

# **LOS TESTS PROYECTIVOS EN LA COMPRESIÓN DE LA RECEPCIÓN DEL ARTE GRÁFICO.**

**Una aproximación a la psicología de la recepción de la obra de arte a  
partir de los tests proyectivos,**

**TRABAJO FINAL DE CARRERA DE LA LICENCIATURA DE HUMANIDADES**

**Tutora: Eulàlia Polls.**

**Consultor: Oriol Olesti.**

**Coordinadora TFC: Elisenda Ardèvol.**

**Evaluador: Ricard Faura**

**por: Amadeo Palliser**

**Enero 2004**

© (l'autor/a)

*Reservats tots els drets. Està prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment, compresos la impressió, la reprografia, el microfilm, el tractament informàtic o qualsevol altre sistema, així com la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, sense l'autorització escrita de l'autor.*

**ÍNDICE:**

**1 – INTRODUCCIÓN.**

**2 – MARCO TEÓRICO: LOS MÉTODOS PROYECTIVOS.**

**2.1 – TESTS PROYECTIVOS GRÁFICOS.**

**2.2 – TESTS DE LOS COLORES.**

**2.3 – TEST DE RORSCHACH.**

**2.4 – TÉCNICA GRAFOLÓGICA.**

**3 – TIPOLOGÍA DE LOS PRINCIPALES ASPECTOS ANALIZABLES EN LAS OBRAS DE ARTE GRÁFICAS.**

**4 – REFLEXIONES FINALES.**

**5 – BIBLIOGRAFÍA.**

**6 – ÍNDICE DE LA PICTOGRAFÍA UTILIZADA.**

**7 – AGRADECIMIENTOS.**

## **1 – INTRODUCCIÓN.**

En cada uno de nosotros, al observar cualquier obra de arte, nos incide, básicamente, algún elemento de su forma o de su color, que actúa de estímulo para movilizar consciente y / o inconscientemente dichos rasgos caracterológicos y, en ese momento, se da una cierta correlación entre el observador y la obra en cuestión.

En ese marco, este trabajo es un intento de aplicar las técnicas proyectivas en el estudio de la recepción de las obras de arte visuales, partiendo de la base teórico / experimental de los métodos proyectivos que permiten que en el sujeto, como respuesta ante determinados estímulos formales, afloren inconscientemente sus propios rasgos caracterológicos mediante la movilización de sus respectivos mecanismos de defensa, como la proyección, la negación, la sublimación, etc.

Por lo tanto, nuestro trabajo y su correspondiente hipótesis se centran, exclusivamente, en la incidencia inconsciente que se da en el primer instante de la visión de una obra, sin entrar en la consideración de las influencias conscientes, relacionadas con la razón, el conocimiento, etc., estudiadas en otros marcos de la psicología, especialmente de la psicología cognitiva, y que se dan, en todo caso, con posterioridad a ese primer instante en el que hemos centrado este trabajo.

Es preciso puntualizar, asimismo, que en este trabajo nos centramos, exclusivamente, en la recepción-percepción desde una perspectiva occidental pues, evidentemente, las pautas culturales inciden en gran medida en la visión, por lo que nuestra particular percepción espacial es totalmente diferente de otras como, por ejemplo, podría ser la visión que se tiene en el Próximo y Lejano Oriente<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Por citar un ejemplo, y como se verá más adelante, en el análisis de las técnicas proyectivas realizadas por un sujeto de cultura occidental, la zona izquierda se considera como una zona de expresión del pasado, como muestra que nuestra escritura vaya de izquierda a derecha. Mientras que la escritura china (el mandarín, por ejemplo), que va de arriba hacia abajo, iniciando la página en la izquierda de la página, evidentemente ha de llevar implícita otra interpretación espacial. Es importante señalar, asimismo, que tras la revolución comunista de 1949, en la República Popular de China se aplicaron grandes esfuerzos para imponer un sistema de romanización de las lenguas chinas, y en el año 1975 se empezó a utilizar el *hànyú pinyin* para sustituir la escritura de las diferentes lenguas chinas, aplicándose, de forma especial, en las publicaciones, prensa, etc.

Esa romanización impuso, incluso, la escritura según el orden occidental, es decir, horizontal de izquierda a derecha; y eso, consideramos que, a la larga, incidirá, asimismo, en la percepción espacial citada, como un producto más de la globalización.

Consideramos que el presente trabajo es una aproximación interdisciplinaria en el campo de las humanidades, por cuanto se trata de un intento de explicar la impresión<sup>2</sup> del primer instante, es decir, del primer segundo de la recepción del arte gráfico desde la perspectiva psicológica del espectador y, por lo tanto, sin entrar en el análisis de las motivaciones e intereses, conscientes o inconscientes, del autor de las obras en cuestión.

De acuerdo con todo ello, consideramos que este trabajo aporta una aproximación al arte desde un punto de vista psicológico del receptor, independientemente de la obra de arte gráfica que tenga delante y, una posible ampliación de las vías de estudio psicológico.

Asimismo, a nivel personal, la realización de este trabajo me ha permitido efectuar una aplicación práctica de diferentes técnicas utilizadas en la investigación psicológica.

El presente trabajo está estructurado en los siguientes módulos:

- en el primero efectuamos una exposición teórica de los principales métodos proyectivos,
- en el segundo realizamos una tipología de los principales aspectos analizables en las obras de arte, que posibilitan dicha correlación espectador / obra / espectador,
- y por último, unas breves conclusiones, a modo de hipótesis, que, obviamente, requerirían un amplio análisis experimental para ver si se contrastan.

Es preciso resaltar, asimismo, las acotaciones conceptuales y metodológicas que hemos adoptado en la elaboración del presente trabajo, que comentamos en diferentes puntos del mismo, y que en síntesis son las siguientes:

---

<sup>2</sup> Por impresión hacemos referencia a lo que H. Werner entiende como sensación vital, es decir: “aquellas vivencias originarias en las que ‘lo exterior no llega a la conciencia como percepción objetiva sino como sensación expresiva que llena la totalidad del yo’; ya que, por ejemplo, ‘Wundt distinguió entre sensación y percepción, y concibió la primera como elemento y la segunda como conjunto de tales elementos. Esta idea de los psicólogos asociacionistas se invirtió en los psicólogos gestaltistas (la percepción engloba a la sensación)’ (F. Dorsch, “Diccionario de psicología”, pág. 722).

Con relación a las primeras, es decir, las conceptuales, debemos destacar que nuestro enfoque se ha basado en la perspectiva de la psicología dinámica y, por lo tanto, nos centramos en la percepción del estímulo, sin contemplar procesos posteriores como el conocimiento, el pensamiento o la razón, elementos más propios de la psicología cognitiva.

Somos conscientes que la cognición modula dicha percepción, pero esa transformación escapa del objetivo de este trabajo, como hemos comentado. Del mismo modo, no contemplamos el efecto unificador / integrador contemplado por las teorías de la Gestalt<sup>3</sup>, ya que nos ha interesado centrarnos en el primerísimo instante de la percepción, sin contemplar, por lo tanto, posteriores procesos.

También somos conscientes que tanto la intencionalidad del autor en el momento de la elaboración de su obra, es decir las pautas establecidas para ello, como, por ejemplo, la perspectiva áurea, el punto de fuga, etc., “dirigen” la visión del espectador y que, lógicamente, cuanto más conozca el espectador todo ello y más sensibilidad plástica posea, más se aproximará al verdadero objetivo del autor, es decir, al nudo gordiano de la obra en cuestión, considerando, asimismo, que dichas pautas van cambiando con el paso del tiempo. Es importante puntualizar, asimismo, que al centrarnos en el estudio del primer instante de la visión, no hemos considerado la influencia cultural que, de forma importante y explícita<sup>4</sup>, tiene una influencia importante en la apreciación de la obra de arte pues, como señala Berger:

“Algo pintado o esculpido puede ser situado en un desierto, en un lugar aislado lejos de toda habitación humana, pero cuando sucede esto, la imagen sólo funciona como súplica o llamada a un poder sobrehumano que existe fuera del tiempo y del espacio. Ninguna imagen puede soportar sola el espacio cósmico o natural: la corriente apaga la llama. En cuanto una imagen se dirige, al menos en parte, a otras personas, requiere la mediación del espacio propuesta por una

---

<sup>3</sup> La Gestalt es la corriente psicológica que considera que los procesos psíquicos son un todo organizado y no la percepción de elementos individualizados. Se basó en la teoría de Von Ehrenfels (1856-1939) que estructuró su teoría tomando como ejemplo la melodía de una canción, que es una forma en sí misma, y no la suma de las sensaciones provocadas por cada una de las diferentes notas; y dicha melodía puede interpretarse según otras tonalidades (transportabilidad), pero sigue siendo la misma melodía, pues tiene la misma Gestalt.

<sup>4</sup> Consideramos que es preciso matizar entre la cultura que hemos denominado como explícita, pues la influencia que la cultura efectúa inconscientemente, por ejemplo a través del superyó, obviamente, si que la hemos considerado, como se puede ver más adelante, al analizar, por ejemplo, la incidencia espacial de la zona superior de las obras gráficas.

habitación o una tumba humanas; tiene que estar rodeada de otras obras humanas (este 'rodear' se encontraba en el origen de la arquitectura), necesita la seguridad de un interior"<sup>5</sup>.

Ahora bien, en este trabajo hemos prescindido de todo ello ya que, como hemos señalado, nos ha interesado centrarnos en el primer segundo de la visión, la primera impresión, sin entrar en las posteriores racionalizaciones ni en otras influencias psicosociales y culturales, determinadas por influencias espacio-temporales, como ya hemos comentado.

Respecto a las segundas, es decir a las limitaciones metodológicas, consideramos que es preciso destacar que la hipótesis del presente trabajo ha sido elaborada intentando compaginar las técnicas proyectivas gráficas a la percepción, si bien, básicamente la guía central ha sido, como se verá, la técnica grafológica.

Consideramos que es preciso destacar aquí, que a pesar de determinadas corrientes de opinión que consideran, en España, que la grafología es una pseudociencia, no es generalizable a otros países, en los que dicha técnica tiene un reconocimiento universitario. Y dicho esto, precisamos que la justificación de basarnos en la técnica grafológica de modo esencial, es debido, fundamentalmente a que dicha técnica posibilita un análisis comparativo con mayor cantidad de variables objetivas; pues si bien todos los tests proyectivos efectúan sus análisis de forma pormenorizada, por ejemplo del análisis espacial, la limpieza, el trazo, etc., la grafología es la única que aporta una gama de parámetros concretos referidos a la totalidad de aspectos formales, como son la dirección, la forma propiamente dicha (altura, amplitud, etc.), la dimensión, etc., y todos ellos están estadísticamente contrastados y sus interpretaciones corroboradas.

Y como gran acotación de este trabajo, como no podía ser de otra manera, dadas las características propias del mismo, es la limitación en la elaboración de nuestras hipótesis, sin poder llegar a establecer una tesis, pues llegar a la confirmación de nuestra hipótesis requeriría unos medios que en este momento no disponemos. Por lo tanto, se trata de un trabajo de exploración en el que intentamos exponer los principales elementos para "justificar" nuestra hipótesis, establecida a nivel especulativo, que precisaría la realización de un posterior trabajo experimental.

---

<sup>5</sup> John Berger, "El sentido de la vista", página 200.

En síntesis, el objetivo del presente trabajo es determinar algunos de los posibles motivos por los que una obra de arte gráfica nos gusta o disgusta, atendiendo, a tal fin, a la hipótesis que planteamos, es decir, la de intentar extrapolar la mecánica seguida en los tests proyectivos gráficos al primer momento de la visión de determinada obra, pues como señala Berger <sup>6</sup>, el significado de una obra de arte está determinada por la evolución histórica y personal del espectador; y, generalizando esa afirmación, consideramos que no sólo es cambiante el significado, sino también la primera impresión que tiene el receptor ante dicha obra, ya que, de ese modo, creemos que adquieren un completo sentido la afirmación del citado Berger contestando a una pregunta que se hace: ¿Cuándo puede decirse que un cuadro está terminado? (y entre las afirmaciones que hace, señala que) El largo o breve proceso de pintar un cuadro es el proceso de construcción de esos momentos futuros en los que la pintura será contemplada”<sup>7</sup>.

Es importante señalar que la lógica que sigue nuestra hipótesis está totalmente en línea con las manifestaciones conductuales en otro tipo de artes. Por ejemplo, en la música, elegimos el tipo de música que queremos escuchar, en función del estado de ánimo que tenemos en cada momento, considerando, de ese modo, que el ritmo elegido sea el más adecuado, pues, evidentemente, no es lo mismo escuchar un ritmo de bolero, de jazz, o música clásica. Sobre el particular es preciso señalar que la musicoterapia puede aconsejar un tipo de ritmo de choque, un pulso<sup>8</sup>, pero lo habitual es que en situaciones no terapéuticas, la música elegida puede ser interpretada como un reflejo de nuestro estado de ánimo.

Otro ejemplo, en ese mismo sentido, lo podemos tener en las artes decorativas en la selección del tipo de elementos (tipo de pintura, mobiliario, etc.) que se prefieran contemplar de forma más o menos permanente, pues, obviamente, tanto la decoración de la vivienda como del lugar de trabajo (en menor medida), sirven, o pueden servir, de reforzamiento o inhibición de ciertos rasgos de nuestra personalidad; como estudia la psicología conductista<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> John Berger, obra ya citada, página 193.

<sup>7</sup> Ídem, página 194.

<sup>8</sup> Como señala Don Campbell en su obra *“El efecto Mozart”*, edit. Urano, Barcelona, 1988 (pág. 91).

<sup>9</sup> La psicología conductista (behaviorista) toma como base el estudio de la conducta; sus principales representantes son Skinner, Watson, Weiss, etc

Otra muestra podríamos encontrarla en el vestuario que utilizamos, ya que si bien denota la pertenencia a una clase social determinada, o a un grupo o “tribu” social específica (desde los militares hasta los punkis, por citar unos casos), y al margen de las exigencias sociales de cada situación, es posible efectuar una cierta correlación entre la vestimenta (forma y color) y los principales rasgos caracterológicos del sujeto en cada momento, ya que seguir la moda juvenil de un determinado artista o deportista, puede reflejar un deseo de similitud, una vocación de conseguir determinada forma de vida mediante la realización de determinadas pautas conductuales que, obviamente, son manifestaciones de los deseos del sujeto (en estos casos, esas manifestaciones no deben ser confundidas con el mecanismo de proyección inconsciente, pero, de todos modos, tienen elementos comunes, aunque dichas manifestaciones son conductistas y las proyecciones son dinámicas)<sup>10</sup>.

En todas estas situaciones, aunque las obras en sí (música, película, elementos ornamentales, etc.) son obra de sus respectivos autores y reflejan determinados rasgos suyos, al “elegirlos”, los “adoptamos” como nuestros y, en ese sentido, se confirma la idea comentada, de que en esos momentos, la obra dice más de nosotros (o al menos, dice mucho), que del propio autor. Y esa es la hipótesis que hemos pretendido exponer en este trabajo.

