

El goce *cineinómano*. Un análisis de la contemplación cinematográfica en la obra de Miquel Siguan

*Iván Sánchez-Moreno**

Universitat Oberta de Catalunya

Resumen

Miquel Siguan (1918-2010) siempre será recordado por sus contribuciones en el ámbito de la psicología industrial y la psicolingüística. Menos conocidos son sus trabajos dedicados al arte y la literatura. Este artículo pretende rendir un sencillo homenaje a este «otro Siguan» revisando dos pequeños ensayos suyos sobre psicología del cine. En dichos textos, el autor sugiere una teoría de la contemplación estética a partir del análisis de varias «películas psicológicas» o del género del *thriller*. Con la intención de reinterpretar los trabajos de Siguan (1948, 1956) desde una perspectiva actual, se recurre al concepto de mediación utilizado por diversos representantes de la psicología cultural –Wertsch (1993), Cole (2003), Middleton y Brown (2005)– y la sociología del arte –Hennion (2002).

Palabras clave: Psicología del cine, Mediadores culturales, Agencialidad, Estética, *Thriller*.

Abstract

Miquel Siguan (1918-2010) will always be remembered for his contribution to psycholinguistics and industrial psychology. Less known, however, are his works on art and literature. This paper is intended as a simple tribute to this «other Siguan» through the revisiting of his contributions to the psychology of art. Two works on the psychology of cinema, published in mid-20th century, are here reviewed. In them, a theory of aesthetic contemplation through the analysis of several «psychological movies» of the «thriller» genre is advanced by the author. The aim of this paper is to suggest a reinterpretation of Siguan's theory from a current perspective. To this purpose, the concept of mediation, as developed by many contemporary authors in the fields of cultural psychology –Wertsch (1993), Cole (2003), Middleton & Brown (2005)– and the sociology of art –Hennion (2002)– was used.

Keywords: Psychology of cinema, Cultural mediators, Agency, Aesthetics, *Thriller*.

* Correspondencia: c/ Sant Joan, 7, 2-4; 08760 Martorell (Barcelona). E-mail: <ivan.samo@gmail.com>. El autor desea expresar su gratitud a Marisa Siguan, por su amabilidad e interés en el proyecto, y a Joaquim Parera por su asesoramiento cinematográfico.

LA PSICOLOGÍA DEL ARTE EN LA OBRA DE MIQUEL SIGUAN

Cuando se habla de Miquel Siguan (1918-2010) siempre se le recuerda por sus trabajos sobre psicolingüística y psicología industrial. De hecho, se suelen nombrar sus clásicos estudios sobre bilingüismo e inmigración rural en la España tardofranquista. Menos conocida es su faceta como humanista y amante de las artes. No resulta exagerado afirmar que Siguan fue quizá el último representante de aquella generación de académicos que en este país aunaron erudición, ciencia y arte cuando la psicología aún se consideraba una carrera de Humanidades.

Ocupada en la ciencia pero seducida por el arte y la historia, la trayectoria de Siguan transcurrió al principio dubitativamente entre, por un lado, aquel espíritu del maestro rural que encumbraba el modélico Juan de Mairena del poeta sevillano y, por el otro, el sabio renacentista que, como los grandes *tocaors*, tocaban todos los palos. Su tesis doctoral, que versó sobre la psicología del amor en el cister medieval, ya apuntaba otro tipo de inquietudes pero, con los años, éstas quedarían reservadas en el cajón de los caprichos por imperativos del deber institucional.

Ecléctica y prolífica, la obra escrita de Siguan nos ha legado hermosísimos textos como los que trufan «La flecha en el blanco» (2008) o sus memorias de la guerra civil, pero también artículos muy sugerentes sobre el pensamiento literario de Antonio Machado (1966), Menéndez Pelayo (1955), James Joyce (1985), la lírica japonesa (2010) o la museística barcelonesa (1998), además de una tesis doctoral sobre la psicología del arte en Catalunya anterior a la guerra civil (Cano, 1975) y otra sobre la correspondencia poética entre Carles Riba y Joan Maragall (Barjau, 1969). El presente trabajo entronca precisamente con dos estudios de Siguan (1948, 1956) sobre el cine, y en concreto sobre el género del *thriller* o, utilizando el término usado por el autor, las «películas psicológicas».

Coincidiendo con la opinión de Vygotsky (1925), Siguan considera que la estética debería ser entendida como una rama de la psicología. Asoma en estos textos de Siguan (1948, 1956) una postura muy afín a la vygotskyana al interpretar el arte como técnica de construcción psicológica. Al respecto, no parece conforme con los análisis formalistas del objeto artístico, sino que aboga por un estudio del arte como *relación* en la que se implican sus prácticas, las cualidades del objeto, la finalidad o función de la experiencia estética, el contexto específico en el que ésta se desarrolla, la tipología del sujeto receptor, etc. Nuestra mirada sobre la concepción estética que presenta Siguan se inspira en la de autores vinculados a la psicología cultural como Wertsch

(1993), Cole (2003), Middleton y Brown (2005) o Hennion (2002) en la sociología del arte. En los dos textos de Siguan que sirven de base para el presente artículo, su autor define el cine como dispositivo psicológico creado *ex profeso* para el goce estético, oponiéndose a las teorías formalistas del arte y entendiendo toda experiencia estética como acción mediada.

Siguan devuelve al sujeto un papel más activo en el proceso de significación de la experiencia estética, lo que deriva del modelo psicológico que plantea sobre el espectador cinematográfico y la atención que destaca sobre los mediadores del goce estético durante la contemplación de películas del género «psicológico» o *thriller*. Para tal fin, el autor se centra en el análisis de un ejemplo de mal hábito de la contemplación cinematográfica en el caso del sujeto *cineinómano* (Siguan, 1956).

LA PRESENCIA/AUSENCIA DEL CINE EN LA PSICOLOGÍA DEL ARTE

A pesar de la extensa bibliografía sobre psicología del arte que existía antes de la publicación de estos dos ensayos de Siguan (1948, 1956) —cítense por ejemplo las referenciales obras de Fechner (1876), Meumann (1908, 1914), Vygotsky (1925), Delacroix (1927), Geiger (1928) o Challaye (1935), entre tantas otras—, lo cierto es que la psicología manifestó escaso interés por el cine. Son contadísimas las excepciones: desde pioneros estudios formalistas —como los de Münsterberg (1916) a partir del *fenómeno Phi* de Wertheimer o los de Arnheim (1933) desde la escuela gestáltica; las aproximaciones al modelamiento de los procesos de pensamiento narrativo a través de las técnicas de montaje de Eisenstein (1924; citado por Bohórquez y García, 2006: 290); o acercamientos a la percepción del movimiento en pantalla, como los de Köhler (1940) o Gibson (1947)— hasta otros de corte fenomenológico —como los de Bergson (1911) o Musatti (1924, 1929; citados por Dorfler, 1968: 237-242), los cuales plantean el cine como una analogía de la experiencia introspectiva en la que se enlazan memoria y emoción. Después de la aparición de los dos breves textos de Siguan (1948, 1956), la introducción del psicoanálisis en los estudios sobre cine acapararía toda su atención —son ya clásicos los tratados de Metz y Bazin (citados por Stam *et al.*, 1992) y las relecturas actuales de Zizek (2008a, 2008b). Provenientes de la sociología y la antropología, a esta corta lista de referencias pueden añadirse otros textos por sus acercamientos a la problemática psicológica, respecto a la contemplación cinematográfica, como los de Benjamin (1936), Adorno y Eisler (1944), Eco (1964) o Debord (1967). Todas estas fuentes coinciden en cualificar al cine como artificio de construcción psicológica, creado por el hombre para su propio goce estético y remarcando la importancia de su experiencia estética en la impresión de modelos de realidad.

