

MÉTODO DE ESTUDIO DE LOS DESEOS Y LAS DEFENSAS EN EL COMPONENTE PLÁSTICO DEL SIGNO VISUAL (ADL-SV)¹

METHOD FOR THE STUDY OF WISHES AND DEFENSES IN THE PLASTIC COMPONENTS OF THE VISUAL SIGN (DLA-VS)

David Maldavsky²

A.M.R.C., in memoriam

Resumen

El autor expone los instrumentos para el estudio de los deseos y las defensas en el componente plástico del signo visual. Propone diferentes instrumentos para el estudio de los deseos en cuanto a forma (considerando la distribución y orientación de la imagen, los tamaños relativos de las imágenes, las distancias, la configuración del mundo sensible, los rasgos de las líneas y el trazo de las líneas), color (considerando el componente cromático y la luminosidad de una imagen) y texturas. Luego el autor propone una serie de pasos para el estudio de la defensa y su estado y expone tres instrumentos, que consideran la localización, la orientación y la luminosidad de la imagen. Respecto de los procedimientos, se refiere a la preparación de la muestra, al establecimiento de las unidades de análisis y a la interpretación de los deseos y las defensas en el componente icónico y el plástico.

Palabras clave: deseo, defensa, forma, textura, color.

Abstract

The author presents the instruments for the study of wishes and defenses in the plastic component of the visual sign. He proposes different instruments for the study of wishes in terms of shape (considering the distribution and orientation of the image, the relative sizes of the images, distances, the configuration of the sensorial world, the traits of lines and the trace of lines), color (considering the chromatic component

¹ Agradezco la lectura cuidadosa, las sugerencias y los comentarios de Carla Gherardi (quien aportó su enfoque desde la perspectiva de los estudios de las respuestas al test de Rorschach), Silvina Perez Zambón (quien publica en este número un trabajo sobre PBLL afin con el presente) y Susana Sneiderman (quien publica en este número un trabajo sobre la misma temática del presente texto, cuya primera versión es anterior al desarrollo de los instrumentos aquí expuestos).

² Director del Doctorado en Psicología UCES. Director de la Maestría en Problemas y Patologías del Desvalimiento UCES. Autor del método algoritmo David Liberman (ADL) de análisis de los deseos y las defensas.

and the brightness of an image) and textures. Then the author proposes a series of steps for the study of defenses and their state and presents three instruments, which consider the localization, the orientation, and the brightness of the image. As regards the procedures, the author refers to the sample preparation, to the units of analysis demarcation and to the interpretation of wishes and defenses in the iconic and plastic component.

Keywords: wish, defence, shape, texture, color.

Introducción

En un trabajo previo sobre el signo visual (Maldavsky, 2013a) nos centramos en el estudio de uno de sus componentes, el icónico. Comenzamos exponiendo el estado del arte en la bibliografía psicoanalítica sobre el tema. Ello nos llevó a diferenciar tres aspectos en discusión: marco teórico, categorías de análisis, abarcatividad del enfoque en cada estudio. Respecto del marco teórico terminamos señalando que, si bien existen contribuciones que ponen el énfasis en determinadas defensas, o en algunos deseos, falta un enfoque global y sistemático al respecto. Respecto de las categorías de análisis, comprobamos que en su mayoría los autores prestan atención tanto a los rasgos formales de las manifestaciones visuales como a los contenidos representados en ellas. Respecto de la abarcatividad de cada enfoque de análisis, destacamos que se contraponen de manera asistemática un enfoque de la imagen global y un enfoque de algunos de sus detalles. Propusimos entonces un marco teórico, el freudiano, que resulta abarcativo del conjunto de los conceptos centrales, a saber: deseo y defensa y su estado, diferenciamos entre los estudios del componente icónico del signo visual (al que otros autores aluden como el nivel del contenido representado) y los estudios del componente plástico del signo visual (al que otros autores aluden como el componente formal de la imagen) y nos referimos a las características de los enfoques macro y microanalítico, que además es posible articular.

A continuación expusimos el repertorio de los conceptos tanto para el deseo como para la defensa, para lo cual nos apoyamos en el enfoque freudiano, que presentamos con cierto detenimiento. Destacamos que el algoritmo David Liberman (ADL) estudia las manifestaciones desde el punto de vista psicoanalítico freudiano. El concepto básico estudiado es el deseo. El repertorio de los deseos que el ADL estudia es básicamente freudiano: LI: libido intrasomática; O1: Oral primaria; O2: Sádico oral secundaria; A1: Sádico anal primaria; A2: Sádico anal secundaria; FU: Fállico uretral; FG: Fállico genital. En cuanto a las defensas, el ADL las considera, acorde con la propuesta de Freud (1915c), destinos de pulsión, y por lo tanto de los deseos. Entre las defensas, algunas son patológicas y otras funcionales. Estas últimas (acorde a fines, inhibición, creatividad, sublimación) constituyen destinos para cualquiera de los deseos, mientras que las defensas patológicas centrales (represión, desmentida, desestimación de la realidad y de la instancia paterna, desestimación del afecto) son destinos para algunos

de los deseos, pero no para los restantes. Además, las defensas pueden tener tres estados: exitoso, fracasado, mixto (Maldivsky, D., 2013b).

Luego describimos los instrumentos ya existentes para el estudio de los deseos y las defensas en otros terrenos: los relatos (ADL –R), los actos de habla (ALD –AH), las palabras (ADL –P), los componentes fonológicos (ADL –CF) y la motricidad (ADL –M). Después nos referimos a las categorías de análisis del signo visual, que básicamente consisten en el enfoque del componente icónico y en el enfoque del componente plástico de las imágenes.

Esta exposición nos permitió dar otro paso: la presentación de las herramientas para el estudio del componente icónico del signo visual. Nos referimos entonces a las imágenes como relatos, a la motricidad en las imágenes, a la distancia entre personajes y/o objetos, para considerar luego el estudio de segmentos de las imágenes. Para el estudio de los deseos en cada uno de estos sectores de nuestro enfoque propusimos un instrumento específico. Destacamos luego que es conveniente tomar en cuenta que a menudo se presentan resultados multivariados, que pueden requerir de parte del usuario una cierta elaboración para su armonización. Luego expusimos los pasos para, a partir del resultado del estudio de los deseos, inferir las defensas correspondientes y su estado.

En las consideraciones finales del trabajo destacamos que dos grandes temas quedaban sin considerar. Uno de ellos es el de los procedimientos para la aplicación de los instrumentos y el otro es el de las herramientas para el estudio de los deseos y las defensas en el componente plástico del signo visual.

En el presente trabajo nos interesa desarrollar los puntos que quedaron sin exponer en el estudio precedente, es decir, la descripción de las herramientas para detectar deseos y defensas en los componentes plásticos del SV y los procedimientos implementados en la aplicación de los instrumentos del ADL–SV. En cuanto al estado del arte, coincide con el que expusimos en nuestro trabajo antes citado, ya que casi todos los autores que estudiaron el signo visual hicieron referencias, a menudo poco sistemáticas, a lo que llamaban “aspectos formales” (es decir lo que globalmente entendemos como componentes plásticos), por contraposición a los “contenidos” (es decir lo que globalmente tendemos como componentes icónicos), ambos tomados en cuenta, de manera parcial, en los análisis precedentes.

Herramientas para detectar los deseos y las defensas en los componentes plásticos del SV

Dado que los mecanismos de defensa constituyen vicisitudes o destinos de las pulsiones y consecuentemente de los deseos, es conveniente exponer en primer lugar los instrumentos para la detección de los deseos y luego los instrumentos para la detección de la defensa, cuya aplicación se apoya en los resultados de los análisis de los deseos.

Instrumentos para el estudio de los deseos

Del mismo modo que el estudio de los deseos y las defensas del componente icónico, el estudio del componente plástico requiere la consideración de diferentes sectores. Estos son al menos: 1) forma, 2) color, 3) textura. Propondremos a continuación algunos instrumentos para la detección de los deseos en el terreno plástico para cada uno de estos aspectos.

