y no en el mundo empírico de la milicia y la guerra, que nos son sustraídos del campo visual.



Portada de *Paris Match*

Si ahondamos más, la solemnidad de la expresión, añadida a su autenticidad emocional, en el contexto también solemne del saludo a la bandera, impiden cualquier intento de distanciamiento o negación por parte del receptor. El espectador de la época pensaba: "Este es un tema serio y no cabe otra actitud que la que tiene el soldado, quien, además, ama a la patria".

Por otra parte, el carácter pacífico del contenido (vemos a un soldado, pero es un niño y parece un buen muchacho) evita cualquier sugerencia de violencia u opresión, aunque incorpora la firmeza. La juventud de esta cara, la sinceridad de su mirada, promueven la identificación con el chico y, de rebote, con las adhesiones que representa mediante la *antonomasia*. Es el soldado colonial por excelencia.

La antonomasia, como ya hemos dicho, recubre diversos *tópicos* que quedan ocultos. Así la participación en el imperio francés es libre. Cualquier persona, blanca o negra, puede integrarse. Se trata de participar e integrarse en un imperio; no en la sociedad o en la cultura francesa, ya que entonces el referente escogido no tiene por qué ser un soldado. Y claro está, el silogismo condensado o *entimema* desemboca en la conclusión de que, si eres aceptado por el imperio y disfrutas de él, si lo amas, tienes que estar dispuesto a defenderlo.

Esta red de connotaciones tiene, de hecho, la forma de un mito, incluso entendido de forma narrativa, que alimenta la imagen desde sus estratos más profundos. Por debajo de la denotación, y de manera parecida al ejemplo de Iwo Jima, hay un discurso ideológico que no queda patente, dado que se cierra el acceso al discurso contrario. Y justamente éste es el poder de la imagen, el de presentar un estado de cosas como si fuera lo único posible, aquello más natural y razonable.

Las connotaciones y la retórica, como ya hemos dicho, no hacen sino mostrar una parte de la realidad (puede valer la pena identificarse con el imperio, ser protegido por él y, a su vez, defenderlo), ocultando la otra (nos tenemos que oponer al imperio, que domina, oprime, explota y amputa las identidades personales y nacionales), desviando la atención del receptor en la dirección deseada.

En trabajos posteriores Barthes abandonó la perspectiva de buscar el significado en profundidad, desde una superficie que lo esconde, y se decantó hacia una posición en la que la ideología o el mito nacen de la interrelación compleja de los signos y de las diferentes configuraciones de sentido que aquella produce.

Lectura recomendada

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

3.6. Un ejemplo: la retórica cotidiana

La imagen que presentamos en el margen está tomada de un prospecto editado a principios de los años ochenta sobre prevención de riesgos. En estos casos los riesgos, obviamente, están ligados a la utilización de las escaleras manuales. Su función *conativa*, su utilidad, es la de advertir sobre el cuidado necesario que hay que tener al subir o bajar por una escalera de este tipo en una biblioteca, en el ámbito doméstico, etc.

En la fase infracomunicativa tenemos a una mujer joven, con características físicas que permitirían calificarla de atractiva y con *expresión facial de pánico* (cejas alzadas, ojos desorbitados, boca abierta), con el brazo en busca de un punto de apoyo o previniendo la caída.

La composición es *vertical* y está *focalizada* en el cuerpo de la mujer, centrada en su parte inferior. Además incluye dos violentas *diagonales* que rompen la figura femenina en dos a partir de las nalgas, en dirección a la cabeza; arriba y a la izquierda, y en dirección a los pies; abajo y a la izquierda. La escalera, en cambio, se mantiene recta y firme a su lado: no se cae, quien se cae es la mujer.

El encuadre es *de cuerpo entero*, pero bastante ajustado, ya que incluye sólo la escalera como elemento de referencia al ambiente; el libro, que tampoco sufre el efecto de la gravedad, y nada más: la escalera queda, pues, como el instrumento vinculado al peligro.

El ángulo de visión es un *contrapicado*, en *gran angular* muy abrupto, que aleja mucho la cara del espectador, ¡muy diferente al ejemplo anterior del soldado colonial! Los rasgos femeninos, zapatos incluidos, se tienen que procesar primero; la cara aterrorizada, después.

