

La lectura sintomática en el análisis fílmico. Una reconstrucción

Symptomatic Reading in Film Analysis. A Reconstruction.

Alejandro Morala Girón

alejandromoralagiron@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8482-5530>

Graduado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y con un máster en Comunicación Política en la misma institución. Actualmente se desempeña como Personal Investigador en Formación en la Universitat de València con una beca de “Atracción de Talento”, donde prepara una tesis doctoral sobre posthumor, crisis y cine español *low cost*. Desde 2023, integra el grupo de investigación “Tecnologías de género en la cultura audiovisual española del nuevo milenio”.

Recibido: 27/7/25

Aceptado: 7/9/25

Resumen

El presente artículo revisa la evolución del concepto de lectura sintomática en el análisis fílmico, con el fin de reconstruir el término y definir un modelo de aplicación. Acudiendo a las propuestas más representativas de esta tendencia desde principios del siglo XX, el estudio aborda acuerdos y controversias históricas a modo de estado de la cuestión. Finalmente, desde las coordenadas de la semiótica, ofrece una reconstrucción teórica de la idea y discute una vía para su ejercicio, en base a planteamientos metodológicos de referencia.

Palabras Clave: Lectura sintomática; Análisis fílmico; Teoría fílmica; Semiótica; Contexto.

Abstract

The aim of this research is to review the concept of symptomatic reading in film analysis, in order to reconstruct the term and to define an application model. Approaching the most representative proposals of this trend since the beginning of the XX century, the article deals with historical controversies as a status of the issue. Finally, through semiotics as framework, it develops a theory reconstruction of the idea and it discusses a procedure for his practice, according to methodological works of reference.

Key Words: Symptomatic Reading; Film Analysis; Film Theory; Semiotics; Context.

1. Introducción

La lectura sintomática en el análisis fílmico implica un área de estudio tan controvertida como fértil. Teóricamente, motiva una revisión bibliográfica que esclarezca sus bases. Metodológicamente, exige una definición de sus límites. En cualquier caso, requiere de un examen previo que justifique la pertinencia de su aplicación.

Este artículo se propone estudiar las bases que sustentan su adopción por la teoría fílmica desde la primera mitad del siglo pasado hasta el presente. Dicha adopción, que obtuvo su momento de eclosión en los años sesenta en Europa y EE.UU. (Casetti, 1994), se liga principalmente al psicoanálisis como área de conocimiento, sin perjuicio de que haya podido matizarse bajo perspectivas de clase, género o raza posteriormente (Bordwell, 1995; Stam, 2001). A su vez, dicho planteamiento ha sido ampliamente

discutido por posicionamientos posteriores de carácter neoformalista (Bordwell, 1995) y semiótico estructural (Zumalde, 2006), dado su escaso rigor metodológico.

Sobre la base de tales controversias, se pretende ofrecer una reconstrucción del concepto de interpretación sintomática en tanto que método de análisis cinematográfico, sustentado en las coordenadas de la semiótica (Eco, 1992). Diferenciando entre límites y potencialidades del término, se esbozarán las líneas para una concepción pertinente del discurso fílmico en tanto que síntoma.

2. Metodología

Para la realización del objetivo de este artículo se han revisado diferentes análisis y estudios teóricos de referencia que representan tanto la aplicación programática de la lectura sintomática, como el cuestionamiento de su validez. Para una visión panorámica de las polémicas a nivel histórico, se ha recurrido a los trabajos revisionistas —aunque también posicionados en el debate— de Casetti (1994), Bordwell (1995), Colaizzi (1995), Stam (2001) y Oubiña (2022).

El artículo se divide en tres partes. La primera, a modo de estado de la cuestión, revisa bibliográficamente diversas teorías del cine que han aplicado el método sintomático en el análisis fílmico (marxismo, feminismo, estudios culturales), mientras que la segunda propone una reconstrucción del concepto, a modo de definición, que simplifique dicha pluralidad.

La tercera parte concluye mediante una breve discusión del modo de lectura sintomática que se apoyará en las propuestas metodológicas de Eco (1992), de cara a componer un modelo pertinente de interpretación. Con todo ello, el artículo se dirige a la producción de un saber crítico en torno al análisis fílmico contemporáneo (Zunzunegui, 2010).