1) Forma. Según Klinkenberg (*Précis de sémiotique générale*, 2000, Seuil, París), los componentes formales son la posición, la dimensión y la orientación. En lo que sigue habremos de seguir globalmente estas propuestas, con ciertos agregados, y por ello habremos de exponer algunos indicadores de los deseos en los signos plásticos: distribución/orientación, tamaños relativos, distancias, configuración del mundo sensible, líneas (rasgos y trazos).

Distribución/orientación. Los aspectos antes mencionados de los estudios de la forma (dimensión, posición, orientación) suelen tener un valor relacional, inherente a la composición. Estos aspectos suelen manifestarse en los nexos entre componentes icónicos, sea en el interior de una imagen, sea en el interior de una escena, y también entre componentes plásticos, por ejemplo, entre los colores. En cuanto a la distribución y la orientación, y su relación con los deseos correspondientes, proponemos considerar el vínculo de una imagen con el fondo y el foco (izquierda, derecha, arriba, abajo/central, marginal/delante, detrás), como se observa en la Tabla I.

Tabla I. Deseo y distribución/orientación de la imagen

	Deseos						
	LI	O1	O2	A1	A2	FU	FG
Distribución	Primer plano en centro, de manera desproporcionada, o tercio inferior o margen izquierdo	Tercio superior o margen izquierdo	Primer plano en centro, de manera desproporcionada, o tercio inferior o margen izquierdo	Primer plano en centro, de manera desproporcionada	Centro de la hoja o tela, en relación proporcionada con el resto	Margen derecho, borde superior	Centro, en relación levemente desproporcionada respecto del resto, borde superior

Puede observarse que para algunos de los deseos, como LI u O2, se presentan varias posibilidades en cuanto a la manifestación. La misma propuesta es válida para estudiar la orientación de las imágenes: hacia abajo o hacia la izquierda, LI u O2, etc. Un valor especial tiene la dirección hacia el centro, que puede corresponder a cinco deseos diferentes: LI, O2, A1, A2, FG. Para decidir a cuál de estos deseos corresponde la imagen es conveniente tomar en cuenta otros rasgos de la misma imagen (por ejemplo, el carácter leve o excesivo de desproporción de la imagen, etc.).

Tamaños relativos. La referencia a la proporción y la desproporción contiene una alusión a los tamaños relativos, que queda explicitada en la grilla siguiente (Tabla II), la cual alude, precisamente, a este punto y a la armonía o la tensión entre las partes así como a la presencia, ausencia o multiplicación de un rasgo.

Tabla II. Deseo y tamaños relativos

	Deseos						
	LI	O1	O2	A1	A2	FU	FG
Tamaños relativos	Agrandamiento, achataamiento de la imagen, ausencia de un rasgo	Grado extremo de empequeñecimiento, ausencia de un rasgo, alargamiento de una figura o una de sus partes	Agrandamiento, multiplicación o empequeñecimiento, achataamiento de la imagen o una de sus partes	Agrandamiento o multiplicación	Organización de la imagen con criterio jerárquico según importancia institucional o según importancia plástica	Empequeñecimiento de algunas figuras respecto de las restantes, alargamiento de una imagen o de una de sus partes	Agrandamiento de la imagen, con otras figuras, más pequeñas, alrededor, multiplicación de una imagen o una de sus partes

Puede observarse que, al menos para LI, O2 y A1, los rasgos compositivos son coincidentes, de modo que las diferencias entre las manifestaciones de uno y otro deseo dependen de otros aspectos de las manifestaciones gráficas. Igualmente, el empequeñecimiento puede ser expresión tanto de O1 como de FU, aunque quizá para este último deseo implique un aspecto de comparación respecto de alguien de gran tamaño.

Distancias entre componentes plásticos. Para el estudio de uno de los componentes formales, la posición, y en particular la distancia, contamos con alguna guía, gracias a la categorización que el ADL propone para cada deseo. El estudio de las distancias interesa tanto para la consideración de los signos icónicos como para el enfoque de los signos plásticos, y por ello lo expusimos también en el trabajo sobre los instrumentos para el análisis del signo icónico, al cual remitimos en esta ocasión. Sin embargo, una cosa es el estudio de las distancias entre objetos, personas, etc., como parte de la descripción

de una escena, un personaje o un objeto, y otra es el estudio de las distancias entre una figura triangular verde y un cuadrilátero rojo. Por ello, preferimos aquí hacer algunos comentarios aclaratorios.

La distancia para LI (intracorporal) implica la intrusión de una forma o un color en el otro. La distancia para O1 (pública) implica que una imagen, una textura, etc., esté emplazada con una lejanía sideral. La distancia para O2 (íntima) se caracteriza por una cercanía entre los cuerpos equivalente al contacto piel a piel. La distancia para A1 (íntima en el momento de la venganza y pública en el momento de la huida para evitar la respuesta del agredido) puede asimilarse a las fintas en una pelea callejera. La distancia para A2 (social) puede consistir en una distribución entre una imagen que hace de líder y otras encolumnadas con ella. La distancia para FU (personal) corresponde a la del brazo extendido, es decir la que se halla en el límite entre el contacto y el no contacto entre los colores, las líneas, las texturas, las imágenes. La distancia para FG (íntima y simultáneamente pública) corresponde a la de los círculos concéntricos, en que un punto, un color o una imagen hacen de núcleo y se replica en las figuras restantes.

Configuración del mundo sensible. El ADL aporta una descripción de los rasgos generales de la configuración del mundo sensorial para cada deseo, que puede aplicarse para diferenciar entre tipos de imágenes. En efecto, proponemos esta categorización de la organización de la materia sensible: para LI, frecuencia, para O1, puntiforme, para O2, percepción de estados afectivos, para A1, rasgos discretos, para A2, orden jerárquico para organizar la totalidad y las partes, para FU, fascinación armónica con un aspecto enigmático, incompleto, en el núcleo, y para FG, totalización fascinante.

Líneas. Como las formas suelen estar contorneadas por bordes, a menudo constituidos por líneas, proponemos también dos criterios para el análisis de estas líneas: el rasgo y el trazo. Este enfoque de las líneas es válido no solo para estudiar los bordes sino otras manifestaciones de similar tipo en el interior de una imagen icónica o plástica. Para el estudio de los deseos en los rasgos de las líneas proponemos la Tabla III.

Tabla III. Deseos y rasgos de la línea

	Deseos						
	LI	O1	O2	A1	A2	FU	FG
Rasgos de la línea	Gruesa Extremadamente delgada	Tenue, compás, regla, doble línea, líneas de puntos o de rayas pequeñas	Gruesa, bordes gruesos, con ángulos excesivamente agudos	Ascendente sin descenso	Con ángulos rectos	Ascendente, con huecos, luego descendente	Curva

Para el estudio de los deseos en el tipo de trazo de las líneas proponemos esta Tabla IV.

Tabla IV. Deseo y trazo de la línea

	Deseos						
	LI	O1	O2	A1	A2	FU	FG
Trazo de la línea	Entre-cortada, o línea en torbellino, línea temblorosa, línea carente de dirección	Entre-cortada o desconectada	Excesivamente marcada	Zigzagueante, línea que se sale del contorno	Entera y firme	Esbozada	Entera y firme

Unidades de análisis segmentadas. Ciertos rasgos de carácter formal de segmentos de un SV permiten detectar solo algunos de los deseos, como la transparencia y el sombreado o la unidad o segmentación de la imagen. En relación con el primer ítem, la transparencia parece ser expresión de LI y O1, y el sombreado, de LI y O2. A su vez, la unificación de la imagen puede ser expresión de A2 y FG, mientras que su segmentación corresponde a LI, O1 y FG.

2) Color. Para el estudio de los deseos en el color proponemos considerar tanto los componentes cromáticos en sí mismos como la luminosidad.

