

EL DIBUJO DE LA FAMILIA: su valor clínico desde un enfoque psicoanalítico

Prof. Lic. Verónica Laplace*

Introducción

Este escrito pretende posibilitar un acercamiento al dibujo de la Familia como técnica proyectiva gráfica, insoslayable en tanto parte de un proceso de investigación de la subjetividad en ciernes (me refiero a los sujetos en constitución llamados niños y niñas). El abordaje se centra en una perspectiva psicoanalítica, apuntando a una lectura del dibujo de la Familia con fines diagnósticos, sin dejar de considerarlo como una producción comunicante por la cual un niño o niña puede plasmar sus conflictos, fantasías, deseos y necesidades.

Siendo nuestro objeto de estudio el gráfico de la familia y como todo objeto no puede ser abordado en su totalidad dado que siempre existen diferentes miradas, es que enfatizamos que nuestra lectura posee un enfoque psicoanalítico.

Recorreremos de manera somera una versión de los orígenes del dibujo, para luego adentrarnos en el Test de la Familia considerando sus antecedentes y su implicancia en el proceso Psicodiagnóstico.

Algunos autores consideran que el test de la Familia fue creado por Maurice Porot en 1952, y está fundado en la técnica del dibujo libre que los niños practican con agrado. Otros, como Emanuel Hammer, creen que el test de la Familia se fue transmitiendo por tradición oral de manera tal que no puede individualizarse claramente su paternidad.

Más allá de algunos desacuerdos en cuanto a su origen, se trata de una prueba de investigación de la subjetividad que puede administrarse a partir de los cinco años hasta la adolescencia o, incluso hasta la adultez. Su uso e interpretación de los principios psicoanalíticos de la proyección, posibilita la libre expresión de las fantasías de los sujetos hacia sus familiares, especialmente de sus progenitores y refleja, además, la situación en la que se posicionan ellos mismos en su medio familiar y significativo. La manera en la cual

el sujeto se ubica entonces entre los suyos es sumamente influenciada por sus sentimientos, sus deseos, sus temores, sus atracciones y sus repulsiones. El dibujo de la familia es por tanto un test de personalidad que podremos interpretar basándonos en las leyes de la proyección.

Hemos elegido entre todas las interpretaciones posibles aquella que realiza Louis Corman. Quien, en 1961, introdujo modificaciones importantes a las instrucciones impartidas por Porot, quien le pedía al niño “dibuja tu familia”. Corman indica “dibuja una familia, una familia que tu imagines”. La ejecución del dibujo debe ser seguida por la realización de una breve entrevista en la que el niño es invitado a explicar lo que ha hecho, a definir los personajes, a considerar su función, su sexo, su edad y las relaciones mutuas entre ellos. Aclaremos que estos autores sólo consideraban la aplicación de la técnica a niños, aunque otras posturas señalan la conveniencia de la administración también en adultos.

Para nuestros fines, el Psicodiagnóstico infantil, la versión de Corman se ha elegido por ser la más operativa en la investigación de los vínculos reales o fantaseados del niño o niña respecto de su familia.

Concepción psicoanalítica de la Familia

Iniciaremos dando algunas pinceladas de la noción psicoanalítica de Familia.

Sabemos que los modelos de familias han variado a lo largo de la historia, no obstante, innumerables veces se confunde lo esencial de la familia con cuestiones netamente contingentes a la época en la que esa familia se piensa, la pregunta que cabe es ¿qué elementos se mantienen y cuáles sufren cambios a partir de las prácticas originales específicas que la constituyen en cada momento histórico y social? Las variables sujetas a modificaciones son aquellas que refieren a la conformación familiar, nuevos vínculos estarían desplazando la estructura paterno-filial, de modo que cuando hoy en día se habla de familia no se la piensa según el modelo tradicional sino que hay diversidad de modelos existentes: familias monoparentales, homoparentales, familias ensambladas, convivientes,

etc. Pero más allá de los cambios que necesariamente ocurrieron en el seno de la familia, existe una cuestión esencial que no varía: la familia como el **lugar donde se operan los procesos de socialización primaria**, donde se instituyen pautas sociales; porque por la familia se efectúa una transmisión, se despliega y se transmite la cultura.

La psicoanalista Claudia Lijstinstens nos comenta que cuando un sujeto consulta, habla desde el primer momento de la familia, de los lazos allí construidos, de los sufrimientos allí concentrados, de esos modos de funcionamiento particular a cada modelo de relación. Es así como toda la familia está presente bajo la palabra del sujeto, como marcas que trazaron un sentido en su vida y de lo cual no le resulta fácil desprenderse.

Por ello cuando se pregunta: *¿qué es para el psicoanálisis la familia?*, señala *¿Qué escuchamos de ella sino un lugar en donde se efectúa un lazo y se establece un discurso? Un espacio ocupado por un entramado de relaciones decidida a veces, por una determinación biológica, pero sublimadas en todos los casos por un vínculo social, por una relación de palabra.*

Continúa enfatizando que no hay en la familia nada natural, sino que se trata de una red de lazos voluntariamente decididos, donde se requiere que un sujeto consienta para que una función: madre, padre, hijo, se sostenga y se trasmite en tanto tal. El padre nunca es padre espontáneamente, hace falta una atribución simbólica, una adopción, de ambos lados, tanto del padre como del hijo, para que la función se encarne. Es decir, que las funciones no son biológicamente dadas sino que deben ser adoptadas por cada uno de los sujetos allí en juego para que el intercambio y la transmisión acontezcan.

Freud llamó a esto la “novela familiar del neurótico”, es decir, cómo cada sujeto ha interpretado esa fórmula entre el padre y la madre y cómo escribe su propia historia en esa trama, qué posición subjetiva resulta de la significación de ese parentesco biológico. Porque es necesario que, así como hay una simbolización necesaria del sexo biológico, haya una simbolización necesaria del parentesco biológico.

Una historia del dibujo

Por supuesto hablar de la procedencia, o los comienzos del dibujo ha sido siempre fuente de numerosas controversias y especulaciones. Por ello, de lo que se trata es de bosquejar alguna historia mítica acerca de los inicios de esta práctica fundamental del ser humano, y a partir de allí mencionar los hitos destacados y los referentes centrales que la sustentan.

Una historia mítica acerca del origen del dibujo la relata Plinio, historiador romano del siglo I. *Según Plinio, los egipcios aseguraban que habían inventado la pintura seis mil años antes y se la habían enseñado a los griegos. Plinio descarta esta versión y relata la creencia griega de que la pintura comenzó en Corinto o Sición. En cualquier caso, asegura, todos están de acuerdo en que la pintura empezó cuando alguien dibujó una línea en torno a la sombra de un hombre. Al principio, continúa, las imágenes tenían un solo color, y luego se añadieron otros. Diversos autores, entre ellos Quintiliano, Alberti, Leonardo, repitieron la historia de que el primer cuadro había sido una sombra perfilada. Alberti refiere también que la pintura es invención de Narciso, “que capturó con el arte lo que se le presentaba en la superficie de agua de la fuente”. En casi todas las versiones, el perfil trazado, pertenezca a una sombra o a un reflejo, es el de una figura humana. El carácter narcisista de estas leyendas es una variación de la tendencia a crear dioses con forma humana, que, a su vez, da vuelta la creencia de que los dioses crearon a las personas a imagen de sí mismos.*¹

Raúl Levín, psicoanalista argentino, destaca a partir de esta cita que tanto desde la constitución de la sombra o de la imagen del espejo, el dibujo se asume en función de sostén de un Yo narcisista.

Asimismo, el citado autor nos ofrece una visión panorámica de la historia del dibujo, sumamente interesante, que compartiré en este escrito.

En la Prehistoria el dibujo y la pintura, previos a la escritura, conformaron los primeros medios de comunicación y significación de la humanidad. Ahora bien, si nos preguntamos acerca de las primeras relaciones del dibujo y el lenguaje escrito podemos suponer que el enlace se produce fundamentalmente a partir del dibujo como signo, o a

¹ Schneider Adams, Laurie (1996). *Arte y Psicoanálisis*, Ensayos Cátedra Arte, Madrid.

través de un movimiento que va de la figuración al signo. Este momento histórico puede ser evocado en la observación de ese movimiento inquietante y maravilloso de los niños de 3 a 5 años, mediante el cual obstinadamente y con angustia ensayan una y otra vez lo que será el pasaje de lo que fuera un simple dibujo a la constitución de la letra.

Más tardíamente, en el Antiguo Egipto, el dibujo y la escritura se articulan para funcionar como mediatizadores en el jeroglífico. En este período hay diversos modos de relación entre dibujo y pintura, cuyo significado aún se desconoce.

Ya en el Medioevo, el dibujo no es autónomo, no vale por sí mismo. Tiene un objetivo que no es artístico, se instrumenta como preparación o prefiguración para la pintura, escultura, arquitectura, obras de ingeniería o configuración de ideas, destaca Levín.

Entre los siglos XV y XVI (comienzos del Renacimiento), por la extensión de la práctica del dibujo sumada a la aparición de nuevos materiales, el dibujo adquiere autonomía. En esta época adquiere mucha importancia la práctica extensiva del uso del papel. Ya no se dibuja en la piedra, o en base de madera o pergaminos, sino que se cuenta con el papel, mucho más accesible económicamente, y que se produce en forma industrial.

Pero el dibujo no sólo adquiere autonomía sino que además, se constituye en un valor de conocimiento (que no es lo mismo que preparatorio). Incide en esto el nacimiento de la ciencia perspectiva y los estudios de anatomía.

La noción de profundidad vista desde el ojo humano corresponde ahora a una progresiva visión del mundo desde el hombre y no desde Dios. Previamente se consideraba fundamental en el arte la representación de una posible mirada desde Dios, para quien habría unidad de tiempo y espacio. En un mismo lienzo podían coincidir diferentes momentos y lugares. El nuevo punto de vista antropocéntrico, introducido en el Renacimiento, implica el advenimiento de una nueva forma de subjetividad, más semejante a la actual. La visión del mundo desde el sujeto deriva entonces en:

- El nacimiento de la perspectiva como ciencia, que pretende dar cuenta de un espacio externo, tal como es visto por el ojo humano. No es el espacio de Dios, en el que el hombre es un objeto, sino la visión desde el hombre en tanto

sujeto, que considera en el dibujo un espacio subjetivado como “externo”. Esta construcción perspectiva desde el ojo humano, en una representación de lo tridimensional, fue un proceso que necesitó de mucho tiempo.

- El punto de vista antropocéntrico deriva también en el interés de sí mismo: el desarrollo del estudio de la anatomía y de las ciencias en general.