Evidentemente, la publicidad y el marketing (comercial y político), en todo tipo de sus obras contienen elementos más o menos claros de forma directa o semiocultos rozando lo subliminal, que son perfectos estímulos para motivar, incentivar, promover o crear, nuestras necesidades y deseos hacia el producto o servicio que pretendan vender. Y nosotros, como consumidores, nos sentimos más o menos tentados en función de la correlación que exista entre esos estímulos y nuestras propias necesidades. Está claro que existe una notable diferencia entre la publicidad y las obras de arte, pues éstas no pretenden vender (en teoría ni la propia obra, pues el objetivo final no es ese, generalmente); y, por lo tanto, estas obras sí que proyectan los rasgos principales del autor, cosa que la publicidad no contiene, al estar supeditados a las características propias del producto a vender para aproximarlos a las expectativas del receptor.

---

<sup>10</sup> Como ya ha sido comentado, la psicología conductista se basa en el estudio de la conducta, y, evidentemente, la forma de vestir forma parte de esa conducta, y, por ejemplo, vestir como Elvis Presley puede ser la manifestación de seguidor de dicho cantante; ahora bien, la forma de vestir, además de esa conducta consciente, puede conllevar, asimismo, una significación inconsciente, y en el ejemplo citado, podría reflejar la proyección de un deseo de libertad, y esa proyección, como la totalidad de los mecanismos de defensa, son estudiados en el marco de la psicología dinámica.



Ahora bien, obviando esas salvedades, lo que es cierto es que las obras publicitarias contienen expresamente elementos que estimulan al receptor, para motivar su respuesta de acuerdo con sus deseos; y las obras de arte contienen también esos estímulos, aunque sin la finalidad comercial ni están incluidos, cuanto menos generalmente no de forma consciente, pero la realidad es que, en ambos casos las obras producen un efecto similar en el receptor, es decir, le estimulan.

Y nuestra hipótesis es que precisamente puede existir una correlación entre el estímulo y el rasgo estimulado, y que la acción es bidireccional, es decir, de la obra hacia el receptor y de éste hacia aquella, precisamente por la proyección.

En definitiva, nuestra hipótesis, sobre la que no hemos encontrado ninguna referencia bibliográfica<sup>11</sup> sobre la correlación objeto de este estudio, es que precisamente gusta una obra, entre otros motivos, si se “corresponde” con las peculiaridades que se proyectan en las citadas pruebas dinámicas. Y, por contra, si desagradada, es que al darse dicha correspondencia, el receptor al mecanismo de proyección adhiere el de la negación de dicha correlación.

Otro aspecto a resaltar, dada su importancia, es que un receptor no se sienta conmovido ante la visión de determinada obra, por diferentes motivos, el del funcionamiento del mecanismo de defensa de la negación ya mencionado, o, por no representar el rasgo en cuestión, ningún conflicto en su personalidad, por tenerlo debidamente equilibrado / neutralizado; y, en este caso, su agrado o desagrado de dicha obra, puede ser debido a perspectivas distintas, como pueden ser las estrictamente culturales<sup>12</sup>.

Esta hipótesis nuestra se basa especialmente en el funcionamiento del test de Rorschach, es decir, en la movilización de unos resortes internos de la personalidad del sujeto, en función de los estímulos observados sucesivamente en las diferentes láminas; y, por lo tanto, la bidireccionalidad citada está constatada en dicho test y nuestra hipótesis es la de generalizarla a todas las situaciones, en especial ante las obras de arte gráficas, ya que ese es el objeto de este trabajo.

---

<sup>11</sup> Que no la hayamos encontrado no quiere decir, evidentemente, que no la haya.

<sup>12</sup> En su sentido más amplio, es decir, las adquiridas.

Es importante señalar de forma muy especial que en dicho test los inputs estimulan nuestros rasgos caracterológicos, del mismo modo que las obras gráficas, y que en ambos casos se posibilita la proyección de los principales aspectos de nuestro carácter.

Por lo tanto, nuestra hipótesis se fundamenta, precisamente, en esa bidireccionalidad que es la base del test de Rorschach<sup>13</sup>.

Evidentemente, si bien esa bidireccionalidad está suficientemente contrastada en el test de Rorschach, de forma estadística y clínica; su generalización al tipo de situaciones objeto de este estudio no es posible contrastarla en este trabajo, pues para ello sería preciso efectuar amplios estudios longitudinales en diferentes colectivos, y realizar su verificación mediante las preceptivas pruebas metodológicas (encuestas, entrevistas, etc.), comportando, por lo tanto, una cantidad de trabajo que excedería notablemente el objetivo de este estudio. Por ello, nos limitaremos a apuntar los aspectos que consideramos que deberían ser el punto de partida para un futuro análisis en profundidad al respecto.

Finalmente, consideramos que es preciso señalar que en el transcurso del presente trabajo hemos seleccionado diferentes obras para “apoyar” nuestra exposición; y la selección de dichas obras ha seguido el único criterio de presentar las que presentan las características objeto de estudio en cada caso, buscando, únicamente, la mayor claridad, es decir, las que presentan, de un modo más transparente las peculiaridades tratadas en cada apartado, prescindiendo, por lo tanto, de cualquier otra consideración.

Así que, evidentemente, únicamente son meros ejemplos, que bien podrían ser sustituidos por otros. Y lo ideal hubiese sido encontrar un único ejemplo, y basar todo el estudio acerca del mismo, pero nos ha sido imposible localizar uno que reflejase la totalidad de las características, como se comprenderá, pues, una obra no puede presentar ciertos rasgos contrapuestos, como, por ejemplo, la rapidez y la lentitud del trazo; y por ello, nos ha parecido que sería más claro ir comentando las diferentes características en distintas obras específicas de cada tema analizado. Si bien, recordando, en cada caso, que nos referimos a la perspectiva del espectador y no a la

---

<sup>13</sup> Que explicaremos más adelante.

del autor, es decir, en la afinidad o no que se puede dar en el primer instante de la observación de una obra con las características presentadas en cada tema.

## **2 – MARCO TEÓRICO: LOS MÉTODOS PROYECTIVOS.**

Los métodos proyectivos son tests que se basan en la utilización del mecanismo freudiano de la proyección (que comentamos más adelante, en este mismo capítulo, al exponer los mecanismos de defensa) y, en concreto, en el estudio de la complejidad del sujeto delante de un estímulo, que bien puede ser:

- una hoja en blanco, que debe abordar, o
- unas láminas, como en el test de Rorschach, que debe “explicar”,

y en ambos casos aflora, se proyecta, el inconsciente del sujeto, con su correspondiente entramado de mecanismos de defensa, que, en síntesis, son, principalmente, los siguientes:

### **LOS MECANISMOS DE DEFENSA.**

Antes de proceder al análisis de los principales aspectos gráficos, consideramos que es preciso efectuar una breve reseña de los principales mecanismos de defensa, tal como están definidos en la psicología dinámica, obviando aquellos que, en principio, estimamos que son ajenos al proceso que nos ocupa.

Es preciso destacar que ante determinados estímulos, el receptor puede negar o aceptar su incidencia, y esa negación puede ser consciente o inconsciente, lo que comporta, lógicamente una mayor complejidad para efectuar cualquier tipo de análisis; y ese es uno de los argumentos por los que cualquier estudio profesional no se basa exclusivamente en un sólo tipo de test, ni, por supuesto, en unos pocos rasgos, por muy seguros y sólidos que parezcan, es decir, que todos estos mecanismos de defensa, por definición, son inconscientes, por lo que no deben confundirse con estrategias y procesos contruidos de forma consciente y voluntaria.

- **Aislamiento:** Es la desconexión de un pensamiento respecto a otros pensamientos o comportamientos.

Considerando este proceso en plan muy restrictivo y limitado al análisis que nos ocupa, se puede observar en los receptores que centran su atención en un fragmento específico de la obra gráfica, prescindiendo del conjunto de la

misma, por ejemplo, en el “Guernica” de Picasso (figura 1), fijarse únicamente en la figura del toro prescindiendo del resto de la imagen.

“El Guernica”  
Pablo R. Picasso



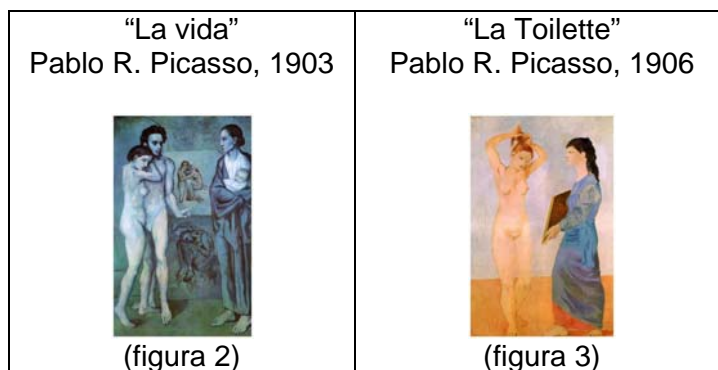
(figura 1)

- **Anulación retroactiva:** Consiste en la anulación u olvido de afirmaciones o acciones efectuadas previamente, mediante pensamientos o comportamientos opuestos.

En nuestro análisis podría considerarse el caso de receptores que previamente manifestaran que no les gusta determinado tipo de arte, por ejemplo el cubista de la figura anterior y después, ante uno de él expresara su agrado fingido, inconscientemente, claro, pues, como hemos comentado, los mecanismos de defensa son inconscientes por definición.

- **Formación reactiva:** Se trata de la realización de una acción o pensamiento, como reacción a otra opuesta y reprimida, por ejemplo, manifestar el pudor como reacción a tendencias exhibicionistas.

En nuestro trabajo se podría detectar este mecanismo en situaciones en las que el receptor, totalmente favorable a contemplar figuras de desnudos en películas, revistas, etc., al observar públicamente obras con ese tipo de imágenes, como, por ejemplo, en las obras “La vida” y “La toilette”, de Picasso (figuras 2 y 3), manifestase un cierto rubor.



- **Introyección:** El receptor fantasea la incorporación de elementos y cualidades de objetos externos.

En nuestro caso podría darse en receptores que ante obras como el “Guernica”, ya citada, pensase que todo, incluido él mismo está en desintegración; o por ejemplo, ante la obra de Mondrian incluida en la figura 4, el receptor asumiese un perfecto control y orden interno en sus hábitos, e incluso en sus funciones físicas.

“Composición en amarillo, rojo, azul y negro”  
Piet Mondrian, 1921



(figura 4)

- **Negación o denegación:** El sujeto, a pesar de formularse deseos o necesidad, puede mantener que no le pertenecen, rechazándolos total o parcialmente.

En nuestro caso podría ser un buen ejemplo, rechazar que el cuadro “El grito” de Münch (figura 5), refleje la ansiedad, y el receptor prefiera centrarse en el cielo rojizo para fijar su atención (aunque, como veremos más adelante, al tratar la interrelación forma-color, ese proceder no es muy usual).

“El grito”  
Eduard Munch, 1893



(figura 5)

- **Proyección:** Este mecanismo es el que consideramos que con mayor frecuencia incide en el impulso del primer instante de la recepción de una obra gráfica, y lo hemos tomado como eje central de nuestra hipótesis.

Mediante este mecanismo se entiende: “la operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso “objetos”, que no reconoce o que rechaza en sí mismo”. El no reconocimiento debe ser inconsciente, por tratarse la proyección de un mecanismo de defensa; y ese no reconocimiento puede dar lugar a una aparente situación neutra, de no incidencia en el primer impulso de la recepción, aunque, realmente, eso ya es un rechazo, aunque no sea manifiesto.

En el presente trabajo consideramos que la proyección de los deseos, sentimientos, etc., “adjudicándolos” en la totalidad o en fragmento de una obra gráfica, determinan que, de producirse esa “correlación”, la obra acabe agradando y, por contra, si no se da dicha “correlación”, acabe desagradando.

Por ejemplo, un receptor que tuviese un fuerte complejo de inferioridad, podría “adjudicarlo” a las imágenes de la obra que podría ser expresado con su desagrado, situación que podría darse ante el siguiente cuadro:

“La tragedia”  
Pablo R. Picasso, 1903



(figura 6)

- **Regresión:** Representa el retorno a un modo o comportamiento propio de un estadio inferior, menos complejo y de menor estructuración.

En el presente trabajo y tomando, como venimos diciendo, de forma muy restrictiva y puntual (es decir, casi de forma caricaturizada) el concepto en cuestión, consideramos que el receptor, ante cualquier estímulo, puede efectuar un cierto nivel de regresión, ya sea por la movilización inconsciente de sus temores o por sus deseos.

Por ejemplo, al contemplar la obra “Y el oro en sus cuerpos” de Gauguin (figura 7), el receptor puede retrotraerse inconscientemente a niveles infantiles dominados por el instinto del placer; o, contemplando el citado “Guernica” (figura 1), un receptor sobreviviente de una guerra, puede ser retrotraído puntualmente a estadios de estricta supervivencia; o, contemplando la “Composición en amarillo, rojo, azul y negro” de Mondrian (figura 4), el receptor puede experimentar una regresión a edades juveniles totalmente dominadas por la autoridad y la jerarquía.

“Y el oro de sus cuerpos”  
Paul Gauguin, 1901



(figura 7)

Es importante reseñar que esta utilización restrictiva que venimos efectuando de estos mecanismos de defensa, es meramente puntual y momentánea, mientras que la psicología dinámica los contempla cuando su secuela tiene una incidencia temporal mayor.

- **Represión:** Mediante este proceso, el sujeto intenta olvidar pensamientos, sensaciones y o satisfacciones pulsionales que inconscientemente no acepta.

En su aplicación restrictiva, podría darse este proceso en un receptor ante obras de cualquier índole, por ejemplo, ante “Set cadires” (figura 8), el receptor puede sentir satisfacción ante una movilización de rechazo o anulación de su yo, al estar tachado, oculto, por la gran mancha; y esa impresión que podría serle placentera, si el receptor es fuertemente crítico consigo mismo, puede ser



reflejada, mediante el mecanismo de defensa, por un rechazo a la obra en cuestión.

“Set cadires”  
Antoni Tàpies, 1984



(figura 8)

- **Sublimación:** Con este proceso, el sujeto sustituye sus pulsiones sexuales por otras más elevadas socialmente, como la intelectualización, la creación artística o la espiritualización.

Un ejemplo podría darse al observar obras con figuras de desnudos, como en las citadas de Picasso (figuras 2 y 3) y, como efecto de oposición, en lugar de rechazar la obra, buscarles contenidos o explicaciones intelectualizadas, como podría ser, la soledad de la pobreza, en la primera, y el lujo burgués en la segunda.

