

investigación sobre el movimiento muralístico mexicano y la concientización*

Algunas implicaciones de estudios en sociolingüística y psicología cognoscitiva

JACQUELINE SKILES

New School For Social Research
(Nueva Escuela de Investigación Social)**

Tanto los hombres como las mujeres de los países latinoamericanos familiarizados con la vida cultural y política de sus propias sociedades —cuando menos desde su independencia y quizás desde antes—, deben encontrar extraño que nosotros, ciudadanos de los Estados Unidos, necesitemos hacer reuniones para discutir específicamente “la relación entre las artes y las reformas sociales y políticas”, como si esa relación no fuera del todo clara, se saliera de lo natural o fuera problemática. Para ellos debe ser tan evidente que la consideran como un hecho, y es quizás de donde deberían comenzar las discusiones de este trabajo, en lugar de darse ahí por finalizadas, aunque tenemos la esperanza de que estas investigaciones continuarán en otros sitios.

Sin embargo, debido a nuestra propia historia, esta relación no ha sido tan evidente para los norteamericanos que estudian las sociedades culturales latinoamericanas, porque hasta muy recientemente, desde los años treinta como mínimo, estos problemas sociales y políticos tan polémicos generalmente habían sido conside-

rados fuera de su dominio y sin relación al estudio del desarrollo de las artes. Se les tenía, más bien, como una fuente real o potencial de contaminación y por lo tanto deberían ser conscientemente evitados por el artista. Esto ha sido especialmente válido respecto a las artes visuales, campo al cual yo, como pintora y artista gráfica, estoy más familiarizada.

Aunque ha habido algunas excepciones notables en esta corriente, especialmente entre los artistas afectados por la fermentación de los años treinta, tales como el finado Ben Shahan, el “caudal principal” de las corrientes artísticas norteamericanas ha seguido otros cursos después de los años cuarenta. Explicar la razón por lo que esto sucedió, requeriría demasiado tiempo para analizarse aquí, y no es nuestra meta en este trabajo. Pero por lo menos digamos en forma breve que en los

* PRESENTADO EN LA CONFERENCIA SOBRE SOCIEDADES Y ARTES EN LATINOAMÉRICA, 12-14 de abril de 1971. Escuela de Asuntos Internacionales, Universidad de Columbia. Bajo el patrocinio del Instituto de Estudios Latinoamericanos y La Escuela de Artes.

** Se agradece la colaboración del Instituto Mexicano del Seguro Social —especialmente al doctor Enrique Cárdenas de la Peña y al doctor Gustavo Marín F., director del Hospital de la Raza— en la realización del estudio de opinión pública que se hizo en el último, a la profesora doctora Ida Rodríguez de P., del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por su valioso consejo al iniciarse la investigación, y a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM —especialmente al profesor Raúl Béjar y al profesor José Luis Reyna— por su apoyo y ayuda en las fases posteriores de la realización de esta investigación y en otras relacionadas con el problema de comunicación entre artista y pueblo en el muralismo mexicano. La autora.

últimos años los artistas norteamericanos no han sido animados —cuando no positivamente desanimados—, a compenetrarse seriamente con los temas sociales y políticos, y es dudoso que un mayor compromiso o una mayor orientación instrumental en el arte norteamericano, cara a cara con los asuntos políticos, hubieran logrado mayor simpatía del público hacia los artistas, o hubieran logrado que se les escuchara, debido a la naturaleza de la organización social de la empresa artística y a la estructura política de esta nación.

Únicamente unas cuantas estrellas de cine han sido tan festejadas y mimadas por nuestra sociedad que puedan presumir de que se escuchen sus voces sobre temas políticos, y hacen uso de su carrera artística como un trampolín hacia la carrera política. Y solamente unos cuantos intérpretes de música popular, baladistas o cantantes de “rock”, y posiblemente un solo poeta, son escuchados por la juventud culta. Los artistas en general, no han adquirido el mismo prestigio en nuestra sociedad pragmática como el que han logrado los artistas de Latinoamérica. Por ejemplo, ¿cuántos embajadores poetas hemos tenido?, y ¿cuándo hemos tenido un presidente pintor?, ¿dónde están nuestras figuras públicas conocidas por sus logros artísticos al igual que por sus servicios públicos, como es frecuente en Latinoamérica? Al contrario, la sensibilidad artística y la creatividad son consideradas como algo que inhabilita a sus poseedores para ser depositarios de los intereses y las realidades concretas de nuestros asuntos sociales y económicos.

Nos damos perfecta cuenta de que en nuestras universidades y círculos académicos, las ciencias sociales y las artes se han mantenido en general separadas a distancia segura, aunque estéril, y aquellos que han intentado cruzar la brecha a veces se han encontrado en “la tierra de nadie”, provocando luchas y creando confusión entre estas actividades. Un estudiante serio de la sociología del arte, por ejemplo, difícilmente encuentra la orientación necesaria en los círculos académicos, y descubre que los profesores que han escogido el mismo camino no han obtenido ningún reconocimiento dentro de su especialidad, ni han encontrado el incentivo necesario, ni logrado recompensas ni oportunidades. Algunos hasta han sido denigrados por sus colegas, debido a que se han ocupado de materias tan poco “científicas,” tales como la forma estructural de la profesión artística, los problemas de interacción entre el artista y la sociedad, o la forma de cómo es presentado el arte y cómo es recibido por el público. Existe también muy

poca literatura sobre tales asuntos; los artículos sobre esta materia se obtienen únicamente en periódicos poco conocidos, los cuales llevan nombres esotéricos y resultan sumamente difíciles de conseguir.

Así que, cuando uno siente la predisposición a estudiar la relación entre el arte y las reformas sociales y políticas, se encuentra con muchos obstáculos, además del prejuicio que tiende a desacreditar tanto a las manifestaciones artísticas como a quienes las toman en serio, como si estuvieran “infectados” de tendencias sospechosas tales como “el realismo socialista”. Todos sabemos que esto ha sido un continuo “no-no” desde que comenzó la guerra fría. ¿Es entonces de admirarse que la relación entre las artes y las reformas sociales y políticas en Latinoamérica sea un área problemática para los estudiantes norteamericanos? Tenemos la esperanza de que este trabajo represente una contribución para cambiar dicha situación. ¡Un auténtico rompimiento de las barreras!

Cuando uno mira hacia Latinoamérica con tales intereses, se encuentra, en principio, con una agradable sorpresa al descubrir la frecuencia con que tales tópicos han sido discutidos, la riqueza del material disponible para el estudio y la amplitud de la literatura escrita anteriormente. Tanto los poetas socialmente conscientes, como los artistas, son tenidos en gran estima en Latinoamérica, y su actividad política es considerada normal y hasta previsible. Al contrario de sus colegas norteamericanos, no parecen temer que su trabajo sufra y se demerite por tales actividades políticas, ni temen la pérdida del precioso tiempo de su producción, sino que al contrario, sienten que serán enriquecidos por semejante participación y por tales luchas, y piensan que su trabajo reflejará tal enriquecimiento.

Sin embargo, pronto se da uno cuenta de que, tanto la literatura crítica como periodística, a menudo representa sobre tales manifestaciones artísticas, puntos de vista partidarios, y su tendencia es más a persuadir de la justicia, de la causa representada y de la legitimidad del trabajo, que tratar seriamente sobre el papel que el arte desempeña en la sociedad, o de emplear algún sistema o método modernos para investigar eficazmente hacia quién se dirige el artista, bajo qué condiciones, qué es lo que quiere comunicar a su público y cuál es la influencia desarrollada por su trabajo. Tampoco sabemos cómo ha influido en el artista la industrialización moderna y si ha sido afectado por ella, aunque sí conocemos que se ha desarrollado un mercado de arte privado, y en muchos casos un considera-

ble patrocinio gubernamental hacia las artes. También sabemos que se ha desarrollado una tendencia para que los artistas latinoamericanos sigan los “estilos internacionales” de moda en Nueva York y París; una tendencia facilitada por los medios de comunicación modernos. No obstante, todo lo que sabemos son generalidades.

Nuestro interés se concentra esencialmente en el arte como un medio de comunicación en sí, y en el artista como un motor de reformas sociales y políticas. Desde luego, también se puede enfocar desde el punto de vista de la interacción entre el artista y la sociedad, y por la organización social de las instituciones artísticas que conducen al artista a ocuparse principalmente de estos temas durante un determinado periodo histórico. En otras palabras, ¿cómo es posible que se dé el arte social y político en una sociedad?, ¿cómo es posible la comunicación a través de tal arte?, ¿cómo es posible esta influencia, en y hacia qué grupos de la sociedad?

Al intentar hacer una investigación sobre estos puntos, pronto se descubre que hay muy pocos precedentes a seguir, que ningún maestro verdadero nos guía, que ninguna metodología adecuada y eficaz existe a la mano y que el marco conceptual todavía está por formularse. Como sucede con muchas investigaciones sociológicas en áreas nuevas, se presenta la tentación de buscar conceptos y técnicas de trabajos efectuados en otros campos que se puedan tomar prestados en su totalidad. Pero pronto se da uno cuenta de que las herramientas prestadas en realidad no sirven para la labor, y que muchas veces entorpecen más de lo que facilitan el descubrimiento y la percepción de la naturaleza interior de nuestro asunto. Algunas veces hasta se llega a sospechar que nunca fueron adecuadas ni siquiera para el trabajo original al cual fueron aplicadas.

INVESTIGACIÓN SOBRE EL MOVIMIENTO MURALÍSTICO MEXICANO

Nuestra investigación es sobre el problema de la comunicación entre los artistas y su público, o públicos, en relación con el movimiento muralista que siguió a partir de la Revolución Mexicana de 1910. En esta investigación nos hemos encontrado con muchas dificultades por el hecho de que todavía es un movimiento artístico vivo, pero esto mismo hace que se convierta en

un campo de investigación fecundo y sumamente apasionante. Cuenta con el fondo de la historia, los temas sociales, la extensión geográfica del trabajo realizado, más los diversos puntos de vista representados por sus principales protagonistas. Tiene la emoción del México del siglo xx, sus polémicas artísticas y políticas, al igual que los escándalos internacionales en que se mezclan artistas y patronos, y también de a política en sí.

Hay gran cantidad de material de estudio sobre este movimiento para el artista contemporáneo que esté interesado en las cuestiones políticas, sin importar el país al que pertenezca.

Los muralistas mexicanos declararon, en el manifiesto del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de los primeros años veinte, su intención y deseo de “hacer un trabajo útil para las clases populares de México en lucha”. En 1922 los participantes del primer grupo del proyecto muralista de la Preparatoria Nacional, proclamaron que “puesto que este momento social es de transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de la belleza deben ofrecer su esfuerzo máximo para hacer su producción de un valor ideológico para el pueblo, y que la meta ideal del arte, que es ahora una expresión de masturbación individualista, deberá ser de belleza para todos, de valor educativo y de lucha”. (Siqueiros, 1945, p. 254.) En su discurso de julio de 1969, David Alfaro Siqueiros, uno de los muralistas que participó en el proyecto de la Escuela Nacional Preparatoria, y que aún continúa activo a pesar de haber pasado ya de los setenta años, comparó el mural con “un púlpito... una tribuna” para la propagación del credo social y político.

En otras palabras, estos artistas quisieron despertar el conocimiento de los pobres, los oprimidos, los vejados, los de abajo, para hacerlos formar una clase “para ellos mismos”, en términos marxistas, en lugar de ser únicamente un grupo amorfo que objetivamente ocupa la gran base de la estratificación piramidal socioeconómica de la sociedad mexicana.