Señalemos, aclara Levín, que el desarrollo de los materiales del dibujo (puntas de metal, minas o estiletes de plomo; puntas de plata, pluma de ave y vegetal; tintas; sanguínea; minas de carbón), como también los “soportes” sobre los que trazaba el dibujo, fueron determinantes en las obras producidas según los períodos.

Es también de destacar la importancia que tiene para la difusión del dibujo el uso que se hace del lápiz grafito en el siglo XIX (aunque es conocido desde el siglo XV), que ahora es utilizado con portaminas o con envoltura de madera. Coincide en el siglo XIX la mayor productividad y difusión aún mayor del dibujo con la accesibilidad que otorga desde el punto de vista económico la adquisición del lápiz de grafito y del papel.

Antecedentes del dibujo de la FAMILIA

Si bien se encuentran desacuerdos respecto de los orígenes del test del dibujo de la Familia, podríamos mencionar que Appel, en 1931, parece haber sido uno de los primeros en proponer una técnica que pudiera ser adecuada para la clínica psiquiátrica infantil solicitando al niño que dibuje: “la casa, el padre, la madre, los hermanos, maestros, y amigos”.

Francoise Minkowska en 1947 reduce esta consigna expresando: “Dibuja el tema, Yo, mi familia y mi casa”, dando más libertad al niño para decidir quiénes conforman a su familia. El objetivo del test será explorar el lugar y valoración que el examinado transmite respecto de cada miembro del grupo familiar. En cuanto a la evaluación recomienda hacer primero una aproximación gestáltica para ver si predominan los rasgos racionales o sensoriales, que enlaza a estructuras de personalidad de tipo esquizoide o epileptoide, respectivamente. Luego un análisis más detallado y comparativo de las características y

tamaño de cada figura así como de la secuencia en que fueron dibujadas. Importa fundamentalmente detectar las omisiones, que la autora considera equivalentes a rechazos más o menos conscientes del niño hacia la persona no graficada.

En 1950, el psiquiatra francés Porot, aquel que es considerado por algunos estudiosos del tema como el creador de la técnica, desarrolla una nueva versión. Abrevia aún más la consigna: “Dibuja tu familia”. Se elimina así el ámbito físico y se da la opción al niño de incluirse o no en la reproducción gráfica.

Coincide con Minkowska en los objetivos y la fundamentación, pero para la administración hace hincapié en la necesidad de lograr un campo vincular positivo (buen rapport) con el examinado y permanecer junto a él durante la producción registrando su conducta y verbalizaciones. Propone un análisis más profundo de los sentimientos inconscientes del niño, agregando para ello en algunos casos lápices de color. Porot insiste sobre la composición de la familia tal como es dada en los dibujos y sobre la importancia del hecho que algunas personas puedan haber sido olvidadas. Remarca que el personaje que ha sido dibujado en primer lugar, es casi siempre el más importante a los ojos del niño. Indica los signos de valorización y desvalorización y por último, nos invita a considerar el lugar que se da así mismo el sujeto en el grupo familiar, lugar que es significativo en relación con el modo en el que se considera a sí mismo.

En 1961, Corman publica en Francia un nuevo desarrollo del test destinado especialmente a la práctica asistencial que llevó a cabo durante muchos años en el Centro Médico Pedagógico de Nantes. Considera que el dibujo es un medio de expresión libre, y que el dibujo de la familia, particularmente, permite al niño proyectar hacia fuera las tendencias reprimidas en el inconsciente que podría temer presentar en forma abierta y, de esta manera, puede revelarnos los “verdaderos” sentimientos que experimenta por los suyos. Aunque concuerda con Porot en los objetivos y la mayor parte de los criterios de interpretación, modifica una vez más la consigna, como veremos en detalle más adelante. Asimismo, aplica a esta técnica un método especial de análisis que ha elaborado para el test Pata Negra, y que nombra: *método de las Preferencias-Identificaciones*. Este método consiste en invitar al sujeto a expresar sus preferencias y sus rechazos con respecto a los

diversos personajes representados y luego a identificarse con uno, es decir, a elegir el personaje que quisiera ser.

Posteriormente, hubo diversos autores que se refirieron a la técnica del dibujo de la Familia tales como Elizabeth Koppitz, Morval, Deren y Di Leo entre otros. Morval, psicóloga canadiense, realizó en 1974 una serie de estudios examinando la validez y confiabilidad del test así como su poder de discriminación y la naturaleza de las proyecciones que promueve. Concluyó que la técnica es útil para evaluar las actitudes del niño respecto de sus padres y hermanos y las fantasías concernientes a su propia inclusión dentro del núcleo familiar. Sería en cambio menos válido para explorar la autoimagen del sujeto y evaluar y discriminar su normalidad o patología. En 1975 Deren intenta validar empíricamente el test en una población adulta, para ello compara muestras de diferentes grupos étnicos apareados por sexo y edad, considerando que cada grupo presenta valores y un tipo de organización familiar específica.

Merecen una especial mención los autores Burns y Kaufman, quienes en 1972 presentan la versión en movimiento del test de la familia, el Dibujo kinético de la familia dedicado esencialmente al diagnóstico infantil.

Implicancias del dibujo de la Familia como técnica proyectiva gráfica en el proceso Psicodiagnóstico

Si decimos que el Psicodiagnóstico es un proceso de investigación de la subjetividad, y acordamos acerca de la importancia de los otros familiares significativos como figuras primordiales constituyentes del sujeto, no podríamos dejar de incluir el dibujo de la familia como recurso ineludible en la investigación de una subjetividad en construcción.

La técnica de la Familia es una prueba proyectiva gráfica, que junto al Dibujo de la Figura Humana (DFH), el test de la Casa, el árbol y la persona (HTP), la técnica de la Familia Kinética (FK) y Persona bajo la lluvia (PBLL), constituye una de las más utilizadas dentro del campo de la evaluación psicológica con niños y adolescentes.

Como señalamos reiteradamente, es un test gráfico que se encuentra dentro del repertorio de pruebas proyectivas dado que el examinado proyecta su subjetividad incluido en el contexto de la familia, donde aparecen sus fantasías, deseos y temores en relación a la dinámica vincular. Además su propia ubicación y la imaginarización de los otros lugares.

Las pruebas proyectivas constituyen un particular procedimiento de recolección de información dentro del proceso Psicodiagnóstico, a partir de un material ambiguo y poco estructurado, y con consignas precisas, aunque amplias y generales, que permite al sujeto también una amplitud en su respuesta, casi ilimitada. Permite la expresión del mundo interno del sujeto.

En tanto técnica proyectiva se fundamenta en la noción de proyección. Este término ha sido tomado de Freud, y considerado en el sentido propiamente psicoanalítico, una operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro, persona o cosas, cualidades, sentimientos, deseos, incluso objetos que no reconoce o rechaza en sí mismo. Se trata de una defensa muy arcaica. Posteriormente, se advirtió que el mismo Freud vio la proyección en un sentido más amplio, como un proceso perceptual general, así, la proyección funcionaría como un mecanismo expresivo y no sólo como un mecanismo defensivo.

Hammer considera que en los dibujos proyectivos así como en los sueños, los conflictos inconscientes emplean el lenguaje simbólico con bastante facilidad. Los dibujos al igual que el lenguaje simbólico alcanzan las capas más primitivas del sujeto. Los gráficos conllevan la impronta de aquellos hechos que dejaron huellas e incidieron de un modo conflictivo o no en la estructuración del yo.

De esta manera podemos decir que los dibujos proporcionan un medio excelente para indagar y analizar el mundo infantil, porque representan un modo de expresión tan importante como la palabra para el adulto.

La importancia del test de la Familia se centra en que apunta no sólo a detectar aspectos de la subjetividad como todas las técnicas proyectivas gráficas, sino que además,

brinda valiosa información acerca de la problemática del sujeto, desde una perspectiva más amplia que incluye su particular vivencia del grupo familiar.

Dibujo de la FAMILIA

Las técnicas proyectivas, y en concreto, el test del dibujo de la familia, permiten al niño expresar con un lenguaje gráfico, sus conflictos, tensiones, deseos y necesidades en relación al ámbito familiar. Como ocurre con otras técnicas proyectivas, no existe en este test un único enfoque interpretativo sino diferentes alternativas, siendo la más conocida la de Louis Corman (1961) y aquella que será utilizada en la asignatura *Psicodiagnóstico I* como marco central para la interpretación del dibujo de la Familia.

A. Características de la técnica

El dibujo de la Familia se encuentra ubicado entre las técnicas gráficas de niños, niñas y adolescentes más utilizadas dentro del proceso Psicodiagnóstico. La sencillez de la consigna, la facilidad de aplicación y lo económico de los materiales a utilizar lo transforman en uno de los más elegidos por los profesionales de Salud Mental, pero es sin duda la riqueza de los datos que brinda el material empírico que lo constituye en uno de los instrumentos más valorados por la comunidad psi.

B. Administración

La simple observación y un estudio detallado del dibujo permiten conocer los sentimientos reales que experimenta hacia los suyos y la situación en que se coloca a sí mismo dentro de la familia; en una palabra conocer a la familia del niño tal como él se la representa, lo que es más importante que saber cómo es realmente.

La técnica de este test es simple y consta de dos partes, una gráfica y otra verbal.

El material que utilizamos comprende:

- Hojas tamaño oficio, blancas (sin renglones ni otros trazos que puedan servir de guía en la confección del dibujo o que puedan distorsionar la producción). Sabemos que en los tests gráficos las hojas representan el mundo donde el sujeto se mueve, por lo que es

sumamente importante respetar las indicaciones de García Arzeno en relación con la utilización del mismo tamaño de hoja siempre. Se trata de ofrecerle siempre el mismo espacio psicológico y de proponerle una constante en el espacio ante el cual el sujeto se deba organizar. Esto permite realizar comparaciones entre los diferentes gráficos del sujeto como con los de otros sujetos.

- Utilizar lápiz tipo Faber N° 2. De esta manera, podremos evaluar que el trazo suave se debe a la poca presión ejercida por el sujeto, y el trazo oscuro a la presión fuerte.
- Utilizar goma de borrar lápiz, blanda. Para todos los tests gráficos proyectivos la goma debe estar a la vista del sujeto (excepto para el test de Bender). El profesional consignará si la usa o no, con qué frecuencia y para borrar qué detalles y de qué figura. También si debió usarla y no lo hizo.

Tanto para la administración como para la interpretación seguiremos rigurosamente los lineamientos expuestos por Corman, por lo que es primordial aclarar que lo escrito en estos puntos se trata de un resumen y reordenamiento del texto *El test del dibujo de la familia* (1961) de Louis Corman.

Procederemos a continuación a presentar las pautas a tener en cuenta para realizar una adecuada administración.