## **2.1 – TESTS PROYECTIVOS GRÁFICOS.**

A modo de introducción consideramos que es interesante reproducir el siguiente párrafo de E. F. Hammer, incluido en su compilación y análisis dinámico de las diferentes técnicas gráficas:

“Examinando el trabajo artístico creador de un número de individuos, hemos observado que las personas tienden a expresar en sus dibujos, a veces en forma bastante inconsciente (y a veces, involuntariamente) una visión de sí mismo tal como son, o tal como les gustaría ser. Los dibujos representan una forma de lenguaje simbólico que moviliza niveles relativamente primitivos de la personalidad. Para decirlo con palabras de Tunnelle: ‘El artista no ve las cosas como son, sino como es él’. Hubbard expresó lo mismo de un modo bastante similar: ‘Cuando un artista pinta un retrato, en realidad pinta dos, el del modelo y

el propio'. Por lo tanto, los psicólogos disponen de un material bruto a partir del cual pueden forjar un instrumento clínico"<sup>14</sup>.

Este párrafo resume, de forma clara, la importancia del mecanismo de proyección, si bien consideramos que es preciso puntualizar que toda manifestación inconsciente, siempre es involuntaria (por definición freudiana), pues cuando incide la voluntad, ya participa el consciente; y ese matiz, que es básico, según manifestaron en su momento Freud y sus seguidores, no queda reflejado claramente en este párrafo, por cuanto la nota entre paréntesis ofusca este principio de base.

Por su parte, J. Bernstein, en la nota preliminar a la citada compilación de Hammer, comenta:

“La batería proyectiva cuenta con un gran número de tests, agrupables de diversas maneras según el criterio con que se los clasifique. Si los distribuimos en función de la vía de comunicación que proponen al entrevistado para lanzar sus proyecciones (tal vez el más práctico de los criterios), los instrumentos se nos organizan en tres grandes familias proyectivas: verbales (Rorschach, Murray) y la lúdica (Lowenfeld) son las que aparecen antes en el desarrollo de la psicología académica, pero si se reconoce – legítimamente – que la grafología constituye el primer intento de producir y analizar proyecciones con fines diagnósticos, la familia gráfica deberá considerarse como la más antigua en la exploración psicológica proyectiva”<sup>15</sup>

En definitiva, los tests proyectivos se basan en la proyección del sujeto en las formas que expresa, como señaló “L. K. Frank en 1939: ‘Lo esencial de un procedimiento proyectivo consiste en que se sonsaca al sujeto algo que expresa de diversos modos su mundo interior y su personalidad”<sup>16</sup>.

Es preciso señalar que para el presente trabajo nos hemos basado fundamentalmente en los siguientes tests proyectivos gráficos:

- HTP (casa-árbol-persona): el sujeto debe pintar esos tres elementos citados.

---

<sup>14</sup> Emanuel F. Hammer, “*Tests proyectivos gráficos*”, pág. 26.

<sup>15</sup> Obra de Hammer, página 7.

<sup>16</sup> Friedrich Dorsch, “*Diccionario de psicología*”, pág. 831.

- La figura humana: se pide al sujeto que dibuje una persona (mayoritariamente, dibujan una figura de su propio sexo)
- El dibujo de los animales: se pide al sujeto que dibuje un animal.
- Garabatos: se pide al sujeto que haga un garabato.

La interpretación de los dibujos proyectivos se basa en varios aspectos fundamentales, entre los que destacamos el primero de los que señala Hammer<sup>17</sup>:

“a) El empleo de los significados simbólicos, comunes en psicoanálisis y folklore, derivados de los estudios que los clínicos han realizado sobre sueños, arte, mitos, fantasías, y otras actividades impregnadas de determinismo inconsciente (...)”.

Es decir, que los mecanismos de proyección, desplazamiento y, en definitiva, la totalidad de los mecanismos de defensa, funcionan dinámicamente en todos los órdenes de la vida y, en las manifestaciones gráficas de forma esencial.

Centrándonos en el tema de las simbolizaciones y proyecciones, cabe destacar, a modo de mera ilustración, muy simplificada, los siguientes aspectos:

#### **HTP:**

- Buck y Machover estudiaron estos dibujos y sus variantes, señalando que la casa puede ser: el dibujo de una casa de pueblo, con su jardín, etc., que refleja la búsqueda de una vida apacible; una casa de ciudad, que refleja una cierta introversión, una cierta presión social; un castillo, etc.

Es muy importante ver si la casa es habitable (chimenea, humo, cortinas, macetas, puertas, ventanas, etc.) o no (destartalada, sin las señales citadas en el anterior caso), refleja, en ambos casos, el estado afectivo del sujeto, su nivel de comprensión familiar.

- El árbol: Según estudió Koch, debe analizarse la presencia o ausencia de la base del suelo, las raíces, el tronco, las ramas, la copa, las hojas, los frutos, etc.

---

<sup>17</sup> “*Tests proyectivos gráficos*”, pág. 30.

La simbología de estos elementos es bastante similar a la de la figura humana, que veremos seguidamente.

Es importante, asimismo, analizar el índice de Wittgenstein<sup>18</sup>, que sirve para determinar, con bastante aproximación, la existencia de traumas importantes (reflejados con ramas rotas, heridas o fracturas en el tronco, etc.), y su datación. A tal fin, y como se expresa en la figura, debe medirse la altura del árbol, desde la base hasta la parte superior de la copa, y hacer una comparación con la estatura exacta del sujeto que lo ha dibujado. Y entonces, mediante una simple regla de tres, se calcula la distancia desde la base hasta dichas ramas rotas, etc., y se traslada a la edad del sujeto.

- La figura humana:
  - La cabeza refleja el poder, la fuerza intelectual y el control.
  - La cara y los rasgos faciales reflejan su contacto social, con los otros. Son muy importantes los diferentes rasgos, pero en especial los ojos, por ser el órgano, por excelencia, para la captación de los estímulos.
  - Las extremidades y en especial las manos y los dedos, reflejan el contacto físico de la relación con los otros.
  - El tronco, los hombros, el pecho y las caderas reflejan la fuerza física, la potencia del sujeto.
  - El vestuario refleja la apariencia, el deseo de su imagen, de sobriedad o de ostentación. Los botones, por ejemplo, indican inseguridad, los bolsillos se interpretan como sentimiento de culpabilidad y de un conflicto interior; las corbatas, los zapatos, los sombreros, etc., todos los aspectos son interpretables.

#### **El dibujo de los animales:**

Es importante señalar que ya Freud sentó las bases para la identificación de ciertas características de los animales que, considerando el “pars pro toto”, (las partes por el todo) simbolizan la actividad o las características específicas de determinado animal, que sirven para vehicular las proyecciones del sujeto.

- Los pájaros enjaulados reflejan una situación penosa.
- Los caballos representan la colaboración amigable y activa.

---

<sup>18</sup> Grafólogo que aplicó los estudios que sobre el particular efectuaron Koch, Levine y Galanter.

- Las serpientes reflejan la sexualidad.
- etc.

**Los garabatos:** Corman estudió los garabatos libres, centrándose en los efectuados por los niños; ahora bien, con posterioridad se ha extendido dicho estudio a los grafismos que involuntariamente se efectúan, por ejemplo, al hablar por teléfono.

Y al respecto se analizan todos los aspectos señalados, es decir: el trazo, la presión, la continuidad, la forma, la localización, etc.

Es importante señalar que nos hemos limitado a reflejar algunos elementos básicos para la interpretación, pero lo hemos efectuado a modo meramente ilustrativo, ya que en primera instancia y al objeto de simplificación, nos basamos únicamente en la localización del dibujo, puesto que consideramos que es suficiente para respaldar la hipótesis que presentamos, y seguidamente, cuando comentemos el test de Rorschach y el método grafológico, nos detendremos en otros elementos, para complementar la base de nuestra hipótesis.

En general, la realización de las pruebas proyectivas citadas, con la excepción del test de Rorschach, plantean al sujeto el problema de enfrentarse a una hoja de papel en blanco; y realizan los dibujos solicitados configurando el espacio gráfico en función tanto de los parámetros convencionales (aprendidos y seguidos de forma consciente), como de determinados rasgos que proyectan aspectos caracteriales (inconscientes).

Seguidamente nos centraremos en el aspecto espacial, que nos servirá para justificar la hipótesis del presente trabajo, ya que en la totalidad de los tests proyectivos gráficos se considera como un elemento fundamental, precisamente, la utilización de dicho espacio en blanco, partiendo de la siguiente estructura y su simbolismo espacial, que tal como reflejó el Méthode de Graphologie, del Dr. Resten (París, 1952),<sup>19</sup> la simbología del espacio global, **que es común a todos los tests proyectivos gráficos**, es la siguiente:

---

<sup>19</sup> "Escritura y personalidad", de A. Vels, figura 3 (apéndice).

<b>EXALTACIÓN</b> Consciente. Espiritualidad. Idealismo. Intelectualidad. Misticismo.		
<b>EL PASADO</b> Defensa del YO. Egoísmo. Inhibición. Introversión. Introyección. Necesidad de contacto consigo mismo (narcisismo, autoerotismo, ego - centrismo) Pasividad. Regresión. Represión.	<b>EI PRESENTE</b>  EI YO.  La esfera sensible y emocional.  Lo cotidiano.  Realizaciones prácticas.	<b>EL FUTURO</b> Actividad. Agresividad. Altruismo. Ambición. Audacia. El devenir. Extraversión. Iniciativa. La marcha hacia un objetivo a lograr. Necesidad de contacto con el mundo. Sadismo. Sociabilidad.
<b>EXCITACIÓN</b> Inconsciente. Instintos y necesidades primitivas (sexualidad, nutrición, motricidad, etc.) Necesidades orgánicas. Tendencias materiales.		

Aplicando esta interpretación simbólica a la obra “El Guernica” de Picasso (incluida como figura 1), y prescindiendo de la intencionalidad del artista, por no ser objeto del presente trabajo, podemos hacer la siguiente interpretación desde la vista del receptor:

La presente obra puede ser interpretada por el receptor como una narración épica que tiene su origen en el lado izquierdo, y la dirección va hacia la derecha, pues esta es la dirección que seguimos a todos los efectos, debido, básicamente, a la enculturación de la escritura.

Y esa dirección puede interpretarse simbólicamente como una marcha del pasado hacia el futuro (y eso es interpretado de forma progresiva), pero esa marcha está contrarrestada fuertemente, por la dirección de todas las figuras hacia el pasado, que puede ser vivenciada, de ese modo, por el receptor, como una muestra de conflicto, de crisis, como ya trataremos más adelante, al tratar

sobre la dirección. Y según nuestra tesis, ese conflicto lo experimentarán, especialmente, los receptores que hagan esa proyección.

El espectador, en primer lugar, puede tener una impresión de desbordamiento, pues el espacio está plenamente ocupado, por lo que el estímulo puede invadirle y hacerle tomar diversas actitudes, desde una visión evasiva y superficial, hasta la concentración más detallada.

En el primer supuesto, esa estrategia puede ser debida a un mecanismo de defensa del receptor, especialmente el de la negación. En el segundo supuesto, la interpretación puede depender de diferentes situaciones que, siguiendo con nuestra tesis, podrían estar condicionadas por el tipo de mecanismo de defensa adoptado, pudiendo ser el de la formación reactiva, la intelectualización, etc.

Igualmente, la experimentación de la impresión que produce la falta de márgenes y la saturación del espacio, plenamente ocupado por dibujos fragmentados relativamente pequeños, puede ser interpretado como la proyección de ciertos rasgos de su personalidad (desconfianza, sospecha, temor, etc.), aspectos que trataremos con mayor profundidad al analizar los márgenes.

Para no centrarnos en una única obra, seguidamente comentaremos el simbolismo del espacio en diferentes obras:

“La Familia de Felipe IV”, “Las Meninas”  
Diego Velázquez, 1656



(figura 9)

Aquí podemos observar que la parte significativa de esta obra está situada en la parte central-inferior, dejando prácticamente la mitad superior del espacio sin

significación icónica, por lo que cabe interpretar que el receptor que se fije precisamente en esta parte no significativa, como tal, proyecta un deseo de intelectualidad, idealismo, espiritualidad, etc., en este caso, reprimidos, por no ser significativo, como hemos comentado; mientras que el que no se fije en esa zona y se centre exclusivamente en la parte significativa, expresa una necesidad de resaltar su yo, y más especialmente su interés en aspectos instintivos y materiales inconscientes.

Si el receptor básicamente se centra tanto en el hombre de la puerta del fondo, el espectador, el “voyeur” del propio receptor, como en la infanta, se proyectan características del yo del propio receptor; mientras que la tela, pintada en el extremo izquierdo y en menor medida el autor (Velázquez), podrían proyectar el interés por el pasado del receptor. Por contra, las figuras de la derecha (el bufón), servirían para motivar las proyecciones del futuro que, en este caso, reflejarían una perspectiva más bien pesimista por parte del receptor. Finalmente, el perro efectivamente canalizaría las proyecciones más bien instintivas e irracionales del sujeto.

## **2.2 – TESTS DE LOS COLORES.**

### **Percepción subjetiva del color.**

Si bien el color tiene unos aspectos físicos, como, por ejemplo, la luminosidad diferente de cada uno de ellos, que depende también de la capacidad física del aparato óptico del observador (el azul es el color al que nuestro ojo es más sensible, ya que percibe una gama de intensidades que va de 1/205 a 1/288, mientras que del rojo, nuestro ojo sólo distingue una diferencia de luminosidad que va desde 1/16 a 1/70), en este trabajo nos centraremos en la incidencia en la percepción subjetiva del observador. Por lo tanto, para el correcto uso del color es preciso tener en cuenta diferentes facultades que inciden en la percepción del observador, como son:

- 1. Irradiación:** esta facultad explica la incidencia que los colores tienen para influir en las tonalidades contiguas, por ejemplo, el color azul, en especial, contamina los colores vecinos, ya que junto a un rojo, lo vuelve violáceo; junto a un amarillo, lo enverdece; junto a un blanco, lo matiza.
- 2. Temperatura:** Los colores confieren la impresión subjetiva de temperatura: los colores que van del amarillo al rojo son considerados como cálidos, mientras



que los que van del verde hasta el violeta, pasando por el azul, son considerados fríos. El verde y el violeta son los colores de transición.

3. **Cinética:** Las dos facultades citadas anteriormente despiertan en el observador una impresión cinética, de avanzar o retroceder. Los tonos cálidos, es decir, la gama de rojos a verdes, avanzan, se aproximan al observador, mientras que los colores fríos, la gama de azules a violetas, retroceden, se alejan del observador. Por ejemplo, una habitación pintada con colores cálidos parece menor que si es pintada con colores fríos.
4. **Peso:** Un color puede dar también la impresión de mayor peso. Una caja pintada de negro da el efecto de parecer más pesada que otra caja igual pintada de blanco.
5. **Percusión:** Mediante esta facultad se regula la eficacia de la cantidad de color. Y para simular una impresión de equiponderancia, por ejemplo, una superficie amarilla (pese a que es de los colores que crean una impresión de dimensiones más grandes), debe ser un tercio más extensa que una superficie roja destinada a equilibrarla.
6. **Saturación:** La dimensión del foco emisor es importante en la saturación del color, pues una amplia superficie azul es más azul que una pequeña superficie del mismo color e intensidad.
7. **Efecto psico-fisiológico:** Los colores tiene un efecto psico-fisiológico importante. Goethe asoció el color violeta a la idea de la alegría, al rojo la del poder, al azul oscuro la de la calma y de frío, al verde la de atracción, al amarillo vivo la del ridículo y al amarillo claro la idea de nobleza.