Componentes cromáticos. Para el estudio de los componentes cromáticos proponemos esta grilla, referida a las relaciones cromáticas según cada deseo (Tabla V):

Tabla V. Deseo y componente cromático

	Deseos						
	LI	O1	O2	A1	A2	FU	FG
Componente cromático	Coloreo en negro / gris / blanco del soporte, sin color	Blanco del soporte, sin color/ colores netos, colores uniformes, sobre todo azul o violeta	Contrastes cromáticos entre colores netos, no matizados, gris, carencia de cromatismo	Contrastes cromáticos	Marrón / rojo-negro	Colores engamados	Policromía

Se notará que para O2 y para A1 consignamos un rasgo, el de los contrastes cromáticos, que en ambas ocasiones alude a la brusquedad de algunos cambios, que involucran sobre todo el terreno de los estados afectivos.

Luminosidad. Se trata de una categoría menos habitual que otras, y que suele derivar de las combinaciones entre diferentes colores, a veces superpuestos, como ocurre con las capas de pinceladas de acuarela o de óleo, aunque también puede darse cuando un niño pinta con lápices en color y luego le agrega blanco, o a la inversa, pinta un fondo con lápiz blanco y luego le superpone color. Para el estudio de la luminosidad proponemos estas categorías: para LI, brillo homogéneo, para O1, transparencia, para O2, claroscuro, sombreado con matices, para A1, brillo no homogéneo, para A2, opaco, para FU, mate, para FG, variado.

3) Textura. Consideremos el tercer aspecto del signo plástico, la textura visual, en la cual el ojo parece tener una función táctil. Tomando en cuenta este componente táctil, hemos propuesto diferenciar tres acciones ligadas con el tacto: 1) presión, 2) desplazamiento, 3) registro térmico. A partir de esta diferenciación, proponemos la siguiente categorización de las texturas como expresión de cada deseo (Tabla VI).

Tabla VI: Deseo y textura

	Deseos						
	LI	O1	O2	A1	A2	FU	FG
Textura	Rugosidad, porosidad extrema, pegajosidad	Lisa, dura, fría	Aterciopelada, muelle, cálida, alternancia fría-cálida	Rugosidad, dura, alternancia fría-cálida	Dura, lisa, "temperatura" neutra	Alternancia de lisa y filosa	Polifacética

Comentarios generales

Hemos propuesto algunos criterios para el análisis de los deseos en el nivel plástico de la imagen visual: 1) forma, 2) color, 3) textura. Cuando se trata de dibujos realizados con lápiz negro, carentes de sombreado y rellenado de las figuras, entonces solo es posible estudiar la forma, pero no el color, y solo de manera parcial la textura. Cuando aparece el sombreado, entonces es posible aplicar los criterios de la tabla sobre deseos y luminosidad, y lo mismo ocurre, si en el dibujo es posible observar transparencias.

Además, es conveniente estar preparados para que el análisis del signo plástico en la imagen visual arroje resultados multivariados, ya que, al considerar la forma, pueden

combinarse una localización central de una imagen, con un tamaño desmesurado respecto del resto, y una línea compuesta por curvas entrecortadas.

Los resultados multivariados se vuelven aún más complejos al incluir también el estudio del color y la textura. Todo ello hace necesario prestar atención a los criterios para articular estos resultados de la aplicación de diferentes instrumentos propios del nivel plástico. En ocasiones estos resultados multivariados llevan a que consideremos los diferentes deseos coexistentes en una obra, pero en otras ocasiones es conveniente que nos coloquemos en una posición diferente ante estos resultados. En efecto, puede ocurrir que la aplicación de uno de los instrumentos, como el referido a los tamaños relativos (Tabla II), arroje resultados que pueden ser entendidos como expresión de más de un deseo. En tal caso, para decidir cuál de estos deseos es el expresado en la obra, o cuál de ellos es el dominante, sugerimos que resulta útil combinar este resultado con el derivado de la aplicación de otro instrumento, como por ejemplo el del análisis de la organización de la materia sensible, la textura, o el del componente cromático, todos ellos correspondientes al aspecto plástico, o el de los relatos, correspondiente este último al aspecto icónico del SV.

Hasta aquí nos hemos referido a algunas sugerencias para decidir la interpretación de alguno de los componentes del signo plástico, cuando se presentan varias alternativas en cuanto a la determinación de los deseos.

Otro problema consiste en cómo reunir los resultados de los análisis de los diferentes estudios de los diferentes componentes del signo plástico en un todo coherente y que al mismo tiempo tome en cuenta los matices representativos de los hechos concretos.

A veces están disponibles los resultados de los análisis de los tres niveles (forma, color, textura) en el signo plástico. Puede ocurrir entonces que haya coincidencias entre estos resultados, lo cual facilita las cosas, pero a menudo ocurre que entre los diferentes niveles de análisis se presentan diferencias. En tal caso, sugerimos tomar como dominante el resultado obtenido en el análisis de la textura. Si este resultado no está disponible, podemos tomar como dominante el resultado del análisis del color.

El paso siguiente consiste en articular los resultados globales de los análisis en el terreno plástico y en el terreno icónico. Si estos dos resultados armonizan, tanto mejor, pero suele no ocurrir así. Puede ocurrir que el resultado global del enfoque en el nivel icónico coincida con el resultado del análisis de un detalle en el terreno plástico de la imagen, o, a la inversa, que el resultado global del análisis en el terreno plástico coincida con el resultado del análisis de un detalle en el terreno icónico.

Cuando existen contradicciones entre los resultados de los análisis en el terreno icónico y en el plástico, sugerimos tomar el resultado obtenido en el terreno plástico

como el dominante, como el que da la tónica al conjunto, y al resultado obtenido en el análisis en el terreno icónico como subordinado.

Instrumentos para el estudio de las defensas

Una vez detectado el deseo dominante, es posible inferir cuáles son los mecanismos defensivos que lo acompañan, y que son destinos de ese deseo. Estos mecanismos suelen operar como complemento de alguna otra defensa, que tiene un carácter central y que a su vez puede ser funcional o patológica. Si la defensa central es patológica, los mecanismos complementarios también lo son. Por lo tanto, resulta útil dar nuevos pasos en el análisis de las defensas centrales en las manifestaciones visuales, para tener un panorama más completo de la dinámica psíquica de su autor.

El estudio de las defensas centrales exige que el usuario del ADL–SV tome una serie de decisiones sucesivas.

1. Al aplicar la propuesta que combina deseos y defensas centrales el usuario obtiene una primera diferenciación, entre defensas (funcionales o patológicas) que se oponen al deseo y defensas (funcionales o patológicas) que se oponen a la realidad y/o el superyó. En efecto, si predomina LI, O1, O2 o A1, la defensa se opone a la realidad y/o el superyó. En cambio, si predomina A2, FU o FG, la defensa se opone al deseo. Para tomar esta decisión, el usuario del ADL–SV puede consultar las tablas publicadas en Maldavsky, 2013b.
2. A partir de esta primera diferenciación es conveniente avanzar, tomando en cuenta que se bifurcan los caminos: uno se centra en el estudio de las defensas (funcionales o patológicas) contra el deseo, y otro se centra en el estudio de las defensas (funcionales o patológicas) contra la realidad y/o el superyó. Dado que todos los deseos se combinan con defensas patológicas y con defensas funcionales, en cada uno de los dos caminos antedichos el ADL–SV solicita al usuario que decida si, para determinado signo visual o un sector de este, el mecanismo con que se combina un deseo es funcional o patológico.

Para decidir acerca del carácter funcional o patológico de la defensa en el signo plástico el investigador puede valerse de las mismas consignas correspondientes al análisis en el signo icónico, es decir, si las relaciones entre los componentes de determinado sector o de toda una imagen visual son acordes al contexto, el cual es múltiple. El contexto es generado por el sujeto mismo, en la propia imagen visual, e inclusive puede serlo el espacio de la tela o del papel. También la consigna recibida puede constituir el contexto. En consecuencia, la armonía o la disarmonía interna en la imagen visual o la armonía con la consigna pueden orientar, respecto de la decisión referida, al carácter funcional o patológico de la defensa.