Parte gráfica: Se instala al niño ante una mesa con una hoja en blanco que se le entrega en forma apaisada (posición horizontal) y un lápiz negro.

La consigna es: “Dibuja una familia, o bien: Imagina una familia que tú inventes y dibújala”. Si parece que el niño no entiende bien, se puede agregar:” Dibuja lo que quieras: las personas de una familia y si quieres, objetos, animales”.

La forma en que se construye el dibujo interesa casi tanto como el resultado final. Es decir que el psicólogo debe estar presente durante la prueba. Permanecerá junto al niño, pero sin darle la impresión de vigilarlo aunque estará atento y dispuesto a dirigirle una sonrisa, una frase alentadora o una explicación complementaria, si el niño la solicita. Algunos niños con tendencia a inhibirse se declaran espontáneamente incapaces de hacer un dibujo, o bien dicen que no pueden sin una regla y una goma (de acuerdo con el uso difundido en nuestras escuelas). Entonces es preciso animarlos y tranquilizarlos, diciéndoles que uno se interesa por lo que van a dibujar, pero que no se juzgará la perfección del dibujo, que no se trata de un deber con notas, como en la escuela. La

inhibición puede traducirse en momentos de inactividad, tanto al inicio como en el transcurso del dibujo. Según que estos períodos de inactividad se produzcan antes de la representación de uno u otro personaje, tendrán una significación diferente en relación con el personaje que haya provocado la inhibición. Habrá que anotar en qué lugar de la página comenzó el dibujo, y con qué personaje. Es muy importante, asimismo, el orden en que son dibujados los diversos miembros de la familia (numerar la secuencia de graficación de cada figura). También el tiempo invertido para dibujar tal o cual personaje, el cuidado puesto en los detalles o, quizás, una tendencia obsesiva a volver siempre sobre el mismo personaje.

Parte verbal: Al terminar el dibujo no concluye el test. El propio sujeto se halla en mejores condiciones para saber lo que quiso expresar al hacer su dibujo; conviene, pues, preguntárselo a él, y de ahí la necesidad de la entrevista. Empezamos por elogiar discretamente al niño por lo que ha hecho (decir siempre: “está muy bien”, cualquiera sea el valor del dibujo). Luego decimos: “esta familia que tú imaginaste, ¿me la podrías explicar? Después: ¿Dónde están? y ¿Qué hacen allí? Luego: “nómbrame a todas las personas empezando por la primera que dibujaste”. Con respecto a cada personaje, averiguamos su papel en la familia, su sexo y edad. Tratamos también de que el sujeto diga cuáles son las preferencias afectivas de los unos por los otros. No es cuestión de imponer un cuestionario rígido, sino de guiarse por las circunstancias y en lo posible conducir al niño a expresarse por sí mismo, sin ninguna imposición. Corman propone formular cuatro preguntas, que a menudo proporcionan datos muy interesantes:

“¿Quién es el más bueno de todos, en esta familia?”

“¿Quién es el menos bueno?”

“¿Quién es el más feliz?”

“¿Quién es el menos feliz?”

En todas las preguntas, es conveniente luego de la respuesta dada por el niño o niña preguntar: “¿por qué?”

Una quinta pregunta es: “¿Y tú, en esta familia, a quién prefieres?”

Según las circunstancias se puede completar la prueba por medio de otras preguntas, dictadas por la inspiración del momento, por ejemplo: “El papá propone un paseo en auto, pero no hay lugar para todos. ¿Quién se va a quedar en la casa?” O bien, “uno de los chicos no se portó bien. ¿Quién es? ¿Qué castigo tendrá?”

Todos los autores consideran necesario el interrogatorio o discurso espontáneo del niño para interpretar la prueba. Es importante conocer el contexto en el que se aplica la prueba, ya que cualquier dibujo del niño tiene un valor transferencial cuando se aplica en una situación clínica individual. Remarcamos que debe anotarse además el orden de aparición de los personajes, las tachaduras, las dudas al dibujar, así como los retrocesos.

Corman agrega tres ítems centrales a considerar en la administración del test.

Identificación: Aplicando al dibujo de una familia el método de preferencias-identificaciones (P.I.), decimos al niño, para terminar: “Suponiendo que formases parte de esta familia, ¿quién serías?” Si vacila en responder, se puede agregar: “estamos sólo jugando, ya sabes, jugamos a ser uno de esta familia, el que quieras”. Y cuando el niño elige un personaje de identificación, le preguntaremos “¿por qué?”.

La identificación responde generalmente al principio de la obtención de placer y nos clarifica por ello sobre las motivaciones profundas del sujeto.

Porot ha remarcado que el personaje dibujado en primer lugar y con mayor dedicación es aquel al cual se halla más unido el niño, o bien aquel con el cual desea identificarse, o las dos cosas a la vez.

En los casos en los que el niño dibuja su propia familia y se incluye en ella, podría parecer innecesario pedirle que se identifique; pero siempre será posible decirle: “¿Qué otro personaje desearías ser?”. No es para nada extraño que el sujeto se atribuya, espontáneamente, otra identificación.

Reacciones afectivas: Conviene prestar atención a las eventuales reacciones afectivas del niño durante la prueba. Se anotarán muy especialmente los estados de inhibición general y de incomodidad que puede llegar a transformarse en una negativa a dibujar y que se expresan en todo caso en la confección y los trazos del dibujo.

Inversamente, ciertos niños lo realizan con una alegría que se manifiesta por medio de abundantes exclamaciones. Durante la ejecución del dibujo las reacciones de mal humor, de tristeza, alegría o cólera pueden ser muy significativas de las relaciones del niño con el personaje o la escena que esté representando en ese momento.

Finalmente, terminada la prueba se preguntará al niño si está conforme o no con lo que hizo. Cualquiera que sea su respuesta, se le puede preguntar qué haría en caso de que tuviera que volver a empezar su dibujo, si lo haría parecido, si le agregaría, le quitaría o cambiaría algo. Este procedimiento aporta, a veces, elementos de información muy reveladores.

Comparación con la Verdadera Familia: Es indispensable tener presente, a la hora del análisis de la técnica, la composición de la verdadera familia, pues, como veremos en la interpretación, la mayor o menor fidelidad con que el niño reprodujo su propia familia, tras el disfraz de una familia inventada, tiene gran importancia y toda omisión o deformación de un personaje es reveladora de un problema. Corman recomienda anotar sobre la hoja de administración la composición de la verdadera familia.

C. Interpretación

La interpretación comienza con la entrevista y las preguntas formuladas al niño. Corresponde obtener el máximo de referencias posibles del propio sujeto, pues él se encuentra mejor ubicado para saber lo que quiere decir su dibujo. El dibujo de una familia abarca, por una parte una forma, y por otra un contenido. En verdad, con frecuencia se entrelazan los elementos formales y los de contenido. Los elementos formales del dibujo, son, a su vez, de dos órdenes diferentes, según se consideren los trazos aislados o las estructuras de conjunto. Esto nos conduce a distinguir tres planos o niveles de interpretación:

- 1.** El nivel o plano gráfico
- 2.** El nivel de las estructuras formales
- 3.** El nivel o plano del contenido

1. El plano gráfico: el modo en que el sujeto utiliza un lápiz y traza puntos, rectas y curvas, es reveladora de su psicomotricidad y, por tanto, de sus disposiciones afectivas, señala Corman.

En los trazos del dibujo hay que distinguir la **amplitud (tamaño) y la fuerza (presión)**. Las líneas trazadas con un gesto amplio y que ocupan una buena parte de la hoja

indican una gran expansión vital y una fácil extraversion de las tendencias. Por el contrario, si el movimiento es restringido (gesto de poca amplitud), trazando líneas cortas (o bien, en el caso de que se trace una línea larga, si se la compone con pequeños trazos entrecortados), puede deducirse una inhibición de la expansión vital y una fuerte tendencia a replegarse en sí mismo.

La fuerza del trazo o presión se manifiesta a la vez por su grosor, la intensidad del color y la marca que deja en el papel (a veces se llega a rasgarlo). Estas características dependen en buena medida de la naturaleza y calidad del papel y los lápices empleados, será conveniente utilizar siempre los mismos materiales, de modo de poder llevar a cabo la interpretación con elementos comparables. Una presión fuerte significa fuertes pulsiones, audacia, violencia, o bien liberación instintiva, una presión débil, significa pulsiones débiles, suavidad, timidez, o bien inhibición de los instintos. Esta interpretación se encuentra en consonancia con la significación psicológica que Hammer atribuye a la presión, dado que estaría referida a la energía pulsional presente en el sujeto.

Se observará como significativo, refiere Corman, el exceso de tales disposiciones. Por ejemplo, cuando la amplitud de su expansión vital conduce al sujeto a dibujar personajes muy grandes que tienden a desbordar la página, esto puede ser indicio de una expansión reactiva cuyo exceso indicaría un desequilibrio. Por el contrario, cuando el dibujo es muy pequeño en relación con la hoja, indica una falta de expansión, una inhibición de las tendencias. Un trazo hecho con una energía desproporcionada indica pulsiones brutales, a veces reactivas ante un temor a la impotencia. Un trazo muy leve, por el contrario, aunque puede indicar delicadeza de sentimientos y espiritualidad, significa también, con mucha frecuencia, timidez e incapacidad para afirmarse.

Se debe considerar también el **ritmo del trazo**. Es frecuente que el sujeto repita en un personaje, o de un personaje a otro, los mismos trazos simétricos (por ejemplo, rayas o puntos). Esta tendencia a la repetición rítmica que puede llegar hasta una verdadera estereotipia, es lo opuesto al dibujo libre ejecutado al arbitrio de la imaginación. Significa previamente que el sujeto ha perdido una parte de su espontaneidad, que vive bajo el dominio de lo reglado.

La zona de la página (emplazamiento) ocupada por el dibujo tiene también una significación gráfica referida a las nociones clásicas sobre el simbolismo del espacio.

En efecto, junto a niños que utilizan toda la página para dibujar hay otros que se limitan a una parte reducida de ella.

El sector inferior de la página corresponde a las pulsiones primordiales de conservación de la vida, región electiva de los fatigados y los deprimidos. Según Hammer, cuanto más debajo se encuentre el dibujo hay mayor probabilidad que el sujeto se sienta inseguro e inadaptado y que este sentimiento le produzca un estado de depresión, también se relaciona con mayor ligazón a la realidad u orientación hacia lo concreto.

El sector superior es el de la expansión imaginativa, región de los soñadores e idealistas. Hammer señala que cuanto más arriba sea confeccionado el gráfico es probable que la persona sienta que realiza un gran esfuerzo, que su meta es inalcanzable. Fundamentalmente, se trata de sujetos que buscan satisfacción en la fantasía.