### **Interpretación de base.**

La doctora Jolan Jacobi, al estudiar la psicología de Jung, dice literalmente: “La coordinación de los colores con las funciones (psíquicas) respectivas cambia con las diferentes culturas y grupos humanos, e incluso entre los diversos individuos. Pero, por regla general:

- **El color azul** – color del espacio y del cielo claro – es el color del pensamiento;
- **El color amarillo** – el color del sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad – es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos;
- **El rojo** – el color de la sangre palpitante y del fuego – es el color de los sentidos vivos y ardientes;

- **El verde** – el color de las plantas terrestres perceptibles directamente – representa la función perceptiva<sup>20</sup>.

### **Simbología del color.**

Según Cirlot, “el simbolismo del color es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura<sup>21</sup>”, y de entre las simbologías destaca como más interesante la siguiente:

<b>Azul</b>	Sentimientos religiosos, devoción e inocencia.
<b>Verde</b>	Fertilidad, simpatía y adaptabilidad.
<b>Violado</b>	Nostalgia, recuerdo, devoción (tirando al azul) y pasión (tirando al rojo).
<b>Amarillo</b>	Generosidad, intuición e intelecto.
<b>Anaranjado</b>	Orgullo y ambición.
<b>Rojo</b>	Pasión, sentimiento y principio vivificador.
<b>Gris</b>	Neutralización, egoísmo, abatimiento, inercia e indiferencia.
<b>Púrpura</b>	Síntesis similar, aunque inversa del violeta.
<b>Rosa</b>	Sensualidad y afectos.

Y refiriéndose a la diferente simbología que se da en las diversas culturas, señala las principales divergencias, de las que hemos entresacado las más importantes:

- En el simbolismo chino, el amarillo era considerado como sagrado y reservado a la casa real.
- Para los egipcios, el azul era el color de la verdad.
- El verde domina en el arte cristiano por su valor de alianza entre los dos grupos de colores.
- La diosa madre de la India se representa de color rojo (en contradicción aparente con el color blanco, que suele ser el matiz femenino), por asimilarse con la sangre.

En liturgia el simbolismo de los colores es fundamental y depende de las diferentes religiones. En la religión católica, el primer canon de los colores data del siglo IX, más tarde, en el siglo XIII el Papa Inocencio II reconoció cuatro colores: blanco, rojo, negro y verde; y actualmente los colores que se emplean son:

- El blanco: fiestas del Señor (salvo algunas excepciones), de la Virgen, de los ángeles, de los confesores, de las vírgenes, de las santas, de las misas de esponsales, etc.
- El rojo: pentecostés (alternando con el verde), Preciosísima Sangre, apóstoles, mártires, etc.

<sup>20</sup> Cirlot, J-E, (1979) *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Edit. Labor, pág. 136.

<sup>21</sup> Ídem, pág. 135.

- El verde: oficio dominical y ferial de epifanía y pentecostés.
- El morado: adviento, cuaresma, numerosas misas votivas y oficios de difuntos.
- El negro: en funerales (si bien sustituido facultativamente por el morado).
- El azul: por privilegio, la orden franciscana y la iglesia española pueden utilizar potestativamente el azul en la fiesta de la Inmaculada.

### **El test psicológico de los colores de Max Lüscher.**

Si bien Fechner (1838) y Benham (1895) establecieron las leyes psicofísicas de los colores, analizando la incidencia en los sujetos de destellos de colores blancos y negros, no fue hasta 1960 que Lüscher, siguiendo los estudios de Karlheinz Flehinghaus, como las investigaciones etnológicas de Klar y Dietschy, las religiosas y psicológicas de Bokslag, etc., Lüscher, en 1960, fundó el Lüscher Personnel Services de Londres, Inglaterra, para la aplicación de su tests en el análisis vocacional en la selección de los empleados.

El procedimiento de este test consiste en facilitar al sujeto una serie de 8 fichas, cada una de un color, y se le pide que los ordene de mayor a menor agrado. Unos minutos después, se le vuelven a facilitar pidiéndole que las vuelva a ordenar con el mismo criterio, pero considerando como si fuera la primera vez que las veía, informándole que no se trata de un test de memoria. (si se repitiera exactamente la misma selección, sería un "indicio de que existe una actitud algo rígida y una inflexibilidad de naturaleza afectiva"<sup>22</sup>)

Considera que la influencia del color en la vida psíquica es básica y está en la experiencia cotidiana de todos. Ese significado del color lo reconoce y utiliza en algún grado también el test de Rorschach, pero el test de Lüscher utiliza las selecciones cromáticas hasta sus últimas consecuencias como indicadores de los rasgos de la personalidad.

En síntesis, la interpretación que se da a los cuatro colores básicos, es la siguiente:

---

<sup>22</sup> Max Lüscher (1986), *Test de los colores*. Barcelona. Edit. Paidós, pág. 28.

<b>Azul (oscuro)</b>	<b>Representa:</b>	<b>Profundidad de sentimiento.</b>
	Es:	Concéntrico, pasivo, asociativo, heterónimo, sensible, perceptivo y unificador.
	Sus aspectos afectivos son:	Tranquilidad, satisfacción, ternura, amor y afecto.
<b>Verde (azulado)</b>	<b>Representa:</b>	<b>Constancia de voluntad.</b>
	Es:	Concéntrico, pasivo, defensivo, autónomo, cauteloso, posesivo e inmutable.
	Sus aspectos afectivos son:	Persistencia, autoafirmación, obstinación y autoestima.
<b>Rojo (anaranjado)</b>	<b>Representa:</b>	<b>Fuerza de voluntad.</b>
	Es:	Excéntrico, activo, ofensor – agresivo, autónomo, locomotor, competitivo y eficiente.
	Sus aspectos afectivos son:	Apetencia, excitabilidad, autoridad y sexualidad.
<b>Amarillo (claro)</b>	<b>Representa:</b>	<b>Espontaneidad.</b>
	Es:	Excéntrico, activo, planificador, heterónimo, expansivo, ambicioso e inquisitivo.
	Sus aspectos afectivos son:	Variabilidad, expectación, originalidad y regocijo.

En relación con cuanto hemos expuesto, y considerando la perspectiva de nuestro estudio, es decir, la del receptor frente a una obra de arte, una primera aproximación, de carácter global, la obtendría al proyectar sus rasgos caracteriales, o sus respectivas negaciones, con el color dominante de la obra gráfica en cuestión; y en el caso de que se diera un cierto grado de coincidencia (puntual o de forma más constante), la obra agradaría o desagradaría.

Un ejemplo de una diferente situación ante ese color dominante, lo podemos ver comparando las obras de Picasso en su respectiva época de azules y rosas (figuras 2 y 3)

Independientemente de la intencionalidad y motivación, consciente o no del autor, pues ese análisis es ajeno al presente estudio; es evidente que atendiendo a la simbología del color mencionada, el receptor captará una mayor frialdad, sentimientos religiosos, devoción e inocencia, ante la primera obra; mientras que ante la segunda experimentará en mayor medida la sensualidad y los afectos. Y, precisamente, dependiendo del momento emocional del receptor, se dará la correspondencia citada o no, y esa será la determinante para su agrado o desagrado.

Ahora bien, en las obras que no se da ese predominio cromático, incluso se observa una contraposición, como ya hemos visto en el Guernica (figura 1) o en la siguiente:

“Las Meninas”  
Pablo R. Picasso, 1957



(figura 10)

La correspondencia podría darse con los tonos grisáceos / negruzcos, o bien con los blancos o, incluso, con el contraste de la oposición entre ambos, la interpretación podría ser tendente al pesimismo o abatimiento, en el primer caso; la pasividad y neutralidad en el segundo; y el conflicto esquizoide en el tercero.

Es importante resaltar que en dicha obra el blanco del vestido de la infanta, al estar prácticamente situado en la zona central, la del yo, canaliza la expresión proyectiva del presente del receptor, ya sea afirmándolo o negándolo.

Y de ese modo nos introduciríamos en el análisis del color según las zonas espaciales, cuya metodología es exactamente la seguida para el análisis del espacio.

### **2.3 – TEST DE RORSCHACH.**

#### **Introducción:**

El presente test consiste en presentar al sujeto objeto del análisis 10 láminas preestablecidas, con manchas de tinta simétricas; la presentación sucesiva de las mismas, la recogida de información y las formas de cálculo y ponderación han ido evolucionando a lo largo del tiempo. La información recogida es susceptible de diferentes interpretaciones dinámicas.

#### **Breve reseña histórica:**

Como antecedentes al método que seguidamente comentaremos, se suelen citar a:

- Leonardo de Vinci (1452-1519) en su “*Libro de la pintura*”, (publicado en alemán en Viena, en 1882). En esta obra, el autor expresó su interés

psicológico en las manchas ocasionales, por lo que aconsejaba a los artistas a dejarse inspirar por las sugerencias que se les ocurriesen ante ellas, ya que consideraba que:

“En las cosas confusas e indeterminadas, el espíritu logra nuevos descubrimientos’, dice Leonardo, que compara estas actividades a la percepción interior de nombres y palabras en el sonido de las campanas (*interpretación de sonidos*). Según Leonardo, estos estímulos de las manchas de las paredes no fueron percibidos primeramente por él, sino por Boticelli (1440-1510), quien, en un sentido amplio podría ser considerado como el primer precursor de Rorschach”<sup>23</sup>

- Varios siglos después, Alfred Binet, psicólogo francés, en colaboración con Víctor Henri, utilizó las manchas de tinta como un test psicológico, considerándolo como una prueba de imaginación.

**Hermann Rorschach (1884-1922)**, en base a su trabajo eminentemente empírico, estableció el test que lleva su nombre, y que seguidamente comentaremos de forma sintetizada.

En 1920 publicó “*Psicodiagnóstico*”, en el que explicó su método, y dio las pautas para su aplicación e interpretación, documentando su exposición con un conjunto de experiencias clínicas. Entre sus afirmaciones, es interesante destacar las siguientes, a título de introducción:

- “Gran parte de los sujetos de experimentación rechazan las figuras asimétricas. (...) Cabe agregar que en virtud de dicha simetría, las condiciones de la prueba son idénticas para personas diestras y zurdas. (...) Por último, la simetría incita a la interpretación de figuras completas. (...) Una vez efectuada la prueba normal cabría verificar sus resultados presentando al sujeto figuras asimétricas y poco rítmicas, con lo cual se introducirían nuevos factores en las interpretaciones ya obtenidas. (...) Las interpretaciones de estas figuras accidentales pertenecen al campo de la percepción y de la apercepción, más bien que al de la imaginación”<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> E. Bohm (1988), “Manual de psicodiagnóstico de Rorschach”. Madrid. Ediciones Morata, pág.1 y 2.

<sup>24</sup> H. Rorschach (1987), “Psicodiagnóstico”. México. Edit. Paidós, pág. 23 y 24.

Es preciso resaltar que el método de este autor permite analizar no solo la fantasía y la imaginación, como habían sugerido Binet y Henri<sup>25</sup>, sino que permitía ir más lejos, y conocer los principales rasgos caracterológicos.

A título de curiosidad, se puede recordar que Rorschach inició su método con 40 láminas, y que en el proceso de la maduración del tests, y también por problemas económicos de impresión de las mismas, para poderlas ceder a sus colegas para que las aplicasen y así poder ampliar la muestra, las redujo a 15 y finalmente a 10.

### **Situación actual:**

Como es lógico, con el paso de los años diferentes investigadores han ido profundizando en el test psicodiagnóstico que nos ocupa, destacando Bohm, Beck, Klopfer, Hertz, Piotrowski, Rapaport, Exner, etc., llegando incluso a presentar diferentes líneas de análisis.

Ahora bien, los estudios que se han consolidado en la actualidad son los efectuados por el **Dr. John E. Exner, Jr.**<sup>26</sup>, que en 1968 estableció su “*Sistema Comprensivo*”, integrando los cinco grandes sistemas, es decir, los de Beck, Klopfer, Hertz, Piotrowski y Rapaport-Schafer. Para ello, su Fundación efectuó un amplísimo estudio estadístico, permitiéndole conformar un modelo interpretativo, que es el que seguiremos en esta presentación.

### **Sistema Comprensivo de Exner<sup>27</sup>:**

El test, como estableció Rorschach, consiste en 10 láminas simétricas, como ya hemos comentado, con manchas negras, excepto la II y III que son bicolores, pues contienen asimismo el color rojo, y las 3 últimas que son policromas.

En el presente trabajo no comentaremos los aspectos relativos al protocolo de la administración del test, ni a su codificación, pues aquí tratamos de efectuar una exposición asequible para entender el aspecto conceptual del método en cuestión.

Es preciso señalar que en este tests se analizan las respuestas dadas por el sujeto, atendiendo a la localización, calidad evolutiva, determinantes, actividad

---

<sup>25</sup> Binet, A en 1908 ideó, en colaboración con Henri y Simon el Test Binet para cuantificar la inteligencia infantil.

<sup>26</sup> Profesor Emérito en Psicología de la Universidad de Long Island, Nueva York.

<sup>27</sup> Fuente de información, los dos manuales de Exner citados en la bibliografía.

organizativa, calidad formal, contenidos populares, etc., implícitos en la propia respuesta.

En el presente trabajo nos centraremos exclusivamente en los tres primeros aspectos mencionados (localización, calidad evolutiva y determinantes), pues consideramos que son suficientes para la basar la hipótesis que nos ocupa.

Con relación a la **localización** de la respuesta dada por el sujeto, es preciso detectar a qué zona de la mancha corresponde la respuesta; ya que el sujeto puede utilizar diferentes estrategias ante cada estímulo e incluso ante el mismo.

El sujeto puede utilizar toda la mancha, o seleccionar una parte de la misma, para configurar su respuesta. En concreto, se codifican las respuestas según sean:

Símbolo	Definición	Criterio
W	Global	Cuando el sujeto emplea toda la mancha para articular su respuesta.
D	Detalle usual	Cuando el sujeto se refiere a zonas utilizadas con frecuencia (están precodificadas 29)
Dd	Detalle inusual	Si la respuesta se centra en un área no utilizada con frecuencia y que generalmente se refiere a pequeños detalles, aunque podría referirse a detalles mayores, pero también inusuales.
WS/DS/DdS	Respuesta de espacio (S)	Si el sujeto combina un área de espacio en blanco con una respuesta global o de detalle usual o inusual.

