

El dibujo infantil, algunas aproximaciones teóricas

Renata Frank de Verthelyi

Mucho antes de ser usados los dibujos como tests de inteligencia o técnicas proyectivas, han sido un modo de expresión natural y primario del niño. Apenas se descubre o se le facilita la conducta gráfica, el niño encuentra un enorme placer en garabatear, siguiendo a esta etapa otras que ustedes habrán visto en Evolutiva y que no entraremos a detallar, ya que están en parte, además, cubiertas por la bibliografía.¹

Diferentes autores desde distintas teorías han hecho aportes a la comprensión del dibujo infantil en cuanto a su motivación, significado y características. Todos, sin embargo, están de acuerdo en que para el niño es un modo de expresión tan importante como lo es la palabra para el adulto y que en el dibujo cenestésico, el goce de registrar el movimiento dará lugar gradualmente a la mayor satisfacción de

¹ Ver Koppitz



crear una forma representativa. En el niño, juego y dibujo, están muy unidos; dibujar es una actividad lúdica y cuando nosotros le ofrecemos material para una hora de juego incluimos elementos para dibujar.

Lamentablemente el adulto, una vez que accede a la palabra, muy frecuentemente pierde la capacidad lúdica y gráfica; hay muy poca gente grande que dibuja por placer, tal es así que se ha podido ver en investigaciones que el nivel en que la mayoría de las personas grafican la figura humana alcanza su máximo rendimiento a los 11 años y luego se estanca, si no es estimulado. El adulto por lo general, se siente incómodo dibujando, piensa que lo hace peor que un niño y por eso mismo, mientras con los chicos es útil comenzar una evaluación por el dibujo libre, ya que esto favorece el rapport; en un adulto, a la inversa, puede dificultarlo.

Desde una comprensión Freudiana, el grafismo infantil, al igual que el juego, sería la expresión de una sublimación exitosa de los impulsos, íntimamente relacionada con la identificación. Las pulsiones sexuales son satisfechas de una manera “desexualizada”, el impulso originario desaparece porque su energía le es quitada en beneficio de la catexis de su sustituto, permitiendo así la gratificación del Yo.

Autores de la línea kleiniana, han realizado una aproximación diferente ligando la capacidad simbólica a la posibilidad de reparar.

Dice Aberastury que “el hecho de que la imagen -tanto externa como propia- sea fugitiva, angustia al niño. A los 2 ó 3 años descubre como recrearla y retenerla mediante dibujos y de este modo disminuye la angustia”. El niño explora primero su cuerpo y luego los objetos. Cuando pequeño garabatea con mucho entusiasmo, pero también rompe, luchan dentro de él, fantasías de agresión- destrucción y deseos de reparación del objeto materno dañado. Los primeros dibujos son hijos fantaseados que ofrece a la madre en un acto de reparación. El dibujo con su permanencia, permite disminuir la ansiedad paranoide.



A diferencia del juego que puede ser más evanescente, el dibujo parece garantizar la supervivencia del objeto simbolizado. El niño se preocupa por saber qué va a pasar con sus dibujos en la evaluación diagnóstica, si se los puede llevar o no, y cuando grafica en un proceso terapéutico muy frecuente, recurre a ellos como para hacer una historia de los hitos de su tratamiento, “te acordarás cuando hice esto”, “mirá lo que hacía cuando era más chica...”.

Su cuerpo, las modificaciones que va sufriendo, las funciones que va adquiriendo, el trato que recibe del mundo adulto, van despertando sus intereses, su curiosidad y le presentan enigmas. Todo esto va a formar parte de su investigación lúdica y gráfica. Cuando un niño dibuja nunca copia solamente, siempre crea, inventa, de ahí que sus dibujos siempre sean un mensaje que hay que descifrar.

Pero el aprender a “leer” los dibujos infantiles requiere un largo aprendizaje en el que debemos usar la misma atención flotante que proponía Freud para la palabra.

Para Luzuriaga, el dibujo le permite al niño expresarse en símbolos más personales y ocultos que los que constituyen la palabra; puede así tratar temas que de otra manera le serían difícil de abordar. Sin embargo deben diferenciarse los dibujos expulsivos que sirven esencialmente a la defensa, de los verdaderamente elaborativos, por medio de los cuales el niño quiere comunicar sus vivencias o conflictos.

El dibujo se parecería al sueño y el proceso de dibujar al proceso del soñar, ya que permite la emergencia del inconsciente pero enmascarado. Sería en este sentido un medio de expresión y de no expresión al mismo tiempo, parecido al síntoma. De ahí que sea esencial observar cuidadosamente el proceso del dibujar a fin de conectar en su secuencia los mecanismos de condensación y desplazamiento, y las sucesivas modificaciones del grafismo que pueden ser entendidas como efecto de la censura, tal como si viéramos desplegarse el trabajo de un sueño.



Al igual que un sueño, también trataremos de detectar cual ha sido la incidencia de lo actual (resto diurno) y de qué manera transmite y a la vez enmascara la problemática básica.