3. La lectura sintomática de textos fílmicos: revisión

El concepto de lectura sintomática de textos fílmicos, tal y como fue adoptado sistemáticamente en los años setenta del pasado siglo, halla su origen en la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud (Casetti, 1994; Stam, 2001).

Como es sabido, Freud defendió en *La interpretación de los sueños* (1898) que la psique humana se estructuraba en tres sistemas en pugna: consciente, preconsciente e inconsciente. Mientras que los niveles consciente y preconsciente responden a normas sociales y culturales impuestas al sujeto históricamente (pudor, moralidad, etc.); el nivel inconsciente se debe a pulsiones sexuales comunes a todo ser humano.

Las pulsiones sexuales se ven reprimidas por las fuerzas conscientes para facilitar el buen funcionamiento social (siendo el preconsciente la instancia que media entre ambos niveles); pero los deseos inconscientes aprovechan situaciones de relajación para realizarse mentalmente y “descargar su excitación” (Freud, 2006, p. 698). Ellos solo pueden lograrlo sometiendo a “deformaciones” impuestas por el preconsciente represivo, que no tolera la emergencia directa de aquellos.

Surge así el síntoma: la manifestación de una “ambigüedad escogida ingeniosamente” (sueños incomprensibles, tics nerviosos, lapsus lingüísticos, etc.) que sirve para satisfacer a dos sistemas contrarios: el deseo pulsional del inconsciente y el deseo punitivo del preconsciente (Freud, 1991, p. 327). En este contexto, el síntoma se define como la expresión de una anomalía provista de significados contradictorios: los dos deseos contrapuestos. La tarea psicoanalítica consiste en descifrar las causas biográficas del paciente que explican dicha contradicción y su emergencia patológica¹.

3.1. La aplicación marxista

Como señala Xavier (2008), la discusión político-ideológica en torno al cine se apoyó en los ataques que la semiología estructuralista había realizado contra la idea de transparencia y objetividad de la imagen en los años sesenta. Partiendo de la tradición basada en la hermenéutica de la sospecha (Stam, 2001), a partir del Mayo de 1968 francés, multitud de críticos y teóricos consideran el significado de los textos

¹ Véase aquí la diferencia entre la concepción clásica de la medicina y psiquiatría, por un lado, y la del psicoanálisis, por el otro, respecto del síntoma: mientras que ambas partes asocian el síntoma al conflicto o malestar, las primeras disciplinas defienden un sentido unívoco del mismo, mientras que el psicoanálisis —pese a reconocer la represión del impulso sexual como estrato causal más profundo— admite un número ilimitado de causas en el análisis. Véase Aliani (2015).

fílmicos como una dinámica donde pueden rastrearse procesos económicos, políticos o ideológicos con “orígenes y consecuencias sociales” (Bordwell, 1995, p. 91).

En los años setenta revistas francesas de vanguardia como *Cinétique* y *Cahiers du Cinéma*, así como la británica *Screen*, denunciaron la ideología burguesa que subyacía en el modelo cinematográfico institucional, desde una óptica marxista (Casetti, 1994). Dana y Burch (1974), partiendo de la determinación histórica de las formas cinematográficas, concibieron la mayoría de los filmes del Hollywood clásico como “un vehículo refinado, altamente perfeccionado, de las representaciones de la clase dominante” (1974, p. 82).

Sin embargo, frente a la concepción monolítica de la ideología burguesa como fondo inherente a las películas, la revista *Cahiers du Cinéma* plantearía que los filmes interactúan de diferentes formas con el sistema ideológico envolvente. En su célebre artículo *Cinéma/idéologie/critique* publicado en el número 216 de la revista (octubre de 1969), Jean-Louis Comolli y Jean Narboni diferencian hasta siete categorías de vinculación posible entre cine e ideología. Entre ellas, los autores reconocen películas que, pese a tener una aparente vinculación con el sistema ideológico capitalista, acaban subvirtiéndolo desde dentro, sintomáticamente:

La estructura cinematográfica trasluce [la ideología], pero también la desenmascara y la denuncia [...]. Si uno lee el film oblicuamente, buscando síntomas, si uno mira más allá de su aparente coherencia formal, puede ver que está lleno de quiebres: se fragmenta bajo una tensión interna que no participa simplemente de un film ideológicamente inocuo. La ideología entonces llega a subordinarse al texto (Comolli y Narboni, 1969 [1996], p. 3).²

En otro famoso texto colectivo de 1972 dedicado a *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939), la editorial de *Cahiers* distingue dos metodologías para estudiar las relaciones entre cine e ideología: 1) aquellas que hacen una lectura rápida de las escenas clave y las condensan bajo un mismo prisma homogéneo (una lectura *a priori*); y 2) aquellas que leen el texto en su devenir, en su proceso cronológico de construcción, observando con lupa cada escena y viendo cómo dialoga con las precedentes y posteriores (*Cahiers du Cinéma*, 1972 [1979]).

