

**La tercera dimensión en el  
Psicodiagnóstico de Rorschach**

Jacqueline Altamirano  
Marta Guberman  
Patricia Regueiro

**La tercera dimensión en el  
Psicodiagnóstico de Rorschach**

 **Lugar**  
Editorial

Altamirano, Jacqueline

La tercera dimensión en el Psicodiagnóstico de Rorschach / Jacqueline Altamirano ; Guberman, Marta Beatriz ; Patricia Regueiro. - 1a ed. . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Lugar Editorial, 2015.

72 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-950-892-503-9

1. Psicodiagnóstico. 2. Test de Rorschach. 3. Psicología. I. Guberman, Marta Beatriz, II. Regueiro, Patricia III. Título  
CDD 153.9

Diseño de tapa e interior: Silvia C. Suárez

Edición: Juan Carlos Ciccolella

Corrección de estilo: Malena Glezer

© De las autoras

*Pinto las cosas como las pienso,  
no como las veo.*

Pablo Picasso

ISBN: 978-950-892-503-9

© 2015 Lugar Editorial S. A.

Castro Barros 1754 (C1237ABN) Buenos Aires

Tel.: (54-11) 4921-5174 / 4924-1555

lugar@lugareditorial.com.ar

www.lugareditorial.com.ar

facebook.com/Lugareditorial

---

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en la Argentina – *Printed in Argentina*

## Prólogo

Etel Kacero

*Las visibilidades no se definen por la vista, sino que son complejos de acciones y pasiones, de acciones y reacciones, complejos multisensoriales que salen a la luz.*

Gilles Deleuze

Leer las páginas de este libro constituye una invitación a penetrar en lo más intrincado e inefable de las posibles producciones del sujeto: ni más ni menos que acercarse a las formas de tratar el espacio en Rorschach, de organizarlo, de habitarlo, de adentrarse en él. No meramente bordeándolo, como en las respuestas de “forma”, sino poniendo de relieve aquellas oportunidades en que el sujeto mira, toca, palpa y siente la superficie que compone el “adentro” de la configuración visual. Percibiendo esa superficie no como algo homogéneo, liso, parejo, tal como sería el color cromático o el acromático saturado, sino haciendo lugar a los matices, las sutilezas, los cambios de tonalidad.

Pienso que, así como las personas sensibles a sus propios cambios y estados son las que pueden simbolizar de alguna manera el claroscuro a través de estrategias y organizaciones diversas, las autoras muestran sensibilidad y, a la vez, fortaleza para abordar la materia; tema controversial, complejo, que a veces se ha simplificado y otras ha merecido tratamientos ambiguos en el intento de encontrar categorías que atraparan los comportamientos del sujeto frente a los matices que componen las figuras del Rorschach.

Recurrir al arte, a sus modos de vivir, representar el espacio a través del tiempo, son acciones que revelan el interés de las autoras por explicar

cómo cada época –en consonancia con su concepción del universo– concebía esa ventana al mundo que constituye la pintura.

Con ello están introduciendo la dimensión temporal, lo imaginario, las estrategias y tecnicismos a los que recurrió el hombre para expresar su ser en cada tiempo; su modo de vivir, de ver y de verse; su modo de sentir el cuerpo, el movimiento, los sentimientos, los cambios, las necesidades y las potencias humanas.

Si consideramos al Rorschach como una metáfora espacial de los posibles recorridos que puede habilitar cada persona, podemos entender el esfuerzo que se advierte en estas páginas, de penetrar y discriminar los modos de configuración del espacio, sus sutilezas; el esfuerzo que implica hacer emerger los diferentes posicionamientos que el lector de Rorschach adopta para habitar, instalarse en esa superficie; el esfuerzo para entrever los procesos que implican y su eficacia o su fracaso.

¿Cómo vive cada persona sus estados de fragilidad cuando la superficie se hace más tenue o evanescente? ¿Cómo enfrenta las masas más oscuras y gigantescas que se le imponen? La distancia que toma, ¿es operativa o con ella solo evita la inundación emocional? ¿Puede vivir desde su cuerpo sensible y adoptar soluciones creativas? ¿Cómo avanza en esa construcción? ¿A partir de qué recursos, de qué compromisos?