Su arte debería ser de *concientización* y *politización*. Algunos de ellos se habían familiarizado con las ideas socialistas cuando aún estaban en la escuela de arte, durante la primera década del siglo, y como Diego Rivera habían llegado a conocer a muchos marxistas en las capitales europeas adonde habían ido a perfeccionar sus estudios. Así, aunque en cierto modo se habían identificado con los nuevos grupos de clase media que estaban en el poder y junto a ellos habían luchado

en la Revolución, en muchos casos no aceptaron que la lucha por la justicia social debía terminar cuando estos grupos alcanzaran el poder. Ellos sabían que los pobres tendrían que seguir luchando hasta lograr “su lugar bajo el sol”, pero primero tendrían que ser plenamente conscientes de su verdadera situación dentro del nuevo orden social. Los muros de los edificios públicos se convirtieron así en el *forum* para los análisis polémicos de los artistas.

Los artistas han dado por consumado el que su mensaje ha sido recibido y comprendido en muchos casos, pero dada su sofisticación y su gran experiencia cultural, incluyendo estudios en el extranjero —en muchos casos en contraste con el 75% del analfabetismo en el tiempo de la Revolución, y del 24% que aún existe en el México actual—, creemos que esta comunicación no ha llegado plenamente, sino como problemática. Para citar a Allen D. Grimshaw, cuando discute la sustitución del idioma, por el “símbolo visual”:

Dentro de una comunidad determinada, el mismo símbolo visual puede tener significados completamente diferentes que cambian con el tiempo (aun dentro del lapso de una sola experiencia y con un mismo motivo de arte), a través de los grupos subculturales, y también como resultado de los cambios de contenido general o de la materia de que se trata en la experiencia del trabajo que abarca solamente a los miembros de los mismos subgrupos.

La declaración original de Grimshaw en 1969, fue hecha en relación al estudio sociolingüístico, un campo que nosotros creemos que puede proporcionar una percepción de la naturaleza interna, útil para el estudio de la comunicación visual, área igualmente compleja, si no es que más, que el idioma.

¿Cómo entonces podemos saber si la gente realmente comprende el mensaje sociopolítico de los murales? ¿Cómo saber también si ha influido en ellas el estilo artístico de la presentación y contenido de los murales en términos físicos, sociales y políticos? ¿Quién ve estos murales realizados dentro o fuera de imponentes edificios públicos? ¿Cómo afecta esta ubicación en la percepción y entendimiento de ellos, dadas las diferentes actitudes en favor o crítica en relación al gobierno representado por estos mismos edificios? ¿Qué impacto causarían a la gente tales mensajes si efectivamente fueron comprendidos en la forma que quisieron expresar los artistas? ¿Cómo pueden ser medidas tales acti-

tudes, opiniones o creencias? ¿Pueden acaso ser expresadas verbalmente?

¿POR QUÉ?

Pero antes de discutir estos problemas, quizás deberíamos preguntar el porqué de semejante tarea. Aquellos cuya formación ha sido estrictamente humanística, podrán hacer objeciones ante el sólo hecho de un análisis “frío” y objetivo (no nos atrevemos a entrar en la controversia o la objetividad de las ciencias políticas en este momento) de los asuntos del espíritu, tales como el arte. Quizás ellos vean cualquier actitud sobre la cuantificación de los aspectos expresivos de la vida humana casi como algo sacrilego, y hasta podrán alegar la inmunidad de los objetos artísticos a semejante tratamiento. Pero el hecho de ser algo tan complejo y difícil no significa que no se deba intentar. En realidad, por esto mismo resulta más importante aún el llevarlo a cabo.

Si aquellos involucrados en la comunicación masiva desean saber, y están dispuestos a promover un estudio, sobre la reacción del público ante la forma y el contenido de las comunicaciones, ¿existe algún motivo por el cual el artista interesado en comunicar un mensaje en particular o una visión de la realidad, no pueda estar igualmente ansioso por conocer cómo es recibido su mensaje, y qué grupos o individuos están dentro de su “tendencia”, quienes no lo están y por qué? ¿no les interesaría saber en qué consisten específicamente las barreras concretas que impiden que su comunicación se realice y qué nueva vida o nuevas dimensiones adquiere su trabajo en las mentes de aquellos que interactúan con él, a través de su trabajo? ¿no sería valioso para aquellos que patrocinan tales trabajos conocer todo esto también? ¿no debería el gobierno de México interesarse en saber el efecto que tiene este arte sobre los ciudadanos, especialmente cuando puede ser considerado, a lo menos en parte, como un refuerzo de legitimación del mismo gobierno, que proclama ser el guardián de la tradición revolucionaria? Millones de pesos del tesoro público se han gastado para crear estas obras, y muchos millones más se están gastando actualmente para conservarlas y restaurarlas del deterioro del tiempo y de los elementos. ¿No debería el público tener acceso a la información concerniente al rol que juega esta obra en el cuerpo social de la nación? ¿No estarían interesados los ilustradores y diseñadores

de los muchos textos escolares donde se reproducen estos murales en forma total o parcial, en tener un avalúo de qué tan eficazmente funcionan estas ilustraciones en relación con el texto y las otras ilustraciones en la formación y socialización de los alumnos de las escuelas?

Además de obtener las respuestas a estas interrogaciones sobre el valor instrumental de dicha obra, podemos averiguar cómo se ve la gente a sí misma en relación al arte. Mucho de esto se está conociendo por un examen preliminar sobre el gusto del público en arte moderno, llevado a cabo en Toronto hace unos cuantos años, y que fue parcialmente publicado en marzo de 1971 en el *UNESCO Courier*. La justificación continuada del análisis de los datos de este estudio ha sido dada por Duncan Cameron, director de la Conferencia Canadiense sobre las Artes, y coordinador del sub-comité sobre El Público y el Arte Moderno del Consejo Internacional de Museos (The Canadian Conference on the Arts and Coordinator of the sub-Committee on the Public and Modern Art of the International Council of Museums), y dice lo siguiente:

Si nos interesamos por la naturaleza del hombre, la calidad de la vida y las alternativas para el mañana, entonces el artista, y muy en especial el artista visual, debe ser escuchado. Conocemos por la experiencia del pasado que lo que nos está diciendo será importante para nosotros.

Universalmente el artista se encuentra en la vanguardia, en alianza con los intelectuales, los reformadores políticos, la juventud radical y los bandos de protesta.

Históricamente este no es un papel nuevo para el artista —pero la dimensión global no tiene precedente en cuanto al volumen y rapidez de las comunicaciones modernas y la violencia de los cambios.

Así que... nunca ha sido más importante que el artista sea no solamente escuchado sino también comprendido. (Cameron 1971, pp. 18 y 15.)

Es bien conocido que los muralistas mexicanos influyeron en el desarrollo de nuestro propio movimiento artístico de protesta social en los años treinta, y que muchos de ellos trabajaron entonces aquí por cortas temporadas. Ambos grupos han sido influidos por la escuela realista de Rusia, pero ¿cómo y hasta qué punto?, ¿cuáles son los canales de comunicación internacional en las artes?, ¿son viajeros los artistas?, ¿los museos?, ¿las publicaciones?, ¿cómo trabaja esta red de comunicaciones?

ARMAZÓN TEÓRICO

Pero volvamos al problema de cómo medir los grados de reciprocidad entre la intención del mensaje del artista, y lo que recibe el público en el intento de *concientización*. La suposición implícita de los artistas es que las masas son los agentes reales o potenciales del cambio social, y que el éxito de *concientización* de estos grupos es esencial para lograr los cambios buscados por los artistas en nombre del pueblo. Nuestro problema puede ser expuesto en las palabras de Peter Berger, de cómo descubrir cuáles son las condiciones para la redefinición venturosa de la realidad. Este es un problema de la sociología del conocimiento, en términos del proceso de socialización secundaria, en la cual los agentes, o sean los artistas, interactúan indirectamente con el objeto, o sea “el pueblo”, a través de los murales.

Desde esta perspectiva, la pintura puede ser definida como “acción social”, en el sentido weberiano, al ser acción orientada hacia otros y tomando su posible reacción en consideración. Sin embargo, en su reacción los miembros del público se convierten en sujetos, al mismo tiempo que objetos, puesto que participan en el proceso de interacción y son transformados por la experiencia. El artista trata de desarrollar o de cambiar la realidad subjetiva del espectador en relación con el rol que él y su grupo juegan en el proceso socioeconómico y político de la sociedad, o de reforzarle este entendimiento si está de acuerdo con el análisis del artista.

Un ejemplo de lo anterior sería el intento de cambiar la imagen negativa de sí mismos, que tienen tanto los miembros de los grupos socioeconómicos inferiores como los grupos indígenas, glorificándolos y glorificando su contribución a la cultura mexicana a través de los murales realizados. Por otro lado, la orientación política oficial de las escuelas podría ser contradicha por el contenido de un mural. En términos más amplios, los artistas han tratado de validar y de hacer aceptar una cierta interpretación y conocimiento de la realidad mexicana, incluyendo los puntos de vista ideológicos, o en términos de Mannheim, “panoramas utópicos de la realidad”. Los artistas siempre han representado una corriente radical de la ideología revolucionaria en México, y han sido más utópicos en su visión de la buena sociedad y el rol de la gente común y sus virtudes; prueba de ello es la obra de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública en la ciudad de Méxi-

Por tanto, los problemas que hay que investigar pueden ser divididos analíticamente. Primero, cómo medir el grado de exposición de los murales, y la inatención de su mensaje ante la gente; segundo, cómo medir el *grado de receptividad de ese mensaje, si es que es comprendido, y cómo ocurre esto*. Aquí llegamos al problema del *grado de reciprocidad* entre el significado que quiere lograr el artista y la verdadera interpretación que la gente le otorga. Finalmente existe el *grado de aceptación* de la definición e interpretación que da el artista a esta realidad, que por supuesto tiene que ver con la *influencia* que su obra puede o no ejercer. Para contestar las preguntas más importantes —¿cómo es percibido y comprendido el mensaje, y cómo afecta a la gente?—, nos vemos forzados a encarar el problema de cómo lograr acceso a los sentimientos de otro con la menor distorsión posible. Tal como en el caso de muchas otras investigaciones sociológicas, dependemos en gran parte del uso del lenguaje empleado por el investigador y los sujetos que se están estudiando, para hacer llegar esta información acerca de los estados de su percepción. Así que nuestro estudio comprende la eficacia de dos códigos simbólicos: lenguaje y símbolos visuales en compleja asociación.

HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN

Como se indicó anteriormente, nuestra hipótesis inicial y general fue que el idioma simbólico visual, al igual que el escrito o el hablado, es un producto social, y que el compartir los significados de tales símbolos es el resultado de experiencias sociales similares y de situaciones socio-económicas de una sociedad, que son la base de la comunicación. Suponemos en esta forma, que aquellas personas cuya experiencia social ha sido la más similar con la del artista, deberían ser las más capaces de interpretar los murales en la forma en que el artista intentó expresarse, de acuerdo con sus propias declaraciones. Por supuesto, el hecho de que muchos artistas, especialmente Rivera y Siqueiros y el francés Jean Charlot, hayan estudiado en Europa, y trabajado en Estados Unidos y otros países, ha proporcionado a su experiencia cultural dimensiones no compartidas por la mayor parte de los mexicanos. También, el hecho de que son “especialistas”, y que han aprendido la historia de su propia forma de comunicación, o sea la pintura, y el lenguaje plástico tradicional, los sitúa muy por aparte de la persona tér-

mino medio que no estudia la historia del arte, y mucho menos aprende a usar el código de símbolos visuales hasta un grado significativo para la comunicación en sí. Por lo tanto, las únicas personas que se podría esperar que tuvieran una experiencia social y educativa verdaderamente cercana a aquella de los artistas que nos ocupan, serían otros artistas.