Atendiendo al aspecto de la localización, el valor interpretativo de la respuesta se complementa con la codificación de la **calidad evolutiva** de la misma (DQ), diferenciándose:

Símbolo	Definición	Criterio
+	Respuesta de síntesis	Cuando se combinan diferentes zonas de la mancha, consideradas como separadas pero interrelacionadas, y al menos una de ellas presenta una zona específica.
v/+	Respuesta de síntesis	Como en el caso anterior, pero sin requerir una forma específica, ni la combinación sea formal
o	Respuesta ordinaria	Un área de la mancha es utilizada atendiendo al relieve de la silueta, y el objeto observado presenta una forma específica.
v	Respuesta vaga	Si la respuesta se refiere a una zona imprecisa, indeterminada, y se refiera a una forma difusa.



El análisis de los elementos de la mancha que han sido utilizados por el sujeto para establecer la estrategia de su respuesta se consideran los **determinantes**, y se codifican los siguientes:

Símbolo	Definición	Criterio
F	Respuesta de forma	Cuando las respuestas se basan exclusivamente en las formas de la mancha.
M	Respuesta de movimiento humano	Si la respuesta se basa en la actividad cinestésica humana, o la de un animal o de un personaje de ficción.
FM	Respuesta de movimiento animal	Si la respuesta se basa en la actividad cinestésica de un animal.
m	Respuesta de movimiento inanimado	Si la respuesta se refiere a movimiento de objetos inorgánicos, inanimados.
C	Respuesta de color puro	Cuando el sujeto se basa exclusivamente en el color cromático de la mancha, sin emplear la forma.
CF	Respuesta de color-forma	Ídem a la anterior, pero combinando el color cromático y la forma, siendo utilizada la forma de modo secundario.
FC	Respuesta de forma-color	Ídem a la anterior, pero cuando el color cromático es el utilizado de modo secundario.
Cn	Respuesta de color nominal	Cuando la respuesta se reduce a la denominación del color de toda o parte de la lámina.
C'	Respuesta de color acromático puro	Si las respuestas se basan en las características grises, negras o blancas de las manchas, consideradas como color, y la forma no está implícita.
C'F	Respuesta de color acromático-forma	Ídem a la anterior pero utilizando también la forma, aunque de modo secundario.
FC'	Respuesta de forma-color acromático	Ídem a la anterior, pero la forma es prioritaria.
T	Respuesta de textura pura	Cuando la respuesta se basa en el sombreado de la mancha pero con la idea táctil de la textura.
TF	Respuesta de textura-forma	Ídem a la anterior, pero combinándola con la forma de modo secundario.
FT	Respuesta de forma-textura	Ídem a la anterior, pero la forma es prioritaria.
V	Respuesta de vista pura	Cuando las respuestas se basan en el sombreado como expresión de profundidad o dimensión.
VF	Respuesta de vista-forma	Ídem a la anterior, pero combinada con la forma de modo secundaria.
FV	Respuesta de forma-vista	Ídem a la anterior, pero la forma es prioritaria.
Y	Respuesta de sombreado puro	Cuando las respuestas se basan en el sombreado, sin considerar la forma, ni la textura ni la dimensión.
YF	Respuesta de sombreado-forma	Ídem a la anterior, pero combinada con la forma, aunque de modo secundario.
FY	Respuesta de forma-sombreado	Ídem a la anterior, pero la forma es prioritaria.

<b>Símbolo</b>	<b>Definición</b>	<b>Criterio</b>
FD	Respuesta de dimensión-forma	Cuando el tamaño y/o los contornos crean la impresión de profundidad y distancia.
(2)	La respuesta de par	Cuando se describen dos objetos idénticos, basándose en la simetría, pero sin referirse a la reflexión.
(rF)	Respuesta de reflejo-forma	Cuando al referirse a la totalidad de la lámina, o a un detalle, como un reflejo, y no requiere forma (por ej. nubes).
Fr	Respuesta de forma-reflejo	Ídem a la anterior, pero la forma es prioritaria y específica de un objeto.

Como hemos comentado, en esta síntesis no efectuaremos un análisis de la codificación e interpretación de las variables si no que, debido a la precisa simplificación, nos limitaremos a unos pocos aspectos que nos permiten ilustrar la base de nuestra hipótesis.

Si bien, a modo ilustrativo es preciso comentar que las diferentes variables se agrupan en clusters, del siguiente modo:

- Rasgos afectivos.
- Capacidad de control y tolerancia al estrés.
- Mediación cognitiva.
- Ideación.
- Procesamiento de la información.
- Percepción interpersonal.
- Autopercepción.
- Estrés situacional.

Es importante señalar que los resultados, una vez obtenidos, se deben contrastar con las tablas definidas al respecto, para los diferentes tipos de población: según edades, sexo, pacientes/no pacientes, etc. y, finalmente, proceder a la integración de toda la información al objeto de establecer el perfil, con sus 6 constelaciones, que definen la estructura de la personalidad del sujeto:

- Constelación de suicidio.
- Índice de esquizofrenia.
- Índice de depresión.
- Índice de inhabilidad social.
- Índice de hipervigilancia.
- Índice de estilo obsesivo.

Como hemos comentado, y al objeto de clarificar la presente exposición, nos centraremos en un par de aspectos que permiten comprender el alcance de nuestra hipótesis:

- a) El índice de economía pondera las respuestas según su localización, global, de detalle usual o inusual, se mide con la proporción (W:D:Dd), que conjuntamente con otros índices, configura la sección que analiza el procesamiento del sujeto.

Los resultados obtenidos por Exner según un análisis estadístico a 700 adultos NO pacientes, reflejan la siguiente situación:

<b>Variable</b>	<b>Media</b>	<b>Distribución Estándar</b>
<b>W</b>	<b>8.55</b>	<b>1.94</b>
<b>D</b>	<b>12.89</b>	<b>3.54</b>
<b>Dd</b>	<b>1.23</b>	<b>-1.70</b>
<b>S</b>	<b>1.47</b>	<b>-1.21</b>

En conjunto, las tres variables (W, D y Dd) determinan el trabajo de procesamiento del sujeto, pues se requiere un mayor esfuerzo para establecer respuestas globales (W), ya que requiere organizar todo el estímulo, siendo más fácil dar respuesta de detalle (D), ahora bien, las respuestas que requieren un mayor gasto de energía en su elaboración son las establecidas fijándose en detalles menores (Dd), que no son tan obvios, pero que le permiten canalizar su proyección escapando de la ambigüedad de las respuestas más amplias. En general se dan más respuestas (D).

Es decir, en síntesis, como media, predominan las respuestas de detalle usual, respecto al resto de respuestas, y eso es importante a tener presente, extrapolando estos resultados al momento de contemplar una obra gráfica, ya que, contrariamente a como podría pensarse, la visión tiende a centrarse en un franja que podría ser coincidente, o no, con la que el autor de la obra ha centrado su punto de interés.

Poniendo un ejemplo, “Las Meninas” de Picasso, (figura 10) para clarificar estos comentarios, podríamos deducir que una mayor parte de los espectadores, en el primer instante de ver la siguiente obra, se centrarían en

aspectos de detalle usuales, como serían, lógicamente, la infanta central (de blanco), la puerta del fondo, etc.

En segundo lugar se situarían las percepciones globales, y en último lugar, a mucha distancia, los que se fijarían en aspectos de detalle inusual, como podrían ser, en este caso, las ventanas, el espejo del fondo, etc.

Como hemos comentado, la diferente percepción requiere un diferente gasto energético, un mayor esfuerzo organizador.

Nuestra hipótesis es que los sujetos estructuran su visión para proyectar sus sentimientos, deseos, etc.; y esa percepción de un detalle inusual, por ejemplo, que, por definición, sería ajeno a los centros de interés fijados por el autor, en este caso Picasso, pone en evidencia la bidireccionalidad que hemos comentado, es decir, la influencia del cuadro hacia el espectador y la que éste proyecta.

- b) La proporción forma-color, es decir, la codificación que se basa en las respuestas atendiendo a su forma y al color cromático, se mide con la proporción  $(FC:CF+C+Cn)$ , y sirve para analizar la modulación del afecto. Por su parte, la proporción afectiva ( $Afr$ ), que compara el número de respuestas obtenidas en las tres últimas láminas, respecto a las siete primeras, y mide el interés por la estimulación emocional.

Igual como hemos efectuado al comentar las respuestas globales o de detalle, seguidamente indicaremos los resultados estadísticos (media y distribución estándar) correspondientes a la citada muestra de 700 sujetos adultos no pacientes, si bien centrándonos exclusivamente en la primera categoría, es decir, la del “Color-Cromático”:

<b>Variable</b>	<b>Media</b>	<b>Distribución Estándar</b>
<b>C</b>	<b>0,08</b>	<b>-0,28</b>
<b>CF</b>	<b>2,36</b>	<b>1,27</b>
<b>FC</b>	<b>4,09</b>	<b>1,88</b>
<b>Cn</b>	<b>0,01</b>	<b>-0,08</b>

Estos parámetros que, conjuntamente con otros, permiten estudiar el nivel de percepción afectiva por parte del receptor, como hemos dicho, refleja, así de entrada, que de forma mayoritaria, comparativamente hablando, la percepción

se efectúa priorizando la forma sobre el color, pues presenta una media casi del doble que la que efectúa priorizando el color sobre la forma; mientras que la percepción exclusiva del color puro o nominal, apenas es significativo.

Por todo eso, y puesto que consideramos que podemos extrapolar dicha información a nuestro trabajo, creemos que podemos concluir que la forma de percibir una obra gráfica sigue esa misma pauta, es decir, la de priorizar la forma sobre el color.

Ahora bien, consideramos que eso no quiere decir que la forma deba ser la primera en ser percibida, ya que, por ejemplo, en “El grito” de Munch (incluido como figura 5), creemos que debe ser bastante generalizado que la primera visión se dirija hacia el cielo coloreado, es decir, hacia el color puro, pero inmediatamente después se centrará en la figura del hombre, y esa será la percepción dominante, corroborándose, por lo tanto, según nuestra hipótesis, la conclusión citada anteriormente.

## **2.4 – TÉCNICA GRAFOLÓGICA.**

El método de investigación grafológica no es propiamente un test proyectivo, pero se considera como tal, a todos los efectos, basándose en el punto de vista de que es una respuesta ante un estímulo, una hoja en blanco, como sucede en los tests proyectivos gráficos, así como desde la práctica de la proyección de los mecanismos de defensa y demás aspectos caracterológicos del autor del texto.

### **Breve reseña histórica:**

Como antecedentes remotos podríamos hacer referencia a las prácticas grafológicas utilizadas en China en el siglo IV a. de C., posteriormente en Japón, o en Grecia, donde “Aristóteles (384-322 a. de C.) se interesó también por la relación existente entre la escritura y la personalidad”<sup>28</sup> .

Pero sin remontarnos a épocas tan remotas, es preciso destacar la publicación de las siguientes obras pioneras:

---

<sup>28</sup> José Javier Simón, “El gran libro de la grafología”, pág. 17.

- J. H. Michón: *Les Mysteres de l'Écriture* (1872); *Système de Graphologie* (1875); *Méthode de Graphologie* (1878)
- J. Crepieux - Jamin : *Traité pratique de Graphologie* (1885); *L'Écriture et le caractère* (1887); *ABC de l'Écriture* (1929)
- L. Klages : *Problemas de grafología* (1910); *Principios de caracterología* (1910); el 25 de octubre de 1911 presentó en la Agrupación psicoanalítica de Viena la ponencia *Sobre la psicología de la escritura*, en presencia de numerosos asistentes encabezados por Freud<sup>29</sup>; *Movimiento expresivo y facultad psicomotriz* (1913); *Escritura y carácter* (1917)
- M. Pulver: *El simbolismo de la escritura* (1931)

Al objeto de centrar dichas publicaciones, es preciso señalar como referencia que S. Freud publicó *Estudios sobre la histeria* (1895); *La interpretación de los sueños* (1900). Es importante señalar que los grafólogos anteriores a Freud se basaron únicamente en los signos fijos estudiados por Michón, o en el conjunto del medio gráfico de Crepieux – Jamin y Klages, pero bajo una premisa estrictamente grafométrica estática.

#### **Situación actual:**

Son importantes las aportaciones de Pulver, Pophal, Moretti, Gille-Maisani, Wieser, etc. En la actualidad en España hay dos grandes corrientes de estudio grafológico, encabezados respectivamente por Mauricio Xandró (Madrid) y Augusto Vels (Barcelona), autores ambos de numerosas publicaciones, cuyas obras más destacadas son:

- M. Xandró: *Grafología elemental* (1988); *Grafología superior* (1986); *Grafología y grafoterapia* (1975); *Los complejos de inferioridad* (1976), etc.

---

<sup>29</sup> En el prólogo del librito *Grafología y psicoanálisis*, publicado por la AGC, Barcelona, 1999, se comenta que Freud, para suavizar el debate, planteó algunos interrogantes, si bien reconociendo que “únicamente pueden resolverse conociendo la efectividad de la grafología”. Freud mismo practicó la grafología (como se indica en la revista psychanalytique *Le Coq-héron* nº 123) (cita incluida en la página “études scientifiques sur la graphologie”, cap. *La graphologie et les psychanalystes*: <http://perso.club-internet.fr/guibour/etudes.htm>). Es importante señalar, asimismo, que en la explicación de uno de sus casos clínicos (incluido en su ensayo CLXVI, manifestó “No soy grafólogo y no creo grandemente en el arte de adivinar el carácter en la escritura, pero mucho menos en la posibilidad de predecir por este medio el porvenir”. Está claro que en el año 1911 la grafología estaba iniciando su fase académica, por lo que los conocimientos de Freud al respecto no podían ser importantes.

- A. Vels: *Escritura y personalidad* (1991); *Diccionario de grafología y términos psicológicos afines* (1983); *Manual de grafoanálisis* (1991)

### **Sistema Grafológico de Augusto Vels:**

Siguiendo las aportaciones de Matilde Ras (1881-1969), publicadas en su obra *Grafología* (1917), este autor, fundador de la AGC, estableció los siguientes parámetros básicos para el estudio grafológico:

- El orden: que estudia la Distribución (clara, limpia, confusa, etc.), la Disposición (cuidada) y la Proporción (proporcionada, desproporcionada, mixta, etc.)
- La dimensión: que diferencia entre grande, alta, baja, pequeña, etc.
- La presión: que analiza la Tensión (tensa, floja, blanda, dura, etc.), la Profundidad (superficial, profunda, etc.), la Fuerza (robusta, nutrida, apoyada, ligera, etc.), el Peso (ligera, pesada, tenue, etc.), el Relieve (fusiforme, masiva, acerada, etc.), etc.
- La forma: que estudia la ejecución o estructura de las letras (caligráfica, angulosa, redondeada o curvilínea, ornada, etc.), el Coligamento o forma de enlazar los movimientos (ángulo, guirnalda, arco, buble, filiforme, etc.).
- La rapidez: analiza la lentitud, rapidez, aceleración, etc.
- La dirección: que estudia la Dirección de las líneas (rectilíneas, rígidas, ascendentes, descendentes, sinuosa, etc.), la Orientación en los movimientos (progresiva, regresiva, etc.), la Abreacción (abierta o cerrada)
- La inclinación: diferencia entre inclinada, vertical, invertida, etc.
- La continuidad: analiza la Cohesión o continuidad del movimiento (ligada, desligada, agrupada, etc.), la Variabilidad o evolución de la escritura (constante, evolucionada, etc.), la Regularidad (regular, irregular, disarmónica, etc.)
- El gesto tipo: analiza los ganchos, los triángulos, la inflación, los óvalos, las hampas, las barras de las “t”, etc.