En estas páginas se pone el acento no solo en las estrategias mismas que implementa el que mira las imágenes, sino, sobre todo, en la intención con que la persona las pone en juego. Cómo son esos trayectos, a qué construcciones accede y cómo se pone en escena su singularidad.

Tal como en el arte, los sucesivos modos de mostrar la espacialización de lo visible expresan la intención de representar los cambios que suceden en la experiencia del hombre en el mundo y el surgimiento de nuevas posibilidades de protagonismo humano –a través del empleo del cálculo y la medida, del dinamismo y la acción, de ser afectado por la luz, de transmitir directamente la emoción a través del color, de hacer presente lo temporal en la pintura–; así es también la intencionalidad la que lleva al sujeto a organizar y configurar la materia sensorial Rorschach.

Para las autoras, la organización espacial que logra el sujeto mostrará su eficacia asociada a los niveles formales alcanzados en la respuesta y a los contenidos más o menos vitales, expresivos o alejados de la problemática que enfrenta en ese momento.

Es decir que la tridimensionalidad, sea cual fuere el recurso que se emplee (perspectiva o volumen, linealidad o claroscuro), no dice nada por sí sola; es necesario atender a las posibilidades de simbolización que se reflejarán tanto en los otros determinantes que pueda tener la respuesta como en los contenidos aludidos y en la lógica de su armado.

También la historia y el momento vital que experimente el sujeto constituirán la compleja trama de factores que entran en cada respuesta y que permitirá, en su particular entretelado, dar sentido y funcionalidad a lo visibilizado y expresado verbalmente.

Es notable que, en este texto, lo que se pone de relieve es la diferencia existente entre “materia” y “espacio” o, como dirían los escolásticos, entre *locus* y *spatium*, respectivamente, ya que tanto cognitiva como afectivamente obedecen a experiencias y procesos distintos.

La persona que explora el espacio a través del análisis trémulo de las sensaciones diferenciales de claroscuro revela un modo de acercarse a su propio interior; si ello le produce angustia, incertidumbre, fragilidad, o es una oportunidad de nueva creación e inventiva, deberá ser evaluado cuidadosamente por el rorschachista a través del seguimiento del proceso de construcción que ha hecho el sujeto.

Es decir que la significación psicológica de cualquiera de las estrategias podrá surgir cuando logremos conectarla con los atravesamientos vitales y temporales del sujeto, tal como comprendemos los cambios que el arte muestra como efecto de la cultura.

Seguramente, la lectura de este trabajo provocará discusiones por las ideas que aporta, pero, como dice Maurice Merleau-Ponty: “heredar un pensamiento significa lidiar con sus impensados. No impensados como vacíos a llenar, sino como posibles a desplegar”.

## Introducción

Somos tres psicólogas con diferentes formaciones teóricas, distintos abordajes terapéuticos<sup>1</sup> y una pasión en común: el Psicodiagnóstico de Rorschach.

Desde hace varios años, nos venimos reuniendo a almorzar y charlar sobre las cosas de las que hablan las amigas: la familia, los hijos, el trabajo... y el Rorschach. De modo que era frecuente que a nuestras reuniones trajéramos protocolos y cuestionamientos en relación con las respuestas, las interpretaciones y clasificaciones.

El tema que nos llevaba más tiempo de discusión y reflexión era el uso, clasificación e interpretación de la perspectiva, no encontrando, en la bibliografía vigente, respuestas que nos conformaran.

Fue así como decidimos ir al origen del tema: el arte, suponiendo que allí encontraríamos una respuesta... Pero nos equivocamos: en vez de respuestas se nos abrieron más interrogantes, que nos llevaron a continuar profundizando.

De este modo, el recorrido que comenzamos por el arte (que desarrollamos en el Capítulo I) continuó por la óptica, la fisiología (Capítulo II) y, por supuesto, las diferentes elaboraciones teóricas sobre perspectiva en Rorschach (Capítulo III).