Tomando la noción ya explícita de “lectura sintomática” de Althusser, los *Cahiers* analizan las precisas articulaciones textuales de *El joven Lincoln* para diagnosticar que, pese a su aparente adscripción a la ideología dominante en su argumento y narrativa, esta es subversiva en su fondo (por ejemplo, al representar los medios violentos del personaje de Lincoln para conseguir sus fines, desacreditándolo como figura republicana modélica). En este sentido, la orientación ideológica del cine depende de su forma de articular una mirada siempre implícita (Casetti, 1994).

El análisis de los *Cahiers* fue referencia para posteriores trabajos de autores que plantearían un análisis textual minucioso mediante el que desentrañar significados sintomáticos (Bordwell, 1995)³. Se produjo una “ola de análisis de ‘huecos y fisuras’” que estudiaba las tensiones y límites de la ideología oficial, si bien normalmente de forma algo predecible (Stam, 2001, p. 170). Uno de los autores más representativos de esta tendencia fue Stephen Heath para la revista *Screen*. Partiendo de una aproximación marxista y psicoanalítica, Heath (1981) concibe las películas como prácticas significantes específicas donde confluyen una dimensión ideológica y otra tecnológica, de ahí la consideración del cine como “tecnología social”. El autor sostiene que el modelo de representación clásico persigue la sujeción espectral a través de un aparataje basado en la perspectiva renacentista y el montaje como trabajo de “sutura” entre planos, es decir, un borrador de la construcción discursiva (Heath, 1981, p. 14). En el seno de un relato coherente y transitivo, el público asume la representación como verdad transparente y natural, sin reconocer el complejo artificio que en realidad contempla.

No obstante, toda película en su devenir introduce discontinuidades narrativas a modo de excesos que perturban la coherencia del conjunto. Al respecto de la escena inicial de *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), por ejemplo, Heath (1976) detecta un énfasis de montaje en la representación del ataque a

² La traducción es nuestra, así como de todas las citas cuya referencia bibliográfica sea en idioma distinto al español.

³ Bordwell (1995) considera que el ensayo de los *Cahiers* sobre John Ford representa “el prototipo de la interpretación sintomática moderna”, al menos en la crítica de habla inglesa, así como “el modelo capital de la crítica cinematográfica académica” (1995, p. 103).

una joven bañista que, dada su injustificada intensidad, funciona como “perturbación” del trabajo de contención clásico (1976, p. 27). La escena revela la emergencia de un factor reprimido (en este caso, la misoginia machista) que el resto del film tratará de disimular bajo el disfraz del argumento ficticio (la caza de un tiburón asesino).

Realizar una lectura superficial de las ideas que simbolizan las imágenes supone pues caer en la trampa ideológica diseñada por el texto, el cual se pretende cerrado y evidente. Al contrario, Heath aboga por una “resistencia creativa y crítica” (Heath, 1981, p. 9) contra el sistema ideológico, capaz de evidenciar los límites y contradicciones de las películas de Hollywood. Los filmes ya no se erigen como unidades homogéneas y compactas, sino como “actos de producción” heterogéneos y conflictivos (1981, p. 132). Solo aunando el estudio de la industria, el aparato cinematográfico y el sistema textual podrá conseguirse eficazmente tal objetivo.

3.2. La aplicación feminista

La teoría feminista del cine o *feminist film theory* denuncia que el discurso cinematográfico hegemónico, ejemplarizado por el cine de Hollywood, ha sido estructurado por el patriarcado, de manera que las mujeres quedan supeditadas a la satisfacción de la mirada masculina (Kaplan, 1998; Colaizzi, 2007).