El sector de la izquierda es el del pasado, el de los sujetos que regresan hacia su infancia. Cuanto más hacia la izquierda mayor es la posibilidad de que el sujeto tienda a comportarse impulsivamente y busque satisfacción inmediata, franca y emocional de sus necesidades e impulsos.

El sector de la derecha es del porvenir. Cuanto más hacia la derecha del punto medio de la hoja esté el punto medio del dibujo más probable es que el sujeto tenga un comportamiento estable y controlado, postergue la satisfacción de sus necesidades e impulsos, y prefiera las satisfacciones intelectuales a las emocionales. También alude a sociabilidad, interés por los otros y hechos futuros.

Corman recomienda ser prudentes al interpretar este simbolismo del espacio, dado que no toma significación verdadera sino cuando es corroborado en función de otros elementos.

Por otra parte habrá que recordar que los sectores blancos, aquellos en que no hay dibujo, no son por ello sectores vacíos sobre los cuales no haya nada que decir; son zonas de prohibición que se deberán interpretar consecuentemente. Por ejemplo los sujetos que dibujan solamente en la parte inferior de la hoja, son sujetos a los que toda expansión, todo impulso hacia arriba y toda imaginación están prohibidos. Los que limitan su dibujo a la mitad izquierda de la hoja, no solo son sujetos en regresión, sino incluso sujetos ante quienes las puertas del porvenir (representadas por el sector de la derecha) están cerradas y por ello han debido retroceder.

La derecha y la izquierda. Hay que observar también mientras el sujeto dibuja, si su figura se construye de izquierda a derecha, lo que constituye el movimiento progresivo natural, o de derecha a izquierda, que es un movimiento regresivo. Si el sujeto es diestro, el movimiento de derecha a izquierda indica una fuerte tendencia regresiva de la personalidad que puede tener consecuencias patológicas. Estas consideraciones se encuentran relacionadas a las normas de la lecto-escritura en nuestra cultura occidental. (de izquierda a derecha, y de arriba hacia abajo).

Observemos, asimismo, de acuerdo con Zazzo, que cuando un sujeto diestro representa personajes de perfil, generalmente los hace mirar hacia la izquierda, mientras que cuando la mano izquierda dibuja los perfiles miran hacia la derecha. Pero esto no es constante, y hay demasiadas excepciones para hacer de esto una regla.

Tanto el tamaño como la presión, el ritmo y el emplazamiento son características formales del dibujo que Emanuel Hammer menciona como parte de los aspectos expresivos o estructurales del grafismo. Se llaman así puesto que se exploran las características estructurales del movimiento de un sujeto (el cómo del dibujo), que expresan aspectos de su personalidad y rasgos culturales.

2. El plano de las estructuras formales: La forma en que cada niño dibuja un “monigote”, expresa su propio esquema corporal, refiere Corman. Pero esta visión interior del propio cuerpo no se construye sino poco a poco, paralelamente con el progreso de la edad.

a) De ello resulta que el grado de perfección del dibujo es testigo de la madurez del que dibuja, y puede constituir una medida de su grado de desarrollo. Así es como Florence Goodenough crea su test del monigote en 1926 para evaluar la madurez intelectual en los niños.

Aquí intervienen la manera en que se dibuja cada parte del cuerpo, la búsqueda de los detalles, las proporciones de las diferentes partes entre sí y el agregado de ropas u otros adornos.

Pero, coincidiendo con Karen Machover y Juliette Boutonier cuando mencionan que la manera en la que es realizado el dibujo no depende sólo del nivel de inteligencia, sino que es igualmente influenciada por los factores efectivos y por el equilibrio de la

personalidad en su totalidad, Corman enfatiza que se debe ser muy prudente cuando uno quiera apreciar la inteligencia de un niño por su dibujo de la familia según las normas de Goodenough. Menciona que los niños inhibidos pueden realizar siluetas esquemáticas como podría hacerlo un niño de 4 o 5 años, no estando esto en relación a la capacidad intelectual sino determinado por factores emocionales. Por lo que, se expresa firmemente la imposibilidad de evaluar el test del dibujo de la familia como prueba para medir el nivel de inteligencia.

b) En el dibujo de la familia hay que tener en cuenta, por otra parte, *la estructura formal del grupo* de personas representadas, sus interacciones recíprocas y el marco inmóvil o animado en que actúan.

La mayor parte de estos elementos forman parte del contenido que desarrollaremos luego. Conviene, sin embargo, analizar aquí un elemento formal, el cual ha sido objeto de estudios por parte de F. Minkowska. Ella propone dos tipos extremos: **el sensorial y el racional**. Corman no la sigue en su asimilación de esos dos tipos de aprehensión de la realidad con dos estados patológicos: para esta autora el sensorial sería epileptoide y el racional esquizoide. **El tipo sensorial** es, para Corman, un tipo de espontaneidad, muy vital, que dentro del grupo familiar es especialmente sensible al ambiente, al movimiento y al calor de los lazos. Se observará aquí la importancia de las líneas curvas que también expresan el dinamismo de la vida. **En el tipo racional**, en cambio la espontaneidad ha sido inhibida por censuras y ha dejado en su lugar a una regla de cierta rigidez, llegando a la reproducción estereotipada y rítmica de personajes de escaso movimiento, aislados unos de otros, pero con frecuencia dibujados con un cuidado extremo por el detalle preciso. Aquí las líneas rectas y los ángulos predominan sobre las curvas.

Al ver el carácter más vivo de los dibujos del primer tipo se estaría tentado de decir que proceden de sujetos más inteligentes que los otros; es un error que se comete a veces, antes de llegar a comprender la significación de los dibujos del tipo racional. Volvamos a colocar los trabajos de los niños en su contexto habitual y recordemos que la frescura y la espontaneidad de los dibujos de los pequeños tienden a desaparecer en la edad escolar. Dando acceso al pensamiento racional y a la disciplina, la escuela sustituye al capricho con la norma y favorece al espíritu científico en detrimento del sentido artístico.

Basándose en la concepción psicoanalítica se puede expresar lo mismo en otros términos: a la edad escolar corresponde el desarrollo de las formaciones reactivas del yo, que sustituyen el capricho infantil por medio de la norma y hacen prevalecer el orden, la exactitud, el ritmo y la prolijidad. Cuando esas formaciones reactivas son muy desarrolladas, imponen al niño la rigidez de la regla estricta y le impiden dejarse llevar por su espontaneidad. Entonces, el niño se esmerará mucho en un dibujo de copia que deba reproducir con exactitud, y si se lo invita a realizar un dibujo libre, se sentirá desamparado, pues su regla interior le prohíbe precisamente la libertad. Si no llega a rehusar directamente a hacer lo que le pedimos, producirá con esfuerzo un dibujo con figuras rígidas trazadas con cuidado y minuciosidad.

Es probable que un mismo niño, al pasar de la edad de la espontaneidad a la edad de las formaciones reactivas produzca sucesivamente los dos tipos de dibujo.

Se advierten muy bien que la rigidez de un dibujo del tipo racional depende de un yo más rígido, que impone reglas severas a su espontaneidad vital y las inhibe. Mientras que el mayor valor estético de otro dibujo se debe a que posee una personalidad más flexible, más lábil, que no acepta someterse a una regla, como ocurre a menudo con los temperamentos de artistas. En consecuencia habrá que pensar siempre en la intensidad creciente de las formaciones reactivas del yo después de la edad de 8 ó 9 años, frente a las exigencias de la adaptación escolar.

3. El plano del contenido y la interpretación psicoanalítica: Entre los diferentes tests proyectivos, el dibujo de la Familia con la consigna elaborada por Louis Corman es uno de los que mejor permiten al sujeto crear un mundo familiar a su conveniencia, es decir, apartarse tanto como lo desee de la realidad objetiva para dar lugar a su concepción personal del núcleo familiar.

Se podría esperar que el sujeto, cuando uno le da la consigna, tenga en primer lugar en su mente el cuadro de su propia familia. Esta preocupación por la “objetividad” se observa en cierto número de casos y lleva a realizar el dibujo sin permitirse ningún desvío de la realidad. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la subjetividad lo domina y el niño representa una familia según su deseo, comportándose de este modo como un creador. Si se compara esta producción imaginaria con la familia real para observar las distorsiones,

omisiones y agregados, nos indica en qué sentido y en qué medida las tendencias afectivas propias del sujeto han podido transformar su visión de la realidad.

Más aún, el hecho de actuar como creador le permitirá tomar la situación en sus manos, dominarla; y en particular, en todos los casos en que su condición familiar lo traumatice, le cause angustia, va a tratar de liberarse activamente. En muchas situaciones este dominio de la realidad conduce al niño a deformaciones de la situación existente.

Las tendencias afectivas son de dos clases: las positivas y las negativas. Las tendencias positivas son los sentimientos de admiración o de amor que conducen al sujeto a investir el objeto privilegiado, a valorizarlo de manera especial en el dibujo.

Las tendencias negativas son los sentimientos de menosprecio que conducen al sujeto a desinvertir a algún miembro de la familia, es decir, a desvalorizarlo.

En caso de fuertes conflictos psíquicos, la obligación de aceptar la realidad tal como es provoca un displacer tan intenso que el sujeto experimenta una gran angustia. Es necesario entonces que el yo elabore conductas que reduzcan la angustia permitiendo al mismo tiempo una adaptación suficiente a la realidad. Las defensas que el yo utiliza en situaciones patológicas derivan todas en mayor o en menor medida de este mecanismo de negación de una realidad demasiado penosa como para ser soportada.

El psicoanálisis nos enseña que la angustia es una señal de alarma puesta en funcionamiento cada vez que aparece un peligro grave. Ese peligro puede provenir del exterior o del interior. El peligro exterior amenaza el yo. Si por ejemplo, un niño tiene celos con respecto a su hermano menor y teme ansiosamente que éste lo sustituya en el afecto de sus padres, podrá no representar al hermano en su dibujo (**negación de la existencia**), o se situará él mismo como menor (**inversión de roles**), o bien ocupará simplemente su lugar (**identificación**). Si un niño teme ser castigado por su mal comportamiento, se situará en su dibujo como si fuera un niño de menor edad, en una época en la cual “no era malo” (**regresión**), o bien si se trata de un varón, se representará como una niña buena y obediente (**desplazamiento**).

El peligro interior emana ya del ello, ya del súper yo. El ello es el reservorio de las pulsiones, la agresividad y la sexualidad. Cuando la intensa presión de esas fuerzas las impulsa a proyectarse en el test, puede causar al sujeto una intensa angustia, contra la cual se pondrán en acción los mecanismos de defensa habituales. El principal de esos

mecanismos es la represión. La representación inconciliable será rechazada hacia el dominio del inconsciente, aunque desde allí seguirá ejerciendo sus efectos e intentará realizarse, para lograrlo deberá acudir al disfraz.