Debió pasar mucho tiempo, mucha lectura, discusión y reflexión para que finalmente surgiera el punto de inflexión más importante para nuestro trabajo: *debíamos hablar de tridimensión y no de perspectiva*.

Nuestro punto de partida era la concepción de la tridimensión como algo homogéneo, pero luego fuimos discriminando diferentes formas de construcción de la perspectiva para finalmente arribar a la conclusión

---

<sup>1</sup> Estas formaciones y abordajes a los que nos referimos son el psicoanálisis, la corriente fenomenológica existencial, y el abordaje sistémico cognitivo.

de que no era la única forma de representación tridimensional. Caímos en la cuenta de que el volumen también lo era, porque los objetos eran representados en escorzo.

Llevando estas cuestiones al Psicodiagnóstico de Rorschach, constatamos que los diferentes autores trataban la tridimensión sin diferenciar si la respuesta del sujeto aludía a la perspectiva o al volumen, y clasificándola con el mismo determinante independientemente de la escuela de la que partían.

Nosotras advertimos que no podíamos homologar la perspectiva a la tridimensión, ya que esta englobaba no solo las distancias, sino también los volúmenes, por lo que debíamos discriminarlos. Si bien tanto en la distancia como en el volumen está implicada la tridimensión, la elaboración de ambos requiere de diferentes procesamientos mentales y tiene distintas significaciones psicológicas (Capítulo IV).

El último capítulo (V) lo dedicamos a la interpretación del uso de la tridimensión en las respuestas dadas en el Psicodiagnóstico de Rorschach, coincidiendo con Ernst Cassirer (1925) en considerar que la perspectiva es una de las “formas simbólicas” mediante las cuales “un particular contenido espiritual se une a un signo sensible, concreto, y se identifica íntimamente con él” (Panofsky, 2003, p. 24). Así, se entiende que la concepción y construcción de la tridimensión ha ido variando acorde con los cambios culturales, sociales e ideológicos de las distintas épocas.

En este libro nos proponemos investigar las diferentes formas de representar la tridimensión que aparecen en las respuestas del Psicodiagnóstico de Rorschach. En la sucesión de los capítulos, el lector podrá ver el modo en que fuimos gestando esta idea para dar lugar al presente libro, que no intenta ser una respuesta, sino un disparador de nuevas concepciones y apreciaciones clínicas.

# 1

## La tridimensión en la historia de la pintura

En el arte, la perspectiva fue el portal de entrada para representar la tridimensión.

Puede definirse a la perspectiva como la técnica empleada para representar sobre un plano los objetos, en la forma y disposición con que aparecen a la vista. En sentido figurado, representa la circunstancia de observar los acontecimientos a distancia y desde cierto ángulo para poder apreciarlos en su verdadero valor.<sup>2</sup> En palabras de Osvaldo López Chuhurra (1996, p. 123): “la perspectiva es el dibujo del espacio”.

Según la definición de la geometría descriptiva, la perspectiva es la ciencia que enseña a representar los objetos tridimensionales en una superficie bidimensional, de manera que la imagen en perspectiva y la que ofrece la visión directa coincidan. En cambio, en la historia del arte, el término se usa en sentido amplio para indicar los más diversos métodos de representación de la profundidad espacial.

La acepción actual de perspectiva parte del Renacimiento italiano, porque con anterioridad el término tuvo otros significados.

Perspectiva deriva del verbo *perspicere*, que es el equivalente del término griego *optiké*, “óptica”. Así pues, tanto en el origen como en el mundo antiguo y medieval, “perspectiva” se refiere al estudio de los fenómenos de la visión y al funcionamiento del ojo en la percepción visual.

A lo largo de la historia, no se han utilizado las mismas técnicas para representar la perspectiva. Su aplicación ha dependido de los avances de la ciencia y la técnica, especialmente con la evolución de los conocien-

<sup>2</sup> Diccionario Kapelusz de la Lengua Española. Buenos Aires, Kapelusz, 1979.

tos en óptica, geometría y matemáticas. Además, en estas técnicas ha influido la cultura de cada época, su *weltanschauung*<sup>3</sup>, las concepciones del espacio y del tiempo, y la relación del hombre con el mundo.