Al igual que ocurrió con el primer análisis marxista, las primeras tesis de la teoría feminista hacían uso del psicoanálisis para desvelar el significado oculto de las películas en tanto que manifestaciones de la ideología patriarcal (Kaplan, 1998). Según tales planteamientos la imagen de la mujer es un “síntoma” de las fantasías y ansiedades inconscientes del varón, quien —tal y como ya propuso Freud— teme a la mujer por su diferencia sexual al tiempo que la desea como objeto de satisfacción (Mulvey, 1989).

No obstante, más allá de una visión restringida de esta conexión entre imagen e ideología donde la mujer es solo un símbolo del inconsciente patriarcal (Kaplan, 1998), autoras como Cook y Johnston (1974) se hicieron eco de la lectura sintomática aplicada por los *Cahiers du Cinéma* para adoptarla metodológicamente.

Las autoras analizaron la representación de las mujeres en la filmografía del director Raoul Walsh. En principio estas encarnan personajes fuertes e independientes, pero en realidad funcionan como un objeto de intercambio cuyo valor es decidido por hombres. La mujer es el “signo vacío” (Cook y Johnston, 1974, p. 97) y medio a través del cual los hombres se ponen a prueba y se reafirman especularmente: la mujer no es más que un no-hombre.

No obstante, las autoras reconocen una contradicción en el dibujo del personaje protagonista, Mamie, en el filme *The Revolt of Mamie Stover* (Raoul Walsh, 1956), estimulando una lectura sintomática del mismo. Pese a que en líneas generales caiga en el mismo vaciamiento ya diagnosticado, la mujer protagonista es capaz de transgredir ciertas formas de representación características del cine clásico, desafiando así al conjunto. Respecto de una mirada directa a cámara, las autoras afirman:

Esta mirada, en sí misma una transgresión de una de las reglas clásicas de la cinematografía (es decir, ‘¡no mires a cámara!’) sirve como un punto de referencia para lo que sigue. Afirmándose a sí misma como el sujeto antes que como el objeto de deseo, esta mirada a cámara representa un alcance más allá del espacio diegético del filme y los mitos de la representación que la atrapan (Cook y Johnston, 1974, p. 100).

El personaje representa al mismo tiempo una aserción y una negación de la sexualidad femenina, el despertar del deseo y su tabú o prohibición. La lectura sintomática feminista se dirige entonces a “un cuestionamiento de la unidad del texto” viéndolo como un “intercambio contradictorio de códigos” atravesado por distintas voces en pugna (1974, p. 107).

Johnston (1999) desarrollaría similares planteamientos al abordar las contradicciones del cine de Hollywood dirigido por mujeres como Dorothy Arzner e Ida Lupino quienes ejercitan una “dislocación” entre la ideología sexista represiva y ciertos recursos narrativos y formales subversivos (Johnston, 1999, p. 37): miradas directas a cámara o finales felices forzados. Cook (2004) las aplicaría al llamado “cine de mujeres” melodramático entendiendo que el inusual punto de vista femenino que domina tales producciones, así como el matiz exacerbado de colores, iluminación o puesta en escena, genera “un exceso el cual la narrativa de Hollywood no puede contener y que complica su resolución” (Cook, 2004, p. 75).

Así, por ejemplo, Cook contextualiza los melodramas de 1940 de Gainsborough y señala la influencia de la situación inestable de guerra y posguerra en UK. Se generó entonces un clima de ansiedad por la caída de la natalidad, al mismo tiempo que se fortaleció la autonomía de las mujeres para que trabajaran con independencia de sus maridos (así como la libertad sexual mediante el libre uso de métodos anti-conceptivos). Es decir, floreció un contexto de contradicciones y confusión al respecto de las actitudes sociales que debían adoptar las mujeres: entre la autonomía y la familia (2004, pp. 82-83). Esta “red de influencias cambiantes” se introduce de forma negociada en las películas la cual “trabaja estos conflictos [sexuales y emocionales] trayendo las contradicciones a la superficie” (2004, p. 83).

Pese a que su narrativa suponga finalmente una negación conservadora de la consumación del deseo femenino, el potencial del género melodramático según Cook reside en su capacidad para dejar al desnudo las contradicciones de las relaciones sociales y personales, poniendo también de relieve aspectos de las experiencias de las mujeres que otros géneros obvian. Idéntico planteamiento sostiene Mulvey (1989) quien, pese a subrayar la dominancia de un carácter reaccionario en el género, reconoce el valor estético y político de los melodramas de Douglas Sirk al evidenciar las “fuerzas ocultas” reprimidas de la sociedad estadounidense, relacionadas con las ideas de opresión familiar, la naturaleza de la vida burguesa o los dilemas de las mujeres (Mulvey, 1989, p. 48).