Entonces, por ejemplo, la agresividad es objeto de formaciones reactivas y da lugar a sentimientos opuestos (**transformación en lo opuesto**), o se satisface en forma indirecta, asumida por otro personaje que puede ser una persona o un animal (**desplazamiento**), o bien se proyecta en el personaje que es objeto de ella, el cual a su vez, aparece agresivo (**proyección, en el primer sentido freudiano de la palabra**). Por ejemplo, veremos con qué frecuencia el sujeto muy fuertemente cargado de agresividad hacia su padre o su madre proyecta este afecto sobre aquel que sea objeto de la agresividad e fantasea que ya sea el padre o la madre, se muestran con él sumamente severos. Escapa así de la culpabilidad de sus tendencias y además, en algunos casos, logra satisfacerlas identificándose con ese padre o madre severa que puede ejercer su acción represiva sin temer el castigo (**identificación con el agresor**). Aquí la angustia de soportar el castigo se disipa si uno puede desempeñar el papel activo del que castiga. Por otra parte, los niños con intensas pulsiones agresivas las satisfacen a veces por intermedio de un animal salvaje con el cual se identifican, ya sea que lo confiesen o no.

La angustia ante el súper yo es **la angustia de culpabilidad**. La autoridad de los padres, introyectada como conciencia moral, se convierte en el súper yo que critica, censura y castiga, operando en el interior del sujeto. Mientras que la mayoría de los sujetos tienden a destacar al personaje por medio del cual se representan, los que padecen la angustia del súper yo en cambio, se humillan, se disminuyen ante esa instancia censora, para procurarse el perdón y conservar así el amor de los padres que le es indispensable para mantenerse con vida. En consecuencia, toda vez que un niño se desvaloriza en su dibujo de una familia, ya dibujándose pequeño o alejado o más abajo que los otros, ya sea declarándose el menos bueno o el menos feliz o el menos querido, padece la angustia del súper yo. Eso puede llevarlo incluso a suprimirse del dibujo. En otros casos, principalmente, en los varones, sucede que las manifestaciones agresivas de virilidad susciten un temor a la castración que puede decidir al sujeto a abdicar de su sexo y a representarse como una niña.

4. Interpretación clínica del dibujo de la Familia: Vimos, previamente, que el yo se defiende contra la angustia que le genera una situación interior o exterior demasiado penosa por medio de mecanismos diversos, y el aspecto creador del dibujo de la familia tiende a acentuar de manera especial las defensas hechas por medio de la valoración o de la desvalorización .

a.- *Valorización del Personaje Principal:* El hecho de destacar a uno de los personajes de la familia representada se ha mencionado ya como indicio de relaciones singularmente significativos entre el niño y ese personaje. Se trata, efectivamente de aquel al cual el niño considera más importante, admira, envidia o teme, y también, muy frecuentemente, como aquel con el cual se identifica conscientemente o no, esto es, aquel sobre el que recae la más importante carga afectiva.

Como en su dibujo el niño construye los personajes a su arbitrio, la puesta en valor de uno de ellos es subrayada intensamente por la manera de dibujarla.

- El personaje valorizado es dibujado primero, porque el niño piensa antes en él y le presta mayor atención. En la gran mayoría de los casos ocupa el primer lugar a la izquierda de la página, dado que el dibujo generalmente se construye de izquierda a derecha. Es frecuente que sea uno de ambos padres. Cuando la figura valorizada es un niño, eso significa que es en ese niño en quien se cristalizan las principales aspiraciones del sujeto, que considera su sexo y su rol como privilegiados, deseando ocupar su lugar. Cuando es el mismo sujeto quien se pone en primer lugar esto señala una tendencia narcisista, cuyas causas son con frecuencia derivadas de la imposibilidad de investir las imágenes parentales, como consecuencia de un conflicto, lo que acarrea para el sujeto la consecuencia de un repliegue narcisista sobre sí mismo.
- Se destaca por su tamaño mayor que el de los otros personajes, guardando las proporciones.
- El dibujo de ese personaje es ejecutado con mayor esmero. Los trazos están mejor delineados.
- Es rico en detalles: adornos en la ropa, sombrero, bastón, paraguas, pipa, bolso de mano, etc.

- También puede destacarse por su colocación junto a un poderoso, por ejemplo, un niño al lado de uno de los padres, el preferido o temido, y acaso tomado de su mano.
- Sucede con frecuencia que ocupa una posición central (en el sentido figurado del término), y las miradas de los otros convergen en él.
- Se lo destaca también en las respuestas dadas a las preguntas de la entrevista.
- Con frecuencia es una personificación del sujeto, sea que el niño exprese abiertamente su deseo de identificarse con él, o sea que se lo impida la intervención de la defensa del yo, a pesar de lo cual varios indicios convergentes nos permiten adivinar que el niño se identifica inconscientemente con él.

b.- *Desvalorización*: El mecanismo de defensa más primitivo consiste en negar la realidad a la cual uno puede sentirse impotente para adaptarse. Se manifiesta en el dibujo por la supresión lisa y llana de lo que suscita angustia. Cuando falta alguno de los miembros de la familia, mientras en la realidad existe y se halla presente en el hogar, puede concluirse que en lo íntimo el sujeto desea su desaparición. No es raro que luego el sujeto se defienda racionalizando esa ausencia, por ejemplo: “no tenía lugar en la hora para poner a mi hermanita”, o “mi papá está trabajando, por eso no lo dibujé”.

También ocurre que falte el propio sujeto, lo cual significa que en su actual situación de edad y sexo no se halla a gusto y desearía ser otro. A veces la escotomización se produce solamente con respecto a una parte de un personaje, omitiéndose los brazos o detalles del rostro. En lo relativo a los cuerpos sin brazos se sostuvo que correspondían, en el sujeto, a un sentimiento de culpa vinculado con la función de tomar o tocar. Pero el simbolismo de las escotomizaciones deberá someterse a análisis individual en cada caso, pues su sentido puede variar de un sujeto a otro.

Cuando la desvalorización de un personaje no se manifiesta por su ausencia puede expresarse de muchas maneras. El personaje desvalorizado aparece:

- ✓ Representado con un dibujo más pequeño que los demás y guardando las proporciones.
- ✓ Colocado último, con frecuencia al borde de la hoja, como si al principio no se hubiese pensado en reservarle lugar.
- ✓ Colocado alejado de los otros, o también debajo de ellos.
- ✓ No tan bien dibujado como los demás, o sin detalles importantes.

✓ Sin nombre, mientras los otros lo tienen.

c.- *Los personajes tachados*: El tachar un personaje después de haberlo dibujado es un modo particular de desvalorización. En la mayoría de los casos el hecho de tachar lo que se ha dibujado es índice de un conflicto entre una tendencia primero proyectada en el dibujo y luego suprimido por la censura del yo. Esto es particularmente importante teniendo en cuenta que nosotros proveemos de goma de borrar al niño para que intente mejorar el dibujo cuando lo considere, cuando no lo hace y simplemente tacha la figura denota marcada impulsividad.

d.- *El desplazamiento y los personajes añadidos*: cuando una tendencia pulsional que no puede ser asumida porque implica cierta culpabilidad, el sujeto renuncia a ella. Ese renunciamiento no es más que aparente, ya que las pulsiones buscan satisfacerse a pesar de los interdictos, lo que se llevará a cabo por medio del desplazamiento. Esto quiere decir que la tendencia es entonces asumida, no por el sujeto mismo, sino por medio de un personaje diferente. La situación más simple es aquella en que el niño atribuye la tendencia censurada a uno de sus hermanos o, más raramente, a uno de sus padres. Sucede también que el niño introduzca muchos personajes imaginarios que realicen todo lo que el mismo no se atreve a realizar.

Cuanto más valorizado sea el personaje añadido, más deberá considerárselo como representativo de una tendencia importante del sujeto.

En otros casos, el sujeto mismo está ausente del dibujo por haberse proyectado completamente en el personaje añadido. Puede ser un bebé, un sujeto de mayor edad e incluso un adulto; también puede ser un doble, es decir, no un personaje que sustituya al objeto sino que lo doble, que permanece cerca de él y le está asociado en todo lo que hace. El doble no es elegido al azar, representa en su situación particular de edad o de sexo una de las tendencias importantes del sujeto, la cual no puede expresarse directamente.

El personaje añadido es frecuentemente también un animal y aquí el enmascaramiento es el máximo posible, indicándonos que la interdicción puesta sobre la tendencia que se quiere ocultar es particularmente fuerte. En este caso, hay que ser prudente en las interpretaciones dado que puede ser que el niño tenga un aprecio especial por los animales e incluya por eso en su dibujo el gato o el perro de la familia. Pero en todos los casos en los que figure un animal que no existe en la realidad y en los cuales este animal

esté particularmente valorizado (de manera positiva o negativa), se deberá pensar que representa un deseo o impulso que el niño no se atreve a asumir directamente. La agresividad es muy frecuentemente expresada por medio de un animal salvaje. Este hecho es bien conocido y se sabe, por ejemplo, en relación con el simbolismo de los cuentos de hadas, que el lobo representa las pulsiones infantiles de la etapa sádica oral.

Como corolario de esa facilidad de expresar las tendencias censuradas haciéndolas asumir por un animal, cada vez que uno se encuentre ante un niño demasiado inhibido como para dibujar una familia se podrá transformar la consigna diciéndole: “dibuja una familia de animales”. El niño, seguramente, se puede identificar tan fácilmente con un animal como con un ser humano.

e.- *Relaciones a distancia*: la proximidad de dos personajes en el dibujo indica su intimidad, vivida o deseada por el sujeto. Si los personajes están tomados de la mano o se abrazan o juegan juntos, la nota de intimidad es aún más marcada.

La dificultad que el sujeto halla para establecer buenas relaciones con ciertas personas de la familia puede manifestarse en su dibujo por una efectiva separación: el que lo representa se encuentra lejos de otro personaje o de todos los demás. Hay también casos en verdad raros, pero se ha observado algunos notables en que la separación está indicada más claramente por medio de un trazo que divide las diferentes partes del dibujo.

Cuando hay muchos personajes en el gráfico, la proximidad de dos de ellos implica necesariamente un alejamiento de otros. Si es el sujeto mismo quien se representa apartado de los otros, esto indica la dificultad que experimenta para establecer relaciones con el resto de la familia, ya sea por agresividad hacia ella o porque se sienta excluido.

Como caso particular es muy habitual que los niños dibujen a ambos padres como una pareja, ya sea que dicha unión es la que existe en la realidad o que la disolución del vínculo matrimonial sea negada por el sujeto, que quiso representar un padre y una madre que viven juntos aunque en realidad ya no lo hacen.