El libro en el aire, sugiriendo la caída, es un *culturema* gráfico asimilable a las figuras cinéticas del cómic, que indican el movimiento con trazos simples. El redundante letrero "CAÍDAS" cumple una función de anclaje textual que garantiza la concreción del significado de la imagen.

Éstos son los ingredientes que generan un mensaje interpretable en el plano denotativo y meramente icónico. Tenemos una mujer joven que se asusta en el instante previo a la caída de una escalera. Como en el ejemplo anterior, sobre este nivel se superponen los recursos retóricos y las connotaciones, esculpiendo la forma comunicativa final del mensaje en función de su intención y de los destinatarios previstos. Claro está que el mensaje está dramatizado al haber escogido para la representación aquella situación en la que el accidente ya es inevitable. Una vez te estás cayendo poco puedes hacer; hace falta, por lo tanto, *prevenir* y seguir las instrucciones de uso.



Lectura recomendada

F. Marcé (1983). *Teoría y análisis de las imágenes* (pp. 273-275). Barcelona: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona.

En consecuencia, la imagen, gracias al contrapicado, se convierte en *hiperbólica*, exagerada, con la finalidad de potenciar su efecto (igual recurso se utiliza en ciertos anuncios para la prevención de accidentes de tráfico). La expresión facial cumple la misma función.

Como casi siempre, reconocemos una *metonimia* en la forma parcial de dibujar el movimiento de caída, con el cuerpo y el libro suspendidos en el aire. Este tiempo congelado mueve al espectador hacia el probable final de la escena: el impacto contra el suelo y la lesión consiguiente.

De esta manera la imagen tiene valor de *catáfora*, es decir, posee una cierta dimensión narrativa que anticipa el final, dado que el espectador hace una lectura dinámica en el tiempo.

Hay un *entimema* encriptado en la representación: si subes o te aguantas mal en una escalera de mano, perderás la sujeción o el equilibrio, te caerás y te harás daño. En este caso, el silogismo se despliega sobre una dimensión temporal.

La red de connotaciones, sin embargo, se extiende todavía más, en anchura y en profundidad. Esta mujer joven, bella, indefensa, a punto de hacerse daño, se constituye en el terreno de los *tópicos* y de los *iconogramas* como *destino de protección*, no sólo para el público masculino y para el talante caballeresco, sino también para el femenino, en la medida en que en una sociedad patriarcal las mujeres pueden identificarse con los estereotipos del hombre. La mujer a punto de ser herida frente a la mujer a punto de ser salvada funcionan aquí como un *oxímoron*, y este contraste es el motor que suscita la atención y la identificación necesarias para que el cartel tenga el efecto deseado.

Sobra añadir que el mensaje se hubiera podido recubrir de una retórica bien diferente.

Bibliografía

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Du Seuil (Edición española: R. Barthes, 2000. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI).
- Birdwhistell, R. L. (1968). Cinésica y comunicación. En E. Carpenter y 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. y Tusón, A. (2007). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso* (2.ª ed., pp. 292-294). Barcelona: Ariel.
- Carontini, E. y Peraya, D. (1979). *Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico*. Barcelona: G. Gili.
- Eco, U. (1968/1989). *La estructura ausente* (pp. 298 y ss). Barcelona: Lumen.
- Ekman, P. (1973). Cross-Cultural Studies of Facial Expression. En P. Ekman. *Darwin and Facial Expression* (pp. 169-222). Londres: Academic Press.
- Ekman, P. y Friesen, W. V. (1978). *Facial Action Coding System*. Palo Alto (CA): Consulting Psychologists Press.
- Darwin, Ch. (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. Recuperado el 17 de agosto de 2009 de <http://www.face-and-emotion.com/dataface/facs/description.jsp>.
- Hall, E. (1978). La antropología del espacio: un modelo de organización. En H. M. Proshansky, W. H. Ittelson y L. G. Rivlin (Eds.), *Psicología Ambiental*. México, DF: Trillas.
- Knapp, M. L. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno* (pp. 122 y ss). 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* (3.ª ed.). London: Sage.