La suposición subyacente en esta hipótesis, es que símbolos gráficos o visuales más evolucionados que los usados en los pictogramas o en los sistemas de lenguaje jeroglífico, todavía representan un código de comunicación similar a los patrones de la lengua y de los idiomas escritos. Sin embargo, puesto que estos símbolos no son utilizados como la forma primaria de comunicación, su nivel de codificación y sistematización todavía no alcanza aquel de los lenguajes. Los tratados sobre los símbolos visuales no ofrecen generalmente mayor análisis sistemático del mismo nivel de complejidad que el de otros estudios similares sobre el idioma hablado y escrito. Para poder proseguir en terreno más firme, será necesario analizar más a fondo en qué forma estos dos sistemas de comunicación simbólica son, de hecho, similares y cómo difieren uno del otro. Por ejemplo, ¿es posible hablar de un “léxico” y de una “gramática” de los símbolos visuales?, ¿podemos hablar de “sintaxis” en relación a la distribución del espacio o la subordinación? Si esto no es posible, ¿cuáles son las categorías adecuadas para el análisis?

Creemos que el trabajo en sociolingüística concerniente a la relación del uso del idioma y su aplicabilidad hacia el fondo social, sería aplicable también a las comunicaciones visuales si éstas son en verdad descripciones adecuadas a la realidad —asunto que ha sido ya tratado por lo menos por un teórico lingüístico, Noam Chomsky, como se verá más adelante. No conocemos, sin embargo, ningún trabajo que intente aplicar la teoría lingüística al arte visual. No obstante, debemos decir que no estábamos familiarizados con el importante trabajo de Basil Bernstein sobre sociolingüística, cuando por primera vez formulamos esta hipótesis general. Pero, recientemente al estudiar su trabajo, descubrimos que nuestras especulaciones eran similares a aquellas que Bernstein había presentado unos cuantos años antes, al concluir su artículo “Un Acercamiento Sociolingüístico a la Enseñanza Social”, publicado en el *Examen Penguin de las ciencias sociales*, 1965. Al final de este artículo sugiere, entre paréntesis, que sus categorías de códigos del lenguaje, restringidas y elaboradas (esto se verá en una explicación poste-

rior), corresponden, más o menos, a posiciones de clase social baja, mediana y alta, que deberían ser aplicables a “otras formas simbólicas, por ejemplo, la música”, al igual que “a una amplia extensión de idiomas aunque en cualquier caso la elaboración y restricción serán relativas”.

PRERREQUISITOS PARA UN ANÁLISIS DE SÍMBOLOS VISUALES

Para poder desarrollar una teoría de la distribución social de códigos simbólicos visuales, o de la comunicación, debemos ante todo poner en claro lo que queremos decir cuando nos referimos a un “símbolo”, en una área donde existe gran desacuerdo (por no mencionar la confusión añadida al tratar de distinguir entre “signo” y “símbolo”... Ferguson, 1961, p. 8 y Frank, 1966, p. 3). El psicólogo Lawrence Frank (1966, p. 8) dice que un símbolo “se refiere a aquellos grupos reconocidos y a los símbolos comúnmente usados, que han sido establecidos y definidos por la tradición, o que han sido creados recientemente y luego aceptados generalmente para este proceso de transformar nuestro mundo —o sea, el medio ambiente actual: biológico, físico y químico—, en un universo significativo y apto para la vida humana”. Dice que los símbolos no son sustitutos y que en sí mismos no tienen poder. Que se vuelven significativos y despiertan una reacción, cuando quien los recibe proyecta un significado en ellos y responde a ellos por hábitos aprendidos. Tampoco son imágenes visuales de algo. No necesitan tener semejanza con lo que simbolizan o señalan. “Los símbolos... no pueden cambiar el mundo, pero operan en y a través de los actores humanos, que por su medio han aprendido a transformar el mundo de acuerdo con los significados de los símbolos, por los cuales configuran sus percepciones del mundo y evalúan sus posibilidades”. Dice que los símbolos “son creaciones humanas genuinas que nunca existieron en el mundo antes de haber sido creadas por el hombre, como herramientas que éste inventó para manipular los materiales de manera que puedan ser utilizados como instrumentos para propósitos específicos. La ausencia de valores en la naturaleza... ha hecho posible para el hombre crear y continuamente revisar y refinar los valores de meta simbólicos, por los cuales ha progresado la humanidad. Si la naturaleza hubiera formado valores inmutables, como sus procesos básicos, el hombre hubiera estado

restringido a los patrones elementales y arcaicos de la existencia orgánica”.

“Por lo tanto, una naturaleza libre de valores no sólo ha permitido, sino que ha nutrido y propiciado la creación de los símbolos para significados y valores atribuidos, propios de los muchos y diferentes mundos culturales que el hombre ha edificado”. (Frank, 1966, p. 4.)

También declara que es únicamente habilidad del ser humano el “crear símbolos que él percibe como patrones o configuraciones de señales en la naturaleza y así los ha identificado o rotulado. El hombre ha desarrollado la capacidad única para ‘procesar la información’... por lo que la producción de señales es transformada en símbolos e interpretada como mensajes significativos... También ha fabricado diseños, combinaciones articuladas y permutaciones de señales visuales, auditivas y táctiles hacia las cuales él responde con una conducta objetiva hacia una meta determinada”. (1966, p. 3.)

Lawrence Frank atribuye a los profetas, poetas, dramaturgos y artistas, la creación del origen de los símbolos (1966, p. 3). En cuanto a su comprensión dice: “Sólo aquellos que han aprendido a reconocer e interpretar el significado de los símbolos, pueden responder a ellos de acuerdo con los requisitos y expectativas de su grupo.” (1966, p. 7.)

La función de los símbolos es la de mantener el orden social del grupo y modelar su comportamiento a la conducta y a las relaciones requeridas (1966, p. 7). Lawrence Frank dice que Alfred North Whitehead (1927), distinguió la acción acondicionada simbólicamente que despierta como respuesta a los símbolos de la acción refleja que él asociaba con las señales y de la acción puramente instintiva relacionada con los signos. (Frank, 1966, p. 3.)

Acerca de su estabilidad, Lawrence Frank (pp. 13-14) declara que una vez que los símbolos son creados, aceptados y utilizados por un grupo, adquieren una posición y quedan establecidos de modo que es sumamente difícil desplazarlos, o persuadir a la gente de que tales símbolos ya no son válidos. Esto resulta comprensible cuando recordamos que un símbolo es esencialmente una creación humana que requiere “completa fe y creencia” si ha de ser significativo y de tener significado capaz de evocar en aquellos que lo usan y en aquellos que quedan expuestos a él, la credulidad y el significado necesarios para que funcione como un símbolo operativo. “Una vez que los símbolos pierden su

aceptabilidad indiscutible, entonces, en verdad, nos encontramos frente a una crisis cultural tan desconcertantemente descrita en términos de la crisis existencial, que puede ser resuelta únicamente del modo en que podamos reconciliar y articular los sistemas simbólicos del arte, de la ciencia y de la teología.”

En esta forma parecería que ningún artista tuviera las manos libres para inventar e imponer símbolos con su significado a su gusto, ni tampoco destruir a su capricho el significado de aquellos que ya existen. Tiene que depender de que la sociedad misma le otorgue el contexto de significados y la materia prima para sus símbolos. Es conocido que los artistas crean símbolos privados que solamente pueden ser comprendidos por los iniciados. Aquellos interesados en la comunicación no pueden permitirse semejante lujo, especialmente si desean comunicar un mensaje sociopolítico urgente. Por tal motivo, están restringidos a los símbolos y significados generalmente aceptados para utilizarlos en su lenguaje plástico, y de este modo el realismo se convierte en un estilo conveniente para una comunicación rápida. Sin embargo, como veremos más adelante, aun los símbolos realísticos pueden yuxtaponerse tanto, que llegan a crear confusión en la mente del espectador. Dicha yuxtaposición tiene que ser también convencional, y podría decirse que corresponde a la sintaxis del lenguaje, por el cual la representación realista de objetos reconocibles, pudiera constituir el léxico de un código visual determinado.

Lawrence Frank habla del “saber” como un proceso opuesto al conocimiento, como si éste fuera algo estático, y dice: “puede ser considerado esencialmente como el reconocimiento, interpretación y respuesta a los símbolos, por los cuales el mundo es identificado y hecho comprensible y significativo en términos de conceptos básicos, y de acuerdo a lo que cada cultura ha interpretado... un proceso activo y transaccional establecido por el conocedor con lo conocido o lo que haya por conocer. Mucho de lo que consideramos como prueba de la inteligencia es la capacidad de reconocer símbolos y responder a ellos...” (1966, p. 9.)

Específicamente, en cuanto a las artes visuales Lawrence Frank habla de una variedad de símbolos estéticos, los cuales resultan agradables a los miembros de determinada cultura, puesto que pueden y de hecho responden a estos símbolos de acuerdo con su significado estético. Éstos incluyen “las formas de presentar a la naturaleza a través de las artes gráficas y plásticas. Las sensibilidades de cada grupo cultural son creadas y

comunicadas por y a través de sus artes, las cuales proporcionan la vigilancia selectiva y la percepción de molde de los sentimientos por los cuales los miembros del grupo se relacionan y se comunican con el mundo y con las otras personas, tales como han sido artísticamente definidos”. (1966, p. 11.)

Pero Lawrence Frank se encuentra limitado o restringido en la teoría de la distribución social de conocimientos y procesos del saber, así como también en la aptitud de un código simbólico o de la posesión de códigos limitados o especiales para ciertos grupos dentro de una sociedad o cultura. En este aspecto el trabajo de los sociolingüistas puede ser de gran utilidad.

TEORÍA SOCIOLINGÜÍSTICA Y SUS IMPLICACIONES PARA LA CODIFICACIÓN DE SÍMBOLOS VISUALES

El punto inicial del artículo de Basil Bernstein de 1965, mencionado con anterioridad, afirma que los sociólogos, en general, resultan tristemente ignorantes de los potenciales y limitaciones de sus herramientas básicas, o sea, el lenguaje. “Los graduados están entrenados para hacer exámenes, para construir cuestionarios, hacer entrevistas... sin ningún entrenamiento explícito y sistemático de lo que Dell Hymes ha llamado la etnografía del lenguaje —aunque es cierto que en diferentes sub-culturas existe un reconocimiento intuitivo y sin método, para distinguir las diferencias en la formación de un patrón del lenguaje y de las consecuencias de los casos del mismo.” (1965, p. 146.) (Confesamos no haber estado totalmente conscientes de las implicaciones de la teoría sociolingüística en nuestra investigación exploratoria discutida más adelante.)

En su investigación en el área de la diferenciación social del idioma, Dennis Lawton (1968), reporta muchos descubrimientos de investigación y desarrollo de la teoría sociolingüística en varios países, pero centra la mayor parte de su atención en el trabajo de Bernstein.