Una vez encaradas estas cuestiones, el paso siguiente consiste en decidir si una defensa es exitosa, fracasada o mixta. Para ello consideramos tres alternativas: localización de la imagen, orientación de la imagen y luminosidad.

Comencemos con el enfoque de la localización. Proponemos estas tres alternativas: para la versión eufórica, localización en el nivel superior, para la versión disfórica, localización en el nivel inferior, y una versión neutra, localización en los bordes izquierdo y derecho.

Continuemos con el enfoque de la orientación de la imagen. Para la defensa exitosa, orientación centrífuga, ascendente o hacia la derecha, para la defensa exitoso/fracasada, orientación centrípeta, para la defensa fracasada o exitoso-fracasada, orientación hacia la izquierda, para la defensa fracasada, orientación descendente.

También la luminosidad puede ser indicadora del estado de las defensas. Para la defensa exitosa, luminosidad alta, para la defensa exitoso/fracasada, luminosidad baja, para la defensa fracasada, pasaje de la luminosidad alta a la baja.

La Tabla VII muestra la solución propuesta para responder a los interrogantes referidos a la investigación de la defensa (ítem 1) y su estado (ítem 2). Podemos advertir que los criterios para estas respuestas consideran:

- 1) La armonía (o su ausencia) entre los componentes de la imagen.
- 2) La posición eufórica o disfórica de la localización, la orientación y/o la luminosidad de la imagen.

Tabla VII. Pasos en la investigación de la defensa

Problema	Procedimiento
1. Decidir a qué se opone la defensa prevalente.	Detectar cuál es el deseo dominante.
2. Decidir si la defensa es a) o bien represión, desmentida o desestimación, b) o bien creatividad, sublimación, inhibición o acorde a fines.	Detectar si existe o no armonía en la imagen visual en su conjunto, o entre un sector y el resto
3. Decidir si la defensa patológica es fracasada, exitosa o ambas.	Detectar, por la orientación, la localización o la luminosidad, la posición eufórica o disfórica.

Otros pasos del método permiten detectar:

- 1) Si la defensa es desmentida o desestimación (tomando en cuenta el grado más o menos extremo de la disarmonía en el signo plástico).

2) Las defensas constituyentes de los rasgos patológicos de carácter histérico, fóbico u obsesivo, en los cuales participan, entre otras, la represión más la desmentida secundaria y la identificación con un objeto decepcionante (tomando en cuenta el carácter más estereotipado o matizado de la imagen en el terreno plástico).

Procedimientos para la implementación de los instrumentos del ADL–SV

Entre los interrogantes sobre la aplicación del ADL–SV, consideraremos tres, que nos parecen los más relevantes: Algunos son útiles para la implementación de los instrumentos tanto para el estudio del signo icónico como del signo plástico, mientras que otros lo son para uno u otro de estos dos tipos de signo. Los aspectos que consideraremos son:

1. Cómo preparar la muestra para los estudios ulteriores.
2. Cómo establecer la dimensión de las unidades de análisis (mínimas, complejas, etc.).
3. Cómo interpretar los deseos y las defensas en las unidades de análisis.

Preparación de la muestra

El análisis de las imágenes requiere de una reproducción clara y fidedigna de la manifestación original. Esta reproducción puede ser obtenida mediante una cámara fotográfica de buena resolución. Sin embargo, algunos rasgos de dichas manifestaciones pueden requerir una información adicional. Entre estos rasgos dos merecen especial mención: 1) el componente motriz, 2) la textura. Ambos rasgos pueden ser especialmente útiles para el estudio del componente plástico del SV, en especial el segundo de ellos.

En cuanto al componente motriz, la reproducción solo presenta la imagen visual obtenida finalmente, pero no aporta elementos acerca de dos aspectos que pueden tener importancia: un aspecto tónico, ligado con la crispación o la indolencia del movimiento y un aspecto temporal, ligado con la velocidad o lentitud de la producción de la imagen. La descripción de los componentes motrices puede realizarse a partir de las notas tomadas por el observador presente en la producción del signo visual o a partir de haber filmado dicha escena de creación del signo visual, para luego transcribir en términos verbales, en un protocolo, los rasgos centrales de los componentes motrices en el proceso de dicha producción. Esta segunda forma de presentar los rasgos motrices acompañantes de la producción de la imagen es más confiable que la primera, basada en las notas de un observador. Sin embargo, cuando la motricidad empleada por el sujeto en la producción de la imagen tiene un carácter repetitivo, por lo cual al observador le resulta más sencillo precisar los rasgos de los movimientos, la descripción verbal obtenida sin apelar a la filmación resulta también más confiable.

Acotemos que en los componentes motrices es posible tomar en cuenta, tanto para detectar el tiempo como la tonicidad, dos sectores: postura y movimientos específicos para la producción gráfica.

En cuanto a la textura, es difícil que una versión fotográfica de una imagen refleje el mayor o menor grado de rugosidad en el color de una imagen. Para transmitir los rasgos de la textura, es conveniente combinar una descripción verbal de dichos rasgos y un enfoque microanalítico, acotado a la manifestación visual en cuestión. Este requisito referido a la transmisión de los rasgos de la textura no tiene vigencia cuando el usuario del ADL-SV solo desea realizar un estudio del componente icónico.

Así, pues, una versión detallada de la muestra consiste en una presentación de la imagen visual acompañada de las acotaciones referidas a los componentes motrices y a la textura, si es que estos tienen relevancia. En la muestra pueden llegar a incluirse también los intercambios verbales y posiblemente también paraverbales, unos y otros consignados de manera detallada.

Elección de la unidad de análisis en el SV

La decisión de quien estudia un signo visual puede conducirlo a entender de manera diferente la unidad de análisis que considere pertinente. En toda unidad visual, icónica o plástica, es posible reconocer: 1) sus caracteres globales, es decir su contorno, sus componentes cromáticos medios, su textura; 2) dos tipos de relaciones posicionales: con las unidades del mismo nivel y con la unidad que la engloba; 3) las relaciones con las unidades en las que se descompone (y a las que, por tanto, engloba); 4) las unidades anteriores en el tiempo y/o en el mismo espacio. Así, pues, es conveniente encarar una manifestación visual cualquiera tomando en cuenta estos cinco rasgos presentes en cada unidad de análisis. Quien estudie estas imágenes habrá de decidir si prefiere poner el acento en una visión detallada o amplia en su análisis, y en consecuencia habrá de seleccionar en la muestra los sectores acordes con sus objetivos.

El estudio de los signos visuales requiere enfocar de manera diferenciada los aspectos icónicos y plásticos, así como una combinación de ambos. En todas estas alternativas, aquello que se desea estudiar puede estar constituido por el conjunto de la imagen o por un rasgo o un sector de ella. Cuando se desea estudiar un rasgo o sector de una imagen se requiere de un criterio que permita determinar cuál es la muestra. Como ejemplo de un enfoque que considere tanto el signo icónico como el plástico, podemos mencionar que Picasso realizó retratos de diferentes mujeres, algunas de ellas caracterizadas por el hecho de que el rostro tiene formas redondeadas mientras que el de otras tiene formas más bien angulosas. La unidad de análisis puede estar constituida entonces por este rasgo anguloso de las imágenes de los rostros en los retratos de figuras femeninas, lo cual conduce a su vez a construir una muestra conformada por un conjunto de cuadros de Picasso o de sectores de cuadros de este pintor. En este

enfoque, hemos tomado dos aspectos de las imágenes: uno icónico (retrato de figuras femeninas) y otro plástico (con rasgos angulosos en el rostro).