En este hilo, Judith Mayne habló de lectura “contra la letra” (“*against the grain*”) de las instituciones patriarcales, donde “desenterrar” las contradicciones y ambivalencias de los discursos fílmicos hegemónicos, en un marco de contextualización sociohistórica de la producción y recepción espectral (Mayne, 1981, pp. 40-42). Así, pese a que la voz patriarcal domina jerárquicamente al resto de discursos coexistentes en una película, una mirada feminista pone el foco sobre aquellos silencios y huecos donde, en la representación genérica de convenciones y estereotipos, “el discurso masculino pierde el control y la voz de las mujeres lo interrumpe” (Gledhill, 2012, p. 27). Esta lectura de resistencia demostraría la precariedad de las jerarquías narrativas patriarcales (Mayne, 1987).⁴ Todos los casos arriba citados (Cook, Johnston, Mulvey) participan de tal estrategia.

3.3. La aplicación de los estudios culturales

En continuidad con la aproximación marxista y feminista, los estudios culturales optan por una focalización sobre la historia de los sistemas culturales e industriales que producen y regulan las formas cinematográficas populares, en detrimento de aproximaciones meramente estéticas (Turner, 2000).

Pese a que la aplicación de tales estudios ha derivado principalmente en análisis sociológicos de las audiencias (Palacio, 2007), observando cómo los contextos de recepción determinan la interpretación espectral, la lectura propiamente sintomática también ha encontrado cabida en su seno.

En su compromiso por enfrentarse al movimiento cultural dominante, capitalista y patriarcal, Robin Wood (1986 [2003]) adopta una perspectiva simpatizante con el marxismo y las teorías de género para aproximarse al cine mainstream de Hollywood de los años setenta y ochenta, principalmente. Así, se propone “pensar y sentir los filmes políticamente” (Wood, 2003, p. 4) concibiéndolos contextualmente como “entidades ideológicas vivientes” (2003, p. 2). Las películas, entonces, hablan de fenómenos como el riesgo climático o los estados desesperación y esperanza que atraviesan históricamente las sociedades.

Sin embargo, lejos de abordar las películas como reflejos de la sociedad, Wood se preocupa por estudiar aquellos títulos que sintomáticamente se enfrentan a la ideología social imperante mediante incoherencias internas. No se trata de obras que se oponen radicalmente a la coherencia textual clásica, sino de títulos que pretenden ser coherentes (participando del modo de representación normativo), pero que acaban siendo incoherentes en su devenir narrativo, involuntariamente.

Son “obras que no saben lo que quieren decir”, y ello no tanto debido al inconsciente subjetivo de los realizadores o realizadoras, sino por “las asunciones culturales de la sociedad” (2003, p. 42) inscritas necesariamente en los textos. Tales asunciones aúnan las realidades socio-políticas coetáneas a la producción de los filmes, pero también las tensiones y contradicciones históricamente acumuladas (de ahí la necesidad de no absolutizar una relación de causa y efecto entre la temática de las obras y su contexto específico de emergencia: debe valorarse cierta continuidad). Desde un principio Wood confiesa su interés por tales piezas contradictorias:

⁴ Pese a todo, Mayne (1987, p. 16) reconoce que la consideración de la espectadora femenina como “aquello que cae de las grietas del discurso patriarcal” es limitante y problemática, en línea con lo propuesto por Teresa de Lauretis (1992).

El cine nunca es monolítico, dentro del movimiento dominante aparecen grietas, disrupciones, contracorrientes. Desde el punto de vista de este libro las obras que encarnan esas tendencias oposicionales (oponiéndose a las tendencias dominantes no tanto desde una postura coherente y radical, sino desde una insistente obsesión e intuitivo rechazo de la sumisión a las normas ideológicas) son de un mayor interés (e infinitamente de mayor significación artística) que aquellas que meramente reflejan [las tendencias sociales dominantes] (Wood, 2003, p. 2).