Bernstein considera que la estructura social genera formas lingüísticas que transmiten la cultura y afectan el comportamiento social. Una de sus contribuciones es el desarrollo de categorías conceptuales de códigos del lenguaje “restringidas” y “elaboradas”, siendo la primera la más asociada con la clase baja de Inglaterra, y siendo la última usada principalmente por la clase media, de acuerdo con lo que pudo investigar. Define

estos conceptos en su trabajo teórico de 1965, al igual que en otros artículos escritos anteriormente y después. Básicamente, el código restringido trata del uso de palabras “ensartadas” (*strings*) o frases hechas, relacionando una bien organizada combinación de palabras, mientras que el código elaborado, utiliza unidades básicas más cortas, porque hay la posibilidad de escoger éstas en intervalos más frecuentes, dentro de una oración oral determinada. (Esto se asocia con el trabajo de Goldman y Eisler —1961— acerca del titubeo oral en el lenguaje que Bernstein utilizó como base para un trabajo experimental anterior y que se publicó en un periódico en 1962.) Los trozos escogidos en estos intervalos se refieren a selecciones, tanto lexicográficas como sintácticas, tomadas del volumen total a disposición del orador.

Siguiendo la explicación de tipo ideal weberiano acerca de sus categorías, Bernstein dice:

“La forma pura de un código restringido sería aquella en la que todas las palabras —y por lo tanto la estructura organizadora misma, independientemente de su grado de complejidad— son totalmente predecibles para los oradores y los que escuchan. Los ejemplos... serían los modos rituales de comunicación: relaciones reguladas por el protocolo, tipos de servicios religiosos, rutinas de fiestas de *cocktail*, algunas situaciones en relatos de cuentos. En estas relaciones las diferencias individuales no pueden ser mandadas a través del canal verbal, excepto que exista la posibilidad de escoger la secuencia o la rutina. Son transmitidas esencialmente a través de variaciones por señales extraverbales... cambios de entonación, grado de elevación o de inclinación de tono, ritmo oral, gesto facial, ademanes, o hasta por cambios en la tensión muscular...” (1965, pp. 153-54.) Este código también tendería a inhibir “una orientación para simbolizar la intención en una forma verbal explícita”. (p. 153.)

“Dada la selección de las secuencias, será puesta a disposición nueva información a través de canales extra-verbales. Es fácil que estos canales se conviertan en objeto de una actividad perceptual especial. El código define la forma de la relación social, restringiendo las señales *verbales* de las diferencias individuales. Los individuos se relacionan unos con otros esencialmente a través de la *posición social o status que están ocupando*.” Esto quiere decir que “el cambio de secuencias verbales presupone una herencia cultural común, que controla las comunicaciones verbales” de los *status* de los oradores. “Las sociedades difieren en términos del

uso que se hace de este código y de las condiciones que surgen de él.” (1965, pp. 154-155.)

Sin embargo, la predicción sintáctica, más bien que las limitaciones lexicográficas y la predicción, es el criterio principal para clasificar un código oral tan restringido.

“La condición más general para que surja este código es una relación social basada sobre una serie extensiva, en común, de identificaciones íntimamente compartidas y expectativas íntimamente guardadas por los miembros. Sigue que la relación social obviamente será de una clase inclusiva. El lenguaje está aquí refractado a través de una identidad cultural en común, que reduce la necesidad de la verbalización, de modo que la intención se convierte en explícita, con la consecuencia que la estructura de la oración queda simplificada... El componente extra-verbal... se convertirá en un canal principal para transmitir cualificaciones individuales, y en tal forma diferencias individuales. El lenguaje hablado tenderá a ser impersonal, en cuanto a que no estará especialmente preparado para llenar una referencia específica. *Cómo* se dicen las cosas y *cuándo* se dicen, más bien que lo que se dice, se convierte en lo importante. Generalmente el intento del escucha se da por un hecho. Los significados normalmente tienden a ser concretos, descriptivos o narrativos, más bien que analíticos o abstractos. En ciertas áreas los significados probablemente sean altamente condensados. El lenguaje en estas relaciones sociales es probable que sea rápido y fluido, las cláusulas articulatorias se reducen, algunos significados posiblemente cambian de lugar, son condensados y locales; habrá un nivel bajo de vocabulario y de selecciones sintácticas; “*el significado único del individuo probablemente será implícito.*”

“Los códigos restringidos no están necesariamente ligados a las clases sociales. Son usados por todos los miembros de una sociedad en algún momento. La función principal de este código es definir y reforzar la forma de la relación social restringiendo las señales verbales de la experiencia individual.” (1965, pp. 155-156.)

“Hay un uso limitado y frecuentemente rígido del empleo de los calificativos (adjetivos, adverbios, etcétera), y éstos funcionan como fichas sociales por las cuales se transmite la intención individual, lo que reduce dramáticamente la elaboración verbal de la intención que, a la inversa, tiende a recibir un significado por medios extra-verbales. Las palabras y las secuencias

oratorias se refieren a contenidos de amplias clases, más bien que a diferenciación progresiva dentro de una clase... (o) a la extensión de artículos dentro de una clase que puede ser puesta en lista sin el conocimiento del concepto que resume la clase misma... Estos contenidos tienen implicaciones críticas si la referencia es de un estado subjetivo en el orador. Aunque el lenguaje posea calor y vitalidad, tiende a ser impersonal en el sentido literal de esa palabra... El lenguaje no se percibe como un medio principal de presentación a los otros estados internos.” (pp. 162-163.)

En cuanto al proceso de aprendizaje se nos dice que:

Una criatura limitada a un código restringido, tenderá a desarrollarse esencialmente a través de la regulación inherente en el código. Para un niño semejante, el lenguaje no se convierte en el objeto de una actividad perceptual especial, ni tampoco se desarrolla una actitud teórica hacia las posibilidades estructurales de una organización de frases. El lenguaje se compendia por una organización sintáctica limitada y hay poca motivación hacia un vocabulario creciente.

“... La relación social original entre la madre y el hijo (ejerce) poca presión sobre el niño para hacer su experiencia relativamente explícita en una forma verbal diferenciada.” (pp. 162, 163.)

No se requiere de gran imaginación para darse cuenta de cómo los conceptos implicados en la formulación de la categoría de un código restringido pueden ser transferidos a la esfera visual, con ciertas revisiones, por supuesto, tales como la exclusión del aspecto extraverbal, puesto que la comunicación por símbolos visuales es generalmente más parecida al idioma que al lenguaje hablado en cuanto que se completa en ausencia de la persona, iniciando la interacción por el uso de símbolos visuales. Solamente hay que recordar el símbolo convencional visual y generalmente estereotipado, empleado en el arte primitivo, para recordar un vocabulario específico. Nuevamente, la individualización es generalmente rara; la experiencia *personal* del artista y su estado subjetivo faltan. Las declaraciones tan personales generalmente no son presentadas. Los arreglos espaciales de los símbolos visuales también tienen tendencia a ser bastante estandarizados. Igualmente que aquellos que han sido educados deficientemente tienden a improvisar el deletreo, son frecuentes las variantes de las formas básicas, pero éstas siguen siendo identificables.

En contraste, el código elaborado de Bernstein, “donde la predicción es mucho menos posible al nivel sintáctico, surge generalmente en una relación social que despierta la tensión de sus miembros, para seleccionar de sus recursos lingüísticos un arreglo *verbal* que dé bien la medida de referencias específicas. Esta situación se presentará cuando la intención de la otra persona no se puede dar por hecha, con la consecuencia que los significados tendrán que ser ampliados y elevados al nivel de lo explícito *verbal*. Aquí, el proyecto verbal, al contrario del caso de un código restringido, promueve un nivel superior de organización sintáctica y de selección lexicográfica. La preparación y dicción de un significado relativamente explícito, es la función principal de este código. Esto no quiere decir que estos significados sean necesariamente abstractos, pero la abstracción es inherente en las posibilidades. El código facilitará la trasmisión *verbal* y la elaboración de la experiencia única individual. La condición del escucha, contraria al caso de un código restringido, *no* se tomará por un hecho, puesto que el orador posiblemente modifique su discurso en vista de las condiciones especiales y de los atributos del escucha. Esto no quiere decir que tales modificaciones siempre ocurrirán, pero sí que existe esa posibilidad. Si un código restringido facilita la construcción y el intercambio de símbolos comunes, entonces un código elaborado facilita la construcción verbal y el intercambio de símbolos individualizados o personales. Un código elaborado, por su reglamento, induce a sus oradores a una sensibilidad por las implicaciones de separación y diferencia y señala las posibilidades inherentes en una jerarquía conceptual compleja para la organización de la experiencia.” (pp. 156-157.)

Lo explícito no se puede decir que sea característico en las formas abstractas del arte contemporáneo de gran sofisticación, excepto quizás en términos de los estados subjetivos, como en el expresionismo abstracto, y desde luego, falta muchísimo en el abstraccionismo analítico o geométrico. Sin embargo, son considerados muy frecuentemente como idiomas muy privados o compartidos por muy pocos —como quedó revelado por el registro de Toronto, en respuesta pública hacia el arte moderno. A semejantes códigos les falta una base común, un elemento esencial del código restringido. Ambos realmente representan una visión especial del artista y por lo tanto pueden ser considerados como representativos de códigos elaborados —de los cuales hay muchos en las artes visuales de hoy. ¿Dónde encaja entonces el tipo de realismo empleado por los muralistas

mexicanos? Nuevamente, dentro del trabajo de cada artista puede uno discernir ciertas repeticiones en la forma y las representaciones *típicas* de ciertas figuras. El *obrero* de camisa colorada y overol azul de Diego Rivera viene muy bien al caso, así como su *campesino* de calzón blanco y sombrero de petate. Ambas representaciones aparecen muchas veces en sus obras en diferentes situaciones, y en el trabajo de todos los muralistas se han desarrollado ciertos códigos personales de representaciones estandarizadas de formas. Los cuerpos de formas obesas y redondas de Rivera son fácilmente distinguibles de las últimas figuras de José Clemente Orozco, menos contenidas en sí mismas, menos "terminadas"; formas humanas edificadas de muchas pinceladas flojamente entrelazadas, anchas y evidentes, utilizadas a menudo en conjunción con otras formas redondeadas de otras figuras, pero más oscuras en el color que las de Rivera. Éste también era amante del detalle y estudiaba cuidadosamente las formas del pasado pre-colombino, para poder reproducirlas fielmente en su trabajo. Así que tenemos una combinación de un código realista personal, y uno común heredado. El realismo detallado puede por sí mismo ser una señal de un código elaborado y desarrollado para reemplazar otros anteriores más sencillos, después del cambio compartido de una sociedad que ha quebrantado el concepto que se tenía de "sociedad" y que se ha ampliado más allá del nivel local para incluir muchos grupos heterogéneos. Bernstein atribuye a los artistas códigos lingüísticos elaborados.

La definición de lo restringido y de lo elaborado en códigos de símbolos visuales, no será, entonces, una materia sencilla. El realismo se ha convertido en el código común de la sociedad heterogénea y se le prefiere por encima de lo abstracto, según el registro de Toronto. Parece que las libertades tomadas por los impresionistas son ya lo más que puede ser tolerado. Pero su obra aún mantiene referencias a objetos reconocibles del mundo natural, y ha sido ampliamente divulgada. "La familiaridad engendra la satisfacción", es la hipótesis presentada por el doctor David S. Abbey (Cameron, 1971, p. 31), para explicar este fenómeno. El código impresionista se ha hecho aceptable para la mayoría, en la misma forma que expresiones familiares o modismos que nacen generalmente en los estratos bajos de la población, han pasado a ser incorporados dentro del léxico oficial de los diccionarios.