La perspectiva no formaba parte de la representación pictórica del artista primitivo, ya que él no poseía una “perspectiva” del universo que habitaba. La disposición frontal del dibujo manifestaba la relación de inmediatez del hombre con su espacio, cumpliendo así una función comunicativa en reemplazo de las palabras. Su frontalidad, además, tenía la intención de significar lo vivido, situándolo en el mismo plano y cerca del observador.

Durante gran parte de la Antigüedad, el arte estuvo muy asociado a las necesidades formales de los rituales religiosos, especialmente entre los egipcios y babilonios.

El arte egipcio (4.000 años a.C.), que para muchos estudiosos carecía de originalidad, era un arte al servicio de los templos y de los reyes, basado en la representación bidimensional. Sus pinturas eran planas, sin sombras y no daban sensación de relieve.

Los principios básicos del arte egipcio eran:

- 1) La frontalidad: las representaciones se hacían vistas de frente, aunque las figuras humanas se dibujaban con la cabeza, pies, manos y senos, de perfil, el ombligo de tres cuartos y el resto del cuerpo, de frente.
- 2) Falta de perspectiva: representaban las pinturas en líneas horizontales, dividiendo la escena en registro de movimientos en secuencia dentro del plano. También se utilizaba la representación de figuras de distintos tamaños, pero en un mismo plano. Las líneas superiores representaban el fondo y las inferiores, los primeros planos.
- 3) Horizontalidad: se aplicaba a todo el conjunto, pudiendo representar así la verticalidad de los conjuntos decorativos, la alzada y la base en el mismo plano.

Todas estas características convertían al arte egipcio en un arte conceptual, no perceptivo, o sea, su intención no era la de producir una impresión estética, sino la de transmitir una idea (Figura 1).

En cambio, para los griegos y romanos, el arte era más bien una forma de humanismo.

En la Antigüedad no existía la noción de perspectiva. Al comienzo, el arte griego presentaba diseños elementales con formas geométricas –de

ahí la denominación de “geométrico” que recibe este primer período (siglos IX y VIII a. C.)–.