Así, películas de autores clásicos como Alfred Hitchcock, John Ford y Howard Hawks experimentan en los años sesenta —fruto de la desintegración del sistema de estudios y del Código Hays, entre otras circunstancias— una “transmutación del conflicto ideológico [...] en una temática significativamente realizada” (2003, p. 44). Los años sesenta y setenta, con fenómenos como la guerra de Vietnam, el escándalo del Watergate y las movilizaciones de protesta social (feminismo, militancia negra, liberación gay) como telón de fondo, supondrán también “erupciones en la cultura americana” con influencia directa sobre filmes como *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o *Cruising* (William Friedkin, 1980), así como sobre diversos títulos de terror, que traslucen el inconformismo social (2003, pp. 43-45).

Esta mirada sobre los discursos sociales que emergen sintomáticamente en los textos fílmicos encuentra una representación certera en la figura de Fredric Jameson⁵. Como señala Grüner (1998, p. 16), el autor, desde las coordenadas del marxismo, opta por considerar el cine y la literatura como grandes “textos sintomáticos” de la modernidad y la posmodernidad, pero rechaza toda lectura despolitizada que no tenga en cuenta la operatividad textual de la ideología a nivel global.

Jameson (1995) entiende que los modos económicos de producción capitalista influyen directamente sobre las figuraciones narrativas, si bien mediante un “uso laxo y metafórico” de las mismas como instrumentos ideológicos (1995, p. 22). Las formas cinematográficas entendidas como “tecnologías estéticas” componen un modelo narrativo de la estructura político-económica, de manera que “aquello de que trata la representación es siempre la propia totalidad social y nunca lo ha sido tanto como en la actual época, con una red colectiva multinacional global” (1995, p. 25). A la totalidad subyacente que determina las ficciones Jameson la denomina “inconsciente político”, del que los artefactos culturales serían símbolos ejercidos soeute (Jameson, 1989).

De esta manera, las películas pueden entenderse como “narrativas sintomáticas” (Jameson, 1995, p. 30) que pretenden ofrecer, de formas variadas y heterogéneas, una “solución fantástica” (1995, p. 24) a las ansiedades y contradicciones que la posmodernidad genera internamente en las sociedades postindustriales, como es el caso de la idea del complot conspiratorio subliminal en títulos como *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976). De hecho, toda la cultura posmoderna estadounidense, inclusive su estética basada en la fragmentación y la parodia vacía (pastiche), puede considerarse la expresión superestructural de la dominación económica y militar estadounidense, el vehículo representacional del capitalismo avanzado (Jameson, 1991).

Estas soluciones alegóricas del sistema funcionan al nivel de pasajes aleatorios o insignificantes, de manera que las referencias a la totalidad social “aparecen y desaparecen intermitentemente” (Jameson, 1995, p. 25), de forma lateral y oblicua. A grandes rasgos, el trabajo de Jameson se dirige a desenmascarar la maquinaria figurativa para hallar las preocupaciones inconscientes que funcionan “al nivel más profundo de nuestra fantasía colectiva” (1995, p. 30).

Bajo el rótulo del “imaginario social”, el reciente trabajo de Imbert (2017), interesado por detectar las “estructuras profundas (de orden semántico y simbólico) al que el cine *da forma* (formaliza estética y narrativamente)” (2017, p. 11), participa de postulados similares a los de Jameson.

4. Reconstrucción de la idea de lectura sintomática en el análisis fílmico

Todos los casos comentados de lectura sintomática en el análisis fílmico, de los *Cahiers du Cinéma* (1979) a Imbert (2017), plantean un abordaje de los filmes como artefactos culturales donde emergen contradicciones correspondientes a estructuras sociales en tensión. Bordwell (1995) ha propuesto una distinción entre la interpretación de significados implícitos y sintomáticos en los textos fílmicos,

⁵ Grüner (1998, p. 64) considera que el autor devuelve la dimensión de “teoría crítica de la cultura” a los Estudios Culturales.

equivalente a la de Gledhill (2012) entre una aproximación humanista y neo-marxista al filme, útil para definir el método de lectura sintomática.

Mientras que los significados implícitos de la visión humanista están vinculados a la experiencia individual del crítico que interpreta la película como la expresión metafórica de ideas y valores en abstracto (Gledhill, 2012); los significados sintomáticos se vinculan a un origen contextual, histórico:

[...] la interpretación sintomática en los estudios cinematográficos ha preferido demostrar el modo en que el material reprimido tiene orígenes y consecuencias sociales. Una película analizable desde un punto de vista “objetivo” que oculta algo significativo sobre la cultura que la produce o consume (Bordwell, 1995, p. 91).