Parecería que un mayor desmenuzamiento de un código elaborado en varios niveles, sería necesario en

el caso de los símbolos visuales si ha de ser útil en la categoría del análisis, y como en el caso del análisis del código del lenguaje, se tendría que analizar cuáles grupos de la sociedad tienen únicamente un código restringido visual, cuáles tienen una combinación de códigos restringidos y elaborados, y dónde queda el énfasis relativo en su propio uso o percepción.

Bernstein divide aún más su código elaborado de categorías, en términos de dos formas para facilitar las relaciones ya sean interpersonales, ya relaciones de "elaboración verbal entre objetos". "Un individuo que se interesa en el estudio de las artes", nos dice, "es probable que posea un código elaborado orientado hacia la persona; mientras que un individuo que se interesa en el estudio de las ciencias, especialmente en las ciencias aplicadas, es probable que posea un código elaborado orientado hacia las relaciones entre los objetos. . . El poder cambiar de una forma a la otra puede implicar el reconocimiento de diferentes órdenes de experiencia, y la habilidad para traducir verbalmente. También puede significar el reconocimiento de los diferentes tipos de relación entre partes que estas formas del lenguaje suscitan y la *habilidad para manejarlas*." Los usuarios de códigos elaborados pueden poseer cualquiera o ambas formas, y quizás todos los códigos restringidos a la vez. (1965, p. 162.) El uso y percepción del símbolo visual puede también ser distinguido en esta forma.

Bernstein parece tomar prestadas las variables del patrón de Talcott Parson, al desarrollar las dimensiones de universalismo y particularismo en relación con los códigos lingüísticos:

"Hasta el punto donde los significados se hacen explícitos y son convencionalizados a través del idioma, los significados pueden ser llamados *universalísticos*; mientras que sin son implícitas y relativamente menos convencionalizados a través del idioma, los significados pueden ser llamados *particularísticos*. Similarmente, si los modelos del idioma son potencialmente posibles de obtener en general, tales modelos pueden ser llamados *universalísticos*, mientras que si los modelos del idioma son mucho menos fáciles de obtener se pueden llamar *particularísticos*."

"Usando estos conceptos, un código restringido es *particularístico* en referencia a su significado y a la estructura social que presupone. Sin embargo, es *universalístico* en referencia a sus modelos, tanto como esos modelos son generalmente obtenibles. Es importante hacer notar aquí que el interés está en la disponibilidad

de una *sintaxis especial*. Un código elaborado es *universalístico* en referencia a sus significados, y también a la estructura social que presupone. Sin embargo, es posible que los modelos de idioma para este código sean *particularísticos*. Esto no quiere decir que el origen de este código debe ser buscado en las cualidades psicológicas de los modelos, pero que los modelos son impedimentos de posiciones sociales especializadas, localizadas en el sistema de estratificación social. En principio esto no es necesario, pero es fácil que empíricamente sea el caso.”

“...Normalmente, pero no inevitablemente, tales posiciones sociales coincidirán con un estrato que busca, o que ya posee, el acceso a las áreas sociales altas, que son las que toman las decisiones.” (1965, p. 158.)

La obra de los muralistas mexicanos podría ser también analizada en estos términos. Podríamos decir que su obra tiende a ser la de un código elaborado universalístico en términos de significados en la mayoría de los casos, pero hay veces que lo opuesto es la verdad; y lo mismo podría decirse en cuanto a los “modelos”. Cada mural tendría que ser examinado individualmente antes que nada, después quizás las clasificaciones podrían hacerse de acuerdo con ciertos periodos del trabajo de los artistas, y finalmente podría hacerse un estudio de conjunto de los trabajos principales de esa escuela.

En relación a la enseñanza del lenguaje, Bernstein señala que “mientras mayor amplitud —y mayores selecciones—, las alternativas en sintaxis de un código elaborado normalmente requieren un periodo mucho más largo de aprendizaje formal e informal. Y en cuanto al efecto del aprendizaje del idioma sobre la educabilidad en general, dice que aquellos efectos limitados a un código restringido, que es particularístico tanto en términos del modelo del lenguaje como del significado, están ‘totalmente restringidos por el código... y no tienen acceso a ningún otro’. Las consecuencias se cree que son pertinentes al problema de la educabilidad en sociedades desarrolladas o emergentes”. (1965, pp. 158-159.)

Finalmente resume las categorías de códigos en la siguiente forma:

Código restringido (predicción lexicográfica): Componentes de *status* o relaciones de posición.

Código restringido (predicción sintáctica elevada): 1. Modelo, universalístico; significado,

particularístico. 2. Modelo, particularístico; significado, particularístico.

Código elaborado (predicción sintáctica baja): 1. Modelo, particularístico; significado, universalístico. (1965, p. 159.)

Los códigos quedan establecidos y distinguidos, de acuerdo con Bernstein, en el nivel psicológico de planeación verbal, donde la persona en conversación primero se *orienta* a sí misma al lenguaje del otro, escudriñando la comunicación en busca de los “signos” verbales más importantes; luego *selecciona* de acuerdo a su propio “acopio potencial de palabras, secuencias y signos extra-verbales”, y entonces los *organiza* dentro de un marco gramatical. La forma como uno se orienta a sí mismo, selecciona y organiza es una función de la relación social o, “más generalmente una cualidad de la estructura social.” ...Los cambios en la estructura social y en la organización de formas de relación social modifican los sistemas del lenguaje o los códigos lingüísticos. Éstos, a la vez, por virtud de procedimientos verbales planeados, cambian el orden de significado que los individuos espontáneamente crean como consecuencia de sus actos del lenguaje y que en su creación los transforman. Claramente no todos los aspectos de la estructura social son traducidos en elementos del código lingüístico, pero se considera que los aspectos más importantes son traducidos en esta forma. (1965, p. 160.)

Sobre la perspectiva de cómo la estructura social misma es internalizada o aprendida Bernstein dice:

“Los individuos llegan a aprender su papel a través del proceso de comunicación. Un papel, desde este punto de vista, es una constelación de significados aprendidos y compartidos, a través de los cuales un individuo puede entrar a las formas persistentes, consistentes y reconocidas como de interacción mutua. Un papel es así una actividad códiga y compleja que controla la creación y organización de determinados significados y las condiciones para su transmisión y recepción. ...Debería ser posible distinguir los papeles críticos en términos de las formas del lenguaje que regulan. Las consecuencias de formas de lenguaje específicas o códigos, transformarán los contornos en una matriz de significados específicos, que se convierte en parte de la realidad psíquica a través de los actos del lenguaje. Conforme una persona aprende a subordinar su comportamiento a un código lingüístico, que es la expresión de su papel, están a su alcance diferentes

órdenes de relación. ... Es la transformación lingüística del papel, la principal portadora de significados; es a través de códigos lingüísticos específicos que se crea la pertinencia, se le da una forma particular a la experiencia y es restringida la identidad social. (1965, p. 152.)

Pero '*La habilidad de cambiar los códigos controla la habilidad de cambiar los papeles*'. (p. 157.)

La familia es considerada crucial dentro de la definición del código de lenguaje para el niño, en relación con el aprendizaje del papel y fondo social de clase:

Los diferentes sistemas normativos crean diferentes sistemas de papel familiar, operando con diferentes formas de control social. Se considera que los sistemas normativos asociados con la clase media y el estrato asociado a ella, es probable que hagan brotar los modos de un código elaborado, mientras que aquellos asociados con algunas secciones de la clase obrera (en Inglaterra), es probable que creen individuos limitados a un código restringido. *Claramente la clase social es un índice sumamente rudimentario para los códigos, y ya se han dado condiciones más específicas para su elaboración...* Las variaciones en el comportamiento, encontradas dentro de los grupos que caen en una clase particular (definida en términos de ocupación y educación) dentro de una sociedad móvil, son frecuentemente muy grandes. Es posible localizar dos códigos y sus modos más precisamente, considerando la orientación del sistema de papel familiar, la forma de control social y las relaciones lingüísticas resultantes. Las variaciones en la orientación del sistema del papel familiar, pueden ser enlazadas al plexo social de la familia y a los papeles ocupacionales." (1965, p. 165. El subrayado es nuestro.)

Pero Bernstein no va más adelante en el examen de la influencia del sistema del papel familiar.

Esto sugiere, sin embargo, que una investigación similar, pudiera dar buenos frutos en relación con los códigos visuales. Bernstein nos refiere aquí a un artículo de J. A. S. Bossard, "Formas Familiares de Expresión" (1945). Los psicólogos han sabido desde hace tiempo que los dibujos infantiles no pueden decir mucho acerca de las relaciones familiares. ¿Pueden las diferentes *formas* de expresión visual ser relacionadas a los diferentes tipos de relaciones expresadas en los dibujos?

Hacia el fin de su artículo realizado en 1965, Bernstein hace hincapié en que no está haciendo un juicio de valor negativo sobre el código restringido en sí, sino

que únicamente analiza la forma como limita a sus usuarios, que deben confrontarse con el código elaborado y usado por los grupos dominantes de una sociedad, que lo impone en el sistema escolar y a través de otras instituciones sociales. En tal forma, la escuela puede convertirse en una experiencia de gran frustración y alienación para el niño de una familia que usa únicamente el código restringido. "Un individuo limitado a un código restringido tenderá a interponer un código elaborado por un arreglo propio." (p. 164.)

De aquellos que poseen únicamente un código restringido no se puede esperar que logren contender con uno elaborado, sino más bien que se acerquen a él solamente con su marco de trabajo limitado. A este código sin embargo no se le puede considerar como inferior:

"Claramente un código no es superior a otro, cada uno posee su propia estética, sus propias posibilidades. La sociedad, sin embargo, puede dar diferentes valores por el orden de la experiencia obtenida, sostenida y progresivamente fortalecida a través de diversos sistemas de códigos." (Bernstein, 1965, p. 164.)

INVESTIGACIÓN MURALÍSTICA Y TEORÍA SOCIOLINGÜÍSTICA

Aunque no estábamos familiarizados con esta teoría sociolingüística, cuando comenzamos nuestra propia investigación exploratoria sobre el problema de comunicación, en cuanto a los murales mexicanos, se ha ido enriqueciendo nuestro entendimiento con algunos de los descubrimientos que hemos hecho mientras hacíamos su análisis. En julio de 1969, condujimos un examen exploratorio de la comprensión de los mensajes sociopolíticos de dos grandes murales —uno de Diego Rivera y el otro de David Alfaro Siqueiros—, en un gran hospital del Instituto Mexicano del Seguro Social, el Hospital de la Raza, en una zona de la clase trabajadora de la ciudad de México. Fueron entrevistados cien adultos (de 18 años o más), con la ayuda de un cuestionario escrito que debían llenar los entrevistados. Se hicieron unas cuarenta preguntas a los sujetos mientras éstos observaban los murales en cuestión, instigados por el entrevistador.

A pesar de que habíamos tenido cuidado en el formato de las preguntas que iban a ser dirigidas a mexicanos de la clase media para su mayor comprensión, y aunque dicho cuestionario había sido probado con an-

terioridad, no podemos pretender el haber tomado en consideración todas las implicaciones del trabajo de Bernstein. Si lo hubiéramos hecho así, sin duda nos hubiera dado un instrumento analítico superior.