Por otra parte, un reciente estudio bibliométrico de la APA sobre psicología del cine que recoge todos los artículos sobre el tema publicados desde 1950 (Benjumea

y García, 2006) alza al psicoanálisis como paradigma predominante, seguido por otros trabajos de corte hermenéutico, antropológico, semiótico, psicolingüístico y, en menor medida, de orientación constructivista. Entre los contenidos de la mayor parte de estos artículos impera sobre todo la preocupación del cine como instrumento de persuasión y propaganda y los efectos de las narraciones cinematográficas en la psique del espectador (ya sea por la difusión de estereotipos sexuales, la imitación de actos violentos, la perpetuación de clichés sobre el tratamiento de algunas patologías y la imagen del psicoterapeuta en el cine); o bien por la influencia de los argumentos en la construcción de discursos sobre la realidad). Ejemplos de la estela que dejaron estos estudios sobre la creación de arquetipos culturales negativos y el aumento de actitudes agresivas tras el visionado de películas violentas pueden intuirse en trabajos posteriores a las referencias citadas de Siguan (1948, 1956), como son los de Albert (1957), Van Den Berck (1960), Barthes (1961), Bruno (1961), Cohen-Séat (1961), Visalberghi (1961) e incluso Bandura (1982) –citados por Benjumea y García (2006: 24); Dorfles (1961/1968: 239-244); Eco (1964/2003: 319); y Bohórquez y García (2006: 291)–, u otros más ambiguos en su apreciación del cine como herramienta educativa y moral –Gómez de Benito (1996), Amar (2009)– y que directamente lo denuncian como medio aplicado a fines propagandísticos –Mosse (1974), Palmier (1978), Pineda (2007), Bryder (2008).

Fue precisamente este tipo de estudios sobre psicología del cine y sus efectos perniciosos en el espectador los que tuvieron una mayor difusión en la primera mitad del siglo xx. La crítica de Siguan (1948, 1956) parece dirigida a los que sufragaron algunos comités de censura cultural como la Oficina Breen y la Liga de la Decencia norteamericanas (Black, 1998, 1999) o la Cámara del Cine Alemán (Palmier, 1978), instituciones que se ceñían sobre todo a cánones de orden moral como el Código Hays o el Comics Code en EEUU, el Decreto Zhdánov en la URSS o el Lexicón que catalogaba el «arte degenerado» bajo el mandato nazi (Pérez Fernández, 2009; Sánchez-Moreno, 2010). No es casual que, siguiendo su cruzada contra todo sistema de pensamiento totalitarista, Siguan centrara su estudio en películas de las décadas de los '30 y '40, una época de máximo esplendor del «cine negro» o *thriller*. Estudios como los de Mitchell (1929), Peterson (1933), Kellogg (1933) o Lawes (1939) –citados por Black (1998: 122, 168)– recurrían a explicaciones psicologistas para desacreditar este género cinematográfico y demostrar los presuntos efectos perniciosos de su contemplación habitual.

Herederos de la tradición decimonónica de las teorías del «contagio emocional» o *Einfühlung* a través del arte –por ejemplo, Guyau (1884), Nordau (1893), Piazzi (1899), Lipps (1903), Sergi (1906) o Worringer (1908)–, estos trabajos demonizaban las obras menoscabando la libertad y la capacidad crítica del espectador (por el contrario, la generación posterior de autores ligados a la psicología –como Vygotsky (1925),

Dewey (1934) o Halbwachs (1939), por citar unos pocos— reivindicaría un mayor papel activo en el sujeto como agente de la acción estética, más responsable y consciente del arte como convención y artificio humano, asociado a unas prácticas, significados y funciones en perpetua co-construcción). En el fondo, como denuncia Siguan (1956), eran prevenciones de censura estética disimulados con un poso de cientificismo, pero promovidos como medida de seguridad ciudadana y con escrúpulo moral e ideología conservadora, en los que más que los contenidos de las formas artísticas se criticaba implícitamente unas determinadas formas de ocio y consumo ligadas a una cultura social, se fomentaba una lectura pasiva del sujeto receptor frente a la pantalla del cine y se menospreciaba su capacidad de resistencia cognitiva ante la influencia mediática de las películas en cuestión. Sentencias como las que señala Black (1998) a lo largo de su revisión histórica sobre la censura hollywoodiense no disimulan en absoluto su intencionalidad desacreditadora del género «negro»:

El cine estaba tan ocupado con el crimen y el sexo, y saturando tanto la mente de los niños de todo el mundo con inmundicias sociales que se ha convertido en una amenaza para la vida mental y moral de la próxima generación (de un estudio de 1930; citado en Black, 1998, pp. 168-169).

[Los cines son] escuelas para degenerados y criminales (...), escuelas de vicio y crimen (...) que ofrecen viajes al infierno a cambio de [una] moneda de 5 centavos (de un estudio de 1910; citado en Black, 1998, pp. 122-123).

LA CENSURA VS. EL *CINEINÓMANO* Y LAS «PELÍCULAS PSICOLÓGICAS»

El principal peligro en que incurría el visionado de *thrillers* —a los que a partir de ahora se denominará «películas psicológicas» por usar la terminología de Siguan (1948)—, según estos estudios promovidos por la censura política, era favorecer la imitación irresponsable de las conductas inmorales que aparecían en pantalla, escenas generalmente protagonizadas por personajes marginales, criminales o fuera de la ley. Esta mirada sobre el sujeto receptor sostenía el cliché de un espectador sumido en un estado vegetativo durante el proceso de contemplación cinematográfica, en el cual se diluía su dominio de la conciencia y perdía el control de su pensamiento crítico y la autonomía de su propia voluntad, quebrando las fronteras del discernimiento entre realidad y ficción. Pese a lo exagerado de dichos planteamientos, estos estudios se apoyaban en numerosos testimonios de espectadores cuya actitud se vio afectada en mayor medida por alguna película que les causó gran impresión —como recogen Mitchell (1919), Kellogg (1933) y Lawes (1939), citados por Black (1998: 122, 168)— y registros psicofisiológicos como los que aportaban los hallazgos del neurólogo Frederick Peterson (1933; citado por Black, 1998: 168). Lo que callaban muchos de estos estudios es que sus muestras «representativas» de población estaban mayoritariamente compuestas por

niños, delincuentes reincidentes y personas ultrasensibles con algún trastorno de tipo psicótico, para potenciar así los resultados negativos de sus experimentos. Un ejemplo de este sesgo lo presenta el informe de Peterson basado en número de palpitations, los niveles de sudoración y el grado de nerviosismo durante la contemplación de varias escenas de «*Dr. Jekyll & Mr. Hyde*» (Rouben Mamoulian, 1931), con las que Peterson pudo demostrar un aumento del ritmo cardíaco de 75-80 a 180 pulsaciones por minuto... ¡en niños de 10 años! Como era de esperar, los resultados eran suficientemente concluyentes como para diagnosticar la malignidad de ciertas «películas psicológicas», cuya visión producía en el espectador «un efecto muy similar a las neurosis de guerra» (citado por Black, 1998, p. 168).