Se deberá estar atento a los casos en que los padres estén separados en el dibujo de la familia y colocados a una cierta distancia uno del otro, aún cuando no estén separados en la vida real. Puede corresponder al deseo secreto del sujeto de disociar la pareja parental, siendo un indicador de celos edípicos.

La distancia representada en el dibujo puede también ser reforzada por una delimitación gráfica en el dibujo, estando los personajes que se quieren separar aislados de otros por un trazo que refuerza ese aislamiento.

f.- *Las identificaciones:* Corman considera varios niveles de identificación.

A nivel consciente, que es donde nos colocamos cuando le pedimos al sujeto que exprese quién querría ser: está en primer término una **identificación real**, si el sujeto se representó a sí mismo. En segundo lugar, **la identificación de deseo**, por la cual el sujeto se proyecta en el o los personajes que satisfacen mejor esa tendencia; por ejemplo será el padre para poder mandar, o la madre para tener hijos, o el hermano mayor, para ser independiente y hacer lo que quiera, o el menor para ser mimado. En tercer lugar existe **la identificación defensiva**, en general con el poder que simboliza al súper yo; por ejemplo, si el sujeto pone en escena a un personaje malvado que representa su propia agresividad, podrá identificarse con el padre o la madre o el policía que mata al malvado.

Es suficiente, en general, preguntarle al sujeto: “¿por qué serías tú tal o cual?”, para saber con qué tipo de identificación se relaciona su elección.

Pero existen también identificaciones inconscientes, que se revelan a través de los signos de valorización en el dibujo. El miembro de la familia dibujado en primer lugar, representado más grande que los demás y con mucho cuidado es probablemente un personaje de identificación. Se deberá estar siempre atento a los personajes añadidos, ya que representan identificaciones del sujeto; si hay varios, pueden representar diversas tendencias entre las que el sujeto se encuentra dividido.

Es importante comparar la identificación consciente a la identificación inconsciente, dado que nos puede enseñar sobre la dinámica conflictiva del psiquismo, puesto que la identificación inconsciente está directamente relacionada con las pulsiones reprimidas y la identificación consciente expresa algo relativo a la defensa del yo, señala Corman. Es frecuente que niños con una fuerte tendencia regresiva, fijados a la etapa oral, se identifiquen con un bebé, percibido como el más mimado y feliz, pero que conscientemente se inclinan hacia la identificación con el padre nutricional, generalmente la madre y, de gratificados pasen así a ser gratificantes.

Es por un proceso análogo que cuando el sujeto se conduce mal y atrae sobre sí la sanción, la identificación consciente se hace comúnmente con el censor, que dispone del poder de castigar.

Se ve entonces que el sujeto que hace prevalecer el principio de realidad, reproduce los miembros de su propia familia, padre, madre, hermanos y hermanas en su respectivo orden de importancia, y se sitúa entre ellos en su ubicación real.

En el extremo opuesto hay casos en que todo es subjetivo. Los miembros de la familia dibujada no representan a los de la familia verdadera con sus caracteres propios, sino que son vistos a través de las atracciones y rechazos experimentadas por el sujeto y por ello pueden aparecer muy deformados. En último extremo los personajes representados ni tienen ninguna realidad objetiva y son la proyección lisa y llana de las tendencias personales del sujeto. Frente a un dibujo de una familia habrá que preguntarse siempre, ante todo, en qué nivel, superficial o profundo se sitúa la proyección.

Del mismo modo un niño proyecta sus diversas tendencias en los diferentes personajes de su dibujo de una familia y mientras más distinta sea la familia representada de la familia real del sujeto, más legítimo es pensar que el mecanismo de proyección está actuando.

Para finalizar con la interpretación clínica remarcaremos dos puntos relacionados con la familia verdadera y la familia imaginaria.

- *La familia verdadera:* cuando un sujeto, a pesar de la consigna que le es dada, se impone a sí mismo el respeto a la objetividad de lo real y representa los diversos miembros de su familia en su orden jerárquico, respetando en cada uno las características de edad, sexo y situación, parece que no se pudiera pensar en un mecanismo proyectivo puesto en juego. Pensar esto es caer en un error. En primer lugar, el mismo hecho de haber transformado la consigna libre en una estricta obediencia indica en el sujeto un predominio marcado del principio de realidad sobre el principio del placer. Puede considerarse como un signo de inhibición de la espontaneidad, de una interdicción sobre la libre expresión de las tendencias. En segundo lugar, pese a la “objetividad” que ofrece aquí el dibujo de la familia

verdadera, es posible descubrir indicadores que nos revelarán la proyección de las tendencias afectivas. El orden jerárquico de los personajes no es siempre perfectamente respetado. Las estaturas respectivas pueden tener valor. La mayor o menor perfección en el diseño de un personaje y la riqueza de detalles son igualmente importantes índices del valor que se le atribuye. Finalmente, si la identificación de realidad es en estos casos determinada de entrada, dado que el sujeto está necesariamente presente en su dibujo, en cambio la identificación del deseo puede ser reveladora de los problemas particulares del sujeto y no debe omitirse la pregunta: “¿según tu deseo, cuál preferirías ser?”

- *La familia imaginaria:* es necesario considerar que los miembros de la familia imaginaria no tienen una existencia real, pero deben ser vistos, en la medida en que representan las tendencias afectivas del sujeto, como funciones de su personalidad. Se debe hacer uso de un método de interpretación análogo al que se utiliza para los sueños. Igual que se supone que el soñador es “él mismo” todos los personajes de su sueño; del mismo modo, en un test de proyección, se puede pensar que el sujeto simboliza en los diversos personajes sus diversas tendencias. Cuanto más diferente es la familia figurada de la familia real, más estará presente el mecanismo de proyección de tendencias.

D. Conflictos explorados a través del dibujo de la familia

Los Conflictos del Alma Infantil explorados por el dibujo de una Familia: *Para ordenar la exposición de nuestros casos, los hemos agrupado de acuerdo al conflicto dominante que revelan. Tales conflictos en la infancia, son de dos tipos principales: los conflictos de rivalidad fraterna y los conflictos edípicos. Tanto en los primeros como en los segundos actúan las dos tendencias primordiales del ser humano: el amor y la agresividad, que dictan a cada cual sus atracciones y repulsiones.*

a. Los conflictos de rivalidad fraterna

La forma en que niño vivió el pasado y aún vive actualmente su rivalidad fraterna, se inscribe en su dibujo de una familia. Corresponde reconocer que cierto grado de

agresividad entre hermanos rivales es normal, en cuyo caso se halla atemperada por los naturales sentimientos de afecto.

Pero la agresividad se torna patológica en dos casos. Por un lado cuando aumenta hasta provocar actos peligrosos. Por otro, cuando se halla inhibida por intensas censuras de los padres. Hay que considerar, efectivamente, que en el niño bien adaptado la reducción de la rivalidad fraterna se operado de modo muy natural en un medio familiar armónico, es decir cariñoso, por las compensaciones afectivas de la vida en común, y así, la agresividad se sublima y se socializa poco a poco.

En cambio cuando esta rivalidad fraterna es reprimida con cierta violencia, se atrinchera en posiciones anormales, conservando su primitivo carácter de salvajismo agresivo. Entonces es patológica, ya se exteriorice en manifestaciones perversas, ya se interiorice por inhibición y suscite toda clase de manifestaciones neuróticas, ya, en fin, alternen las explosiones agresivas con las prohibiciones de las censuras.

Reacciones Manifiestamente Agresivas: Puede apreciarse toda la distancia que media entre el dibujo de una familia y otras situaciones proyectivas, comparándolo, por ejemplo, con el contenido de los temas psicodramáticos del sujeto.

Reacciones Agresivas Indirectas: La censura del yo, que impide cualquier expresión de agresividad declarada, obliga a esta tendencia a manifestarse en forma indirecta, con frecuencia por desvalorización del rival.

1. Eliminación del Rival: es el grado más intenso de esta desvalorización. Cuando la existencia de un hermano o hermana, del cual está celoso, causa angustia a un niño, éste se ve llegado a negar la existencia de su rival, es decir, a no hacerlo figurar en su dibujo de la familia. Hay otro procedimiento más seguro para eliminar a un rival cuando éste ha nacido después: **retornar hasta la edad en que el otro no había nacido aún.** El niño se encuentra entonces, automáticamente y con tranquilidad de conciencia, en su condición de hijo único.

2. El dibujo con un niño solamente: puede esperarse que siempre ocurra así en los casos en que el niño sea hijo único verdaderamente y represente en la composición su propia familia. De la representación de un solo niño se puede deducir que, en primer lugar, el sujeto ha debido sufrir muy especialmente por la presencia de sus rivales, ya sea por su carácter susceptible y celoso, ya como consecuencia de las peculiares condiciones de vida en el hogar. En lugar se puede inferir que carece de madurez, en cuanto soporta mal las

inevitables frustraciones de la vida en una familia numerosa, no ha sido capaz de concebir una transacción y, por consiguiente, emplea el muy infantil mecanismo de defensa de la negación, rechazando lisa y llanamente lo que le molesta.

3. El Dibujo sin Niño: la mayoría dicen que los padres representados no tendrán hijos, que no los quieren, por causas diversas, esperadas, referentes a la maldad de los hijos o a que el educarlos cuesta caro. Es conveniente, pues, interpretar el dibujo sin niño en forma proyectiva, y pensar que el sujeto proyecta aquí su propio deseo de no tener hijos. Por supuesto, él se identifica con uno de los padres, lo más frecuentemente con el de su sexo, y proyecta en él su egoísmo de niño que quiere ser hijo único. Las niñas al proyectarse, se ven, con menos frecuencia que los varones, como hija única o como padres sin hijos. Se piensa que en las niñas es más natural ser sociales; desean más la presencia humana que los varones y, por consiguiente, están más dispuestas a aceptar a hermanos y hermanas. Se piensa también que, cerca de la pubertad, las niñas sueñan con ser adultas, tener hijos, ser madres tanto o más que esposas.

4. Desvalorización del Rival: la eliminación completa del rival o los rivales es propia de los yo inmaduros que obedecen sólo al principio del placer y no se preocupan por la realidad del otro. Apenas el niño llega al principio de realidad, lo que se produce juntamente con la constitución de un súper yo que controla las tendencias, semejante eliminación del rival no puede ocurrir sin una viva angustia de culpa. Entonces la rivalidad fraterna se expresa en forma más moderada, con una desvalorización y una depreciación del rival. La desvalorización del rival puede manifestarse también en la manera de dibujarlo, sea lo que se lo deforme, sea que se le amputen partes esenciales, por ejemplo, brazos, pies, rostro; esto se advertirá comparando atentamente la factura de los personajes. Puede llegarse, a veces, a la realización de formas que poco tiene de humano, y sólo el niño, en su comentario puede informarnos acerca de lo que quiso representar el dibujo.