Encontramos que la gente tendía a interpretar la representación visual de objetos y eventos humanos muy cercanos a la experiencia cotidiana del espectador, de manera bastante concreta y de acuerdo con la explicación del propio muralista referente a su significado deliberado, pero mientras más lejano fuera el evento representado en tiempo y espacio, mayores resultaban las dificultades para interpretarlo. Asimismo, mientras más complejo y abstracto era el concepto que el artista trataba de comunicar, especialmente si no existía ningún símbolo sencillo y directo que pudiera ser empleado, mayor resultaba la dificultad experimentada por las personas para su interpretación. Por ejemplo, el mensaje político del mural de Rivera relacionado al financiamiento del sistema médico del Seguro Social por el gobierno, por los trabajadores y empleados, regulado todo ello por una ley, solamente fue comprendido por una sola persona —¡un estudiante de sociología cuyo padre trabajaba para el Instituto del Seguro Social! Nadie más comprendió el complicado mensaje acerca de la síntesis futura de los sistemas capitalistas y socialistas, pronosticado por Siqueiros y ejecutado sobre el techo de su mural. Encontramos, sin embargo, que había alguna diferencia de habilidad para comprender globalmente la intención de los mensajes, en relación a los diferentes miembros de distintas clases sociales (de acuerdo con la educación, ocupación y su forma de vestir). Así podemos elaborar mejor la hipótesis original, pronosticando que la habilidad de comprender los símbolos visuales que pretenden comunicar conceptos más abstractos, en vez de describir fenómenos más familiares, se diferencia mayormente en su interpretación de acuerdo con las distintas clases sociales. La relación de Bernstein sobre la habilidad de manejar abstracciones para elaborar el código mencionado anteriormente, parecería apoyar esto. También los descubrimientos de Josephine Klein (1965), reportados por Lawton (1968), cuando menos en relación con las clases trabajadoras de grupos subculturales sujetas a las tradiciones, tienen en este aspecto, una semejanza con las de Inglaterra. Klein encontró que entre ellos “existe una desconfianza hacia lo abstracto”, y que “el modo de hablar y pensar tiende a ser de una variedad estereotipada, cuajada de clichés y que la disciplina tiende a ser arbitraria. . . . Es mucho más difícil . . . aprender

bajo esas condiciones. Las generalizaciones son mucho más difíciles de alcanzar. . . (El niño) no ha sido entrenado para enfrentarse más que a situaciones estereotipadas; por lo tanto las encuentra difíciles y desagradables. Sus horizontes son limitados, y la curiosidad es vista más bien como un vicio que como una virtud”. Klein llegó también a la conclusión de que hay “una conformidad rígida a patrones tradicionales de un comportamiento característico. . . relacionado con la disposición mental definida como ‘pobreza cognoscitiva’. En los niños esto se manifestó por un nivel muy bajo de imaginación y de apreciación estética”. (Lawton, 1968, pp. 18-19).

Lawton también reporta que M. P. Deutsch (1964) llegó a la conclusión de que la experiencia es la que generalmente determina la “destreza del niño para usar el lenguaje con propósitos diferentes —la extensión hasta donde un niño pudiera manipular las ideas (aun aquellas. . . de las que poseyera la destreza de lenguaje para poderlas considerar), era en función de su fondo (educativo). ‘. . . La mayor diferencia entre la experiencia del lenguaje de los niños de la clase media y la clase inferior, es la diferencia en el entrenamiento que les ofrecen sus respectivas culturas para poder enfrentarse a las ideas abstractas’ ”. (Lawton, p. 35) Goldfarb (1943) reportó haber encontrado un estado similar en el asunto, y Lawton anota que Goldfarb llegó a la conclusión que la “‘carencia cultural’, o la ausencia de estímulos externos, resultó en una ‘primitivización’ del comportamiento de un individuo. . . (incluyendo) su actividad no-reflexiva”. De los niños puestos en orfanatorios, se encontró que, al llegar a la adolescencia “no habían logrado progresar más allá de niveles muy bajos de actividad conceptual”. (Lawton, p. 23.)

De la misma manera, Loban (1963) señaló haber hallado que “. . . ‘el niño con menor manejo del idioma parece ser menos flexible en su manera de pensar, a menudo no es capaz de ver más que una alternativa, y aparentemente utiliza todos sus recursos lingüísticos para hacer una declaración dogmática insulsa’ ”. También es menos capaz de hacer declaraciones tentativas, generalizaciones, usar el idioma figurativo y de leer o escribir correctamente, de acuerdo a esta investigación que ha utilizado uno de los ejemplos más extensos reportados aquí. (Lawton, p. 30.)

Mientras que la investigación arriba mencionada trata con el aprendizaje del idioma y la habilidad de los niños, y nuestro examen trató únicamente con adultos, creemos que sus descubrimientos son similares a los

nuestros. Sin embargo, uno de los problemas para estimar la validez de los descubrimientos reportados por Lawton, y que pueden ser generalizados, es que no siempre se nos dice qué tan grande fue el número de los ejemplos, ni de las condiciones bajo las cuales fue desempeñada la investigación, ni tampoco cómo fue hecha. Tendría uno que referirse a todos los textos originales para estar en posición de llegar a alguna conclusión a este respecto. Sabemos, sin embargo, que el trabajo experimental de Bernstein fue hecho con grupos de sesenta y uno y de veinticinco muchachos, mientras que el de Lawton se llevó a cabo únicamente con veinte. ¿Qué tanto puede generalizarse, o cuánto puede suponerse sobre la base de tan reducido ejemplo y utilizando únicamente un sexo?

No obstante, los descubrimientos sobre la habilidad de manejar conceptos abstractos presentados con anterioridad, parecen relacionarse a aquellos de investigación sobre juicio estético de Irving Child. Encontró que “tres características de personalidad regularmente correlativas, hasta el grado donde las preferencias de una persona sobre el arte están de acuerdo con el juicio experto: independencia de juicio, conocimiento de la emoción impulsiva y de las tendencias infantiles y de una *tolerancia de lo complejo, experiencia no realista, ambigüedad y ambivalencia*. . . . Es interesante hacer notar también que estas tres características de personalidad son similares a aquellas que otros han encontrado estar relacionadas con la creatividad en las profesiones, incluyendo la arquitectura y las letras. La indicación es que las satisfacciones, obtenidas por la creación y la apreciación artísticas, son hasta cierto punto considerablemente las mismas: esto es, que ambas proveen maestría independiente sobre los retos presentados por la estimulación compleja desde afuera, y por recuerdos, imágenes o impulsos complejos desde adentro.” (Child, 1970, p. 48; el subrayado es nuestro.)

No se nos dice, sin embargo, cómo Child llegó a estas medidas de personalidad, qué pruebas usó, y cómo y a quién fueron aplicadas.

En relación a nuestra propia investigación en el hospital, parecería que, aunque nuestro cuestionario había sido elaborado para tomar en cuenta los modos diferenciados socialmente de comunicación verbal, el problema observado de la habilidad de manejar conceptos abstractos permanecería, tanto en términos de comprensión como de respuestas a las preguntas.

Las teorías de primacía de lenguaje (*versus* la imagen de Piaget sobre teoría de la primacía —Piaget,

1959—), indican que la habilidad de lenguaje —especialmente en términos de maestría de estructuras subordinadas igual que el vocabulario—, es esencial para la formación conceptual. Lawton presenta los puntos de vista antropológicos sociales de E. Sapir y B. L. Whorf para este efecto: “‘El mundo real está en gran parte edificado inconscientemente sobre los hábitos de lenguaje del grupo. . . . Vemos y oímos e igualmente experimentamos, en gran parte en la forma como lo hacemos, debido a los hábitos de idioma que nuestra sociedad predispone a ciertas elecciones de interpretación.’” (Sapir). Whorf declaró: “‘Hemos partido a la naturaleza en fragmentos, la organizamos en conceptos, y le atribuimos significados en la forma como lo hacemos en gran parte por los patrones absolutamente obligatorios de nuestro lenguaje.’” (Whorf, 1956, citado por Lawton, 1968, p. 65 —junto con la cita anterior de Sapir—). Estas palabras suenan estrechamente determinantes a la luz de la teoría más completa de Bernstein. Nuestra inclinación sería formular un modelo dialéctico basado en la teoría de Peter Berger sobre los conocimientos de sociología de Berger y Luckman (1967). Con este modelo podríamos considerar los patrones de la lengua en sí mismos como algo que nos llega desde el medio ambiente social, para ser primero internalizados por el hombre durante los procesos socializadores, luego externalizados en forma de lenguaje escrito o hablado, por lo cual se objetiva y fortalece la institución de nuestro idioma en particular, compartidos y fortalecidos también por otros en la sociedad, y por lo tanto útiles para la internalización repetida por sí misma y por otros. Sin embargo, ni éste ni los modelos de Sapir-Whorf permiten cambios en los patrones lingüísticos. Bernstein dijo que el cambio en sistemas de lenguaje o en códigos lingüísticos, era función de cambios en la estructura social o en la organización de las formas de relación social. En el esquema de Berger-Luckman, el cambio puede venir en el proceso de externalización, siguiendo la transformación mental o modificaciones de lo que fue internalizado, involucrando la creatividad humana al sintetizar los mensajes internalizados de diversas fuentes o al preferir algunas sobre otras, las cuales son rechazadas, pero ¿bajo qué criterio?

El aprendizaje del idioma no puede ser visto como un proceso escrito estrechamente definido. Pocas personas son expuestas a un solo código, especialmente desde el advenimiento de la radio y la televisión, aunque la selección de programas puede limitar la influen-

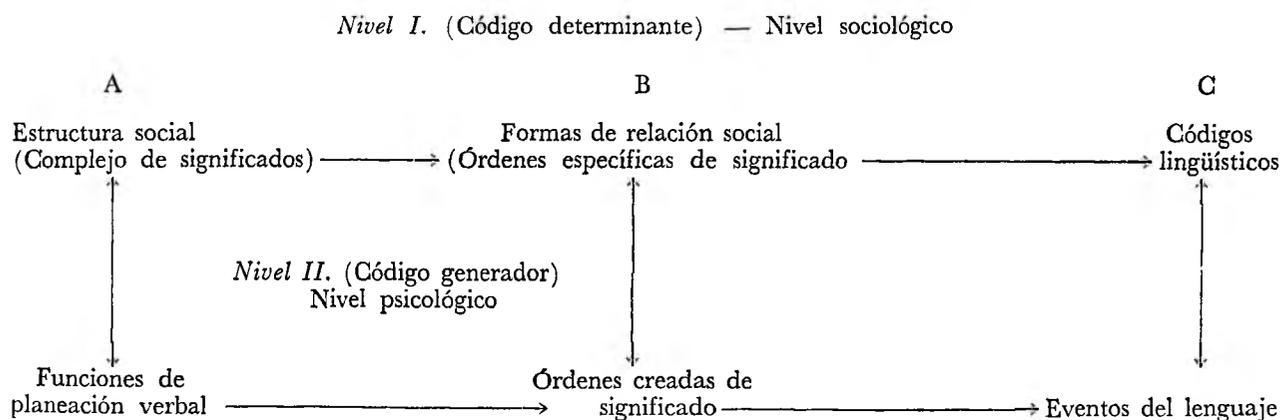
cia de una zona total del idioma transmitido por ellos. Todos los días surgen palabras nuevas y cambios estructurales sutiles se introducen a través de periodos más largos, pero estos procesos también son guiados normativamente, pues de otro modo la comunicación sería imposible debido a la anarquía lingüística, si cada uno "hiciera su propia cosa". No obstante la limitación básica de lo que es internalizado en ciertas esferas sociales, en cuanto a patrones de lenguaje, puede afectar un número reducido de personas, aun en países altamente industrializados y sería probablemente más prevalente en un país con comunicaciones menos desarrolladas, especialmente entre las clases bajas, como en México, o bien donde la programación requiere un menor uso de códigos elaborados. En esta forma, "la pobreza conceptual" puede ser todavía un factor que forme una barrera contra cualquier clase de comunicación, lingüística o visual, de codificación elaborada, aunque esto puede no ser una barrera infranqueable.