La figura del *cineinómano* (Siguan, 1956) surge de este tipo de denuncias extra-académicas. Entendido como modelo inadecuado de espectador cinematográfico, el *cineinómano* confunde el goce de la práctica contemplativa con el objeto fílmico en sí. El contacto reiterado con la experiencia estética del cine acaba rompiendo la propia gestión de la articulación del goce, acusándose una incapacitación para distinguir los referentes ficticios y los reales. El abuso de la contemplación cinematográfica, según las teorías que deslegitima Siguan (1956), comporta una inadaptación de las posibilidades realistas del sujeto afectado porque, durante el proceso, disminuyen las distancias entre el deseo y la satisfacción sublimada a través de las imágenes fílmicas, por lo que aquél tan sólo se colma en un plano simbólico, no en la realidad. En el transcurso de la contemplación cinematográfica, por tanto, se fortalecen los propios deseos reprimidos en la vida cotidiana, pero al mismo tiempo se vuelven más inalcanzables fuera de la experiencia estética del cine.

En consecuencia, el resultado final de la desviada construcción del *cineinómano* es un sujeto psicológicamente frustrado que cree necesitar de la fantasía fílmica para convertirla en sustituto de un vacío existencial. El *cineinómano* es entonces producto del cultivo de un yo imaginario y despersonalizado que disfraza la realidad presente a través de la ficción cinematográfica.

Pero, a juicio de Siguan (1956), el error estriba en concebir una relación causal entre un determinado género de películas y una etiología concreta del espectador. El *cineinómano*, según expone Siguan, no ve anulado su sentido de la responsabilidad únicamente por imitar las conductas fílmicas que le hayan seducido (para bien o para mal) en la pantalla, pues ello dependerá del grado de implicación subjetiva en el proceso. Por descontado, la gente más sugestionable adquirirá mayor tendencia a desarrollar malos hábitos cinematográficos. El sesgo poblacional seleccionado para los estudios de Mitchell (1929), Kellogg (1933), Peterson (1933) o Lawes (1939) –y tantos otros mencionados por Black (1998)– sirven de ejemplo a los argumentos que esgrime Siguan. Por el contrario, la visión reductivamente pasiva que dichos estudios dirigen sobre el espectador cinematográfico nace de los prejuicios de una *Weltanschauung* contra

la cultura de masas, pero que no se sostiene científicamente (Siguan, 1956). A tenor de ello, el psicólogo catalán reproduce una crítica de cine en un diario español que, en un tono muy sarcástico, ataca un título como «*Perdición*» (Billy Wilder, 1944) con similares pullas como las de los estudios de censura antes mencionados:

Llevamos una temporada que es una delicia ir al cine. Seguro que no les faltará, ni una sola semana, crimen que averiguar ni sujeto más malo que Caín con quien encariñarse. Como escuela de buenas costumbres –aunque dudosa–, el cine se está poniendo que es un encanto. Por ejemplo, en «*Perdición*», cualquier mujer muy de su casa, y aun de la ajena, encontrará la fórmula de mandar al otro barrio a su maridito (...). Así que no sufran. Cada semana pueden ustedes ver cintas escalofrantes que Hollywood prepara para calmar las apetencias que cada quisque siente de pegarle dos tiritos al vecino de enfrente. Si alguien les molesta, no vacilen en acudir a esta escuela abierta del crimen, en donde matricularse de la forma más cómoda y entretenida (citado por Siguan, 1948, pp. 67-68).

Poca distancia separa estas declaraciones de muchas de las que se recogen en los informes de Mitchell (1929), Kellogg (1933) y Lawes (1939), tomadas directamente de presidiarios y delincuentes que aseguraron haber obrado por mala influencia cinematográfica (todas las citas están extraídas de Black, 1998, p. 122, p. 168):

«El cine me ha enseñado a robar coches, que es el delito por el cual estoy aquí, entre rejas»; «El cine como que te seduce. Sabes, ves que en las películas hacen cosas, y parece tan fácil. En el cine consiguen la pasta como si nada, atracando, robando, y si se equivocan los cogen. Piensas que si lo intentas no te equivocarás»; «En el cine aprendí las técnicas, a no dejar huellas digitales, ni pistas»; «Aprendes mucho con su actuación. Aprendes a hacer un atraco, ves cómo se carga a un tío, y muchas otras cosas.»

ANÁLISIS MEDIACIONAL DE LAS «PELÍCULAS PSICOLÓGICAS» DESDE LA PERSPECTIVA DE MIQUEL SIGUAN

Aceptar estas premisas es obviar o menospreciar la capacidad volitiva en los actos el espectador posteriores al visionado de una «película psicológica», tal y como subraya Siguan (1948, 1956). Las razones que argüían los comités de censura y la crítica cinematográfica de la prensa más conservadora vinculaban estrechamente los contenidos morbosos de estas películas con los efectos negativos que aquéllas podían causar en la psique del espectador. Contrarios a esta concepción de un público pasivo ante la pantalla de cine, Siguan (1948) profundiza más allá del aspecto formal y moral en el análisis de dichas películas y detecta otros rasgos que hacen reconocible y atractivo este género y que, a su vez, actúan como mediadores del placer estético en un marco

concreto (como es el de la sala de cine). El planteamiento de Siguan milita en una perspectiva de corte constructivista al sugerir que el desarrollo psicológico del sujeto y la acción significativa de sus actos van de la mano –en el mismo rumbo se mueven teóricos actuales como Valsiner, Cole, Ingold o Blanco, por citar unos pocos–.

Es justo reconocer que, sin duda debido a la falta de bibliografía sobre psicología del cine en la época en que los textos de Siguan (1948, 1956) fueron escritos, el autor atiende más a aspectos de cariz psicoanalítico –como por ejemplo entendiendo el cine como metáfora del sueño, apelando al rechazo inconsciente ante los valores morales contrarios a las creencias del espectador o la proyección simbólica de deseos reprimidos–, sin situarse del todo paradigmáticamente. Pero existen razones de peso para admitir la propuesta de Siguan en un cruce entre la psicología cognitiva y cultural, atendiendo a la concepción de mente como resultante de la actividad humana en su ambiente. A lo largo de toda su obra, Siguan sostiene que la propia acción significativa del organismo sobre el entorno se dará no sólo en base a una estructura genética determinada *a priori*, sino también a unas condiciones ambientales, una forma de actuar particular, unas características del objeto sobre el que se actúa, una teleología mediada, unas habilidades de práctica o hábitos de conducta, etc., y todo ello a partir de unas experiencias colectivas anteriores y unas expectativas propias del sujeto. Este marchamo constructivista se puede alzar tanto desde fundamentos piagetianos como vygotskyanos, pero así como los primeros se explican por estructuras mentales de carácter fijo (o biológicamente desarrollados de modo gradual en el organismo), los segundos asumen una incorporación de la *praxis* que contribuye al desarrollo del aparato psíquico, siendo igual de sustantivo el ambiente, el bagaje histórico-cultural del sujeto y el potencial de acción que desempeñan los mediadores allí implicados. En todo caso, no es posible referirse a la acción del sujeto en su nicho ecológico-cultural sin tener en cuenta éste y las propiedades de los elementos y modos de acción que en él se producen y desarrollan.