Para Winnicott, en cambio, tanto Freud como Klein no habrían captado en su totalidad la importancia del hecho creativo al intentar reducirlo a la sublimación o la represión. Para este autor, su origen es diferente, surgiendo del espacio transicional que se establece en el primer vínculo madre-bebé, en las primeras etapas de la dependencia total. El objeto (producto del proceso de ilusión) inaugura el espacio del mundo interno, la madre como objeto real o independiente inaugura el espacio de la realidad (facilitado por la “desilusión”) pero es el objeto y la zona transicional las que inauguran el espacio de la creatividad.

Dice: “Es en el juego y sólo en el juego que el niño o el adulto individual pueden usar la creatividad y usar toda su personalidad, y es sólo en el ser creativo que el individuo descubre su self”.

Para Doltó, dibujos, efusión de colores, formas, son medios espontáneos de expresión en la mayor parte de los niños: “Les complace contar lo que sus manos han traducido de sus fantasmas verbalizando de este modo ante quien los escucha, aquello que han dibujado y modelado”. El dibujo espontáneo de los niños, permitirá entonces, descifrar auténticos fantasmas así como localizar las instancias del aparato psíquico.

Dentro de la sesión psicoanalítica, el niño antropomorfiza, da vida a las diferentes partes de su dibujo, armando escenas, fábulas, argumentos imaginarios, aportando elementos de la interpretación con lo que dice acerca de sus dibujos fantasmagóricos. En cualquier dibujo libre, se representa, transmite la imagen de su cuerpo y actualiza la articulación conflictiva de las tres instancias.



Es evidente que cada uno de estos autores de acuerdo a su comprensión del grafismo infantil lo aborda de manera diferente. Aberastury enfatiza la búsqueda en todo dibujo libre, de elementos que refieren a la fantasía de enfermedad y de curación y, al igual que Luzuriaga, trata de encontrarlas más en el grafismo que en la verbalización, aunque la incluye. Doltó, a la inversa, jerarquiza las asociaciones verbales, dándole al grafismo más el valor de detonante del mundo fantástico que el niño transmitirá en su relato. Winnicott, sobre todo cuando trabaja con el Test del Garabato, responde al grafismo del niño, con el suyo propio, tratando de lograr entre ambos, un espacio “transicional” en el cual las asociaciones se produzcan.

Dentro del proceso de la evaluación psicológica, utilizaremos al mismo tiempo, la observación y registro cuidadoso de la secuencia (comentarios, cambios de conducta, preguntas, zonas reforzadas, borradas, interrupciones, etc.) y la posterior creación de una historia y/o comentarios sobre lo ya dibujado. Esta secuencia, incluye por lo tanto el orden en que se realizan los diferentes elementos de un grafismo, así como el tiempo y la dedicación que se le brinda a cada uno.

La existencia de normas y criterios específicos de interpretación para los diferentes dibujos que configuran una batería gráfica no invalidan la necesidad de lograr las asociaciones necesarias, que contextualizarán la simbolización única y personal de cada niño en función de su problemática, momento vital e historia particular.

El grafismo como movimiento expresivo

Diferentes autores, por los años '40, tales como Wolff, Allport y Vernon, entre otros hicieron una serie de investigaciones tratando de analizar la expresión gráfica como conducta motriz y de simbolización en que se da el interjuego de lo orgánico y lo psicológico.

Dice Wolff: “En sus actitudes con respecto al medio, el niño proyecta su actitud mental, sus impulsos, sus emociones y tendencias sociales, su personalidad, pero estas proyecciones también aparecen en los movimientos expresivos de los mismos. Los movimientos expresivos reflejan los procesos internos que se proyectan sobre ellos... El niño realiza sus primeras proyecciones sobre su propio cuerpo, con él habla y se expresa”.

En general el estudio del movimiento expresivo se ocupa principalmente de las cualidades permanentes de la personalidad. La forma en que nos movemos y realizamos todo tipo de conductas dependen menos de las condiciones externas y temporarias que de las cualidades permanentes de la personalidad. Al decir de Hammer “los músculos nunca mienten, el lenguaje puede mentir”.

El estudio del movimiento expresivo se ocupa de las diferencias individuales y de estudiar el grado de integración y coherencia entre diferentes actividades motrices y posturales. Trabajando con películas se observaron por ejemplo, comportamientos de niños respecto de la manipulación de un globo o un pote de crema, se intentó correlacionar movimientos de brazos y piernas de una misma persona y ver hasta qué punto el propio sujeto reconocía sus movimientos en películas en que no se veía su rostro. Otros estudios con niños se hicieron con dactilopintura, para ver diferentes estilos de grafismo más intelectual, emocional, etc.

La hipótesis que nos interesa especialmente para el análisis de los gráficos, tanto de niños como de adultos es la de que los movimientos gráficos no son sino la resultante de los movimientos corporales y el dibujo es como el reflejo que ha dejado la conducta desplegada sobre el papel. Los movimientos gráficos están en parte controlados óptimamente y en parte se forman de manera intencional, sin embargo el elemento básico parece ser una expresión inmediata de



las tendencias internas que producen este tipo de movimiento. Aún en el niño pequeño, que solo realiza garabatos, pueden evaluarse los rasgos expresivos. Lo que queda fijado es la resultante de un movimiento. Y es a partir de allí que podemos hacer la lectura inversa, tratar de “leer” que tipo de movimiento puede haber dado origen a tal tipo de grafismo e intentar a partir de allí describir la conducta expresiva de una persona.