De acuerdo con nuestra hipótesis, al aplicar los principales rasgos de la mencionada técnica grafológica a las obras de arte gráficas podemos observar lo siguiente:

### **Análisis de la proporción.**

En los diferentes tests, la proporción adecuada entre las partes y el todo, es decir, su armonía, refleja un correcto equilibrio entre las funciones y las tendencias caracterológicas; y en nuestro trabajo consideramos que si un receptor se siente movilizado por obras que guardan esa armonía en mayor o menor grado, proyectan, asimismo, aspectos de su personalidad, y por ello les agrada o no dicha obra, en función de si junto al mecanismo de la proyección se da en paralelo también el de la negación de dicho aspecto.

En las figuras que se observa una correcta proporción en las diferentes formas mostradas al tratar el análisis espacial, se refleja una tendencia equilibrada, la valoración de los hechos y de las cosas inspiradas en observaciones, sobriedad, orden, ponderación y, en definitiva, equilibrio. Y, en sentido negativo, falta de imaginación y de creatividad, falta de intuición, etc.

En la siguiente obra se observa una cierta desproporción, con ausencia o disminución de partes, y eso es interpretado como una desproporción entre el pensamiento y la realidad, impulsividad, dinamismo, etc. Y esas características, asumidas o negadas, son las que puede experimentar el receptor si se produce la correlación que venimos considerando en este trabajo.

“Autoretrat”  
Joan Miró, 1937-38



(figura 11)

Mientras que en la siguiente obra de Modigliani, se observa una sensible desproporción en la figura, especialmente en su cuello. Es preciso resaltar que si bien la cabeza simboliza el poder, la fuerza, el control intelectual, la cara y los rasgos faciales simbolizan el contacto con el entorno social y, finalmente, el cuello es el podium de dicho conjunto. Por eso, el receptor que se sienta movilizado de forma especial por esa desproporción, según nuestra



hipótesis estará proyectando, positiva o negativamente, esos mismos rasgos caracterológicos.

“Retrato de Lunia Czechowska”  
Amadeo Modigliani, 1919



(figura 12)

### **Análisis de la dimensión.**

La dimensión de las figuras se interpreta como un reflejo de la ambición, de los impulsos vitales, de un importante nivel de autoestima, de tendencias exhibicionistas, etc.; y, según nuestra hipótesis, el receptor se sentirá impactado, positiva o negativamente, si su proyección se realiza. Obviamente, y como hemos apuntado, si el receptor no se siente conmovido por obras con esas características, podría ser, asimismo, que no se diera esa correspondencia, es decir, que los rasgos en cuestión no le comportasen un conflicto.

La figura anterior (12) es un claro ejemplo que puede asimilarse, en grafología, a la escritura sobrealzada, que se interpreta, como acabamos de mencionar en el párrafo anterior.

En esa misma línea podemos destacar también los siguientes ejemplos, en los que se puede observar una sobredimensión general de las figuras que, además de los aspectos mencionados, también se interpretan, en los tests proyectivos, como una manifestación de deseos de honores y de méritos, es decir, la vanidad mencionada. Y, según nuestra hipótesis, al receptor que dichas características le motivaran una cierta aproximación, manifestada en su agrado, o un rechazo, es decir, su desagrado, podría ser debido, entre otros motivos, a su proyección, complementada, en su caso, con la negación, en las situaciones de rechazo. Efectivamente, al tratarse de la obra de Modigliani, y precisamente por tratarse de un autorretrato del autor, el estímulo se potencia, si cabe, agudizándose el efecto.



Contrariamente, un ejemplo figuras asimilables a la escritura baja y ancha, lo podemos observar en la obra de Velázquez, “Las Meninas”, (incluido como figura 9), así como en las siguientes obras, que reflejan una pobreza u ocultación de las aspiraciones del ideal, en nuestro caso del receptor, así como un sentimiento acomodaticio, o incluso, un sentimiento de presión del entorno ambiente, característico de la incapacidad para sublimar.



Cuando se trata de imágenes pequeñas, en general indica una actitud prudente, una tendencia a no abandonarse, la necesidad de reflexión; y en sentido negativo, la incapacidad para comprender, asimilar y producir cosas de amplitud, de envergadura. Consideramos que son unos buenos exponentes, aunque no se trate de figuras pequeñas, pero sí por su estilo o forma de ser pintadas, tanto las obras excesivamente detallistas como las realizadas meditante pequeñas pinceladas, como se puede observar en las siguientes obras:



Y si se trata de figuras grandes, que no hay que confundir con las sobrealzadas que hemos comentado con el ejemplo de Modigliani, se interpreta como una expresión de extraversión, expansividad, socialización, etc., y en sentido negativo, vanidad, actitud dictatorial, soberbia, altanería; un ejemplo podría ser la citada obra de Mirò (figura 11)

Las figuras apretadas, es decir, cuando no se mantiene el espacio interno preciso, o sea, el espacio interfiguras, como se puede observar en la obra “Guernica” de Picasso, (figura 1), se interpreta, en general, como una opresión de sentimientos, tendencias egocéntricas y regresivas, economía, contracción, introversión, incapacidad para crear, rigidez, avaricia, etc., por lo que el receptor, como hemos ido manteniendo, proyectará esos rasgos si se identifica con obras de esas características o, por contra, los negará, efectuando una proyección negativa de los mismos.

### **Análisis de la presión.**

La tensión del grafismo, expresada básicamente con la presión de los trazos, refleja la fuerza de la voluntad, la firmeza de la personalidad, la voluntad creadora, predisposición a la acción y, en sentido negativo, brutalidad, pasión, agresión, etc.

Ejemplos que podríamos considerar como exponentes de una fuerte presión, podrían ser la obra “Set cadires”, de Tàpies, (figura 8), y el “Autoretrat” de Mirò (figura 11)

Mientras que un ejemplo de grafismo blando, es decir, con predominio de los movimientos en curva y con déficit de presión, aunque en este caso no falte el dinamismo, podría ser:

“La Paz”  
Pablo R. Picasso



(figura 19)

Y, efectivamente, la predisposición o rechazo por parte del receptor ante un tipo de obra u otra, reflejará algunos aspectos caracterológicos suyos, como hemos venido comentando.

### **Análisis de la forma.**

La forma gráfica refleja la tendencia inconsciente para representar su ideal, lo que quisiera ser su autor, es decir, su disfraz social; o como reacción negativa, lo que rechazan.

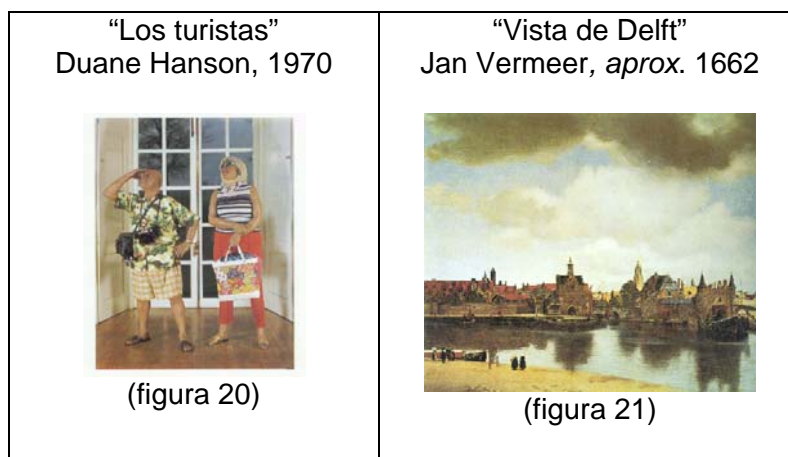
Es importante recordar que en el presente trabajo no contemplamos el análisis del autor ni, por lo tanto, sus motivaciones para ejecutar determinada obra de arte, y nos hemos centrado, exclusivamente, en el nivel de “afinidad” que el espectador tiene respecto a dichas obras, ya sean de una forma u otra.

El análisis de la forma, tanto en la escritura como en las obras gráficas en general estudia tanto la ejecución (estructura global) como la estética (ambiente estructural). Y en el presente trabajo aplicamos dicha información al impulso inicial del espectador.

Un modelo estudiado es el denominado **caligráfico**, cuando el sujeto reproduce, sin modificación, el modelo; y en nuestro caso, como hemos venido señalando, nos referimos a la afinidad del espectador con dicho tipo de obra, por lo que las características que seguidamente señalamos, las transponemos del autor al espectador afín al tipo de obra que nos ocupa.

En concreto, esas características son las propias de personas con problemas con su libertad y espontaneidad, que viven pendientes de los formalismos, de los reglamentos y deberes. Según Jung correspondería con “los individuos persona”, es decir, los que se identifican totalmente con su oficio, título o profesión, y que no son nada más en la vida que la dignidad de su cargo, de su máscara social y, evidentemente, están negadas para la invención, imaginación, iniciativa, etc.<sup>30</sup>

Ejemplos de ese tipo de obras pueden ser:



Otro modelo es el denominado **anguloso**, cuando en la forma predominan los movimientos de trazo anguloso o triangular, que obedece a una repentina contención del impulso, para imprimir bruscamente una desviación (contracción).

---

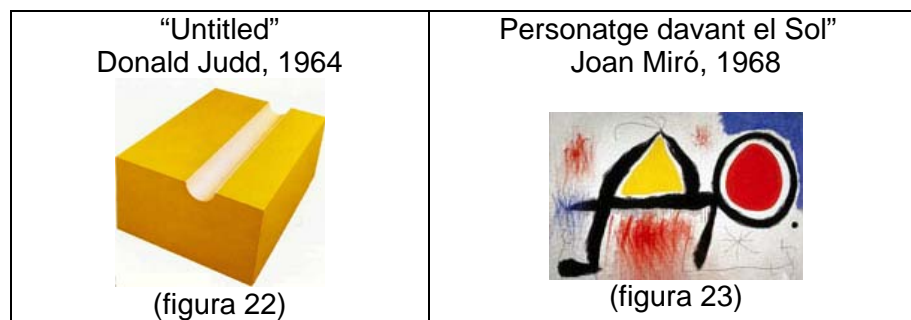
<sup>30</sup> Es importante recordar que las diferentes escuelas psicológicas presentan distintas concepciones de la personalidad, en función del distinto nivel de aceptación de los rasgos caracterológicos, biológicos, impulsos, instintos, etc., de base innata, y los diferentes aspectos adquiridos; siendo el conjunto de todos ellos los que conforman la personalidad.

En el presente trabajo nos hemos basado en la psicología dinámica, que reconoce esa globalidad, ya que, por ejemplo, el “ello” presenta las influencias instintivas, mientras que el “superyó” está conformado por la influencia del peso cultural, social.

Y, de acuerdo con la psicología dinámica, todos los sujetos presentan la totalidad de esas características, con un mayor o menor grado de influencia en cada momento, y con un mayor o menor nivel de compensación; y es, precisamente, cuando se pierde el equilibrio, cuando surgen los problemas.

Generalmente, el ángulo refleja una escasa adaptación al entorno social, falta de flexibilidad, resistencia frente a las normas, firmeza y decisión notables, capacidad de mando importante; y en sentido negativo, antipatía y desagrado basados en prejuicios, frío control emotivo, resentimiento, etc.; y esas características son las que consideramos que pueden ser atribuidas a los sujetos que en su primer impulso se identifican con dichas obras.

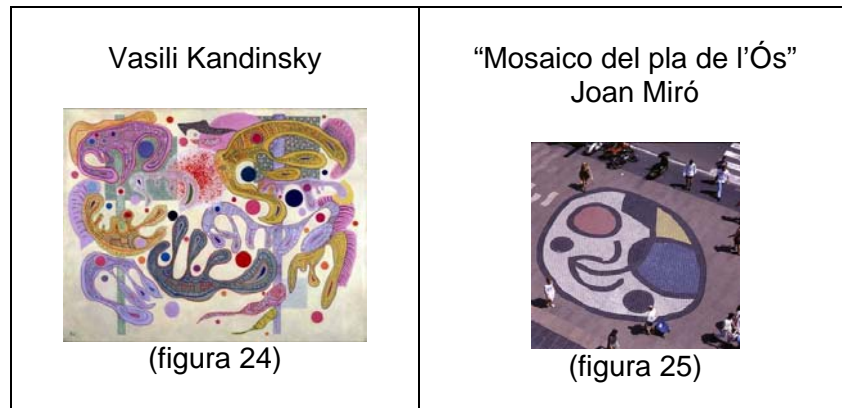
Es importante estudiar, asimismo, la ubicación espacial en la que predominen dichos ángulos, pues se puede llegar a puntualizar hacia donde se canaliza la presunta agresividad, si hacia el superyó, el yo, el ello, el pasado o el futuro. Ejemplos de este modelo gráfico pueden ser los siguientes:



Contrariamente, un modelo en el que predominan los trazos **redondeados o curvilíneos**, se interpretan como una adaptación fácil y espontánea al entorno social, un nivel formal estético, grato, imaginación, persuasión, sintonía y empatía; mientras que en sentido negativo puede reflejar, abandono, dejación, debilidad, sensualismo, etc.; y, como hemos venido considerando, esas podrían ser las características de los sujetos que en su primer impulso se identificaran con obras de ese estilo gráfico.

Como en el modelo anterior, es importante observar la zona espacial en la que predominan los trazos redondeados; siendo preciso resaltar que en ocasiones, como lo muestra la anterior obra de Miró (figura 23), en conjunto se observa un importante conflicto.

Por contra, en otra obra de ese mismo autor (figura 11), se observa un total predominio del trazo curvo, como en las siguientes obras.



### **Análisis de la rapidez.**

La rapidez en los movimientos gráficos está correlacionada con la actividad, con la rapidez de reflejos, con la imaginación.

Los trazos son lentos, en general, cuando son muy redondos, monótonos, estereotipados, muy adornados, caligráficos, etc. En sentido positivo se interpretan como propio de una actividad mental tranquila, reflexiva, atenta, analítica. Mientras que en sentido negativo refleja pesadez de ideas, retardo en la resolución de problemas, falta de coraje, pereza, etc.

Por contra, los trazos rápidos, en general, no son estereotipados, ni caligráficos, ni adornados. En sentido positivo se interpreta como propio de un sujeto culto, activo, dinamismo, potencia, etc.; y en sentido negativo, agitación, desconcierto, desorden, impaciencia, etc.