Siguiendo a Rosa (2000), creemos adecuado revisar la obra de Siguan (1948, 1956) desde la orientación de la psicología cultural. El psicólogo catalán plantea un análisis del fenómeno estético de la contemplación cinematográfica a través de sus instrumentos de mediación, extendiéndose más allá del dominio de lo individual. En su concepción del *cinemómano*, Siguan (1956) adopta una doble dimensión de la acción estética: es intersicológica y, a la par, colectivamente compartida, pues requiere de artefactos culturales objetivos y externamente analizables. En estos textos comentados, Siguan sugiere, en definitiva, un aparato cognitivo entendido como sistema funcional de interacción y significación que se establece como producto de unas acciones realizadas en un entorno determinado.

Para su análisis, Siguan (1948) reúne una larga lista de «películas psicológicas» de los años '30 y '40 del pasado siglo que coinciden por temática y similitud plástica,

y que presentan además unas cualidades propias al género en cuestión.¹ Las variables que describe y clasifica no sólo caracterizan sus contenidos, sino que se implican en la propia práctica de la contemplación cinematográfica. Se desprende de este análisis un claro precedente de la definición que hacen Cole (1996), Werstch (1993), Middleton y Brown (2005) del concepto de *mediadores*. El pensamiento de estos autores se desprende de un enfoque constructivista e histórico-cultural y ecológicamente situado de la actividad estética, y donde la mediación se imbrica en el desarrollo de los procesos cognitivos del hombre.

Según el primero, los mediadores son constituyentes básicos para el desarrollo psicológico y la cultura humana, y actúan como dispositivos de relación con el mundo. Estos mediadores, que pueden ser simultáneamente materiales e ideales, no existen aisladamente, sino sostenidos por una situación dada, un contexto concreto, una praxis determinada, una tipología de sujeto, unas condiciones objetuales, etc. Middleton y Brown (2005) definen mediación como la intervención de artefactos culturales en la relación entre sujeto y objeto respecto a su desenvolvimiento en el mundo. Esta intervención puede surgir del propio sujeto, como originador de acciones, o por el fin intencional al que el objeto ha sido adecuado convencionalmente. En cualquier caso, esta concepción no implica una mera *objetualización* de la acción humana, ni pretende analizar los procesos mentales *materializándolos* simbólicamente en las cosas y las prácticas que sostienen su acción, sino que debe ser entendida como reorganización particular de *unas maneras de ser*. Por eso, y dado que la mente no se construye desvinculada de un discurso, de un contexto, de unas prácticas definidas, de unas cualidades objetuales, de unas variables de uso ni de una tipología de sujeto, no han de quedar descuidados factores de ejecución, intencionalidad o significado otorgados por el propio sujeto. Por su parte, Wertsch (1993) subraya el vínculo entre acción y escenario sociocultural en una relación dialéctica históricamente construida a través de sus mediadores. La consecuencia de esta actividad mediada será multidireccional, porque modificará simultáneamente al sujeto en relación con su entorno y al nexo con el objeto en situación, entendida ésta como un todo en el que ambos interactúan.

1. Se citan a continuación algunos de los títulos referidos por Siguan (1948), ordenados cronológicamente y acompañados por el nombre del director: *La chienne* (Jean Renoir, 1931), *Perfidia* (Nick Grinde, 1932), *Al caer la noche* (Richard Thorpe, 1937), *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Niebla en el pasado* (Mervyn LeRoy, 1942), *La extraña pasajera* (Irving Rapper, 1942), *Jack el Destripador* (John Brahm, 1944), *El sospechoso* (Robert Siodmak, 1944), *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944), *Aguas turbias* (André De Toth, 1944), *Luz de gas* (George Cukor, 1944), *Perdición* (Billy Wilder, 1944), *Perversidad* (Fritz Lang, 1945), *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945), *Concierto macabro* (John Brahm, 1945), *El séptimo velo* (Compton Bennett, 1945), *La escalera de caracol* (Robert Siodmak, 1945), *Solo en la noche* (Joseph L. Mankiewicz, 1946).

Mediadores son, entonces, tanto los artefactos culturales como las actividades prácticas que erigen el desarrollo del hombre y que, aunque son en esencia sociales, provocan también cambios en el plano *intrapsicológico*, no sólo colectivamente. Los mediadores comparten por tanto ambos niveles de materialidad y abstracción simbólica o ideal, pues sirven igualmente para la regulación de interacciones con el mundo –de hecho, pueden ser *remodelamientos* de otras cosas ya existentes, a las que se les ha dotado de nuevos significados. Asimismo, pueden ser constructos empleados en la interpretación de la realidad –Wundt (1912) apunta como ejemplos el lenguaje, el arte y la moral, entre otros.

El cine, como fenómeno estético, puede ser abordado como un esquema de prácticas de la contemplación que, a la par, define un sistema simbólico de representación, por lo que su análisis no puede basarse en estudios aislados de características formales o de aspectos perceptivos demasiado puntuales, sino integradamente y como un proceso complejo en el que sujeto, acción y objeto no pueden separarse, entrelazados por el contexto. Por ello, los límites entre éste y la tarea son tan ambiguos como dinámicos. Hablar de mente estética, en este caso, supone referirse a la constitución de una actividad humana particular. Los artículos de Siguan (1948, 1956) convidan a replantear la contemplación cinematográfica no como algo externo o indiferente a la naturaleza del producto y su usuario, ni observarla como forma *cosificada* como era habitual desde los estudios formalistas decimonónicos y los de censura moral que Siguan critica abiertamente, sino como actividad mediada en la misma orientación que proponen los autores arriba citados. A tal fin, Siguan (1948, 1956) también despliega su análisis desde una orientación ecológica, escogiendo en su caso una actividad humana cotidiana como es el acto de ver asiduamente un género específico de películas en una sala de cine. Valorando que no puede llevar a cabo su estudio en el ámbito de un laboratorio experimental, basa su investigación en la observación directa de las prácticas en dicho entorno social.

Las cualidades *mediacionales* que destaca Siguan en relación al marco comportan un valor paradójico, pues aíslan al espectador del resto del público y sirven para abstraerle del contacto directo con la realidad presente. Algunos de estos mediadores señalados por Siguan (1956) son: la oscuridad de la sala, el envolvimiento sonoro, la particularización de las butacas –numeradas, acolchadas, separadas por los reposabrazos (y algunas incluso dotadas de un saliente para sostener el vaso de refresco)– y unas pautas de conducta implícitamente aprendidas en el propio proceso de la contemplación cinematográfica, como es el silencio de los participantes durante la proyección de la película (relegando ritos como el aplauso para otras experiencias estéticas) o mantener la mirada fija en dirección a la pantalla. La sensación de aislamiento del espectador y el sostenimiento de la atención durante la proyección se refuerzan con otros tipos de mediadores de estilo y contenido.