La manera en que una persona dibuja al igual que su forma de escribir, estudiada por la grafología, serían entonces, factibles de ser analizadas, aportando datos sobre su personalidad. La expresión gráfica está mucho más influida por la motricidad, por el sistema neurovegetativo, que la palabra, tomando parte de su riqueza de las experiencias más precoces del individuo con su propio cuerpo y los vínculos primarios de cuidado materno-infantil. De acuerdo a Hammer estaría más cerca del proceso primario que la elaboración lingüística, siempre referida al proceso secundario, de ahí que el grafismo al ser directo y espontáneo, presentaría una vía más certera para la evaluación de los afectos.

Hammer ejemplifica esto, señalando por ejemplo, la expresión no mediatizada del dibujo versus una respuesta del Rorschach, que no sólo es verbal, sino que es siempre intermediada por el entrevistador.

El análisis que Wolff llamara de pautas formales y Hammer de rasgos expresivos sería, por lo tanto, una sistematización del aspecto gráfico a partir del cual pueden recrearse los movimientos y las características de personalidad de quien grafica, independientemente del tipo de dibujo que se trate (dibujo libre, figura humana, familia, etc.). Las pautas del contenido en cambio, harán referencias a la particular manera en que cada sujeto aborda la temática en su dibujo (Ej: partes del cuerpo en la figura humana, partes del árbol, etc. en el HTP). Aunque ambas se analizan inicialmente por separado, evidentemente hay una relación dinámica entre ellas que nos permitirá por ejemplo,



entender que si la zona de la boca está realizada con un trazo más reforzado que el resto de la figura, el área de la oralidad puede ser conflictiva. Sin embargo, tampoco esta relación siempre es tan directa ya que tal como se señaló antes, el grafismo se expresa recurriendo a desplazamientos y condensaciones que sólo podrán ser descifrados mediante un análisis muy fino buscando la reiteración de pautas para dar una mayor seguridad a nuestras hipótesis.

La relación entre conducta y grafismo, se puede ejemplificar con muchas de las pautas que entran dentro de lo formal. Una persona que quiere acercarse a otra se dirigirá a ésta en línea recta y hacia delante, mientras que otra expresará su deseo de alejarse retrocediendo. La fuerza y la direccionalidad del trazo en la hoja puede ser traducida en términos similares, así por ejemplo, el grado de presión puede ser indicador de nivel de fortaleza o debilidad; la línea recta y continua, los movimientos repentinos y entrecortados, índice de impulsividad y falta de coordinación.

La textura del trazo (siempre que no se deba al tipo de papel o la base sobre la cual se apoya) también puede ser utilizada para su interpretación: los sombreados si no son excesivos o demasiado oscuros, indican sensibilidad táctil, mientras que manchas y exceso de “relleno” pueden ser expresión de fantasías anales. La dirección de los trazos, refleja seguridad o inseguridad, su verticalidad indica movimiento y actividad; la horizontal, quietud y reposo. Sin embargo Wolff alerta continuamente respecto de la interpretación aislada y no contextualizada. Cada rasgo debe ser integrado con los demás e interpretado en cuanto a su significación y predominancia dentro de esa gestalt particular. Dice: “Lo más importante para la interpretación es comprender las relaciones que existen entre los rasgos”. La regla fundamental en todo estudio de la expresión es que un elemento adquiere significado sólo en relación con el total. Así por ejemplo, la presión intensa, combinada con formas rítmicas sugiere capacidad



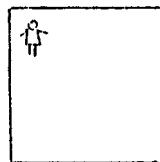
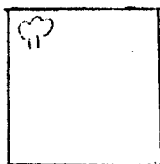
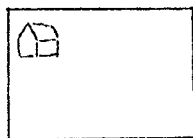
creadora; la presión intensa acompañada por movimientos faltos de ritmo y de equilibrio, puede indicar agresividad, mientras que la presión intensa con líneas en diferentes direcciones, interrupciones y zonas de línea débil, puede sugerir una organización maníaco – depresiva.

De todas maneras, sólo observando varias producciones de un mismo niño (o adulto) en que se reiteran estos rasgos, podemos tener cierta certeza de que responden a una característica central y estable, particular del niño.

Es a esto que nos referimos cuando señalamos la necesidad de encontrar las recurrencias y convergencias.

La recurrencia es la reiteración de un mismo indicador en varias zonas de un mismo gráfico o en gráficos diversos. Esta recurrencia puede darse en cuanto a pautas formales como de contenido. Así, por ejemplo, puede haber recurrencia respecto de la presión del trazo, el tamaño o la ubicación en la hoja, pero también respecto del tratamiento de alguna zona del cuerpo en diferentes figuras.

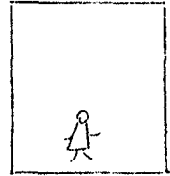
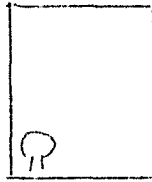
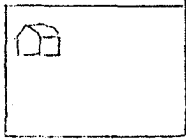
En los siguientes esquemas del HTP, recurre el tamaño y la ubicación de la figura independientemente del contenido²:



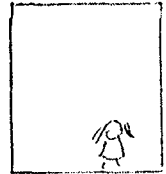
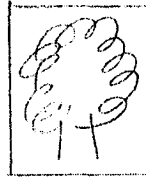
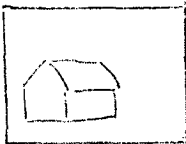
² Los dibujos han sido reproducidos guardando relación con el original.