Evidentemente, un factor importante, si analizásemos las características del autor, sería la determinación del tiempo dedicado a la realización de su obra; pero como nos estamos refiriendo a las características del receptor y su identificación con dicha obra, consideramos que buenos ejemplos de este contraste que nos ocupa, pueden ser:



En el análisis que estamos efectuando, un espectador cuyo primer impulso se identificase con la figura 26, de trazo lento y detallado, podría reflejar, como hemos señalado, una personalidad reflexiva y atenta; mientras que las que se identificasen preferentemente por obras del estilo de la figura 27 podrían ser consideradas como más dinámicas.

#### **Análisis de la dirección.**

La dirección del trazado del grafismo refleja el estado de ánimo, del humor y de la voluntad, el nivel de madurez para afrontar los problemas del entorno, etc.

Es importante señalar que en la terminología grafológica, la dirección analiza la rigidez / flexibilidad de las líneas y de los trazos, sin contemplar, en este punto la inclinación.

Cuando el modelo de la obra es muy rígido, refleja inflexibilidad, rigidez de ideas, severidad imperturbable, rectitud extrema. Unos claros ejemplos de esa rigidez se observa en la obra de Mondrian (figura 4) o en las siguientes:



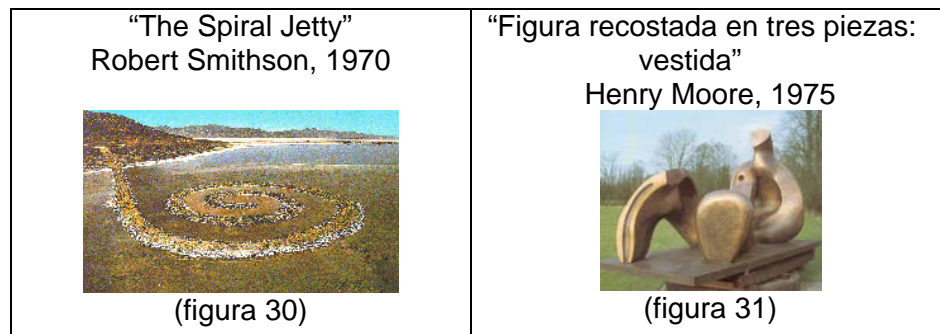
<sup>31</sup> Discípulo y yerno de Velázquez.



En ambos ejemplos se observa una rigidez en la dirección, al tratarse de líneas rectas, y hemos seleccionado dichas obras precisamente para presentar casos extremos que sirven para exponer

Por contra, hay obras que estimulan, y a la vez fuerzan la proyección, según nuestra hipótesis, de las siguientes características, la flexibilidad, diplomacia, habilidad de trato, savoir-faire, emotividad, sentido del humor, etc.; y en sentido negativo, la falsedad, la astucia, la hipocresía, etc.

Consideramos que son buenos ejemplos de ese tipo de grafismo, las siguientes obras:



Evidentemente, hay obras mixtas, es decir, que presentan trazos rectilíneos y curvilíneos y que, por lo tanto, permiten la proyección de ambos factores mencionados. Un ejemplo puede ser:

"Villa R."  
Paul Klee, 1919



(figura 32)

Consideramos que es preciso recordar que en el presente trabajo, centrado en el impulso inicial del espectador, éste podría sentirse más o menos afín con una u otra características citadas, en función de diferentes aspectos de su personalidad, es decir, incluyendo los aspectos más puntuales del momento de la observación, y, en ese caso, la afinidad o no con las

peculiaridades de cada obra se corresponderían con las que hemos venido apuntando.

### **Análisis de la inclinación.**

En primer lugar es preciso señalar que se entiende por inclinación las figuras tendentes hacia el margen derecho; mientras que si tienden hacia el margen izquierdo, se denominan invertidas, siguiendo con la terminología grafológica.

El rasgo gráfico de la inclinación posibilita la proyección de la necesidad de vinculación, de participación, de contacto o de acercamiento a los otros, al entorno; es decir, la identificación de los receptores cuyo rasgo predominante sea la impresión en el sentido expuesto por Jung y una tendencia hacia el futuro. Un ejemplo de este tipo de grafismo es la figura 29.

Cuando predominan los rasgos gráficos verticales, reflejan y posibilitan la proyección de la serenidad, firmeza, estabilidad, razonamiento y una tendencia hacia el presente. Un ejemplo de este grafismo es la figura 4 (“Composición en amarillo, rojo, azul y negro” de Mondrian)

Por contra, cuando predominan los trazos invertidos (hacia el margen izquierdo), supone una actitud de defensa, represión o rechazo de contenidos inconscientes, insatisfacción afectiva y una tendencia hacia el pasado, etc. Un ejemplo de este grafismo es la figura 28 de Malevich, en la que se observan las líneas hacia la izquierda.

Según nuestra hipótesis, cuando un sujeto, en su primer impulso se “identifica” con características verticales, inclinadas o invertidas, lo que hace es proyectar las características mencionadas, por ejemplo, la de tender hacia el próximo (en las obras con líneas inclinadas), en un mayor énfasis en el interés del presente (en las obras con líneas verticales), o un mayor peso del pasado (en las obras con líneas invertidas, es decir, inclinadas hacia la izquierda). Y, como hemos venido señalando, cuando el mecanismo de defensa presente en ese primer impulso es, por ejemplo, el del rechazo, lo que podría evidenciar es una negación de dichas características, como hemos venido señalando a lo largo de este trabajo.

### **Análisis de la continuidad.**

Este rasgo refleja y permite la proyección de la perseverancia y la estabilidad en las ideas y en “el modo de ser y de hacer”. Y, siguiendo en la línea argumental del presente trabajo, cuando el primer impulso del espectador se “identifica” con este tipo de rasgos, podría ser que existiese una afinidad con las interpretaciones que se señalan.

El trazo ligado se corresponde con la coordinación entre la tendencia del pensamiento y la acción hacia el objetivo marcado, el éxito en los logros, la homogeneidad entre los deseos y los logros. Ejemplos de este tipo de grafismo son la mayor parte de las figuras anteriores.

Por contra, el grafismo desligado refleja la necesidad de contacto consigo mismo, con el propio inconsciente, y de ahí los juicios espontáneos, sin elaboración crítica. Un ejemplo de este grafismo es la figura 17 (“Autorretrato” de Van Gogh)

### **Análisis del equilibrio.**

El equilibrio es un sentido que refleja estabilidad, firmeza, seguridad, armonía de carácter, etc. Como ejemplo, consideramos que la siguiente obra refleja adecuadamente este rasgo:

“Broken Obelisk”  
Barnett Newman, 1966



(figura 33)

Y, como hemos venido señalando, cuando el primer impulso del espectador de una obra de estas características, valora ese equilibrio, proyecta esa estabilidad; mientras que rechaza ese equilibrio, considerándolo como utópico, podría estar proyectando, quizás, su propio temor a un desequilibrio propio.

### **3 – TIPOLOGÍA DE LOS PRINCIPALES ASPECTOS ANALIZABLES EN LAS OBRAS DE ARTE GRÁFICAS, DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS TÉCNICAS PROYECTIVAS.**

Como hemos apuntado, consideramos que cada una de las técnicas proyectivas gráficas permite un acercamiento parcial y complementario al análisis psicológico de las obras de arte gráfico, que consideramos que permiten un análisis de la percepción del observador.

En concreto, la tipología de los principales rasgos analizables hace referencia a la disposición de la obra, su forma y su color.

En el presente trabajo hemos analizado:

- la disposición como ejemplo de aplicación de la metodología de los tests proyectivos,
- el color como ejemplo de aplicación de la metodología del test de los colores,
- la interrelación entre la forma y el color como ejemplo de aplicación de la metodología del test de Rorschach.
- y la forma como ejemplo de aplicación de la técnica grafológica,

Ahora bien, ese procedimiento independizado lo hemos seguido únicamente a efectos ilustrativos, ya que consideramos que para analizar la percepción de una obra concreta se podría y debería efectuar de forma integrada, aplicando las metodologías de los diferentes tests mencionados, contemplando una aproximación global a los diferentes elementos observables en dicha obra. Pero, como hemos comentado, para simplificar la exposición, hemos planteado el presente trabajo mostrando diferentes obras, seleccionando las que nos han parecido más adecuadas a cada uno de los elementos objeto de estudio.

Evidentemente, en una única obra difícilmente aparece la totalidad de los elementos que hemos ido mencionando a lo largo de este trabajo, por lo que deberíamos ajustarnos a los que estén presentes, obviamente. Consideramos que en todo primer instante de la contemplación de cualquier tipo de obra se puede dar un impulso de aproximación o de rechazo inicial, y ese impulso puede estar determinado por un aspecto gráfico dominante, subjetivamente para cada espectador en cada momento, y

es ese el que nos ha interesado analizar desde la perspectiva de las técnicas proyectivas.

Esa dificultad de encontrar todos los elementos en una única obra ha sido, lógicamente, el motivo que nos ha inclinado a la decisión de analizarlos de forma individualizada a lo largo de diferentes obras, pero, como hemos dicho, el único motivo para ello ha sido el de facilitar su presentación y comprensión. Igualmente, hemos aplicado de forma diferenciada las distintas técnicas proyectivas, si bien consideramos que esa separación únicamente la presentamos a efectos expositivos, pues en un análisis real sobre el primer impulso ante determinada obra, debería efectuarse un análisis holístico.

Finalmente, y a modo de simple apunte, y en el supuesto de que nuestra hipótesis que hemos ido exponiendo en este trabajo se pretendiese confirmar con una aplicación práctica, sería preciso efectuar una batería estadística que permitiese estandarizar las observaciones al objeto de facilitar y permitir la obtención de unas conclusiones. Y a tal fin, consideramos que podrían seleccionarse unas cuantas obras que dieran un cierto juego, por su mayor presencia de los rasgos analizados, como podrían ser:

- “El Guernica” de Picasso (figura 1)
- La “Composición en amarillo, rojo, azul y negro” de Mondrian (figura 4)
- “El grito” de Münch (figura 5)
- “Las Meninas” de Velázquez (figura 9)
- “Las Meninas” de Picasso (figura 10)
- “Los postes azules” de Pollock (figura 18)
- “Personatge davant el Sol” de Miró (figura 23)
- sin título conocido, de Kandinsky (figura 24)
- “Concepto espacial” de Fontana (figura 29)
- “Figura recostada en tres piezas: vestidas” de Moore (figura 31)

Este conjunto de obras, formado por 10, para adoptar el mismo número de láminas utilizadas por Rorschach, consideramos que podrían representar una suficiente muestra para efectuar el análisis estadístico en cuestión. Evidentemente, podrían presentarse más obras, como en los tests que seguidamente comentamos, y que se basan en 20 láminas, pero, con una muestra tan amplia multiplicaría enormemente la selección de la información, complicando su tabulación y posterior análisis.

Es decir, la selección de determinadas obras de arte señalada podría permitir la afloración de aspectos inconscientes de la personalidad del observador, del mismo modo como funciona el test de Rorschach o, para citar otros tests en esa misma línea, y que mencionamos únicamente como otros ejemplos de pruebas dinámicas que permiten “explorar factores dinámicos como los impulsos, frustraciones, ansiedades, conflictos y la manera peculiar con que la personalidad individual maneja esos procesos” P. M. Symonds (1986) *Test de cuadros para adolescentes*, México, Edit. Paidós, página 10, como:

- **El Test de cuadros para adolescentes, de Percival M. Symonds<sup>32</sup>**: que consiste en presentar sucesivamente al adolescente una serie de láminas (en total son 20, agrupadas en dos series de 10 láminas cada una) en las que se observan, en color sepia, diferentes escenas, como un hombre llevando una maleta por la calle; una mujer embarazada leyendo un libro ante una ventana que se ve una calle por la que pasea una pareja; una pareja de hombres, uno de ellos, más alto y con unos papeles, parece reprender al otro; una chica joven subiendo las escaleras de una casa y arriba en el rellano una sombra de un hombre esperando; etc.

Con esas láminas se pretende que el observador construya historias, que permiten al analista investigar su configuración psicológica.

- **El Test Pata Negra, del citado Louis Corman<sup>33</sup>**: que consiste en una serie de 20 laminitas que reflejan diferentes escenas (“las aventuras de Pata Negra”) de una supuesta familia de cerdos, en las que la supuesta madre tiene una mancha negra en uno de sus muslos traseros, igual que una de las supuestas crías. En las diferentes escenas se ven diversas situaciones en las que se refleja un cerdito corriendo solo por un camino, una escena en la que la madre está con una cría y el padre con otra mientras que la cría de la mancha está en medio sola; una escena nocturna en la que se observan las siluetas de los supuestos padres que son observadas desde detrás de una valla por una de las crías; etc.

---

<sup>32</sup> Obra mencionada en el párrafo anterior.

<sup>33</sup> Corman, L (1983, 5, 9) (3 volúmenes) *El Test PN*. Barcelona, Editorial Herder.

Pues en esa misma línea, consideramos que las obras de arte permiten aflorar aspectos inconscientes, observables o no directamente, pero que podrían ser la base para que el observador reflejase sus "historias", y ese material sería una buena base para determinar su personalidad.

Evidentemente, y como ya hemos comentado, nunca debe efectuarse un análisis basándose en un único test, así que deberían contrastarse siempre varios, para ratificar las observaciones comunes y, en ese sentido, las obras de arte podrían ser unos materiales más.

Es importante señalar, finalmente, que nuestra hipótesis no se ciñe exclusivamente a una posible investigación analítica clínica, sino que más bien consideramos que podría ser una teoría estética para conocer la percepción artística desde una perspectiva de la psicología dinámica, y es ésta la función que hemos considerado más operativa.

#### **4 – REFLEXIONES FINALES.**

Como hemos venido comentando a lo largo de este trabajo, el objetivo del mismo es plantear la hipótesis de aplicar parcialmente la mecánica de los tests dinámicos a las obras de arte, al objeto de analizar la bidireccionalidad entre el estímulo (provocador o inhibidor) y el receptor (dinámicamente considerado)

Y consideramos que es preciso resaltar, como hemos destacado también en el apartado “Introducción”, que dadas las limitaciones del propio trabajo y la complejidad de la hipótesis, no es posible efectuar unas conclusiones, ya que no hemos ratificado la hipótesis que nos ha venido ocupando, pues para encontrar un soporte suficientemente significativo sería preciso realizar un amplio análisis de campo en diferentes colectivos y con diversas metodologías, que escapa a nuestras limitadas posibilidades, pues, evidentemente, unos pocos casos no justificarían / rechazarían nada.

De todos modos, consideramos que la exploración que hemos efectuado para explicar nuestra hipótesis muestra que es plausible la aplicación de las técnicas dinámicas para analizar el primer instante de la percepción de una obra de arte, el primer impulso que experimenta el espectador ante cualquier tipo de obra; y ese impulso, como hemos venido señalando a lo largo de este trabajo, está determinado por los propios rasgos caracterológicos del observador y que algún elemento de la obra le estimula o inhibe.