Los primeros son los que definen el código estilístico de las «películas psicológicas» o *thrillers*. El propio significado de la palabra *thriller* en inglés (traducido literalmente como «estremecimiento» o «escalofrío») ya condiciona una predisposición del público ante este género cinematográfico (Gómez García, 2006: 326). Las variables del código se sirven de recursos y trucos formales en el montaje de la película que obligan al espectador a hacer un esfuerzo de recomposición narrativa, haciéndole partícipe de la resolución de la trama. La influencia de estilos heredados de la década precedente de los años '20 –como el expresionismo alemán, el realismo soviético y el surrealismo francés– conllevan una educación previa del espectador en este tipo de lenguajes plásticos: desde la plasmación visual de un ambiente que refleja el estado mental o de ánimo de los personajes que lo habitan, hasta la distorsión artificiosa de las formas (en los decorados, la contorsión postural y los movimientos de los cuerpos, o la expresividad facial), pasando por una iluminación agresiva por contraste de luces –destacando con focos muy concentrados un objeto o un rostro en primer plano, y desenfocando u ocultando entre sombras y penumbras aquello que interesa que quede en segundo plano, por ejemplo. Las «películas psicológicas» acostumbran a romper con la lógica narrativa lineal, ya sea introduciendo sueños y delirios de los personajes en el desarrollo de la historia, incurriendo en *flashbacks* de memoria, usando la cámara subjetiva en momentos puntuales o sobreponiendo la narración de una voz en *off* fuera de la escena (Siguan, 1948; Gómez García, 2006). Asimismo, los personajes manifiestan una ambigüedad moral que difumina los límites claros entre el bien y el mal, obstaculizando el posicionamiento del espectador, a la par que se exageran las emociones de los personajes hasta hacerlas antinaturales o anormales, o incorporan en sí la representación de un objeto de deseo –ya sea el del criminal al margen de toda ley o del erotismo latente en la *femme fatale*. A lo largo de la narración, además, pueden identificarse aquellos objetos, frases o gestos que contienen un significado oculto y que los personajes ignoran, haciéndose cómplice al espectador en la propia resolución de las intrigas. Su participación resulta básica para que dichos dispositivos actúen con efectividad.

Por lo que respecta a los mediadores de contenido, se destaca de las «películas psicológicas» que suelen estar protagonizadas por personajes antisociales que urden un crimen, que construyen una trama que acumula una alta dosis de suspense antes del clímax final y que explotan la complacencia morbosa –con la salvedad de que, al exponerse durante la experiencia estética, resulta inocua para el individuo (a menos que presente algún trastorno de hipersensibilidad nerviosa). Sus protagonistas son generalmente personajes torturados por sentimientos complejos de culpa, venganza, represión o angustia vital, provocando en muchas ocasiones un conflicto empático en el espectador, quien se debate entre compadecer, condenar o envidiar al protagonista (Siguan, 1948). Las «películas psicológicas» procuran toda una gama de problemáticas

en sus narraciones con los que se pretende insuflar una tensión a lo largo de todo el proceso: la acusación del falso culpable, el miedo a la suplantación de identidad por parte de un doble o ante el temor de un trastorno de personalidad múltiple, la manifestación de complejos psicológicos de inferioridad –presentando personajes dominados por una figura autoritaria– o parafilias sexuales de todo tipo –fetichismo, travestismo, voyeurismo, etc.. A juicio de Siguan (1948), lo más beneficioso de este género de películas es que familiariza al público con algunas psicopatías y técnicas terapéuticas, favoreciendo una difusión de información que no sería igual de eficaz desde otros canales de influencia mediática. Las «películas psicológicas» son un excelente catálogo de fobias, amnesias históricas, comportamientos obsesivo-compulsivos, trastornos neuropatológicos y psiquiátricos, y un largo etcétera. En títulos como la citada *Perdición* (Billy Wilder, 1944), *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944), *Luz de gas* (George Cuckor, 1944), *La escalera de caracol* (Robert Siodmark, 1945), *Concierto macabro* (John Brahm, 1945) o *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945) se exhiben delirios, alucinaciones, epilepsias, brotes psicóticos, etc. Por otra parte, en algún momento de la trama se recurre a jerga médica o tratamientos psicoterapéuticos para justificar o desvelar el misterio del trauma –desde las técnicas de asociación libre para la interpretación de los sueños hasta métodos proyectivos como el test de Rorschach–, o se muestran ambientes manicomiales en ciertas escenas de especial relevancia en el desarrollo de la historia.

PRÁCTICAS DEL GOCE ESTÉTICO EN LA CONTEMPLACIÓN DE «PELÍCULAS PSICOLÓGICAS»

Como fenómeno estético de experiencia personal *intrapicológica*, el *cinéinómano* da a la contemplación cinematográfica un sentido o significado placentero. El sujeto es responsable de generar en el devenir de la acción y aprehender en sí esa impresión de placer estético, y lo hará en base a una forma reglada por mediadores y una lógica de acción determinada, cuya puesta en escena conduce la propia significación. Dotado naturalmente de la capacidad para la creación de objetos con contenido semiótico en los que sedimentar significados compartidos, el sujeto *cinéinómano* confiere su sentido placentero en función de experiencias empíricas particulares e individuales –incluso derivadas de su propia fantasía, como propone la concepción del cine como fuga temporal de la realidad o como metáfora del sueño– y, a su vez, sedimenta el sentido creado o instituido materialmente o a través de la acción estética, adquiriendo así una consciencia objetiva del fenómeno para incorporarse en su desarrollo cognitivo. Esa misma sedimentación se apoya en los mediadores antes citados, los cuales son igualmente compartidos de modo colectivo. Para que esto último suceda, sin embargo, el sentido de placer ha de ser congruente con los mismos del grupo, pues de lo contrario no encajará ni será asumido en sus respectivos patrones de acción.

Esta dinámica de la sedimentación de sentido, como apunta Rosa (2000), implica un cierto nivel activo de racionalidad. Toda acción, entendida como conducta intencional, ha de estar orientada a un fin y, además, estar supeditada a unas formas aprendidas culturalmente. Así, aunque los objetos estén diseñados para un fin y un uso concretos, la acción estará dirigida hacia una meta conocida por el sujeto e inmanente al objeto. En el caso del *thriller*, los mediadores analizados contribuirían a la experiencia del placer estético que su público busca activamente en su contemplación cinematográfica. Se establece así una delgada separación entre las lindes de la cultura colectiva y la incorporación de un sentido personal o *intrapsicológico* en lo que viene a ser un complejo entramado cognitivo que precisa de unos patrones específicos de acción estética. Parte de esa racionalidad a la que apela Rosa (2000) se encuentra de inicio en el sujeto en acción (la cual no es tan sólo de conducta, sino también de conocimiento), pero será progresivamente orientada, regulada, controlada y activada por el sujeto a medida que conoce el entorno (la sala de cine y sus mecanismos escenográficos), el objeto (el *thriller*) y los mediadores en cuestión. En esa generación y (re)instauración de la experiencia estética se construye el sentido psicológico al que alude Siguan (1948, 1956) cuando habla del placer experimentado activamente por el *cineinómano*.