Las Reacciones Agresivas Asumidas por un Animal: La simbolización es un modo primitivo de pensamiento, que substituye al pensamiento racional cuando existe regresión. Se sabe también que este pensamiento simbólico, en vela, es más habitual mientras más jóvenes son los sujetos. Hay, en especial, un caso interesante relacionado con nuestra tema, es aquel en que las tendencias hostiles del niño se simbolizan en el dibujo por medio de un animal agresivo, perro, gato, lobo, león, etc. Sin duda, sorprende el hecho de que el sujeto

no se representa a sí mismo en el dibujo, y esto ocurre porque se ha proyectado íntegramente en el animal, en cuya forma puede satisfacer salvajemente su agresividad, con un mínimo de culpa.

Las Reacciones Depresivas: La tendencia agresiva, en general, lleva consigo una pesada carga de sentimiento de culpa, por efecto de la ley del talión arraigada en el fondo de toda alma infantil, y hacer temer al niño que los padres todopoderosos le inflijan a él lo que desea infligir a su rival. Hay casos en que esa vuelta de la agresividad contra sí mismo se produce desde las primeras manifestaciones de la pulsión, y, por consiguiente, clínicamente no se advierten celos ni odio hacia el rival, sino, por el contrario, una tendencia a malquererse y despreciarse, que puede llegar hasta un verdadero estado depresivo. Esto es más frecuente en las niñas que en los varones, sin duda por el temperamento especial del sexo femenino.

1. La eliminación de sí Mismo: Es excepcional que esa eliminación sea completa, lo cual se comprende, porque se requiere una grave depresión para renunciar a la existencia. En la mayoría de las observaciones, cuando el niño no se representó en el dibujo, es norma excelente preguntarse en lugar de qué personaje se ha puesto, sin renunciar, pues, a su existencia, sino para gozar de la de otro, que él considera como más privilegiado.

2. Desvalorización de sí Mismo: La reacción depresiva puede revelarse también por signos de desvalorización del sujeto, que no está ausente del dibujo pero aparece tratado desventajosamente, si se lo compara con los otros miembros de la familia, que se hallan mejor colocados que él. En este caso, la agresividad está reprimida por prohibiciones, el sujeto no se permite ninguna de las eliminaciones que satisfarían su rivalidad fraterna; se obliga, pues, a hacer aparecer en el dibujo a todos sus rivales, y nos son éstos, sino él, quien se encuentra colocado en situación de inferioridad. Son frecuentes los casos en que la desvalorización de sí en el dibujo corresponde a una autodepreciación; ello causa al niño angustia que éste trata de compensar por medio de una identificación de deseo.

La Reacción Regresiva y la Identificación con un Bebé: Reiteradamente se señala que el conflicto de rivalidad fraterna puede resolverse por medio de un retroceso, una regresión. Esto no es sino una aplicación particular de un mecanismo de defensa muy general. El psicoanálisis nos enseñó, efectivamente, que cuando una situación de conflicto interior crea una angustia insoportable que torna demasiado infeliz la condición presente del sujeto, se

produce una regresión defensiva que traslada al sujeto a un período de su vida donde no tenía ese conflicto, y era, pues feliz.

Del análisis de 35 casos resulta:

1. Que esa defensa por regresión es más empleada por las niñas que por los varones, puesto que hay 16 niñas frente a 19 varones.

2. Que es más frecuente en los hermanos mayores e intermedios (32 identificaciones con un bebé en un número de casos de 558, o sea el 6%).

3. Que es más rara, notoriamente, en los hermanos menores (tres identificaciones con un bebé en 170 casos, o sea un poco menos del 2%).

4. Que aparece excepcionalmente en hijos únicos, puesto que no tenemos ningún caso, pero no podemos sacar conclusiones porque nuestro número es muy poco demostrativo (61 casos).

5. Que el bebé con el cual uno se identifica, en la mayoría de los casos, es de sexo femenino. En detalle, las niñas dan 12 identificaciones femeninas, 3 masculinas y una dudosa, los varones 8 identificaciones femeninas, 9 masculinas y 2 dudosas.

6. Que esta identificación regresiva se observa en todas las edades, de los 6 a los 15 años, sin que podamos decir se obedece a una ley de frecuencia especial según las edades, dado el exiguo número de casos.

El dibujo de la familia nos permite establecer cómo cada niño ha resuelto íntimamente su conflicto de rivalidad fraterna. Se ha visto que, cuando ese conflicto no provoca frustraciones demasiado apreciables, el temperamento propio del sujeto, las condiciones de vida de su primera infancia y el ambiente afectivo que lo rodean permiten crear esos avenimientos de agresividad y ternura que son característicos de una buena adaptación, y nada anormal ocurre. Pero ese conflicto de rivalidad se convierte en fuente de trastornos cuando las frustraciones que impone no son soportables y producen angustia, la cual hace intervenir la defensa del yo.

En algunos casos domina la agresividad, provocando reacciones violentas que originan un nuevo conflicto, exterior, en cuyo caso se nos consulta por los trastornos del carácter, la maldad, los celos que perturban las relaciones familiares o acarrear, por desplazamiento, reacciones hostiles en la escuela o en la calle.

En otros casos la agresividad es inhibida, vuelta contra sí mismo, y da lugar a reacciones depresivas con temor de abandono, ansiedad, persistente o neurosis de fracaso. Se nos consulta entonces por un estado de inhibición, timidez, miedo, o un carácter triste y arisco, manifestaciones afectivas que con mucha frecuencia van acompañadas de retraso escolar. Estos casos son de diagnóstico más difícil que los primeros, pues la falta de reacción agresiva no permite sospechar que la causa de los trastornos pueda residir en el conflicto de rivalidad fraterna y frecuentemente se necesitará un análisis proyectivo para poner en claro la tendencia reprimida.

Por último, en otros, el conflicto de rivalidad se resuelve en una regresión e identificación con el rival de menor edad, proceso cuya frecuencia parece muy grande. Entonces se nos consulta, comúnmente, ya por falta de progresos escolares y de interés, ya porque el niño posee un carácter pueril, ya por las dos cosas. Sucede que dichos trastornos comiencen tras el nacimiento de un hermanito y, llame la atención la relación causal entre los dos hechos. Pero en muchos casos, como clínicamente no hay signos de rivalidad fraterna, se sigue ignorando la verdadera causa de los trastornos, y entonces es también necesario el análisis proyectivo.

Destaquemos que el dibujo del niño no nos descubre solamente las tendencias profundas de éste, sino también las censuras que se oponen a ellas. Esas censuras provienen de los educadores. En consecuencia no sabemos tanto sobre el propio niño como sobre sus relaciones con los padres, en las cuales se originan las frustraciones padecidas. Lo que equivale a decir que si con frecuencia es conveniente una psicoterapia para restablecer la buena adaptación, en la mayoría de los casos será necesario también influir en los padres para que modifiquen su actitud en procura de una mayor comprensión del sufrimiento que por la frustración experimenta al niño.

b. Conflictos edípicos

Como en el Psicoanálisis, el niño despierta pronto a la sexualidad. Conoce tempranamente la voluptuosidad que puede producirle su propio cuerpo y, en forma paralela, se muestra curioso de todo lo que concierne a las relaciones de los sexos, la intimidad de sus padres, los misterios de la fecundación y el nacimiento de los niños. La edad en que aparece esta sexualidad infantil no es la del dibujo de una familia, sino

anterior. A esta edad el niño expresa muy ingenuamente en sus dibujos sus primeras curiosidades: de buen grado dibuja hombres desnudos, con su sexo, o muestra, como por transparencia, el bebé en el vientre de la mamá. Esas representaciones ingenuas ya casi no se encuentran en el dibujo de una familia, que, en general, pertenece a un estadio más evolucionado de desarrollo.

Así, la mayoría de nuestros niños representan a los personajes vestidos, y no ya desnudos. Lo contrario, en general, es indicio de inmadurez y hasta de deficiencia intelectual.

En la mayoría de los niños, a la edad del dibujo de una familia, existe mayor madurez psicosocial, por lo cual caracterizan los sexos en forma más discreta, respetando la prohibición que alcanza a toda exhibición de los órganos sexuales. Como se verá, esto se produce la mayoría de las veces por lo que se llama caracteres sexuales secundarios. Con respecto al hombre: piernas largas, hombros anchos, rostro cuadrado representado a menudo de perfil, barba. Con respecto a la mujer: pecho abultado, miembros más cortos, rostro redondo representado a menudo de frente, cabellera más cuidada.

Se verá también que la sexualidad viril se indica frecuentemente, a falta de falo que está prohibido mostrar, mediante símbolos: pipa, bastón, espada, cuchillo. La casa, las flores, son en cambio símbolos femeninos.

La relación Edípica: Como se ha visto, al comienzo de la vida los niños de uno y otro sexo no tienen más que un objeto de amor: su madre-nodriz. Pero esta relación puramente binaria pronto se transforma en una relación ternaria cuando el niño se apega también al padre. En forma un tanto esquemática puede decirse que el apego a la madre es conservador y regresivo, por cuanto la madre representa para el niño, a cualquier edad, protección, seguridad, amor y alimento, y más adelante, si esas exigencias esenciales de la vida se hallan amenazadas, el sujeto aunque sea adulto, tiende a volver hacia atrás, hacia la madre tutelar. En cambio el apego al padre es progresivo, en tanto el padre representa en la familia el elemento dinámico que obliga a avanzar, a progresar.

Es propio de la naturaleza de las cosas que desde sus primeros años el niño sea atraído particularmente por el padre de sexo opuesto al suyo. El otro componente del conflicto de Edipo es la rivalidad del niño con el padre de su mismo sexo. El varón, aunque ame al padre desearía al mismo tiempo ocupar su lugar junto a la madre, por ejemplo en la

cama matrimonial. La niña, aun conservando mucho amor por su madre, querría reemplazarla en el afecto del padre.

Esto es lo que debe llamarse situación Edípica, situación normal que existe en todas las familias en forma que nada tiene de dramática. Es sabido que comúnmente se resuelve con una imitación más o menos consciente del padre rival al cual se querría igualar, y esta imitación, cuando es exitosa, conduce al varón a la virilidad y a la niña a la femineidad.