El objetivo de una investigación puede ser también estudiar toda la imagen, como en algunas evaluaciones psicodiagnósticas o en las investigaciones de psicología evolutiva. En tal caso es conveniente tomar en cuenta que esta imagen tiene un marco, un espacio en que se manifiesta, con lo cual se crea una delimitación entre dentro y fuera de dicho lugar, que opera como contexto. Al mismo tiempo el marco señala y acota lo que el observador puede ver como imagen y se ofrece como uno de los polos ante el cual el observador habrá de regular su propia distancia (cercana, lejana, etc.). Este marco permite distinguir, en su interior, el centro de las periferias y además permite establecer relaciones de diferente tipo: grande-pequeño, cercano-distante, etc., entre las imágenes contenidas en su interior. También opera como contexto el tipo concreto de pedido realizado a quien se le requiere el dibujo.

En cada oportunidad, es conveniente decidir si se desean tomar todos los rasgos (relación con las unidades mayores, relación con otros elementos del mismo nivel) o si solo se desea estudiar uno de ellos, como podría ser las imágenes de personas y animales voladores en los cuadros de Chagall.

A diferencia de las manifestaciones verbales, que tienen un carácter discreto y están desarrolladas en una secuencia temporal, las imágenes visuales suelen expresar varios contenidos de manera simultánea y condensada. Si bien este hecho no dificulta los análisis, hace más compleja la tarea de armonización de los resultados de cada uno de estos análisis. El enfoque de *Los embajadores*, de Holbein, nos permite apreciar el problema. Globalmente, el cuadro muestra dos personajes con la postura, las vestimentas y los objetos que representan los signos del poder de la época. Al pie se halla un objeto extraño, que requiere ser observado desde un ángulo del cuadro, y entonces, en anamorfosis, se puede observar una calavera. Es decir, el poder terreno de los personajes del cuadro se ve cuestionado cuando el conjunto es enfocado desde la perspectiva de la muerte. Entonces cabe preguntarse por la interpretación de los resultados de los análisis. En efecto, un sector pequeño del cuadro, y ubicado en una parte menos relevante, tiene el poder de dotar al conjunto de otra significación. Además, en este ejemplo se observa la combinación de un componente icónico, en la presentación de los personajes y sus atributos de poder, y un componente plástico, en la calavera que solo es visible en anamorfosis. Se podría objetar que la calavera (que constituye un componente icónico) es lo decisivo para introducir la perspectiva crítica a la apariencia de los personajes poderosos. Sin embargo, la aparición de la anamorfosis, como componente plástico, impone esa perspectiva, la de quien ve a los poderosos desde abajo pero además con una posición no coincidente con la perspectiva frontal que ellos proponen.

Antes mencionamos que la muestra que deseamos investigar puede estar constituida por toda una imagen o por solo un sector de ella, como la nariz en un aguafuerte de Rembrandt, de alrededor de 1628. El enfoque más amplio es macroanalítico, mientras que el más acotado es microanalítico. Como lo destacan los retóricos de Lieja (Groupe μ , 1993), el enfoque atomista es más objetivo, incluso cuantificable, mientras que el gestáltico es más subjetivo e impreciso, implica una interpretación, que a su vez puede ser superada por otra, más integradora y abarcativa de sectores no tomados en cuenta en la interpretación previa.

Los enfoques microanalíticos y macroanalíticos pueden dar resultados contrastantes, como ocurre cuando se contraponen una perspectiva gestáltica y una atomista en los estudios de los signos visuales. Por nuestra parte, procuramos articular ambas perspectivas y armonizar los resultados de los correspondientes análisis de modo que los derivados de un enfoque microanalítico coincidan de manera directa o por contraste con los de un enfoque macroanalítico. Los ojos vacíos en una imagen de una figura suelen ser considerados como expresión de O1 y la desestimación de la realidad y la instancia paterna, pero a su vez es conveniente integrar este análisis de un rasgo con el enfoque más global, para determinar si es posible detectar un resultado similar en el análisis de otros segmentos de las manifestaciones.

Tanto los estudios microanalíticos como los macroanalíticos suelen arrojar resultados multivariados, con un predominio de algún deseo por sobre los restantes. Como la combinación entre un enfoque microanalítico y uno macroanalítico puede arrojar resultados confluyentes o divergentes, sugerimos que se realice una tentativa de armonización procurando que los resultados microanalíticos se combinen (por coincidencia o contraste) con algún sector del resultado macroanalítico.

Un ejemplo de comparación entre ambos enfoques (del signo plástico y del signo icónico) podría ser que en una composición realizada con puntos, con una especie de técnica "puntillista", resalta un conjunto de vasijas con flores de llamativos colores, mientras que en una de los recipientes aparece un rostro con expresión despavorida. Si deseamos detectar los deseos en este SV tomando la perspectiva macroanalítica, notamos que entre el signo plástico global (técnica "puntillista") y el signo icónico global (vasijas con flores) existe un contraste, ya que en el signo plástico predomina O1, mientras que en el signo icónico prevalece FG. Sin embargo, si combinamos la perspectiva macroanalítica para el signo plástico con la perspectiva microanalítica para el signo icónico (al enfocarnos en el rostro con expresión despavorida) podemos encontrar más bien una armonía, ya que la expresión de terror corresponde a O1, del mismo modo que lo detectado en el enfoque global del signo plástico.

También puede ocurrir lo inverso, es decir que combinemos el enfoque microanalítico para el signo plástico y la macroanalítica para el signo icónico, como ya lo destacamos al considerar el cuadro de Holbein.

Una consideración especial requiere la investigación de las imágenes visuales creadas por dos autores, como los cuadros de los hermanos Le Nain, en los cuales es difícil reconocer cuál de los tres realizó determinada imagen. Lo mismo ocurre en los talleres de psicopintura, en que participan varios de los pacientes internados en la misma producción visual. También dichas imágenes creadas entre varios permiten investigar las distribuciones de espacios y posiciones de sus respectivos autores, desde la superposición de imágenes hasta el extremo aislamiento.

Otro terreno promisorio para la investigación se encuentra en el análisis de las imágenes visuales de filmes, videos y otras imágenes visuales que incluyen la dimensión temporal, generalmente el movimiento. Al respecto, las experiencias al respecto en nuestros estudios (Amon, 1994, Stoppiello, 2010, Maldavsky, 2014) llevan a enfocar la muestra de manera compleja, con una combinación del análisis con los instrumentos del ADL para el estudio de las manifestaciones verbales, las paraverbales y las imágenes visuales, incluyendo la motricidad, los componentes cromáticos, las formas, etc.

Procedimientos de estudio de los deseos y las defensas en el SV

Estudio de los deseos en el SV

El estudio del deseo en el SV admite al menos dos tipos de estudio, macro y microanalítico, tanto para el signo icónico como para el plástico.

Estudio macro y microanalítico de los deseos en el signo icónico. El estudio macroanalítico permite evaluar la escena global como expresión de los deseos. Es conveniente tomar en cuenta que en esta escena global puede darse una cierta complejidad.

Por ejemplo, tomando en cuenta el signo icónico, una niña de 10 años puede realizar un dibujo de varias casas en un barrio, los jardines de entrada, algunos árboles, etc., y en el centro, con una escena en que una niña corta una flor mientras a sus espaldas un perro muerde la pierna de un hombre enmascarado que tiene un revolver en la mano derecha. La escena del barrio puede corresponder a un tipo de espacialidad FU, mientras que la escena de la niña que corta la flor parece expresar a FG, y la escena del hombre enmascarado con el arma es una manifestación de FU, y el perro que lo ataca podría ser una representación de FU, como guardián de la niña. Como hay diferentes personajes implicados en la escena, es conveniente estudiar los deseos y las defensas desde la perspectiva de cada uno: la flor, la niña, el hombre enmascarado, el perro. Cada uno de ellos realiza o padece acciones, mientras que las casas, los árboles, etc., tienen más bien el valor de un contexto en el cual se desarrollan estas acciones.