Al hilo de lo que cuenta Siguan, se desvelan algunas causas del goce estético que experimenta el espectador a través de dichos mediadores. Durante la habituación de la práctica de contemplación cinematográfica, los mediadores producen un *accrochement* o «enganche» en el placer estético (Hennion *et al.*, 2000). El *cineinómano* se sirve de la contemplación cinematográfica para experimentar un cierto grado de identificación y empatía con los personajes, una sustitución analógica del sueño, un placer por la dilatación de la expectación o del suspense, un ejercicio de evasión e introspección, y una catarsis emocional (Siguan, 1948, 1956).

Los procesos de identificación y empatía pueden darse simultáneamente alterando el equilibrio psicológico y emocional del espectador durante el acto contemplativo de la película: a nivel fisiológico, Siguan (1956: 17) confirma un aumento en la excitación nerviosa; en el plano afectivo disminuye la resistencia emocional, aflorando los sentimientos de manera más directa; en lo cognitivo se producen también cambios, sirviendo los modelos reflejados en la pantalla como estímulo para calibrar los valores propios y ajenos. Como subraya Donald Spoto refiriéndose a la obra de uno de los maestros del género «psicológico»:

La estética del horror permite de alguna forma al público contemplar más completamente su realidad; en vez de apartarse de las imágenes de Hitchcock, presa de repulsión, el espectador sigue contemplando, y así es obligado a evaluar sentimientos, reacciones y juicios morales acerca del propio acto (Spoto, 1983/2008, p. 290).

Tanto la identificación como la empatía puede ser total o parcial con un personaje (o bien por su personalidad, o bien por una característica física específica, o bien por una conducta que el espectador consideró especialmente atractiva, por ejemplo), pero mientras que en el primer proceso hay una mayor absorción emocional –el espectador *siente* lo que aquél representa sentir–, la empatía plantea una distancia objetiva, preponderando el peso cognitivo por encima de lo emocional –el espectador *sabe* lo que el otro siente, pero no lo comparte sentimentalmente– (Stam *et al.*, 1999).

Por otra parte, la mecánica *ritualizada* del acto de ver películas en el cine funciona como metáfora del sueño (Siguan, 1956; Gómez García, 2006). Durante el proceso se interrumpe el contacto consciente con el entorno porque se concentra la atención del espectador en una secuencia imaginativa (la que se proyecta en pantalla), se produce un relajamiento de los umbrales sensoriales y, además, el ambiente predispone a la desconexión voluntaria con la rutina y promueve a la impresión de aislamiento en el interior de la sala una vez se apagan las luces. La metáfora del sueño sigue manifestándose al final del proceso al interrumpirse éste bruscamente tras la aparición de los títulos de crédito finales, marcando un tránsito entre el despertar y la iluminación de la sala. Siguan (1956) advierte de que, al contrario de lo que apuntaban las voces opuestas a la construcción del *cineinómano*, existe una resistencia a aceptar aquellos valores morales o conductuales que contradigan los del espectador, de igual modo que se erige una resistencia inconsciente durante el sueño. A diferencia del transcurso onírico o del abandono de la conciencia bajo la sugestión hipnótica, en la contemplación cinematográfica el espectador es quien sostiene el control de su propia voluntad y dirige el acto estético, no es la película la que controla la mirada y el pensamiento. Si se da una profunda influencia de los contenidos del film sobre la psique del espectador, dependerá del grado de afectación emocional de éste y del grado de elaboración cognitiva durante el proceso (seguimiento narrativo, recomposición de la historia, distanciamiento moral con respecto a los personajes, etc.). Asimismo, apunta Siguan (1956), el contenido imaginativo no es del todo libre durante el proceso, pues viene dado desde el exterior y en base a experiencias pasadas; si el espectador no conoce el código o los referentes que se barajan en la narración, no disfrutará del acto estético en cuestión.

El susodicho placer puede surgir del nivel de expectación que se crea durante el proceso de contemplación de una «película psicológica». En este género cinematográfico cobra una especial importancia la intriga o el suspense, consistente en dilatar en el tiempo narrativo la resolución de un conflicto. Esta tensión en la expectativa es lo que mantiene la esencia de todo film adscrito al género. De hecho, la construcción de la historia fílmica se va hilando durante el curso de la contemplación cinematográfica, pero en muchas ocasiones el proceso de reconstrucción perdura fuera de la sala de cine, en un período de reflexión que exija de la recomposición de pistas, claves y datos que ayuden a resolver el misterio planteado en el film.

La contemplación cinematográfica también está asociada a un motivo de placer a través del ejercicio de evasión estética. Según Joseph T. Klapper (citado en Burgelin, 1974), en la evasión –como acto voluntario y no pasivo– se identifican tres fases: un proceso de relajación (en la experiencia de ver una película en el cine se bloquean temporalmente las preocupaciones cotidianas durante el proceso), una estimulación de la imaginación (el acto contemplativo del cine permite vivir emociones intensas que no se experimentan en la vida real), y una interacción sustitutiva (donde se reemplaza simbólicamente el contacto humano con personas que encarnan un objeto de deseo).

Como ejercicio de introspección, la contemplación cinematográfica contribuye a la formación del yo y a una concepción sobre el mundo, pues ofrece alternativas de pensamiento o conducta a los cotidianos. Por otro lado, invita al cambio (y posterior restablecimiento) del equilibrio psicológico al exponer modelos distintos de subjetividad: referentes de contraste a imitar, con los que identificarse o compararse para hacer valoraciones más objetivas sobre los otros o el propio yo. El texto fílmico del *thriller*, sin ir más lejos, obliga al espectador a implicarse en la construcción narrativa, de tal modo que, al incorporarle en la elaboración y el desarrollo de la trama, se involucra indirectamente en el juicio y la comprensión de los personajes.

De entre todos los motivos de placer estético en las «películas psicológicas», el que más tinta ha corrido es sin duda el de servir como sublimación de los deseos frustrados –ya sea a través de escenas violentas que no se viven en la rutina diaria o percibiendo el placer ante perversiones reprimidas que no fueron advertidas fuera del film. La experimentación de emociones intensas sin el menoscabo de sufrirlas *en persona* es uno de los principales «enganches» (utilizando el término de Hennion *et al.*, 2000) del acto cinematográfico. Siguan (1956) ratifica que este tipo de películas son beneficiosas porque descargan psicológicamente como si de un antídoto neurótico se tratara, pues el colmo de su goce aflora en la imaginación y no en la realidad. Bien lo sabía Hitchcock al rodar sus más escabrosas escenas con una canónica estética del horror que repele y seduce por igual (Spoto, 1983/2008).

CONCLUSIONES: EN DEFENSA DEL *CINEINÓMANO*

Este replanteamiento de la contemplación cinematográfica se sitúa en el extremo opuesto al de estudios como los del Código Hays antes mencionados y otros similares en cuanto a opinión negativa del influjo de los *mass-media* –como los de Dales (1935), Warner y Henry (1948) o Himmelweit, Oppenheim y Vince (1958), citados por Burgelin (1974). Contrapuesto a las lecturas *patologistas* de éstos en cuanto al *thriller* y sus supuestos efectos negativos en el espectador, Siguan aboga en cambio por una concepción más activa y responsable de la contemplación cinematográfica.