Estos dos determinantes de la situación Edípica con frecuencia se hallan expresados en el dibujo de la familia:

- Por identificación con el padre del mismo sexo: el personaje dibujado primero y valorizado de este modo, es objeto ya de admiración, ya de identificación, ya de ambas a la vez. El padre se lo dibujo con mayor frecuencia. Efectivamente, cuando se le pregunte al niño con quién se identifica, en un tercio de los casos designa al primer personaje dibujado. Hay casos en que el niño no se identifica con el padre, sino con otro sujeto, en general de edad infantil, dibujado con los mismos atributos que el personaje paterno, y que por ello se le parece mucho. Está sería una forma indirecta de afirmar una identificación.
- Por acercamiento hacia el padre de sexo opuesto: el deseo de esa intimidad puede traducirse en el dibujo por un acercamiento efectivo. De nuestros documentos resulta que con mayor frecuencia se observa esto entre las niñas que entre los varones, como si la relación tierna se hallase menos prohibida en el sexo femenino.

La Rivalidad Edípica: Se sabe que en la situación Edípica normal los sentimientos agresivos de celos con respecto al padre del mismo sexo son atenuados por el afecto que se le tiene, trátase del hijo hacia el padre o de la hija hacia la madre. Pero en ciertas situaciones patológicas la agresividad aumenta y se convierte en fuente de conflicto, ya exterior, con aquel de los padres del cual se trata, ya interior, cuando la prohibición de la censura impide toda manifestación de hostilidad.

- Celos de la Pareja
- Desvalorización del padre del mismo sexo: la agresividad puede expresarse en el dibujo de una familia de diferentes modos, el más atenuado de los cuales es la desvalorización.

- Eliminación del padre del mismo sexo: la desvalorización llega a la eliminación del padre rival.
- Agresividad contra el Padre del Mismo Sexo: es raro que en un dibujo de la familia la agresividad Edípica se exprese abiertamente. Con la rivalidad Edípica ocurre lo mismo que con la rivalidad entre hermanos: los signos de hostilidad demasiado directos están vedados. Para obtener una proyección más libre de la agresividad, también en este caso hay que dirigirse a los psicodramas.
- Agresividad simbolizada por un animal: cuando la pulsión agresiva es muy fuerte pero su expresión franca engendraría la angustia del talión, la defensa del yo puede obligar a encubrirse y, tal como vimos al hablar de la rivalidad entre hermano, uno de los disfraces más frecuentes en la infancia es la simbolización animal.

El Complejo de Edipo: La situación Edípica, tal como acabamos de estudiarla, es normal, al fin de cuentas, aunque su intensidad excesiva puede engendrar algunos conflictos. Pero hay casos en que los sentimientos en conflicto son tan intensos que suscitan en el alma del niño una angustia muy viva, contra la cual actúa la defensa del yo.

El conflicto Edípico, entonces, no es ya exterior entre el niño y aquel de sus padres que le parece como rival. Es interno y enfrenta la tendencia y la represión. El yo quiere impedir el ser arrastrado por las tendencias peligrosas que podrían poner en peligro la personalidad, y lo consigue por la represión. Los sentimientos reprimidos no por ello se tornan inofensivos. Subsisten en el inconsciente, en la forma denominada complejo, dotado de una carga afectiva y un dinamismo intenso.

Entonces, para precaverse todavía más contra la reaparición en el escenario de lo reprimido, el yo desarrolla en lo consciente los sentimientos contrarios a las tendencias reprimidas sentimientos llamados formaciones reaccionales del yo. Puede ocurrir que la personalidad entera sea marcada por ello y se pierda la espontaneidad vida de los primeros sentimientos, la cual es reemplazada por una vida aparentemente moral pero ficticia, sin calor humano.

- Inhibición: puede resultar, de ello, una inhibición del dinamismo vital en su totalidad. Las tendencias amorosas y las tendencias agresivas del conflicto

de Edipo son igualmente vedadas, y las formaciones reaccionales dominan el carácter, donde todo queda sometido al orden, a la regla, y a la jerarquía oficial de las edades y los valores. En consecuencia, toda vez que un niño, de resultas de su inhibición, reproduce su propia familia (en lugar de inventar una) y dibuja personajes rígidos, separados unos de otros, bien alineados según el orden jerárquico de las edades, podemos deducir que hay allí fuertes represiones, principalmente del conflicto de Edipo. Conviene subrayar que en ese campo no hay nunca identificación con el padre del mismo sexo, pues tal identificación está vedada.

- Relación a distancia: Los sentimientos edípicos, tanto la ternura como la hostilidad, suponen el contacto con el objeto, la intimidad física. De ello resulta que la prohibición contra esas pulsiones a menudo produce el efecto de separar o de impedir el contacto, poniendo distancia entre el sujeto y el objeto de amor o de odio. Esta relación a distancia, que es un mecanismo de defensa muy frecuente, se observa fácilmente en el dibujo de la familia.
- Aislamiento: La relación a distancia puede completarse con barreras que separan a los personajes.
- El conflicto de Edipo a la Inversa: Dijimos que la defensa del yo por medio de la represión, para impedir con mayor seguridad el retorno de lo reprimido, desarrolla en lo consciente, por formación reactiva, sentimientos exactamente contrarios a los sentimientos primitivos. No veremos entonces expresarse los sentimientos edípicos previstos, el amor hacia el padre del sexo opuesto y los celos hacia el propio sexo, sino lo contrario, lo que puede muy bien sorprendernos inicialmente. 1. El amor hacia el padre de sexo opuesto es reemplazado por indiferencia o hasta hostilidad. 2. La rivalidad agresiva con respecto al del propio sexo es reemplazada por afecto tierno. 3. Con frecuencia hay, al mismo tiempo, un renunciamiento al propio sexo que puede conducir a una identificación con el sexo opuesto. Eso no conduce, como nos lo podría hacer pensar una esquematización demasiado simplista, a una inversión completa de la situación normal, sino a lo que se denomina una situación ambivalente, en la que el sujeto vacila entre sentimientos

opuestos. En efecto, hay que considerar que la situación Edípica normal, aunque reprimida, no ha desaparecido y permanece activa, pero en el inconsciente. De ello resultan personalidades complejas, pero divididas, cuyo dinamismo es difícil comprender. Se lo captará más fácilmente si se tiene presente que en tales sujetos el conflicto Edípico negativo está en la superficie, en lo consciente, mientras que el conflicto positivo está en la profundidad, en lo inconsciente. Esto significa que los métodos proyectivos podrán revelarnos a través de las formaciones reactivas del conflicto a la inversa, los sentimientos edípicos reprimidos y, por consiguiente, desconocidos. Por ejemplo, en un niño, la tierna sumisión al padre dará lugar, en la proyección, a una rivalidad celosa, y la agresividad contra la madre a sentimientos amorosos. En una niña, la ternura filial hacia la madre se borrarán ante el deseo agresivo de ocupar su lugar, y la hostilidad hacia el padre se transformará en adoración. Observemos además, para hacer comprender las motivaciones del problema Edípico a la inversa, que, en su producción, intervienen dos órdenes de factores. Por una parte, traumatismos afectivos relacionados con el conflicto, que han impedido su evolución normal. Por otra, factores estructurados relacionados con la bisexualidad de todos los seres; cuando en un varón o en una niña existe en gran medida un componente estructural del otro sexo, se concibe fácilmente que eso pueda favorecer una inversión del conflicto de Edipo, incluso sin la intervención de un trauma psíquico importante.

1.- En Niñas: comúnmente la niña se encuentra, en relación con el varón, en la misma situación que el menor con respecto al mayor, es decir que se siente en segundo término, inferior. Para convertirse verdaderamente en mujer es necesario que acepte esa inferioridad relativa y, especialmente, que renuncie a poseer un órgano sexual similar al de su contrincante. Las que no lo aceptan se hallan especialmente expuestas a identificarse en todo con un varón. Agreguemos que en ese proceso el papel de los padres es esencial. Si la pareja paterna es armoniosa, si el padre principalmente, llegado el caso, valoriza a la mujer en su hija, contribuye en mucho a que la niña acepte su condición femenina. Si, por el contrario, no se interesa por ella o consagra todos sus cuidados a los varones, esa

frustración de amor hará que la hija se torne agresiva con respecto a él y desee cambiar de sexo. Su evolución Edípica se detendrá, y ella se mantendrá en esos estadios preedípicos en los cuales domina la agresividad. Especialmente se formará, acerca de las relaciones entre el hombre y la mujer, una concepción sádica, y el natural deseo de acercamiento con el hombre chocará en ella con el temor de una agresión brutal, lo que la alejará aun más del padre.

Ante la creciente ansiedad que esa situación provoca, la niña se verá llevada a retornar hacia la relación oral tierna con la madre, desarrollando su identificación masculina.

2.- En Varones: más aún que en las niñas, el conflicto de Edipo a la inversa se traduce en los varones como identificación femenina, lo que los hace proceder en sus relaciones con los padres según el modelo de ese sexo. Es sabido que en un niño la identificación femenina, que frecuentemente depende de traumas psíquicos causantes de una inversión del conflicto de Edipo, a menudo también depende en gran medida de una constitución física especial.

Bibliografía

- CELENER, Graciela. (2003) *Técnicas Proyectivas. Actualización e Interpretación en los Ámbitos Clínico, Laboral y Forense*. Tomo I. Buenos Aires, Lugar Editorial S.A.
- CORMAN, Louis. (2008) *El test del dibujo de la familia*. Buenos Aires, Centro Editor Argentino. 2º edición en español.
- FRANK de VERTHELYI, Renata. (1985) *Interacción y Proyecto Familiar*. Buenos Aires, Editorial Gedisa.
- FRANK de VERTHELYI, Renata. (1997) *Temas en Evaluación Psicológica*. Buenos Aires, Lugar Editorial S.A.
- FREUD, Sigmund (1908) *La novela familiar del neurótico*. Obras Completas, Tomo IX. Buenos Aires, Editorial Amorrortu.
- GARCÍA ARZENO, María Esther. (2003) *Nuevas aportaciones al Psicodiagnóstico clínico*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1º edición, 5º reimpresión.
- HAMMER, Emanuel (1969) *Tests Proyectivos Gráficos*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J. (1981) *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- LEVIN, Raúl E. (2005) *La escena inmóvil. Teoría y clínica psicoanalítica del dibujo*. Buenos Aires, Lugar Editorial S.A.
- LIJTINTENS, Claudia. (2006) *Conferencia sobre la Familia*. Revista Virtualia, EOL. Buenos Aires.
- RODULFO, Marisa. (1992) *El niño del dibujo*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- RODULFO, Ricardo. (2010) *Clínica con niños y adolescentes*. Buenos Aires, Lugar Editorial S.A. 6° edición.

*Licenciada en Psicología- Profesora universitaria, Universidad Kennedy (UK). Maestranda en Salud Mental Comunitaria, Universidad Nacional de Lanús (UNLA). Jefa de trabajos prácticos del Departamento de Psicología (UK). Profesora asociada de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la Marina Mercante (UDEMME).