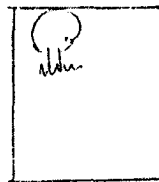
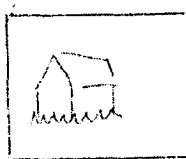
En estos otros, recurre el tamaño, pero no la ubicación:



Aquí los tamaños son disímiles, pero recurre el tipo de trazado:

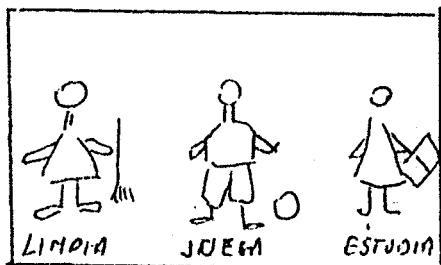


Aquí los tamaños son disímiles, pero recurre la preocupación por asentar la figura en una base:

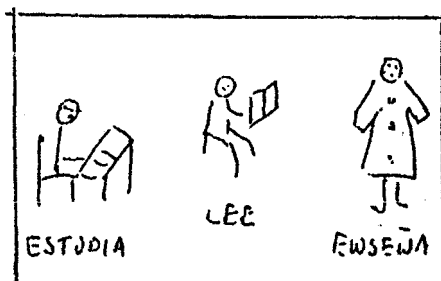


En esta Familia Kinética, lo que recurre es la ausencia de rasgos en la cara y la graficación del movimiento sólo como representado por el objeto (figuras estáticas):





En esta otra ocurre la asignación de tareas intelectuales a cada uno de los miembros de la familia.

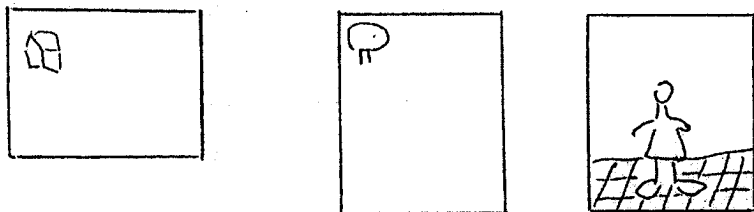


Las posibilidades de recurrencia tanto de las pautas formales como de contenido son casi infinitas. Debemos en cada caso establecer su significación y al igual que los mecanismos de defensa establecer si la reiteración es adecuada o excesiva, si transmite un rasgo esencial que hace a la estabilidad o es indicador de rigidez.

En general, es esperable que las pautas formales tengan mayor estabilidad, ya que responderían más a aspectos centrales de la personalidad y que las pautas de contenido se presenten como más varia-

bles, por ejemplo ante un test-retest, logrando por lo tanto un nivel más bajo de confiabilidad.

La convergencia es la reiteración de una secuencia dinámica que se expresa a través de indicadores disímiles y en algunos casos, hasta opuestos apareciendo por ejemplo en un aspecto del grafismo, la ansiedad y en otro la defensa. Así la preocupación por sentirse en el aire y sin base puede expresarse apareciendo en un gráfico su ausencia y en otro su exacerbación.



En este gráfico, además, convergen el énfasis en el piso y el agrandamiento de los pies, ítems que conjuntamente amplifican la pauta de búsqueda de apoyo.

La convergencia puede ser por lo tanto:

- Dos modalidades exacerbadas y contrarias de una misma pauta formal o de contenido (Ej: en un mismo gráfico, en algunos personajes la boca remarcada y en otros ausente, el tamaño agrandado y empequeñecido, etc.).

- Dos pautas formales disímiles (Ej: el trazo endeble y el tamaño pequeño que convergen para dar la sensación de inseguridad y minusvalía y que si además carece de base esta proyección se amplifica permitiendo cada vez una mayor seguridad en la hipótesis planteada).

- Dos pautas de contenido disímiles (Ej: carencia de rasgos en

la cara y ausencia de manos, como indicando dificultades en el contacto y la comunicación, carencia de rasgos en la cara y excesivo detallismo de la ropa, con características de pertenencia a una institución, ejemplo, uniforme, o a un grupo, ejemplo ropa tipo punk, etc, como indicando dificultades en la identidad y búsqueda de la misma a través de elementos exteriores y grupos de pertenencia).

- Una pauta formal u otra de contenido (Ej: agresividad en el trazo y la tenencia de un objeto agresivo (máquina de cortar pasto en una Familia Kinética o agresividad en el trazo e indicación de dientes en la boca o uñas en punta, como señalando aspectos agresivos más profundos e inconscientes en la pauta formal y su expresión más manifiesta de contenido).

La convergencia básicamente permite ir conformando gestalten de pautas cuya integración da mayor fuerza y enriquece las hipótesis que luego siempre deberán ser refrendadas con el resto del material gráfico, la batería y la entrevista, a fin de que estos datos formen el contexto dentro del cual se va a intentar comprender la dinámica siempre particular y única de cada caso individual.