En cuanto al estudio microanalítico, conduce a descomponer dicha escena en un conjunto de sectores, tomando en cuenta los objetos representados (por ejemplo, una de las casas en una imagen en que figuran otras casas, la calle, el jardín, etc.), o partes de algún objeto representado (como ser el techo de dicha casa, un nido emplazado allí

y el pajarito en la puerta del nido). Del mismo modo ocurre al analizar una imagen de una mujer de frente, con un vestido florido y una cabellera enrulada, que posee un rostro sonriente con la lengua afuera. Es posible analizar la figura en su conjunto, el rostro con la lengua afuera o ambas perspectivas, la global y la detallada.

El enfoque microanalítico supone un criterio de descomposición de la imagen en su conjunto. Si la escena es compleja (por ejemplo, una casa, un árbol del lado derecho, plantitas con flores a ambos lados del árbol, y, del lado izquierdo de la casa, una señora junto a un perro, y un poco más a la izquierda la casita del perro), entonces el primer paso es descomponerla en sus elementos simples (la casa, el árbol, cada plantita, la señora, el perro, la casita del perro). Una vez dado este paso, el siguiente es descomponer cada uno de estos elementos en subelementos (la pared de la casa con su ventanita, el techo, el frente con la puerta). Realizado esto, es conveniente descomponer estos subelementos en otros aún menores: la pared de la casa, la ventana). A su vez, esta descomposición puede alcanzar un mayor grado de refinamiento (cada uno de los cuatro sectores en que está dividida la ventana por los barrotes cruzados). Precisamente, este análisis fue el efectuado por D. Goldberg (1999) cuando atendía a una niña que iba a ser operada de una afección cardíaca que se suponía simple. La niña, antes de la operación, realizó en sesión el dibujo de una casa con una ventana como la recién descrita, y agregó en algunos de los cuatro sectores de la ventana algunos pequeños adornos. La autora (que anteriormente se había desempeñado como cardiocirujana) conjeturó que la niña representaba allí las dos aurículas y los dos ventrículos de su corazón, e infirió que estaba expresando que su patología era una tetralogía de Fallot, cosa que le comunicó al cardiocirujano a cargo de la futura intervención. Luego de la operación, el cirujano confirmó que el diagnóstico que el equipo médico había hecho de la afección de la paciente no era del todo acertado, y que en cambio sí lo había sido el realizado por la psicoterapeuta. El enfoque microanalítico permitió poner el énfasis en solo un sector del cuadro (la ventana con sus adornos), y este conjunto fue interpretado como representación del corazón, es decir, fue interpretado como expresión de LI, y no de FG, como hubiera ocurrido si se tomaba este sector de la imagen en el contexto en que se encontraba, es decir la casa. Resulta evidente que la terapeuta no hubiera podido llegar a esta interpretación del sector del SV si no hubiera contado con la información referida a la próxima intervención quirúrgica de la niña y con la formación en cardiocirugía, del mismo modo que en otras ocasiones la interpretación de un SV o un fragmento de este deriva de los relatos y las asociaciones de su autor o de la familia de este.

En este ejemplo el enfoque microanalítico tiene un carácter autónomo y no se combina con el enfoque de otros sectores del SV ni con este en su conjunto. En otras ocasiones el enfoque microanalítico de un segmento del cuadro se puede combinar con el enfoque de otros segmentos o con el conjunto del SV:

Del mismo modo, la señora del dibujo antes mencionado puede descomponerse en sectores: cabeza, tronco, extremidades. A su vez, la cabeza puede descomponerse en cabellera, cuello y rostro. El rostro puede ser segmentado en ojos, nariz, etc. Y finalmente quien estudia el dibujo puede elegir centrarse solo en los ojos (que se descomponen en cejas y los ojos en sí mismos, y estos últimos, a su vez, pueden ser analizados en elementos menores: párpados, redondeles de las pupilas, etc.).

Este enfoque microanalítico puede aportar resultados más matizados, en los que se vuelve necesarios encontrar una forma de encontrar la coherencia entre los estudios parciales. Por ejemplo, puede ocurrir que la señora del dibujo recién mencionado vista una pollera y una blusa floreadas (FG), tenga una cabellera exuberante (FG) adornada también con una flor (FG), y ojos vacíos (O1) y una boca abierta con la lengua afuera (O1). En este ejemplo se observa que la contradicción se da entre elementos más abarcativos (vestimenta, cabellera) y otros menos abarcativos (ojos, boca, lengua), aunque igualmente significativos.

De todos modos, es conveniente tomar ciertos recaudos en cuanto al proceso de segmentación, porque llevarlo hasta las unidades más pequeñas en el nivel icónico no siempre es lo más aconsejable, dado que determinado segmento solo adquiere valor si se lo ubica en otro más amplio. Por ejemplo, un brazo extendido con el puño cerrado adquiere diferente valor si el objeto aferrado es un puñal (A1), un billete de 100 dólares (LI) o una flor (FG). La unidad de análisis podría definirse en este caso como la combinación entre el brazo extendido con el puño cerrado y el objeto sostenido en dicho puño.

Estudio macro y microanalítico de los deseos en el signo plástico. El análisis de la imagen global suele permitir que apreciemos los rasgos dominantes en una imagen desde la perspectiva plástica, como ser el énfasis en las líneas, o en determinados colores, o en una distribución de los componentes cromáticos. A menudo un estudio detallado de algunos de los aspectos del conjunto aporta perspectivas enriquecedoras. Para ello es necesario comenzar realizando una descomposición del SV en sus componentes plásticos. Algunos signos plásticos son relativamente fáciles de segmentar (por ejemplo, figuras realizadas con líneas gruesas y firmes y figuras realizadas con líneas tenues y temblorosas). Pero en otras ocasiones pueden darse conflictos entre dos criterios de segmentación, como ser, por un lado, la oposición entre bordes y centro del SV y, por otro lado, la oposición entre figuras sombreadas y figuras sin sombreado. Entonces puede volverse necesario optar por alguno de estos criterios o encontrar alguna clave para dotar de sentido a esta doble oposición.

Quien estudia el SV puede decidir conveniente focalizar en determinados rasgos formales, como por ejemplo el contraste entre las figuras redondeadas con colores contrastantes (rojo y verde) y las figuras con ángulos coloreadas en gris. En cada ocasión

es conveniente definir una estrategia de análisis que al mismo tiempo tome en cuenta aspectos significativos de la imagen y los recursos del ADL–SV disponibles para su análisis.

En cuanto al criterio de segmentación de los componentes plásticos, a veces es útil llegar a descomponer la imagen en segmentos muy pequeños, como pueden ser un segmento del trazo de una línea. Es sabido que en la obra plástica de numerosos pintores el estudio microanalítico extremo, como puede serlo el de la pincelada, arroja resultados que enriquecen el estudio global del SV. Sin embargo, en otras ocasiones este proceso descompositivo extremo no resulta útil o necesario. Es conveniente que el grado de descomposición de una imagen permita obtener resultados que puedan contribuir al enfoque del conjunto.

Otro aspecto que merece ser considerado se refiere a la implementación de los instrumentos correspondientes al aspecto formal (no al color ni a la textura), como ser que, cuando se le solicita a un sujeto una combinación entre un texto escrito y un dibujo (como en algunas versiones del PBL), el hecho de que el texto ocupe la parte inferior de la página suele llevar a que se tome en cuenta que el total de la página disponible para la realización del dibujo queda acotada a la sección superior del espacio total. Este hecho puede llevar a que el evaluador considere erróneamente que el dibujo ocupa la parte superior de la hoja, o el centro de la hoja. Es decir, puede ocurrir que el evaluador no toma en cuenta cuál es el espacio real de que dispone el sujeto para el dibujo, espacio este que no coincide con el total de la hoja sino muy habitualmente solo con la mitad o los dos tercios superiores, dado que la parte inferior ha sido ocupada por el texto escrito.

Procedimientos para el estudio de la defensa en el SV

El estudio de la defensa requiere un enfoque diferente según se trate del signo icónico o del signo plástico.