Las teorías de Bernstein nunca han sido estrechamente determinantes. Ya para 1959, cuando aun esta-

ba utilizando el concepto de "lenguaje público" en vez de "código restringido," dijo que su uso "es más probablemente una función de una estructura social particular", pero continuó diciendo que el lenguaje "no impide, por sí mismo, la expresión de ideas específicas o confina al individuo a un nivel dado de conceptualización, pero ciertas ideas y generalizaciones son facilitadas mejor que otras, esto es, el uso del lenguaje facilita el desarrollo en una dirección específica, más bien que inhibe todas las otras direcciones posibles". (Lawton, 1968, p. 85.)

En 1962 declaró: "Un código elaborado se asocia con la clase media y el estrato social adyacente. Estos códigos, sin embargo, no son necesariamente funciones claras de la clase social, pero en las sociedades industrializadas y avanzadas la asociación tendrá un alto grado de posibilidad. La clase es sólo uno de los muchos gérmenes de la estratificación social." (Citado en Lawton 1968, p. 94.)

Para 1965 había desarrollado este modelo teórico:



La única explicación dada es:

"Las flechas indican la influencia recíproca, ya que es posible que una función de planeación verbal se desarrolle, la cual crea nuevas órdenes de significado y relación social." (Bernstein 1965, p. 160.) Reconoce la aportación de la Señorita J. Cook por su ayuda en la formulación de este modelo.

Lawton critica a Bernstein por no explicar más a fondo este modelo y comenta que él está "esencialmente interesado en la socialización y la trasmisión de la cultura; por lo tanto los códigos son vistos como transformadores de los papeles críticos en el proceso socializador. Sobre esta base los cuatro grupos críticos

son: 1) el parentesco, 2) los grupos por edades, 3) grupos educacionales, 4) grupos de trabajo. Por lo tanto sería posible teóricamente encontrar evidencias lingüísticas para los cuatro códigos básicos relacionados con los cuatro roles críticos; sin embargo, aún está por llevarse a cabo empíricamente en este campo. El modelo que respalda el código restringido de Bernstein es el concepto de Durkheim sobre la solidaridad mecánica. El modelo que respalda el Código restringido es el de "...solidaridad orgánica. La solidaridad mecánica se refiere aquí a cómo la gente se relaciona una a otra a través de la similitud de una función en la sociedad; y la solidaridad orgánica se refiere a la cla-

se de estructura social cuyos miembros se relacionan a través de las disimilitud de funciones”. (Lawton 1968, pp. 101-102.)

Para adaptar este modelo a símbolos visuales tendríamos que sustituir algo así como la “comunicación visual”, incluyendo tanto la creación del objeto visual y el momento de la percepción y la comprensión del receptor, aunque esta sustitución no es un verdadero equivalente del lenguaje. Es más comparable con el uso del idioma escrito. “Los códigos lingüísticos” por supuesto, podrían ser reemplazados por “códigos de símbolos visuales”. Sin embargo, no hay lugar en este modelo para la invención humana o para el proceso de conocimiento por el cual la materia prima de la existencia dentro de una realidad social, se convierte en significativa. Además sería más apropiado hablar de un código *oprimido* y de un código *opresor*, más bien que de códigos restringidos y elaborados, puesto que éstos dos tienen su origen en la situación en la cual la pobreza representa la opresión de algunos grupos por otros. Así también podríamos hablar de “opresión cognoscitiva” en lugar de pobreza cognoscitiva. El código opresor y la opresión cognoscitiva correlacionarían entonces a los miembros en los grupos oprimidos de la sociedad, mientras que el acceso al código del opresor requeriría acceso a las posiciones privilegiadas del opresor. (Mueller, 1970).

UN RETO A LA TEORÍA SOCIOLINGÜÍSTICA PRESENTE

Como se dijo anteriormente, Noam Chomsky ha retado a las teorías un tanto determinísticas de la sociolingüística, retrocediendo a las teorías de tiempos anteriores, respecto al aprendizaje de un idioma, en cuanto al pensamiento y la creatividad. En *lenguaje y mente* (1968), Chomsky cita un estudio realizado por un médico facultativo español, Juan Huarte, quien se dice haber influenciado a los gramáticos filosóficos del siglo XVII, cuyas ideas cayeron en el olvido con el advenimiento del análisis estructural del idioma hacia finales del siglo XIX. “La inteligencia normal del ser humano”, dice Huarte, “puede engendrar dentro de sí misma, por su propio poder, los principios sobre los cuales descansa el conocimiento... (y) sin ayuda de nadie, producir mil conceptos... inventando y diciendo tales cosas como *nunca oyeron* de sus maestros, ni de ninguna otra boca” (el subrayado es nues-

tro). En otras palabras, dice Chomsky, la inteligencia humana normal “es capaz de generar nuevos pensamientos y de encontrar nuevos modos apropiados para expresarlos, modos que trascienden totalmente cualquier entrenamiento o experiencia”. Huarte declaró que la mente realmente creativa, y de inteligencia superior, es capaz de mucho más. “. . . algunos, sin arte ni estudio, dicen cosas tan sutiles y sorprendentes, y sin embargo ciertas, que nunca antes fueron vistas, oídas, o escritas, ni tan siquiera pensadas”. (Chomsky, p. 8.) “Solamente se pueden ofrecer, las hipótesis más preliminares y tentativas en cuanto al uso del lenguaje, su naturaleza y cómo es adquirido.” (Chomsky, p. 8.)

Con estos comentarios y referencias comienza su ataque sobre las imperfecciones e insuficiencias del modo estructural de acercamiento hacia la lingüística, por el cual el concepto de la habilidad del lenguaje se formula con atención excesiva a la forma como el lenguaje se estructura a nivel superficial del “signo” concreto, sobre el descuido del problema mayor de lo que el idioma realmente es y cuáles son las “operaciones de transformación mental” por las cuales el pensamiento es convertido en lenguaje, y éste, a su vez, es comprendido por otro. Entonces la gramática filosófica se puede considerar una materia de psicología cognoscitiva, la cual analiza el lenguaje en dos niveles. Uno en el nivel superficial de estructura de signos, tratando el análisis gramatical con el que estamos familiarizados en la mayor parte del trabajo lingüístico, y el otro a nivel de *estructura profunda*, que trata del significado del análisis generado por los signos de la estructura de superficie. Chomsky pide un retorno a esta forma de estudio lingüístico, porque cree que “el mayor defecto de la filosofía clásica de la mente, tanto racional como empiricista parece... ser en su suposición, tomada sin prueba y sin discusión, que las propiedades y contenido de la mente son accesibles a la introspección...”. Comenta que es sorprendente que esta suposición nunca ha sido seriamente discutida, en cuanto a la “organización y función de las facultades intelectuales” ni por los seguidores de S. Freud, ni por los del racionalismo cartesiano quienes “sufrieron un fracaso al no lograr apreciar, ni las abstracciones de esas estructuras que son un ‘regalo para la mente’ cuando una expresión se produce o se entiende, ni la extensión y complejidad de la cadena de operaciones que relacionan las estructuras mentales y que expresan el contenido semántico de lo dicho a la realización física”. (Chomsky, p. 22.)

También acusa a los estructuralistas y a los estudiantes del comportamiento de sobresimplificar.

Los problemas que señala aquí Chomsky, ciertamente han estado presentes en nuestra propia investigación, puesto que hemos tratado de obtener acceso a las mentes o conscientes de otros seres humanos, en cuanto a su comprensión de los murales. Las opiniones de Chomsky hacen que mucho de lo que se dijo con anterioridad sobre la construcción social del conocimiento de cómo interpretar símbolos visuales, resulta sobresimplificado también. Las teorías sobre patrones aprendidos y cómo habituarse a ellos, no tratan adecuadamente el fenómeno del pensamiento creativo innovador.

Chomsky ha dicho:

Nadie ha logrado demostrar por qué deben de tomarse en serio las suposiciones empíricas altamente específicas acerca de cómo se adquiere el conocimiento. No parecen ofrecer ninguna forma de cómo escribir o dar cuenta de las construcciones normales más características de la inteligencia humana, tales como la aptitud lingüística. . . Ciertas suposiciones, altamente específicas acerca de gramática particular y universal (a un cierto idioma), dan alguna esperanza de poder dar cuenta del fenómeno al que nos enfrentamos, cuando consideramos el conocimiento y el manejo del lenguaje. . . Parece probable que una investigación continuada. . . traerá a la luz un alto esquematismo restrictivo que determine tanto el contenido de la experiencia como la índole del conocimiento que se desprende de ella. . . (Chomsky, p. 53.)

Más allá de los bien conocidos problemas de las técnicas específicas del examen de investigación, estamos limitados en nuestras investigaciones de esta índole, por el muy primitivo estado del conocimiento de cómo el hombre "sabe". Esto limita severamente nuestras posibilidades para formular una hipótesis de mayor significación.

La investigación sobre la conducta en esta área, declara Chomsky, se concentra en la evidencia misma (el uso del idioma), más que en "los principios profundos subyacentes y en las estructuras mentales abstractas que puedan ser iluminadas por las pruebas del comportamiento. . . La mayor contribución del estudio del lenguaje," nos dice, "estará en la comprensión que puede proporcionar en cuanto al carácter de los procesos mentales y las estructuras que forman y manipulan". Declara que, "si esperamos comprender el lenguaje humano y las capacidades psicológicas sobre

las que descansa, primero debemos preguntar lo que es, no cómo o para qué propósito es utilizado. . . No hay mejor ni más prometedor camino para explorar las cualidades esenciales y distintivas de la inteligencia humana, que a través de una investigación detallada de la estructura de esta posesión única de la humanidad". (Chomsky, pp. 52, 59, 62.)

Bernstein mismo reconoce las limitaciones de su forma de aproximación al problema.

La teoría podría ser vista como una parte, pero claramente no como un total, de la respuesta al problema de cómo lo físico es transformado en lo social. La teoría sociológica está limitada por la naturaleza de estas suposiciones. Las diferencias individuales en el uso de un código particular, no pueden ser tratadas más que sobre una base insensible de "más o menos". También es claro que hay más sobre cultura y comunicación, que lo que puede ser revelado por una consideración de aspectos limitados del lenguaje. Finalmente, se cree imperativo que los sociolingüistas reconozcan en sus análisis el hecho de que el hombre habla. (Bernstein' 1965, p. 166.)

El hombre no tiene capacidad comparable en el campo de la manipulación de símbolos visuales y percepción visual y conocimiento. Pero el problema de cómo entiende el hombre, queda aún sin resolver.