Al igual que las recurrencias, las convergencias pueden aparecer dentro de un mismo dibujo y entre varios dibujos diferentes. Pero, a diferencia de la recurrencia, la convergencia se presta más para ver la posibilidad de integrar datos gráficos con verbales. Así por ejemplo, siempre es interesante contrastar la imagen de sí que da el niño (o el adulto) en el dibujo libre, la figura humana o la familia con la que proyecta en el Desiderativo, test que le permite presentar aspectos idealizados o peyorativos. Habría una convergencia por ejemplo, entre el tamaño exacerbado de los gráficos y la elección como primera catexia (primera elección positiva) de “me gustaría ser montaña”, o “Superman”, etc. Ya que en ambos se evidencia la necesidad de sentirse fuerte y seguro. En las negativas del mismo test Desiderativo, o en otros aspectos del dibujo, buscaremos luego ante qué temor se



instrumenta esta defensa. Por ejemplo, podría aparecer como primer respuesta respecto de lo que no le gustaría ser, “hormiga porque te matan”, o “pasto porque te pisan” o “mueble porque todos te ponen cosas encima”, o “una flor porque se deshoja muy pronto”, dando una cualidad más depresiva o paranoica a la fantasía de endebles y/o muerte.

El concepto de convergencia permite la correlación de pautas significativas intra-test e intertest; así como entre los test, la conducta desplegada durante el proceso de evaluación y la historia. Por ejemplo: un niño puede tener durante la graficación una constante conducta de búsqueda de apoyo, sometimiento y ansiedad, pero en los gráficos mostrar personajes y/u objetos que evidencian poder. Rastreando en la historia y la dinámica familiar, podemos encontrarnos que estas dos modalidades se corresponden con claridad con el tipo de conductas contradictorias desplegadas por los padres, quienes aparentan aceptar normas y pautas sociales a la vez que las critican y atacan. Es decir, que nuestro trabajo de cada material gráfico será:

- Primero una aproximación gestáltica por la cual permitiremos que nos impacte globalmente.
- Un rastreo más detallado de las pautas formales y de contenido, sus recurrencias y convergencias.
- Las ampliaciones de las hipótesis hasta aquí formuladas con los datos de la secuencia y de las asociaciones verbales.
- La contrastación de ese material específico con otros de la batería.
- La integración de los datos aportados por el material con los datos de la historia y en el caso de hacerse, con la observación directa del grupo familiar.

No corresponde en cambio, hacer una aproximación inversa, partir de los datos de la historia buscando su reafirmación en el material, ya que esto así no enriquecería nuestras hipótesis iniciales y se

corre el peligro de forzar el material para “comprobar” lo pensado anteriormente.

Otra forma de sistematización de las pautas expresivas es la presentada por Elkish (1970) quien jerarquiza en la evaluación de los gráficos los indicadores que podrían dar elementos para ver el grado de fortaleza yoica que se expresaría en la riqueza, flexibilidad y adaptación de recursos expresados en el grafismo.

Utilizando los criterios que ella denomina A y B, pero interpretándolos en realidad como dos puntos de un continuum, podemos realizar el siguiente cuadro, sistematizando mejor sus aportes, diferenciando indicador y pauta:

Pauta	Indicadores	Pauta
Ritmo (armonía, flexibilidad)	Ubicación Línea	Regla (fuerza, discriminación)
Complejidad (capacidad de observación, riqueza)	Número de detalles Proporciones	Simplicidad (capacidad de síntesis)
Expansión (afirmación del Yo, fuerza)	Tamaño Ubicación Relación figura-fondo	Comprensión (aceptación de límites)
Integración (capacidad de síntesis, jerarquización)	Organización de las partes, proporciones, ubicación	Separación (no integración) Capacidad de análisis
Realismo (interés por el mundo exterior, capacidad de observación)	Tipo de objetos	Simbolismo (interés por el mundo interno, fantasía)

En este cuadro figuran características del dibujo que en su utilización moderada son aspectos del grafismo que indican buenas potencialidades yoicas.



Así por ejemplo, para graficar una flor se requiere una línea rítmica y redondeada, mientras que para hacer una casa deberán aparecer líneas rectas, que indiquen firmeza y sostén. En un gráfico equilibrado de acuerdo a la temática, podrán aparecer ambas, con cierta predominancia. Tanto regla como ritmo, ambas son pautas expresivas positivas, más o menos acentuadas respondiendo a las características individuales de quien grafica. En cambio cuando están exacerbadas, pueden ser índice de dificultad o patología, según el grado de rigidez con que el sujeto apela al uso de esa pauta en particular en desmedro de las otras.

Cuando está exacerbada la pauta de ritmo aparecen dibujos confusos, con tendencia en algunos casos a la perseveración. Esta modalidad puede verse en histéricos, hipomaníacos o maníacos y en algunos casos de psicosis esquizofrénicas. En niños hay una tendencia al ritmo en toda la etapa del garabato esencialmente circular, siendo a la inversa preocupante, si esto no aparece, ya que sería índice de inhibición del libre juego motriz. Para Wolff, el niño preescolar tiene una tendencia normal a la armonía y la proporción rítmica.