Las defensas y su estado en el signo icónico. Al analizar un signo icónico, la defensa puede ser estudiada tomando en cuenta dos orientaciones: o bien considerar la imagen como equivalente de un relato o bien considerar la imagen en su relación con los hechos. Los procedimientos para el análisis de la defensa en el signo icónico varían según cuál de las dos orientaciones elija el investigador.

El signo icónico como relato

El criterio general para el estudio de las defensas en el componente icónico de los signos visuales es similar al aplicado para estudiar las defensas en los relatos, ya que las imágenes visuales son equiparables a las narraciones de segmentos de una historia.

La situación resulta más simple cuando en la imagen está representado un único personaje, que puede ser considerado como representación del propio autor. Así ocurre con muchos de los dibujos del test PBLL, en el cual el personaje desamparado ante el agua que le cae encima puede ser una representación de los recursos o la falta de recursos del autor de la imagen. Algo similar puede decirse de las pinturas de reses desolladas, como las que realizó Rembrandt y luego otros tantos autores, entre ellos Francis Bacon, y del mismo modo sucede con los rostros con sectores carentes de piel y con los huesos quebrados que pintó este último autor, así como en una de las “pinturas negras” atribuidas a Goya, en que aparece un perro hundiéndose en una ciénaga. Todos ellos constituyen relatos que permiten inferir una defensa y su estado respecto del autor de la imagen.

Sin embargo, pueden presentarse situaciones más complejas. En efecto, el estudio de un dibujo puede arrojar resultados contrapuestos respecto del deseo y la defensa en la medida en que un personaje puede estar incluido en dos escenas al mismo tiempo. Por ejemplo, en el test PBLL un dibujo puede mostrar a un soldado haciendo la guardia bajo la lluvia, sin protección alguna. Desde el punto de vista de la falta de refugio contra la lluvia, es posible inferir que predomina una combinación entre LI y la desestimación del afecto fracasada, pero desde la perspectiva de que está cumpliendo con su deber como soldado es posible inferir que predomina una combinación entre A2 y la defensa exitosa acorde a fines. Entre ambas combinaciones, esta segunda parece prevalente, como cuando se alude a los soldados ejemplares, que cumplen con su deber pese a las adversidades.

Del mismo modo, puede ocurrir que la imagen de una figura en sí misma, con independencia del contexto, ponga en evidencia dos deseos con sus defensas, como cuando un hombre de expresión triste y profusas lágrimas mira a través de un telescopio a extraterrestres que se acercan a la Tierra en una nave interplanetaria. El hombre con expresión triste parece corresponder a O2 y la desmentida exitosa–fracasada, pero el mirar por el telescopio a los extraterrestres es expresión de O1 y la desmentida exitosa.

Una complejización similar puede ocurrir cuando en un dibujo participan varios personajes, uno de los cuales puede poner en evidencia una defensa patológica exitosa y otro, una defensa patológica fracasada. Entre ambos personajes puede haber una relación de conflicto, de subordinación, etc., y en el análisis correspondiente es conveniente destacar la coexistencia de varias corrientes psíquicas.

Si al analizar en el signo icónico el deseo el estudioso tomó en cuenta solo un segmento de muestra, es conveniente que mantenga esta unidad de análisis también para el estudio de la defensa y su estado. Si la muestra está constituida por un conjunto de personajes, estén o no en interacción, en esta situación más compleja es conveniente

no adoptar una postura reduccionista, consistente en otorgarle al autor solo una de las posiciones (un deseo combinado con una defensa y su estado) sino varias de ellas, quizá en el marco del concepto de corrientes psíquicas.

El signo icónico y su relación con los hechos

Hasta aquí consideramos los deseos y las defensas (y su estado) tomando un aspecto del componente icónico, en que enfatizamos su valor como un relato. Sin embargo, existen otros criterios para el análisis de los deseos y las defensas, que pretendemos exponer a continuación.

En el terreno de las imágenes icónicas, nos encontramos con que es posible comparar una imagen con una realidad supuesta, ideal (a la cual los retóricos de Lieja llaman “tipo”), y también con una imagen concreta, existente (a la cual los retóricos de Lieja llaman “referente”). En efecto, en las imágenes realizadas suelen presentarse transformaciones sea del tipo, sea del referente.

Como pueden darse transformaciones que tienen que ver 1) con la relación entre la manifestación y el tipo y 2) con la relación entre la manifestación y el referente, se hace necesario decidir si estas transformaciones son indicadores o no de mecanismos patológicos. Para ello, es conveniente tomar en cuenta una información complementaria, que permita realizar afirmaciones con fundamento. Con ello quiero decir que, en el terreno de la comparación entre la imagen y el tipo y la imagen y el referente, para decidir respecto del carácter patológico del mecanismo expresado por determinados signos icónicos es necesario disponer de otros elementos, a diferencia de lo que ocurre cuando analizamos las escenas relatadas en el signo icónico. Por ejemplo, un hombre dibujado con dos cabezas puede ser la expresión de un mecanismo psicótico o, como ocurría en *El eternauta*, una expresión de la creatividad de un autor.

También forma parte de este nexo con los hechos el acuerdo o no de la manifestación visual con respecto al contexto. Si este contexto es una galería de arte o un museo, esto resulta decisivo para llevarnos a pensar que la defensa es la creatividad o la sublimación. Igualmente, si el SV responde a una consigna, como ocurre en las entrevistas, también en esta ocasión habremos de considerar que la defensa es acorde a fines, la creatividad o la sublimación.

El estado de las defensas

Cabe destacar que el estado de las defensas depende del carácter eufórico o disfórico de 1) una figura única, de 2) uno u otro personaje de una combinación entre figuras, 3) la posición de una misma figura en varias escenas, 4) los rasgos diferentes en la misma figura. Cuando estudiamos la relación entre la imagen y el referente o el tipo, el estado de la defensa depende de alguna de las cuatro opciones posibles de enfoque que acabamos de mencionar.

Las defensas y su estado en el signo plástico. La decisión respecto del carácter funcional o patológico de la defensa varía según apelemos a un enfoque micro o macroanalítico. En el enfoque microanalítico, el contexto está dado por el resto de la imagen, mientras que en el enfoque macroanalítico el contexto podría estar más bien constituido por el marco, la tela o el lugar en que una imagen se muestra. Si se trata de una exhibición en un museo, tendemos a pensar que la defensa no es patológica, mientras que podría llegar a serlo si el contexto está constituido por un consultorio de psicoterapia. Sin embargo, existen algunas obras de pacientes psicóticos exhibidas en museos (aunque a menudo con la aclaración correspondiente al estado psíquico de su autor), así como el hecho de que una obra sea dada a ver en un consultorio no asegura que las defensas sean patológicas. Muy a menudo viene en nuestro auxilio el resultado del análisis de la defensa en el signo icónico de la imagen, el cual hace entonces también de contexto. Claro está, este recurso no está disponible cuando el dibujo es no figurativo, como ocurre con las obras de carácter expresionista abstracto de Diebenkorn, por ejemplo. En tal caso resulta más difícil decidir si existe o no armonía entre los componentes (por ejemplo, entre línea y color) o entre dos sectores (por ejemplo, superior e inferior) de una imagen plástica. La imagen de unos pocos puntos apenas visibles en una hoja de papel, y con una distancia desproporcionadamente grande entre ellos, en el dibujo realizado en una consulta diagnóstica probablemente pueda ser considerada como expresión de O1 combinada con una defensa patológica. Se combinan entonces la imagen puntiforme y las distancias “interplanetarias”, digamos, es decir, hemos aplicado dos de los instrumentos para la detección de los deseos en el signo plástico, y esta combinación permite inferir una defensa, constituida por una falta de armonía interna en el conjunto, es decir con un enfoque macroanalítico. Sin embargo, el problema del análisis del carácter funcional o patológico de la defensa en el signo plástico con un enfoque macroanalítico requiere de mayor elaboración conceptual y práctica.