Al sostener Siguan (1956) que el placer estético del cine se da en el hábito, y que aquél no viene infundido por las obras por sí solas, atribuye al espectador la responsabilidad sobre un potencial de *agencialidad* significativa (en cualquiera de las acepciones que señalan Castro y González, 2009). Con esta premisa, Siguan intenta *despatologizar* la visión de la censura sobre el género «psicológico». Para el autor, es el sujeto el que debe dirigir el proceso estético y quien deduce de ello su propio gradiente de placer. Si el cine puede ejercer una influencia en el pensamiento del espectador no es por una capacidad intrínseca del contagio social, pues una película no puede transformar los valores de uno, si uno no quiere (Siguan, 1956). El cine, en todo caso, es un medio de confirmación de los valores (los propios de cada espectador), no de difusión inmediata de unas ideas impuestas. No niega Siguan que el cine sea capaz de crear modas pasajeras que, a su vez, creen nuevos hábitos y modelos psicológicos. Pero estos cambios no son sino a pequeña escala: ornamentales (en los peinados, en el vestuario, en la decoración de interiores, etc.), conductuales (por ejemplo, imitando hábitos alimenticios, pautas de seducción, pasos de baile, vicios socialmente aceptables como el fumar, etc.), o cognitivos (divulgando estereotipos de género o de profesión, repitiendo frases de diálogo como referentes compartidos de una película entre los interlocutores, etc.). El cine, además, sirve como medio de cohesión entre los espectadores que conocen las mismas citas o referencias filmicas.

Ante los riesgos psíquicos del *cineinómano*, por el contrario Siguan (1956) recoge una serie de prevenciones: 1) educar en los valores estéticos del cine, enseñando a destacar cualidades de la belleza formal, de la calidad actoral o de la complejidad de la historia, más allá de los prejuicios temáticos o de contenido; 2) fomentar un pensamiento crítico propio, ajeno a influencias externas; 3) fortalecer formas de autovaloración para evitar asirse a referentes ficticios de identidad ideal; 4) educar el sentido de la responsabilidad del espectador tomando las «películas psicológicas» como ejemplo comparativo (no imitativo), en vez de prohibirlas sistemáticamente; 5) interponer una distancia reflexiva entre el prejuicio personal y los criterios objetivos para valorar un film; 6) evitar el excesivo abandono de la subjetividad en fábulas cinematográficas.

Cierto es que la mirada de Siguan respecto al uso moralista del *cineinómano* es una denuncia contra la postura conservadora que recurrirá a la psicología de su época para promover una clara implantación ideológica a través de las artes. Sin embargo, su intención acusa igualmente un moralismo pedagógico al reclamar una reeducación de la sensibilidad estética del espectador cinematográfico. Por una parte defiende la capacidad volitiva de éste, así como su libertad y autonomía al margen de los modelos del momento. Pero, por la otra, y a pesar del sentido polémico de su réplica, al postular dicha autonomía cognitiva y moral y, al mismo tiempo, rechazar las tesis de la influencia perniciosa de algunas obras en el goce estético genuino, no parece despejar

la duda sobre si admite un dualismo entre los polos de libertad y determinismo. No en vano, tiende a explicaciones del sujeto sin recurrir a su ontogenia. Por el contrario, lo asume como efecto o resultante conformado por estructuras culturales vinculadas a intereses particulares. Tampoco queda claro el grado de importancia que Siguan le da entonces al ambientalismo en su propuesta teórica. Asimismo, la perspectiva cognitiva individualista del *cineinómano* queda en entredicho al remarcar Siguan el peso de las relaciones sociales en la actividad estética, sin separar el plano *inter e intrapsicológico* en el proceso de contemplación cinematográfica. No obstante, al hacer referencias a la reconstrucción narrativa (problema que podría enmarcarse entre los goznes de la psicología cognitiva) y la resolución de conflictos en la realidad a partir de los modelos fílmicos (que por otro lado sí cabe en el marco constructivista), parece contradecir con el voluntarismo del espectador la postura culturalista de la que se parte. Esta disonancia se manifiesta al hablar del cine como medio de cohesión –idea que no se distancia tampoco de las tesis del «contagio estético» decimonónico a las que aludíamos en este mismo trabajo.

En conclusión, y sintetizando las premisas antes formuladas, *cineinómano* es quien ha incorporado activamente el uso de mediadores en su experiencia estética durante el hábito de la contemplación cinematográfica. Por ello, Siguan reivindica que no es censurando el cine como se debe operar una influencia positiva en el sujeto, sino promoviendo una actitud más activa frente a la contemplación. En definitiva, de lo que se trata es de devolverle al cine «su plena categoría artística y al espectador su dignidad de hombre dueño de sí mismo» (Siguan, 1956, p. 44).

CODA

Valga el presente artículo como reclamo para esa «obra menor» en todo currículo literario que, por alejarse de los márgenes académicos al uso, queda casi siempre fuera de los manuales de historia. En Siguan convivieron las dos figuras del científico y del esteta y, sin embargo, tuvo que reprimir su gran pasión por el arte por el desinterés institucional. Apenas se le reclama la atención sobre este tema en semblanzas y entrevistas (Miras, 1987; Cortadellas, 2003; Magán y Berdullas, 2009; Arroyo, 2010; Aroca, 2010; Blanch, 2010; Homs, 2010; Playà, 2010) y es justo devolverle a Siguan un lugar en la psicología del arte.

En un antiguo número del Anuario de Psicología –revista que el propio Siguan fundó en 1969–, Antonio Caparrós (1987) homenajeaba a Siguan citando unas palabras de Borges. Decía éste que todo escritor es siempre recordado principalmente por dos obras: aquella que dejó escrita (y que sale de uno) y la que dejó en vida (que es la imagen de uno en los demás). En el caso de Siguan, las dos obras son preciosas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. y Eisler, H. (1944/1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Amar, V. (2009). El cine en la encrucijada de la educación y el conocimiento. *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6(2), 131-140.
- Arnheim, R. (1933/1957). *Film As Art*. Los Ángeles: University of California Press.
- Aroca, J. V. (2010, 10 de mayo). Adiós, Siguan, adéu. *La Vanguardia*, p. 36.
- Arroyo, F. (2010, 10 de mayo). Miquel Siguán, un defensor de la pluralidad lingüística. *El País*, p. 50.
- Barjau, E. (1969). *La doctrina poética de Carles Riba: Maragall-Riba, un cotejo de actitudes*. Tesis doctoral inédita dirigida por Miguel Siguan. Universitat de Barcelona.
- Benjamin, W. (1936/1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62.
- Benjumea, S. y García García, A. (2006). Psicología y cine: Una aproximación anecdótica. En A. García García (ed.), *Psicología y cine: Vidas cruzadas*, (pp. 15-30). Madrid: UNED.
- Bergson, H. (1911/1944). The Cinematographical Mechanism of Thought and the Mechanistic Illusion. En *Creative Evolution*, (pp. 296-402). Nueva York: The Modern Library.
- Black, G. D. (1998). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.
- Black, G. D. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
- Blanch, J. M. (2010, 10 de mayo). Un innovador científico. *La Vanguardia*, p. 37.
- Bohórquez, C.; García García, A. (2006). Una aproximación psicológica al cine de propaganda. En A. García García (ed.), *Psicología y cine: Vidas cruzadas* (pp. 289-303). Madrid: UNED.
- Bryder, T. (2008). Conceptual elements for a theory of visual political propaganda. *Psicología Política*, 37, 101-117.
- Burgelin, O. (1974). *La comunicació de masas*. Barcelona: ATE.
- Cano, G. (1975). *Psicología de l'art a Catalunya: 1900-1939*. Tesis doctoral inédita dirigida por Miguel Siguan. Universitat de Barcelona.
- Caparrós, A. (1987). Presentación a Homenaje al profesor Miguel Siguan. *Anuario de Psicología*, número extra, 7-10.
- Castro, J. y González, M. F. (2009). La insoportable agencialidad del ser: condiciones de posibilidad para una psicología del sujeto agente y de la acción significativa. *Estudios de Psicología*, 30(2), 115-129.
- Challaye, F. (1935). *Estética*. Barcelona: Labor.
- Cole, M. (2003). *Psicología cultural*. Madrid: Morata.