Cuando en cambio, se exagera la regla, la línea se hace dura, tensa, a veces sucia por el borrado o el borroneado. El niño puede no querer graficar objetos sin usar una regla para controlar la línea. Esta exacerbación de la pauta, puede observarse cuando predomina la escrupulosidad, el control, siendo característico de rasgos obsesivos y esquizoides. Puede surgir como compensatorio en un Yo débil, que de esta manera incrementa los mecanismos de control.

En la latencia, es frecuente que la regla reemplace al ritmo, junto con otros aspectos de incremento del control. Siempre que no sea excesivo, no indica patología en tanto esperable para la edad y facilitado por el mundo adulto que empuja al niño a ser prolijo, ordenado, etc. Es decir, que en la regla predomina la rigidez; en el ritmo, la soltura y la espontaneidad.



En cuanto a la dupla complejidad versus simplicidad, la exacerbación del detallismo, la búsqueda de una exagerada completud, muchas veces acompañada de la necesidad de encontrar simetrías, indicaría también rasgos obsesivos. Sin embargo la complejidad, cuando no exagerada, implica un buen contacto con la realidad, interés, discriminación de partes, es decir, una adecuada capacidad de síntesis, la jerarquización de la línea en su expresividad, que puede hacer obviar los detalles. Véase por ejemplo, como Picasso, juega en un mismo gráfico o grabado con el efecto de ambos, detallismo y simplicidad.

La exacerbación del detallismo en cambio, daría una cierta morosidad en el dibujar, el no poder desprenderse hasta no haber completado cada elemento en sus detalles más ínfimos, ejemplo típico en la figura humana, serían botones en la manga, cordones en los zapatos, elementos que simbólicamente también indican preocupación por el control. Es frecuente además, que se den juntos, la exacerbación de la regla y el detallismo, aunque también puede verse en algunos casos el interjuego de ritmo y detallismo acentuado, generalmente en dibujos de ritmo más maniaco o de características más evacuativas.

Cuando existe exacerbación de pautas, para cualquiera de ellas requiere sobre todo en niños la observación de muchos dibujos y claros conocimientos de lo normativo y esperable de acuerdo a las edades, así como la posible incidencia del sexo del niño.

Cuando hay simpleza en vez de simplicidad podría deberse a situaciones muy diferentes pero todas relacionadas con un Yo débil.

Puede haber pobreza de detalles por bajo nivel intelectual, por exceso de represión en una personalidad histérica, por depresión. Sin embargo cualitativamente esta pobreza será diferente, sobre todo en cuanto a la impresión que puede dar de esquematismo, deterioro o chatura general del dibujo. En niños, puede indicar un Yo empobrecido, inhibiciones, timidez.



Diferentes integraciones entre estas pautas, aportan convergencias que evidentemente enriquecen nuestra comprensión.

Así por ejemplo, es diferente cualitativamente la combinación de regla con complejidad, que de regla con simplicidad, mientras que en el primero se observa el refuerzo de los mecanismos de control, en el segundo caso si se da tensión en la línea y pobreza en la figura puede ser índice del alto costo que implica para el Yo el control exacerbado y su resultante, el empobrecimiento de la imagen. De todos modos, también siempre es necesario ver cual es el grado de dificultad motora o impedimento orgánico que puede subyacer.

La dupla expansión versus comprensión se refiere básicamente al uso del espacio gráfico siendo un exceso de expansión indicador de impulsividad, falta de límites, en algunos casos de megalomanía o fuga de ideas. Cuando predomina el efecto de ampulosidad, de fachada, podríamos pensar en una inflación exagerada y compensatoria del Yo y en rasgos de índole psicopática.

De todas maneras, en niños, el uso del espacio gráfico también está incidido en gran parte por el momento evolutivo: el niño pequeño tiende a ser expansivo y a no respetar los límites de la hoja; con la entrada a la escuela se adquieren controles y aparece cierta restricción. También se observa la incidencia de la estimulación; ya que el niño de clase baja, no estimulado, que por ejemplo, no concurre al jardín de infantes puede tender a hacer figuras más bien pobres y pequeñas. En nuestra experiencia, en muestras de Familia Kinética, recogidas hace algunos años con la Lic. Arzeno, observamos claramente el contraste en esta variable entre niños de la misma edad que concurrían a la escuela Jean Piaget y a una escuela de villa de Lanús. Esta prevalencia al dibujo más expansivo cuanto más ha sido estimulado el que grafica, se observa también en la comparación de gráficos de analfabetos versus estudiantes secundarios.



La diferencia es estadísticamente significativa: los analfabetos grafican figuras humanas más pobres, pero sobre todo mucho más pequeñas que aquellos que tienen escolaridad.

La exacerbación de la comprensión, daría idea de encierro; un Yo que se siente limitado, preso, aparece a veces en estructuras fóbicas indicando coartación, inhibición.