A tal fin nos hemos basado en diferentes métodos proyectivos, suficientemente contrastados, que consideramos que permiten apoyar, al menos teóricamente, la hipótesis del presente trabajo, y una buena prueba de ese apoyo teórico citado estimamos que es la extrapolación de las conclusiones del Rorschach sobre la preeminencia de la forma sobre el color.

Y consideramos, también, que es preciso señalar que nuestra reflexión sobre el nivel de correlación entre algunos aspectos de las obras y las expectativas del perceptor, como determinantes del grado de aproximación o rechazo que se genera en el momento de su contemplación, NO es nada nuevo, pues es un fenómeno que se da constantemente en nuestra sociedad, ya que, sistemáticamente, preferimos lo idéntico o más próximo a nosotros, mientras que rechazamos, de forma más o menos



manifiesta, todo lo ajeno, lo contrario a nuestras características (buena prueba de ello, pero a niveles extremos, lo podemos observar en el racismo).

En otras ocasiones, como hemos ido detallando en este trabajo, nos movilizamos por pulsiones contrarias a las que, conscientemente, consideramos como válidas; y ello, como hemos venido exponiendo, es debido a la implicación de diferentes mecanismos de defensa, como hemos señalado.

Es preciso destacar que dada la complejidad psicológica, debe descartarse cualquier análisis que se base en unos pocos elementos de juicio, ya que, como hemos comentado, deben contrastarse diferentes pruebas para ver los rasgos que se confirman comparativamente en distintos tests. Y, en nuestra hipótesis, evidentemente, debemos tomar las mismas precauciones y cautelas, pues en el conjunto de los aspectos que hemos tratado hay diferentes elementos que son polivalentes y, también, debe tenerse siempre presente que la consideración de las valencias como positivas y negativas, siempre deben enmarcarse en el contexto preciso.

Consideramos que un análisis como el que nos ocupa, podría servir para investigar la estructura psicológica de los sujetos, tanto con fines terapéuticos como de selección de personal, si bien nuestra hipótesis podría ser una teoría estética para conocer la percepción artística, y es ésta la función que hemos considerado más operativa, pues podría permitir a los estudiosos de las obras de arte conocer el motivo de la aceptación o rechazo inicial de la misma, es decir, el impulso que genera el estímulo excitante, una vez captado por los sentidos (órganos capaces de recibir y transmitir las impresiones) y confrontado con la sensibilidad, entendida como la capacidad para percibir mediante los sentidos del espectador; en el bien entendido que dicha sensibilidad está condicionada, asimismo, por el sentimiento, el estado afectivo del ánimo en un momento determinado.

Evidentemente, somos conscientes que nuestra hipótesis plantea diferentes posibles refutaciones, como, por ejemplo, el descontextualizar las obras de arte gráficas de la normativa imperante en la época en la que fueron concebidas, así como las técnicas que utiliza el creador de la misma para dirigir la mirada, para centrarla, en concreto, la perspectiva áurea, el punto de fuga, etc., pero consideramos que esas

consideraciones quedan al margen de nuestro estudio, ya que únicamente las consideramos como estímulos, para permitir aflorar aspectos caracterológicos del espectador, igual que las láminas de Rorschach, diseñadas en 1920, y plenamente vigentes un siglo después.

En ese sentido cabría puntualizar que la posible aportación al análisis estético debería circunscribirse, precisamente, al estudio del impulso inicial. Y si un autor ha incluido un aspecto de mayor relevancia en su obra, como, por ejemplo, en “Las Meninas” de Velázquez (figura 9) puede serlo la infanta central, vestida de blanco, precisamente nosotros lo consideramos como tal, si bien con diferentes interpretaciones, pues:

- cuando el primer impulso se centra en él, lo consideraríamos como “normal” (estadísticamente hablando),
- pero también ponderaríamos los impulsos que, rechazando dicho aspecto relevante, se centrasen, por ejemplo, en el observador del fondo y, en ese caso, intentaríamos verificar los motivos por los que el sujeto se ha fijado en el “voyeur” del receptor, de si mismo, como si fuera una introspección, o si, por contra, se trata de una visión controladora del entorno. Esta diferente interpretación la podríamos contrastar con el tipo de respuesta a otras láminas, por ejemplo, con “El grito” de Münch (figura 5), si el sujeto en cuestión resalta al hombre que grita, o el colorido de las nubes.

Otra posible crítica podría basarse en la complejidad en poder contrastar nuestra hipótesis, pero consideramos que ello no es óbice para mantenerla como tal, quedando para un posible posterior estudio un análisis en este sentido.

También podría argumentarse que la situación personal del espectador varía en función de cada momento concreto, de su entorno y vivencias puntuales, y que, por lo tanto, sus impresiones podrían ser diferentes en cada caso. Y eso es así, en cierto modo, si bien, como consideran todos los tests proyectivos, siempre se mantienen los elementos básicos de la estructura caracterológica del sujeto, por lo que, en principio, consideramos que esta posible crítica quedaría superada, máxime si, como hemos ido repitiendo a lo largo de esta obra, siempre deben contrastarse las posibles conclusiones con otras pruebas realizadas.

Es preciso señalar que en la realización del presente trabajo nos ha sido posible “aplicar” unas técnicas a unos estímulos para los que no fueron diseñadas, y esa generalización nos ha permitido contemplar que a pesar de la pretendida homogeneidad que la globalización supone, en todas las actividades humanas queda un margen individualizador, un marco de actuación determinado por aspectos propios e intrínsecos de cada observador, y esa es la riqueza de la variedad humana.

A este respecto se podría aducir, asimismo, que nuestra hipótesis precisamente parece refutar que ese margen individual sea fruto de la propia libertad de cada uno de nosotros, pues parece determinado tanto por el “ello”, los aspectos instintivos, de orden genético, biológico, como por el “superyó”, la superestructura cultural en la que estamos inmersos, y en parte es verdad, pues todos los mecanismos de defensa mencionados son, por definición inconscientes, pero la gran “cocina” de todos esos mecanismos se produce en el “yo”, en el “ego”, y en esa instancia ya se manifiesta la voluntad, la conciencia; si bien, al limitarnos al primer segundo de la visión de una obra de arte, esas facultades no inciden, lo hacen en los segundos siguientes. Y del mismo modo actúan y se fundamentan las técnicas proyectivas mencionadas.

## 5 – BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

- Andreoli, Vittorino (1992) *El lenguaje gráfico de la locura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anzieu, Didier (1987) *El yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arnheim, Rudolf (2002) *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza Editorial, S.A.
- Arumí, Maria (1989) *Alguns elements d'estudi per a la traducció del llenguatge verbal al visual*.  
Tesis presentada en la Univ. Central de Barcelona.
- Barasch, Moshe (2001) *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, Col.  
Arte y Música
- Berger, John (1997) *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza edit., Col. Alianza Forma 98.
- Bohm, Ewald (1988) *Manual del psicodiagnóstico de Rorschach*. Madrid: Ediciones Morata.
- Burger, P. [et al.] (1987) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros
- Cirlot, Juan-Eduardo (1979) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Edit. Labor.
- Combalía, Victoria (2003) *Comprender el arte moderno*. Barcelona: Debolsillo
- Corman, Louis (1971) *El test de los garabatos: exploración de la personalidad profunda*. Buenos  
Aires: Kapelusz, Col. Biblioteca de Psicología Contemporánea.
- Corman, Louis (1983, 5, 9) (3 volúmenes) *El Test PN*. Barcelona: Edit. Herder, colec. Biblioteca  
de Psicología números 50, 76 y 110.
- Exner, John, E., Jr (1990) *Manual del Rorschach para el Sistema Comprehensivo*. Barcelona.  
l'Estudi d'en Llop.
- Exner, John E., Jr (1994) *El Rorschach: Un Sistema Comprehensivo*. Madrid: Psimática.
- Freeland, Cynthia (2003) *Pero ¿esto es arte?* Madrid: Cuadernos Arte Cátedra
- Freud, Anna (1989) *El yo y los mecanismos de defensa*. Barcelona: Paidós, Col. Biblioteca de  
psicología profunda.
- Groupe µ (1993) *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones  
Cátedra, S.A., Col. Signo e imagen.
- Hammer, Emanuel F. (1992) *Tests proyectivos gráficos*. Barcelona: Paidós, Col. Picometría y  
Psicodiagnóstico.
- Lüscher, Max (1986) *Test de los colores*. Barcelona: Paidós, Col. Picometría y Psicodiagnóstico.
- Maganto, Carmen y Juana M<sup>a</sup> (1990) *T. D. A. Test del dibujo de un animal*. Madrid: Seco Olea  
Ediciones, s.l.
- Marty, Gisèle (1999) *Psicología del arte*. Madrid. Ediciones Pirámide, S.A.
- Michaud, Yves (2002) *El juicio estético*. Barcelona: Idea Books
- Parsons, Michael J. (2002) *Cómo entendemos el arte: Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la  
experiencia estética*. Barcelona: Paidós, Col. Arte y Educación
- Portuondo, Juan A. (1974) *Zonas clásicas y zonas especiales del test de Rorschach*. Madrid:  
Biblioteca Nueva.
- Rorschach, Hermann (1987) *Psicodiagnóstico*. México D.F.: Paidós.
- Simón, José Javier (1992) *El gran libro de la grafología*. Barcelona: Martínez Roca, S. A.
- Stora, Renée (1989) *El test del árbol*. Barcelona: Paidós, Col. Picometría y Psicodiagnóstico.

- Symonds, Percival M. (1986) *Test de Cuadros para adolescentes*. México: Paidós, Col. Psicometría y Psicodiagnóstico.
- Tizón, Jorge (1988) *Apuntes para una Psicología basada en la Relación*. Barcelona: Hogar del Libro.
- Vels, Augusto (1991) *Escritura y personalidad: Las bases científicas de la grafología*. Barcelona: Herder.
- Volpe della, Galvano (1987) *Historia del gusto*. Madrid: Edic. Visor, colec. La balsa de la Medusa.
- Warning, Rainer (1989) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor distribuciones. Col. La balsa de la Medusa
- Xandró, Mauricio (1991) *Manual de tests gráficos*. Madrid: Edit. EOS.

#### **Artículo:**

- Cirlot, Victoria (1996) "L'estètica de la recepció". En Llovet, J. (ed.), *Teoría de la literatura*. Barcelona: Columna, Pp. 155-168.

#### **Artículos de Internet (mayo 2003):**

- Borràs Castanyer, Laura: *De la estética de la recepción a la estética de la interactividad. Notas para una hermenéutica de la literatura hipertextual*

[http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/estetica\\_interactividad.pdf](http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/estetica_interactividad.pdf)

- Melero, Moría José: *A propósito de un cuadro de Magritte: esbozos para una estética de la recepción*

<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002cuart/variados/magritte2-5.html>

- Morales Piña, Eddie: *La estética de la recepción*

[http://www.upa.cl/publicaciones/2002/estetica\\_recepcion.pdf](http://www.upa.cl/publicaciones/2002/estetica_recepcion.pdf)

- Morales Piña, Eddie: *Aproximación a la estética de la recepción y a la semiótica literaria*

[http://www.upa.cl/publicaciones/2002/aproximacion\\_estetica.pdf](http://www.upa.cl/publicaciones/2002/aproximacion_estetica.pdf)

- Riera, Sergi: *L'estètica de la recepció a la poesia de Joan Brossa*

<http://www.uoc.edu/jocs/brossa/articles/riera.html>

- Talens, Jenaro: *Estética de la recepción*

<http://www.ua.es/dossierprensa/2001/01/27/11.html>

- Vázquez Medel, Manuel Ángel: *La semiosis estética en los textos literarios*

<http://www.cica.es/aliens/qittcus/lisemiosis.htm>

## **6 – ÍNDICE DE LA PICTOGRAFÍA UTILIZADA.**

<b><u>Figura</u></b>	<b><u>Obra</u></b>	<b><u>Autor</u></b>	<b><u>Pág.</u></b>
1	“El Guernica”	Pablo R. Picasso	13
2	“La vida”	“	14
3	“La Toilette”	“	14
4	“Composición en amarillo, rojo, azul y negro”	Piet Mondrian	14
5	“El Grito”	Eduard Münch	15
6	“La Tragedia”	Pablo R. Picasso	15
7	“Y el oro de sus cuerpos”	Paul Gauguin	16
8	“Set cadires”	Antoni Tàpies	17
9	“Las Meninas”	Diego Velázquez	23
10	“Las Meninas”	Pablo R. Picasso	29
11	“Autorretrat”	Joan Miró	40
12	“Retrato de Lunia Czechowska”	Amadeo Modigliani	41
13	“Autorretrato”	“	42
14	“El hombre que marcha”	Alberto Giacometti	42
15	“Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas”	Diego Velázquez	42
16	“Sebastián de Morra”	Francisco de Goya	42
17	“Autorretrato”	Vincent Van Gogh	43
18	“Los postes azules”	Jackson Pollock	43
19	“La Paz”	Pablo R. Picasso	44
20	“Los turistas”	Duane Hanson	45
21	“Vista de Delft”	Jan Vermeer	45
22	“Untitled”	Donald Judd	46
23	“Personatge davant el Sol”	Joan Miró	46
24	sin título	Vasili Kandinsky	47
25	“Mosaico del pla de l’Ós”	Joan Miró	47
26	“La Menina Infanta doña Margarita”	J. B. del Mazo	48
27	“Menina”	Pablo R. Picasso	48
28	“Suprematismo”	Kazimir Malevich	48
29	“Concepto espacial”	Lucio Fontana	48
30	“The Spiral Jetty”	Robert Smithson	49
31	“Figura recostada en tres piezas: vestida”	Henry Moore	49
32	“Villa R”	Paul Klee	49
33	“Broken Obelisk”	Barnett Newman	51

## **7- AGRADECIMIENTOS.**

### **■ ESTE TRABAJO HA SIDO POSIBLE GRACIAS AL APOYO Y ASESORAMIENTO DE:**

- ◆ EULÀLIA POLLS, mi tutora, tanto por su apoyo constante como por su aportación sobre los contenidos estéticos. Y todo ello en un momento crucial para ella, por cuanto, en realidad, ha tenido dos partos paralelos, éste, de 12 meses.**
  
- ◆ ORIOL OLESTI, mi consultor, por su aportación metodológica y crítica.**
  
- ◆ ELISENDA ARDÉVOL, coordinadora del TFC, por su inestimable dedicación, apoyo y consejos constructivos que han permitido que, finalmente, este trabajo viese la luz.**
  
  
- ◆ JOAN CAMPÀS, profesor de la UOC, por su ayuda en la determinación de la bibliografía básica desde el punto de vista estético.**
  
  
- ◆ MARIA ARUMÍ, Dra. que, muy amablemente, me ha prestado su colaboración y consejos para incentivar el espíritu de originalidad y de libertad, sobre otro posible enfoque más rígido, y posiblemente más erudito, pero centrado en el análisis bibliográfico.**
  
  
- ◆ LAURA SOLANILLA, por su apoyo moral.**

**POR LO QUE ES DE JUSTICIA EXPRESARLO AQUÍ.**