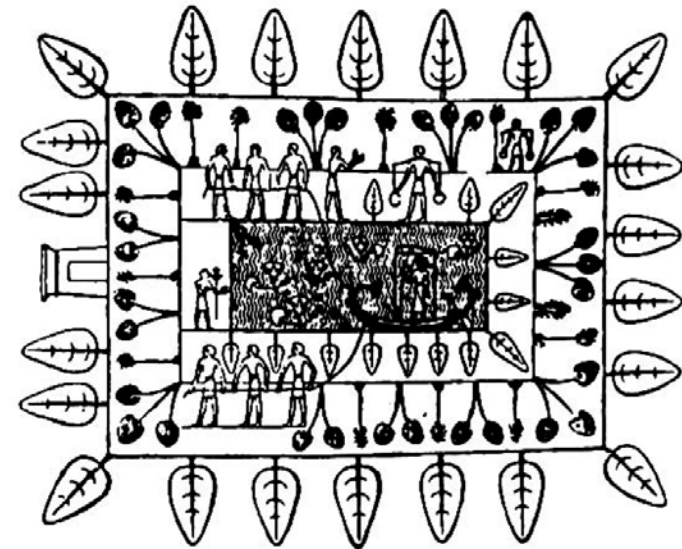


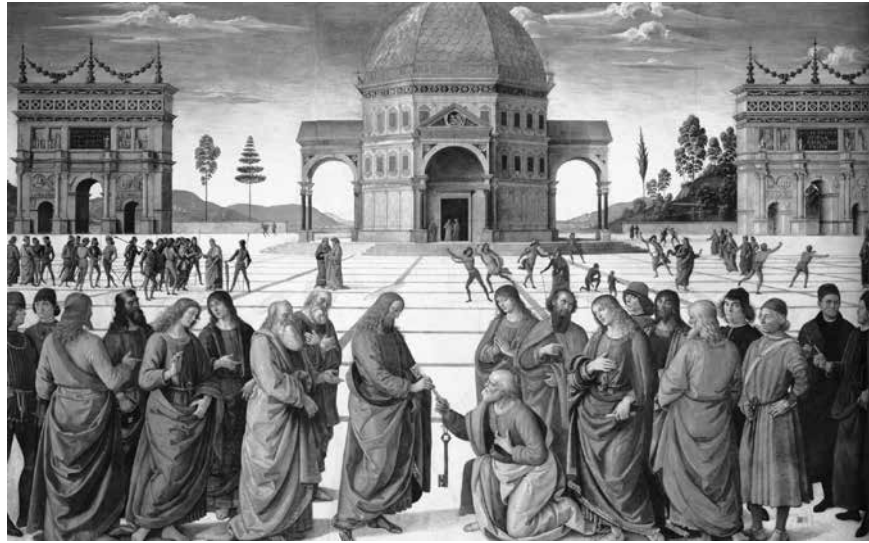
Figura 1. Representación egipcia de un jardín. (Neues Reich, de Schäfer).

Fuente: Panofsky, 2003, p. 125.

Con el correr del tiempo, estas formas planas se fueron enriqueciendo progresivamente hasta cobrar volumen. Surgieron, entonces, los primeros dibujos de plantas y animales enmarcados por guardas denominadas “meandros”. Hacia los siglos VII y VI a.C., se incluyó la figura humana, la cual fue cobrando mayor importancia a medida que se ponía al servicio de las representaciones mitológicas.

En el segundo cuarto del siglo VI a.C., emergió el principio de “escalonamiento horizontal”, que daba cuenta de un acentuado escorzo y, con él, aparecieron los círculos representados como elipses, la torsión de los rostros y tórax en tres cuartos, el movimiento y el relieve del suelo (Figura 2).

<sup>3</sup> Término alemán que puede traducirse como “visión de mundo o cosmovisión”.

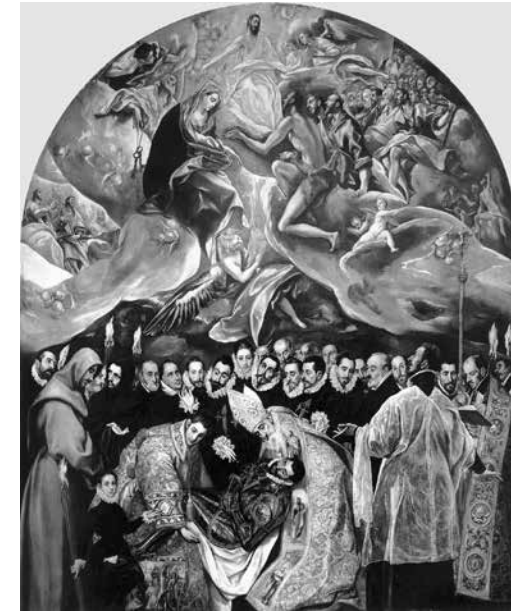


**Figura 8.** Renacimiento quattrocentista: *La entrega de las llaves a San Pedro*. Pietro Perugino, 1482.



**Figura 9.** Pintura renacentista flamenca: *Paisaje con la caída de Ícaro*, Brueghel el Viejo, 1554.

El Clasicismo renacentista dio lugar sucesivamente a dos movimientos diferentes: el Manierismo y el Barroco. El primero, una reacción contra la perfección idealista del Clasicismo, empleó la distorsión de la luz y de los espacios en la obra con el fin de enfatizar la expresión emocional del artista.



**Figura 10.** Manierismo: *El entierro del señor de Orgaz*, El Greco, 1586.

El arte barroco llevó las técnicas de representación del Renacimiento hacia nuevas alturas, enfatizando los detalles y el movimiento, en su búsqueda de la belleza. Como nos enseña Etel Kacero:

El barroco surge alrededor del 1600, mientras el hombre europeo está sacudido en sus creencias religiosas (recordemos la reforma luterana), y también por las primeras manifestaciones de la ciencia moderna, que hace aparecer una conciencia aguda del tiempo que pasa. Brota entonces una sensualidad que produce la adición de lo táctil a lo visual, con la primacía del aspecto subjetivo.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Kacero, Etel, comunicaciones personales.