La integración versus la separación o no integración (diferente de la desintegración que sería ya la pauta exacerbada) también son rasgos adecuados en tanto no estén exagerados, ya que se requiere poder unir elementos, integrar las partes y el todo, pero también diferenciar y en algunos casos hacer uso de una disociación adecuada. La exacerbación de la integración, en cambio, delataría cierta rigidez, por la cual se observa como un forzamiento a la unidad de tipo defensivo, esto es lo que puede dar el impacto de la fachada. Cuando se unen exceso de integración con características exacerbadas de reglas y detallismo, puede tratarse de los esfuerzos para evitar justamente su opuesto, la desintegración. Esto puede observarse con frecuencia, como momento previo a un brote o una descompensación.

La pauta de no integración exacerbada, mostraría efectos de fragmentación y *splitting*, frecuente en momentos de descompensación psicótica. Así como la disociación puede ser típica de un adolescente que intenta por ejemplo, separar cabeza- cuerpo dibujando sólo los rostros de las personas u ocultando el cuerpo de la figura graficada detrás de un objeto, etc., la fragmentación permitirá ver en el grafismo una dispersión de objetos parciales sin coherencia ni organización, equivalente a la desorganización de su mundo interno. Así por ejemplo, en una joven de 14 años cuyo dibujo libre mostraba una flor dibujada con mucho detallismo y una integración forzada y en parte fallida, a la que agregaba nombres para cada una de las partes con flechas indicadoras (sépalos, pétalos, estambre, etc.) como intento de mantener



unido y coherente un mundo que parecía deshacerse, grafica en su Familia Kinética Prospectiva, sólo ojos, soles y pájaros, en vez de personas, índice de su temor a perder definitivamente contacto con lo real. Aquí, las partes adquieren autonomía, el ritmo se vuelve exacerbado y la imagen general del dibujo es de algo que gira o se dispersa como habiendo perdido su núcleo central.

La última pauta de realismo versus simbolismo que plantea Elkish es en parte equívoca, porque todo grafismo es en sí simbólico, pero ella se refiere a la diferencia entre gráficos en que el niño se atiene especialmente a las características reales del objeto en relación a aquellos otros que prefieren dar más libertad a su fantasía. Ambas pautas son necesarias y un adecuado equilibrio entre la posibilidad de respetar lo real y poder enriquecerlo con la fantasía son necesarias para hablar de un Yo fuerte con capacidad creativa.

Cuando se exagera el realismo, aparecen los casos de niños incapaces de dibujar sin un modelo, a los que se les solicita un dibujo libre y copian elementos del cuarto o reiteran un objeto ya conocido.

Habría aquí un exceso de concreción, de control y huida de los peligros que implican aparentemente el fantasear y dar libre curso a la creatividad personal. Al igual que un adulto que se empobrece si solo puede asimilarse a pautas formales que le facilita la sociedad, el niño que solo puede dibujar lo que le enseñaron o un objeto tal como es, con énfasis en cada detalle, muestra un Yo pobre y estereotipado. Su contrario, el exceso de simbolismo, el dar siempre libre curso a la fantasía, puede indicar desconexión con la realidad, un pensamiento incoherente, una imaginación psicótica.

Ambas huidas hacia el mundo externo, evitan enfrentar la conflictiva y ambivalencia típicas del vivir. Elkish, termina su artículo con una frase con la cual creo, estarían de acuerdo la mayoría de los autores, aunque fueran de escuelas diferentes: "El conflicto no se supera expulsando lo que es desagradable, sino adquiriendo la capacidad de

soportar lo negativo junto con lo positivo, de unificar, asimilar, ambas fuerzas mutuamente opuestas en el Yo. Por lo tanto la fuerza del Yo puede medirse por la capacidad para combinar los opuestos y para soportar el conflicto mediante la función sintetizadora del Yo”.

Dibujo, esquema corporal e imagen del cuerpo

El hombre como especie dibujó siempre; el hombre como individuo dibuja desde que le es posible por su maduración neurofisiológica.

¿Por qué el dibujo de la persona, del cuerpo humano? Porque este tema permite reflejar toda la historia del sujeto, porque es su autorretrato, no sólo referido a su imagen visual sino a su síntesis vivencial. Siguiendo la simbología onírica freudiana, todos los demás elementos dibujados son en mayor o menor medida sustitutos del cuerpo humano. Dice D. Anzieu (1974): “La simbólica de los sueños descubierta por Freud es ante todo una figuración simbólica de las partes del cuerpo de la madre y del niño”.

El “dibujo de una persona” revela aspectos de la imagen que de sí tiene su autor: informa sobre el grado de integración, la armonía entre las diferentes partes de su cuerpo o su percepción de la superficie de su cuerpo (y su grado de disponibilidad para el contacto interpersonal), su aceptación de las características sexuales (y su rol como sujeto sexuado), su comportamiento físico fundamental y su actitud global hacia su cuerpo (y hacia los demás y el mundo objetivo). Según lo señalan S. F. Fisher y S. E. Cleveland (1958) “las actitudes parentales frente al niño se expresan por la manera de satisfacer su hambre, de levantarlo y sostenerlo, de satisfacer sus necesidades físicas...”. Es decir, se refieren a la calidad del contacto, a la expresión de la mirada, a la



suavidad del procedimiento; el conjunto se registra en la conciencia del niño en forma de sensaciones físicas que afectan la elaboración de su imagen de sí mismo y su consecuente expresión.