Es decir que mientras la interpretación de significados implícitos —característica de la llamada por Bordwell “crítica explicativa”— se fundamenta en la significación intrínseca del filme (“contenida” en la propia forma de la película); los significados sintomáticos se basan en cuestiones contextuales, como deseos inconscientes de directores y directoras o procesos económicos, políticos e ideológicos que rodean a la producción (Bordwell, 1995, pp. 128-129). En este sentido, la interpretación sintomática es una reacción contra el ahistoricismo de la crítica explicativa (Gledhill, 2012).

Esta distinción, aun siendo operativa, resulta incompleta en tanto que la aplicación del método sintomático, como señala Žižek (2003), no se dirige a la determinación de un fondo contextual sobre el contenido de un texto (la emergencia de lo reprimido en Freud), sino a descifrar el juego dialéctico que produce las contradicciones textuales. La manera en que ciertas ideas son enunciadas de un modo heterogéneo revelaría, en su heterogeneidad, el conflicto subyacente.

Son los gestos amenazantes de Lincoln en *El joven Lincoln* (*Cahiers du Cinéma*, 1972); la mirada a cámara de Mamie en *The Revolt of Mamie Stover* (Cook y Johnston, 1974); o la explosión de violencia de Travis en *Taxi Driver* (Wood, 2003) los que actúan como síntomas.

De hecho, el trabajo paradigmático de los *Cahiers du Cinéma* (1972 [1979]) se dirigió contra una aplicación monolítica y unidireccional de la tesis marxista que pergeñaban revistas como *Cinéthique* a finales de los sesenta (Casetti, 1994):

Cada film [...] está insertado dentro de este circuito de acuerdo a su especificidad, y no existe análisis si uno se contenta con decir que cada película de Hollywood confirma y expande la ideología del capitalismo americano, son las precisas articulaciones (raramente las mismas entre un filme y el siguiente) de la película y de la ideología las que deben ser estudiadas (VVAA, 1979, p. 786).

En este sentido los *Cahiers* siguieron las tesis de Walter Benjamin para entender los productos artísticos no como reflejos de su entorno, sino como trabajos que ejercen una posición conflictiva frente a dicho entorno, en el seno de variables históricas determinadas. Heath (1981) precisamente criticaría el “análisis del contenido” de los filmes, puesto que éste cae en el mismo proyecto fijado por el texto al ver su ideología como “contenido” translúcido, y obviar la producción cinematográfica (a nivel textual, tecnológico e institucional) la cual, por su parte, también significa ideológicamente.

La corriente feminista interesada por la determinación ideológica de la tecnología cinematográfica, con el trabajo de Cook y Johnston (1974) como paradigma, también recurrió a la interpretación sintomática y el psicoanálisis como “un modo de aproximación alternativo al simplismo del descubrimiento del simbolismo sexual de los textos” (Colaizzi, 1995, p. 20). A este propósito, Kuhn (1991) distingue entre una lectura ideológica basada en los mecanismos internos del texto (ya fijados), y otra “textual feminista” (sintomática) que pervierte las formas de interpelación programadas por los filmes al descubrir “las rupturas en el nítido funcionamiento de la ideología” (1991, p. 101).

Finalmente, Grüner (1998), en liza con la aplicación simplificadora de las premisas marxistas que parte de los estudios culturales han practicado, define el trabajo de Frederic Jameson como una teoría crítica de la cultura que da fe del “vínculo problemático entre ‘realidad’ y lenguaje estético-cultural” (Grüner, 1998, p. 46), en el límite entre la especificidad textual y la determinaciones sociales, políticas o ideológicas. Las ideas políticas inconscientes deben rastrearse como “intermitencias” conflictivas en las películas, evitando toda concepción del cine como reflejo directo de la sociedad (Jameson, 1995).

Recapitulando, al menos dos rasgos singularizan la interpretación sintomática en el análisis filmico (Bordwell, 1995, p. 1) cierta anormalidad, contradicción o deformidad del filme como punto de partida —relativa a un modelo textual de referencia— (miradas a cámara, formas expresionistas, gestos inusuales, etc.), y 2) la búsqueda de su explicación en su fondo contextual. La anomalía textual define el síntoma cinematográfico, la contextualización lo resuelve.