- Cortadellas, X. (2003, 2 de enero). Entrevista a Miquel Siguan. *Presència*, pp. 15-17.
- Debord, G. (1967/2002). *La società dello spettacolo*. Bolsena: Massari.
- Delacroix, H. (1927/1951). *Psicología del arte*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Dewey, J. (1934/2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dorfles, G. (1962/1968). *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1964/2003). *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Fechner, G. T. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breikopf & Härtel.
- Geiger, M. (1928/1951). *Estética: Los problemas de la estética y La estética fenomenológica*. Buenos Aires: Argos.
- Gibson, J. J. (1947). *Motion picture testing and research*. Washington: Government Printing Office.
- Gómez de Benito, J. L. (1996). Psicología, cine y educación. *Comunicar*, 7, 129-134.
- Gómez García, J. A. (2006). Una aproximación general al tratamiento de la psicología en el cine. En A. García García (ed.), *Psicología y cine: vidas cruzadas*, (pp. 319-345). Madrid: UNED.
- Guyau, J. M. (1884/1920). *Los problemas de la estética contemporánea*. Madrid: Daniel Jorro.
- Hallwachs, M. (1939/2004). La memoria colectiva de los músicos. En *La memoria colectiva*, (pp. 163-190). Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, A.; Maisonneuve, S.; Gomart, É. (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. París: La Documentation Française.
- Homs, J. (2010). Entrevista a Miquel Siguan: "Res és impossible". *UB, Revista de la Universitat de Barcelona*, 50, 6-11.
- Köhler, W. (1940). *Dynamics in psychology*. Nueva York: Liveright.
- Lipps, T. (1903/1924). *Los Fundamentos de la Estética. La contemplación estética y las artes plásticas*. Madrid: Daniel Jorro.
- Magán, I. y Berdullas, S. (2009). Hablando con los fundadores de la psicología contemporánea española: Entrevista a Miquel Siguan. *InfoCOP*, 42, 43-46.
- Meumann, E. (1908/1946). *Introducción a la estética actual*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Meumann, E. (1914/1947). *Sistema de estética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Middleton, D. y Brown, S. D. (2005). *The Social Psychology of Experience*. Londres: Sage.
- Miras, M. (1987). Entrevista amb el Dr. Miquel Siguan. *Anuario de Psicología*, número extra, 11-32.

- Mosse, G. L. (1974). *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*. Bolonia: Mulino.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay. A Psychological Study*. Nueva York: Appleton.
- Nordau, M. (1893/1999). *Fin de Siglo*. Jaén: Del Lunar.
- Palmier, J. M. (1978). Del expresionismo al nazismo. Las artes y la contrarrevolución en Alemania (1914-1933). En M. A. Macciochi (ed.), *Elementos para un análisis del fascismo, Vol. I*, (pp. 155-202). Barcelona: Mandrágora.
- Palmier, J. M. (1978). Del expresionismo al nazismo. Las artes y la contrarrevolución en Alemania (1914-1933). En M. A. Macciochi (ed.), *Elementos para un análisis del fascismo, Vol. I*, (pp. 155-202). Barcelona: Mandrágora.
- Pérez Fernández, F. (2009). Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Frederic Wertham y la seducción del inocente. *Revista de Historia de la Psicología*, 30 (2/3), 301-309.
- Piazzi, G. (1899/1905). *El arte en la muchedumbre*, 2 vols. Barcelona: Henrich.
- Pineda, A. (2007). Orígenes histórico-conceptuales de la teoría de la propaganda nazi. *Revista Historia y Comunicación Social*, 12, 151-176.
- Playà, J. (2010, 10 de mayo). El valor del magisterio crítico. *La Vanguardia*, p. 37.
- Rosa, A. (2000). ¿Qué añade a la psicología el adjetivo *cultural*? *Anuario de Psicología*, 31(4), 27-57.
- Sánchez-Moreno, I. (2010). El oído del odio. Elementos para la construcción de una psicología del gusto musical bajo el nacionalsocialismo. *Revista de Historia de la Psicología*, 31(2/3), 137-150.
- Sergi, G. (1906). *Las emociones*. Madrid: Daniel Jorro.
- Siguan, M. (1948). Las películas «psicológicas». *Arbor, Revista General de Investigación y Cultura*, 25, Tomo IX, 63-70. Madrid: CSIC.
- Siguan, M. (1955). Menéndez Pelayo y Jaime Balmes. *Ausa*, 12(2), 49-52.
- Siguan, M. (1956). El cine y el espectador. En M. Siguan, *El cine, el amor y otros ensayos*, (pp. 9-54). Madrid: Editora Nacional.
- Siguan, M. (1966). El tema del otro en Antonio Machado. *Convivium*, 21, 267-286.
- Siguan, M. (1985). La expresión literaria del lenguaje interior. *Anuario de Psicología*, 33(2), 119-128.
- Siguan, M. (1998/2008). De la rebelión al espectáculo. En *La flecha en el blanco. Una reflexión sobre nuestro tiempo*, 126-129. Barcelona: Horsori.
- Siguan, M. (2010). Haikus, tankas y zen o la seducción de Oriente. *El Ciervo*, 707, 28-29.
- Spoto, D. (1983/2008). *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*. Barcelona: RBA.

- Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Vygotsky, L. (1925/2006). *Psicología del arte*. Barcelona: Paidós.
- Werstch, J. W. (1993). *Voces de la Mente. Un enfoque sociocultural para el estudio de la Acción Mediada*. Madrid: Visor.
- Worringer, W. (1908/1953). *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wundt, W. (1912/1926). *Elementos de psicología de los pueblos. Bosquejo de una historia de la evolución psicológica en la humanidad*. Madrid: Daniel Jorro.
- Zizek, S. (2008a). Problemas con lo real: Lacan como espectador de *Alien*. En *Cómo leer a Lacan*, (pp. 69-86). Buenos Aires: Paidós.
- Zizek, S. (2008b). Ideal del yo y superyó: Lacan como espectador de *Casablanca*. En *Cómo leer a Lacan*, (pp. 87-98). Buenos Aires: Paidós.

Artículo recibido: 20-06-11

Artículo aceptado: 20-09-11