La transición del espacio percibido al espacio imaginario se efectúa por la vía de lo vivido corporalmente. El espacio de la percepción debe primeramente ser reducido a un espacio corporal antes de llegar al sueño (y a la actividad simbólica) su marco espacial -sueño como representación escénica, dramática, constituido por imágenes visuales-. Es como si el proceso del sueño no pudiera servirse de las impresiones sensoriales a condición de aplicarles las coordenadas del propio cuerpo.

Pero, ¿a qué nos referimos cuando mencionamos la percepción del propio cuerpo? Schilder (1977), autor clásico de este tema, a partir de sus estudios neurofisiológicos, aportes de Head, el fenómeno del “miembro fantasma” (sensaciones muy vívidas en un miembro amputado) intenta integrar este cuerpo de conocimientos con aspectos de la teoría psicoanalítica. Introduce el concepto de esquema corporal al que define como “imagen tridimensional que todos tenemos de nosotros mismos”. La imagen corporal es una apariencia propia del cuerpo humano que incluye experiencias pasadas que quedan fuera de la conciencia y forman modelos organizados de nosotros mismos, gracias a los cuales se reconocen posturas, partes corporales y sus movimientos. Dicho reconocimiento se extiende a todo lo que participa de nuestro cuerpo, sean instrumentos, vestidos y objetos, hayan sido eliminados o no, se suman al modelo de nosotros mismos y autoconstrucción interna. Es un proceso continuo de diferenciación en el cual se integran todas las experiencias incorporadas en el transcurso de nuestras vidas.

Esta configuración dinámica tendrá por lo tanto aspectos concientes e inconscientes, en la construcción del esquema del cuerpo,



habrá una continua interacción entre las tendencias del Yo y las libidinales, entre el Yo y el Ello.

¿Cuánto de esta imagen corporal puede ser comprendida a través de grafismo del niño?

Diferentes autores, de acuerdo a su raigambre teórica, enfatizan más en el aspecto gráfico o el verbal de asociaciones posteriores a la producción.

Así por ejemplo, autores de técnicas proyectivas como Machover (1949) y Hammer (1969) señalan que lo esencial es captar el impacto gráfico en sus pautas expresivas y de contenido, siendo las asociaciones sólo accesorias y aclaratorias. Para psicoanalistas como Doltó (1986) y Sami Ali (1978) la riqueza reside en cambio, en la verbalización: “La imagen del cuerpo no es una imagen dibujada o representada en el modelado; ha de ser revelada por el diálogo analítico del niño”. Desde esta postura Doltó, diferencia incluso como conceptos disímiles, términos que Schilder usaba casi como sinónimos: esquema corporal e imagen del cuerpo. Para esta autora el esquema corporal pertenece a la experiencia de la especie y sería el mismo para todos, mientras que la imagen del cuerpo, por el contrario es propia de cada uno, está ligada al sujeto y su historia; el esquema corporal tendría aspectos inconscientes pero también preconcientes y concientes, mientras que la imagen del cuerpo sería esencialmente inconsciente. La imagen corporal sería la síntesis de las experiencias emocionales como encarnación simbólica del sujeto deseante. Sería gracias a nuestra imagen del cuerpo portada por –y entrecruzada con- el esquema corporal, que podemos entrar en comunicación con el otro.

Sin desconocer el enriquecimiento teórico que estos aportes significan, pensamos sin embargo, que en la evaluación psicológica, como primera aproximación a un niño, -acotada en el tiempo y en la profundidad de la relación transferencial- tanto los gráficos como la palabra, son esenciales para una comprensión dinámica del material.



En algunos casos, el dibujo aparece como más explícito de la autoimagen o la problemática, en otros lo es la historia o las asociaciones que lo acompañan, importando siempre la integración que pueda hacer el psicólogo de estos datos, con el resto del material.

En cuanto al uso de los términos, mantendremos el enfoque más unitario de Schilder, ya que entendemos que es muy difícil muchas veces diferenciar lo genérico de lo individual, primando siempre lo individual. Esto es así, aún cuando el niño trate de escudar sus vivencias particulares detrás de producciones muy normativas o clisé, pues la forma en que lo hace, los recursos defensivos a los que apela serán siempre propios.



Bibliografía

97

- Aberastury, A. (1973) *Aportaciones al psicoanálisis de niños*. Paidós.
- Anzieu, D. (1974) *Le moi peau*. *Revue de Psychoanalyse*, 9, págs. 195-208.
- Doltó, F. (1986) *La imagen inconciente del cuerpo*. Paidós.
- Elkish, P. (1970) *Expresión artística libre*. Ficha UBA.
- Fisher and Cleveland (1958) *Body image and personality*. New York: Reinhold.
- Hammer, E. (1969) *Tests proyectivos gráficos*. Paidós. Buena Aires.
- Luzuriaga, I. (1979) *Observaciones sobre técnica psicoanalítica de niños y adultos*. Psique.
- Machover, K. (1949) *Personality projection in the drawing of the human figure*. Charles Tomas.
- Sami-Ali . (1979) *Cuerpo real cuerpo imaginario*. Paidós.
- Schilder, P. (1977) *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Paidós
- Suarez L. (1980) *El cuerpo identidad*. Manuscrito.
- Winnicott, D. (1979) *Realidad y juego*. Gedisa. Barcelona.