Parece algo más promisorio el estudio del carácter funcional o patológico de la defensa en el signo plástico con un enfoque microanalítico. En el enfoque microanalítico, el resto de la imagen hace de contexto. Entonces puede evaluarse algo más claramente la existencia o no de armonía con el contexto. Un ejemplo de este tipo podría ser que, en un SV constituido por figuras de carácter geométrico, como el círculo, el rombo, el rectángulo, etc., en el ángulo superior izquierdo haya un dibujo en torbellino, es decir, un dibujo derivado del trazado circular de líneas que se superponen las unas a las otras. Esta imagen en torbellino podría ser indicadora de una defensa patológica. Sin embargo, quizá falte establecer los criterios para decidir si existe o no tal armonía (o disarmonía), criterio que requiere de mayor elaboración conceptual y empírica.

La defensa en el signo plástico y la conexión con los hechos

En el signo plástico, como en el icónico, la decisión acerca del carácter funcional o patológico de una defensa exige tomar en cuenta el contexto, el cual puede ser la demanda específica realizada. Por ejemplo, si, ante el pedido en una entrevista de

que el sujeto entrevistado haga un dibujo en color, solo emplea el lápiz negro, el SV que estudiamos muestra una discordancia respecto del contexto, y en consecuencia la defensa en cuestión será patológica.

El estado de las defensas

Como hemos diseñado diferentes instrumentos para detectar el estado de las defensas, es posible que también en este punto obtengamos resultados multivariados, como podría ocurrir si se combinan una luminosidad intensa y una orientación descendente de una imagen plástica. Para resolver las contradicciones que se nos crean, otra vez es conveniente recurrir al concepto de corrientes psíquicas e inclusive al concepto de dos sectores en una misma corriente psíquica.

Articulación entre ambos niveles de análisis. La interpretación de los deseos y las defensas en las imágenes visuales tiene su complejidad. En cada imagen es posible detectar a menudo un nivel icónico y uno plástico. Entre ambos, el nivel plástico está siempre presente, mientras que el nivel icónico solo es analizable cuando las imágenes parecen representar determinada realidad por semejanza.

En suma, respecto de la interpretación de los deseos y las defensas en las unidades de análisis, es conveniente considerar los dos niveles: icónico y plástico. De estos dos niveles, el último hace de marco global para localizar y estudiar el primero. Es conveniente realizar la interpretación de los deseos y las defensas en la imagen íntegra y en algunos de sus segmentos, con un enfoque microanalítico, lo cual implica la consideración de la función del segmento en el conjunto. En cada ocasión es necesario elegir 1) entre interpretar un fragmento e interpretar el conjunto de una imagen, y 2) interpretar el deseo y la defensa dominantes (los decisivos) e interpretar el conjunto de ellos. Cuando la unidad de análisis es extensa, es conveniente estudiar el deseo y la defensa dominantes y cuando se analiza solo un segmento, es conveniente estudiar el conjunto de los deseos y las defensas.

Una estrategia de análisis que puede resultar rendidora consiste en combinar el enfoque del signo plástico para seleccionar el segmento del SV que va a ser estudiado y el enfoque del signo icónico para estudiar los deseos, las defensas y su estado en dicho segmento. Por ejemplo, el estudioso puede decidir enfocar en un dibujo los segmentos en que el autor emplea líneas curvas, los cuales consisten en figuras de mujeres obesas y en figuras de copas de árboles. También el enfoque del signo plástico puede permitir elegir aquella imagen central, que a su vez puede ser estudiada aplicando los instrumentos para el análisis del signo icónico.

Un panorama de los instrumentos con comentarios

Hemos expuesto en total 18 instrumentos para el estudio de los deseos y las defensas en el SV. Entre ellos, 6 permiten investigar el signo icónico y los restantes, el signo

plástico. Entre los 12 instrumentos que estudian el signo plástico, 9 enfocan los deseos (6 expuestos como grillas y otros tres solo descritos) y 3 el estado de las defensas (solo descritos). A su vez, los 6 instrumentos que estudian el signo icónico enfocan los deseos, y las defensas se pueden inferir sobre todo con 2 (la grilla de los relatos y la de los componentes motrices). En consecuencia, de la totalidad de los instrumentos, 15 estudian los deseos en el SV, y 5 las defensas. Ninguno de los restantes sectores del ADL, ni siquiera el de los aspectos verbales, abarca tal cantidad de instrumentos. Es que el SV aporta una riqueza expresiva difícilmente captable con un grupo restringido de herramientas, que solo pueden captar sectores parciales, quizá de manera reduccionista.

Y sin embargo... nos hemos preguntado hasta qué punto nuestros instrumentos captan los componentes nucleares, o más ricos, del SV, en particular aquellos en que existe una alta complejidad en cuanto a su mensaje. Quizá algo similar pueda decirse de los escritos de autores con una alta potencia expresiva, como Shakespeare, Pessoa, Joyce, Beckett o Cortázar. Pero en el SV nuestras limitaciones quedan más al descubierto debido a la diversidad de interpretaciones que puede hacerse de un mismo segmento, en la medida en que la ambigüedad o la polivalencia es mayor y escasean las restricciones de las posibles opciones de comprensión. Para paliar esta dificultad, solo podemos sugerir a quien estudie el SV que emplee aquel instrumento (o aquel conjunto de ellos) que pueda aportar resultados más fecundos a su estudio. Por ejemplo, para los estudios de dibujos a lápiz negro en psicodiagnóstico suele alcanzar con los instrumentos para el análisis de las formas

Cabe destacar, por fin, que la diversidad de los instrumentos recién mencionados pone además en evidencia que las mayores dificultades, quizá la mayor ambigüedad y consiguiente la mayor riqueza de significaciones, se halle en el signo plástico, el más difícil de asir y el que ostenta la más amplia gama de matices que requieren ser enfocados. De hecho, el desarrollo del signo plástico en cada sujeto es anterior al desarrollo del signo icónico, posee autonomía respecto de este último y a menudo le da al SV su tónica dominante.

Bibliografía

Amon, D. (1994). *Decupando a significacao: um estudo teórico –metodológico para a análise de comerciais de televisao*. Porto Alegre: PUCRS.

Freud, S. (1915c). Pulsiones y destinos de pulsión. En *Obras completas* (Vol. XIV). Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Goldberg, D. (1999). Un caso de cardiopatía congénita. En Aberastury, A. (Comp.). *El psicoanálisis de niños y sus aplicaciones*. México: Paidós.

Groupe μ (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid: Cátedra.

Maldavsky, D. (2013a). Método de estudio de los deseos y las defensas en el componente icónico del signo visual (ADL–SV). *Linguagem e Ensino*, 17(2), 471–505.

Groupe μ (2013b). *ADL. Algoritmo David Liberman: Un instrumento para la evaluación de los deseos y las defensas en el discurso*. Buenos Aires: Paidós.

Groupe μ (2014). Deseos y valores en una publicidad televisiva. Un estudio de las imágenes, la motricidad, los sonidos y el discurso con el algoritmo David Liberman (ADL). *Revista Subjetividad y Procesos Cognitivos*, 18(2), 122–153.

Perez Zambón, S. (2013), Aplicación de la metodología del algoritmo David Liberman (ADL) al análisis del componente icónico y de los relatos correspondientes al test de la Persona Bajo la Lluvia (PBL). *Linguagem e ensino*, 17(2), 507–524.

Sneiderman, S. et. al. (2013a). Técnicas proyectivas gráficas en niños: indicadores movimiento, expresión y color. *Jornada de Investigación UCES*, Buenos Aires, Argentina.

Sneiderman, S. et. al. (2013b). Técnicas proyectivas gráficas: Algunos indicadores gráficos que podemos referir a la LI. *Jornada de Investigación UCES*, Buenos Aires, Argentina.

Stoppiello, L.A. (2010). Tesis de Doctorado, en curso.

Fecha de recepción: 30/04/15

Fecha de aceptación: 1/06/15