Parecería entonces, que nunca podremos predecir completamente las limitaciones del habla de una persona, y de acuerdo con la propia investigación experimental de Lawton con pequeños grupos de muchachos adolescentes en Inglaterra, frecuentemente hay una laguna entre el desempeño habitual y una capacidad latente, aun donde el medio ambiente social es un factor de inhibición. Incluso parecería que tampoco podemos predecir acertadamente la capacidad de una persona para comprender símbolos visuales sobre una base de clase social, y que la posibilidad de hacer predicciones de este tipo estarán basadas sobre el desarrollo posterior de la investigación sobre el funcionamiento de la mente humana.

Quizás este factor da cuenta del sorprendente fenómeno de la entrevista que se le hizo a una mujer de la clase social baja, la que, por todas las indicaciones, parecía que no había tenido nada de escuela sino únicamente una experiencia cultural muy limitada, pero que al ver el mural de difícil interpretación de Siqueiros por primera vez, pudo dar una explicación que la colocó en un alto nivel educativo entre los entrevistados. Era ésta una mujer segura de sí misma

y con la mente abierta hacia nuevas experiencias y además no tenía la timidez usual de las mujeres mexicanas. Ella vio, comprendió y verbalizó bien lo que había percibido y comprendido. ¿Por qué? ¿Qué tan excepcional es esta mujer? Estas preguntas esperan las respuestas.

UNA CONSIDERACIÓN FINAL

Se podría pensar que la simbología utilizada en los murales, podría haber sido más poderosa para la comprensión de las masas dentro del contexto histórico en el que fueron pintados. Pero desde que los nuevos símbolos fueron inventados, es mucho más probable que puedan llegar a ser mejor comprendidos al pasar el tiempo, cuando la gente se familiarice más con ellos al verlos repetidamente copiados, reproducidos y aceptados por la comunidad. Rivera utilizó el símbolo del trabajador vestido de overol en el mural del hospital, el mismo que ya había sido introducido treinta años antes. Así las posibilidades de comunicación quizás se acrecenten con el tiempo en lugar de disminuir, especialmente cuando mayor número de personas se familiaricen con los eventos históricos que tratan los murales, a través de la literatura popular y de la escuela formal.

En 1933, el finado Frank Tannenbaum dio a los murales el estatuto de guardianes de la Revolución:

El principal producto accesorio de la Revolución es por lo tanto espiritual; un descubrimiento por el pueblo mexicano de su propia dignidad... Desde este punto de vista, el más grande profeta de la Revolución Mexicana ha sido Diego Rivera, que ha descubierto y revelado al mundo la profunda dignidad y fuerza de su pueblo. Los frescos de Diego Rivera representan el mejor sueño, la más profunda aspiración de la gente común en México. Algún día los mismos ideales de la Revolución, si se llegaran a perder en los escombros del disturbio político y de la ambición personal, podrán ser descubiertos nuevamente en sus pinturas. No es mucho decir, quizás, que mientras se permita que sus pinturas permanezcan sobre os muros públicos para que la gente del pueblo pueda rencontrarse en ellos, la Revolución Mexicana permanecerá segura, cuando menos como un ideal permanente, como un sueño a realizar. (Tannenbaum, 1966, p. 181.)

Durante nuestras entrevistas con las personas en el Hospital de la Raza, les preguntamos, antes y después de haber analizado los murales y contestado las pre-

guntas específicas sobre su contenido, qué tan adecuado creían el programa curativo apadrinado por el gobierno y qué resultados creían que tuviera para el pueblo mexicano en general. La mayoría estaba favorablemente impresionada, respondiendo quizás exageradamente por el hecho de que nos encontrábamos en un gran hospital moderno de agencia gubernamental. Pero, después de contemplar a las mujeres campesinas de Siqueiros, algunos respondieron a la segunda pregunta acerca de la utilidad y eficacia del cuidado de la salud en términos más condicionales. "Se me había olvidado cómo se encuentra en el campo la situación", explicó un hombre... El mural de Siqueiros que se titula "Por una seguridad social completa para todos los mexicanos". ¿Habría visto este hombre la conexión entre las campesinas, el hospital donde estábamos y el título del mural (casi escondido en una pequeña placa a un lado del muro), si no le hubieran estado haciendo las preguntas? ¿Cuántos sentidos conscientes se tienen que despertar para provocar la acción?

Casi no existe ninguna información sobre los murales a disposición del público en el hospital; tampoco hay tarjetas postales —sólo una breve mención orientadora en el cuaderno de mano del paciente. ¿Y quién lee libros de arte en México? Puesto que estos murales están fuera del circuito turístico para la mayor parte de los visitantes, ni siquiera están incluidos en muchos libros sobre murales.

Los entrevistados casi invariablemente expresaban que: los murales "les gustaban muchísimo". Dada la escasez de información sobre ellos, a lo menos no estuvieron en el peligro de ser confundidos, ni de sentirse inferiores a los críticos, tal como Duncan Cameron ha especulado que ocurre con el arte moderno en Canadá: El problema del público en cuanto a la aceptación, parece "estar relacionado, no tanto al idioma no-verbal del arte, sino a la laguna verbal y semántica entre el 'caló' del grupo 'in' del artista, crítico y celador, y el vernáculo del lego que 'no conoce de arte, pero sabe lo que le gusta'". (Cameron, 1971, p. 31.) En Toronto a la gente no le gustan los temas sociales en el arte. En México, aparentemente sí les atrae y quizás lleguen a comprenderlos y asimilarlos en un futuro cercano.

BIBLIOGRAFÍA

BERGER, Peter y LUCKMAN, Thomas. *The Social Construction of Reality*, New York, Anchor Books, 1967.

- BERNSTEIN, Basil. "Some Sociological Determinants of Perception", *British Journal of Sociology*, núm. 9, 1958.
- "A Public Language: Some Sociological Determinants of Perception", *British Journal of Sociology*, núm. 10, 1959.
- "Language and Social Class", *British Journal of Sociology*, núm. 11, 1960.
- "Aspects of Language and Learning in the Genesis of the Social Process", *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, núm. 1, 1961.
- "Social Class and Linguistic Development: A Theory of Social Learning" en: A. H. Halsey, J. Floud & C. A. Anderson (eds), 1961.
- "Social Structure, Language, and Learning", *Educational Research Review*, núm. 3, 1961.
- "Linguistic Codes, Hesitation Phenomena and Intelligence", *Language and Speech Review*, núm. 5, 1962.
- "Social Class, Linguistic Codes and Grammatical Elements", *Language and Speech Review*, núm. 5, 1962.
- "Elaborated and Restricted Codes: Their Origins and some Consequences", en: John J. Gumperz y Dell Hymes (eds.), *American Anthropologist*, Special Publication, 1964.
- "Family Role Systems, Socialization and Communication", Paper Giben at the Conference on Cross-Cultural Research into Childhood and Adolescence, Chicago, 1964.
- "Social Class, Speech Systems and Psycho-Therapy", *British Journal of Sociology*, vol. 15, 1964. pp. 54-64.
- "A Socio-Linguistic Approach to Social Learning", en: J. Gould (ed.) *Penguin Social Science Survey, 1965, Primary Socialization, Language and Education*, London, Routledge and Kegan Paul, 1965.
- BERNSTEIN, B. y HENDERSON, Dorothy. "Social Class Difference in the Relevance of Language to Socialization", *Sociology*, vol. 3, núm. 21, 1969.
- BOSSARD, J. A. S. "Family Modes of Expression", en: *American Sociological Review*, 1945, pp. 226-237.
- CAMERON, Duncan F. "Modern Painting: The Public Puts its Cards on the Table", en: *UNESCO Courier*, Marzo 1971, pp. 15-31.
- CHILD, Irving. "Aesthetic Judgment in Children", *Trans-Action Review*, vol. 7, núm. 7, 1970.
- CHOMSKY, Noam, *Language and Mind*, New York, Harcourt, Brace and World, Ind., 1968.
- DEUTCH, M. P., MALIVER, A., BROWN, D. & CHERRY, E. *Communication of Information in the Elementary School Classroom* (Mimeograph), New York, Inst. for Developmental Studies, Medical College, 1964.
- FERGUSON, George. *Sign and Symbol in Christian Art*, New York, Oxford University Press, 1954.
- FRANK, Laurence K. "The World as a Communication Network", en: G. KEPES, *Sing, Image, Symbol*, New York, George Braziller, 1966.
- GOLDFARB, W. "The Effects of Early Institutional Care on Adolescent Personality", *Journal of Experimental Education*, núm. 12, 1943.
- GOLDMAN-EISLER, F. "Continuity of Speech Utterance, its Determinants and its Significance", *Language and Speech Review*, núm. 2, 1961.
- "Hesitation and Information in Speech", en: *Proceedings of 4th London Symposium on Information Theory*, 1961.
- GRIMSHAW, Allen D. "Language as Obstacle and as Data in Sociological Research", *Social Science Research Council Review*, vol. 23, núm. 2, New York, June 1961.
- HALSEY, A. H., FLOUD, J. y ANDERSON, C. A. *Economy, Education and Society*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1961.
- KELLNER, Hansfried. "On the Sociolinguistic Perspective of the Communicative Situation", *Social Research Review*, vol. 37, núm. 1, 1970.
- KLEIN, Josephine. *Samples from English Subcultures*, London, 1965.
- LAWTON, Denis. "Social Class Differences in Language Development: A Study of Some Samples of Written Work", *Language and Speech Review*, núm. 6, pp. 120-43, 1963.
- "Social Class Language Differences in Group Discussions", *Language and Speech Review*, núm. 7, part 3. julio-septiembre, 1964.
- "Social Class Language Differences in Individual Interviews". (circulación privada), 1964.
- Social Class, Languages and Education*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968.
- LOBAN, W. D. *The Language of Elementary School Children*, N.C.T.C. Research Report núm. 1, Champaign, Ill, 1963.
- LURIA, A. R. y YUDOVICH, F. I. *Speech and the Development of Mental Processes in the Child*, New York, Staples Press, 1959.
- UNESCO Museum, vol. XXII, núm. 3/4, 1969.
- MUELLER, Claus. "Notes on the Representation of Communicative Behavior", *Recent Sociology Review*, núm. 2, New York, MacMillan and London, Collier-MacMillan, pp. 101-113, 1970.
- PIAGET, Jean. *Language and Thought of the Child*, (Rev. ed.) New York, 1959.
- SAPIR, Edward. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York, Harcourt-Brace, 1921.
- SCHATZMAN, L. y STRASS, M. "Social Class and Modes of Communication", *American Journal of Sociology*, núm. 60, 1955, pp. 329-38, 1955.
- ALFARO, Siqueiros David. "Declaración Social, Política y Estética", en: *No hay más ruta que la nuestra*, México, 1945.
- ALFARO, Siqueiros David. *Speech at the University Museum of Sciences and Art*, México, National Autonomous University of Mexico, sponsored by the General Secretariat for Cultural Diffusion, julio de 1969.
- SKILES, Jacqueline. *The Mexican Muralists as Agents of Conscientization for Social Change*, Partial report on 1969 research at Hospital de la Raza (Xerox), México, 1970.
- TANNENBAUM, Frank. *Peace by Revolution*, New York, Columbia Univ. Press., 1966.
- UNESCO COURIER (eds.) "The Public and Modern Art, Some Unexpected Findings of a UNESCO-Backed inquiry", *UNESCO Courier*, 24th Year. Marzo de 1971.
- VYGOTSKY, L. S. *Thought and Language*, New York, John Wiley & Sons, 1962.
- WHITEHEAD, Alfred North, *Symbolism, Its Meaning and Effect*. New York, MacMillan, 1927.
- WHORF, Benjamin Lee. *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass., 1956.