5. Discusión y conclusión

Al menos dos grandes corrientes se han enfrentado a la lectura sintomática en el análisis filmico: el neoformalismo y la semiótica estructural (Stam, 2001). La primera corriente achaca una falta de rigor científico a la empresa sintomática en tanto que soslaya las características particulares y concretas de la película, así como el trabajo consciente que los filmes practican en contacto con el público (Bordwell y Thompson, 1993; Bordwell, 1995). La segunda defiende el carácter intrínseco de la significación cinematográfica y critica cualquier tipo de aproximación sociológica no abalada por el texto y sus mecanismos de apelación (Company, 1995; Zumalde, 2006; Zunzunegui, 2007). En ambos casos, se defiende la materialidad filmica como límite para la digresión interpretativa.

Los programas marxistas y feministas anteriormente comentados estuvieron comprometidos con el análisis textual de las operaciones específicas de sentido, si bien reivindicando la posibilidad de lecturas de “resistencia” (Heath, 1981) o “contra la letra” (Mayne, 1981), fruto de la interconexión de discursos o voces en el seno de las películas.

A este respecto, Shohat y Stam (2002) plantean la estrategia sintomática como una alternativa metodológica al enfoque de “estereotipos miméticos”. Lejos de restringirse a la evidencia simbólica de la imagen (ligada a una “verdad histórica o sociológica”), observan todo filme como “el entretejido de voces, discursos, perspectivas” donde el crítico puede llamar la atención sobre las aquellas voces sumergidas o distorsionadas que, sin embargo, tienen presencia en el texto (voz de mujeres, esclavos, explotados, etc.) (2002, p. 218). Se trata entonces de “forzar el texto” (Bettetini, 1996) para hacerle decir en primer término lo que apenas sugiere de fondo.

Con tal no caer en el terreno de la “descodificación aberrante” (Eco, 1981), lectura caracterizada por una apropiación del sentido del texto de escaso rigor analítico, Eco (1992) propone que toda lectura sintomática o “interpretación sospechosa” se ciña a tres principios metodológicos: 1) que no exista una alternativa de interpretación más económica (es decir, más directa); 2) que las razones aducidas sean específicas y limitadas (evitando una asociación infinita de causas); y 3) que el indicio hallado guarde relación sistémica con terceros indicios.

En última instancia, esta perspectiva plantea que, pese a la cooperación necesaria del público como intérprete, existe un determinado sentido en el texto filmico que puede colegirse partiendo de su organización formal (Zumalde, 2006). Se trataría, en conclusión, de poner el foco en los huecos y fisuras del texto, tal y como ya propusieron los *Cahiers* (1979), pero con la conciencia de que tales fisuras, en tanto que signos posicionados frente a sus contextos de emergencia, participan de un proyecto discursivo estructurado (Lotman, 1982).

Si se reconoce la validez de dicha estructura textual, la lectura sintomática, en tanto que interpreta las anomalías textuales como signos de períodos históricos concretos, tendría especial validez en aquellos casos donde tales anomalías funcionan como “elementos dominantes” de las películas (ibid.). Xavier (1999) ha señalado lúcidamente cómo, pese a que todas las películas pueden someterse a lecturas alegóricas que conectan el filme con los contextos espacio-temporales de su producción, es factible distinguir entre textos cuya estructura alienta dicha interpretación y otros que apenas la estimulan:

[...] cuanto más enigmático es un texto, mayor es su oportunidad de provocar interpretaciones alegóricas. Los textos que nos ofrecen un sentido de incompletitud o fragmentación (la sensación de que algo falta) son más susceptibles de lecturas alegóricas que aquellos que parecen claros y satisfactorios en una primera lectura (Xavier, 1999, p. 343).

El propio Freud ya había afirmado que, a cierto nivel, si se prescinde de las cantidades de energía que producen la enfermedad y marcan la diferencia práctica de los que sufren síntomas, teóricamente “todos estamos enfermos, o sea, que *todos* somos neuróticos, puesto que las condiciones para la formación de síntomas pueden pesquisararse también en las personas normales” (Freud, 1991, p. 326). Sin embargo, el

psicoanálisis teorizó y se interesó especialmente por aquellos síntomas que eran sinónimo de “un extraordinario empobrecimiento de la persona en cuanto a energía anímica disponible” (ibid.).

Un horizonte productivo de análisis sería aquel que, reconociendo la presencia de huecos y fisuras en cualquier película, sólo aplica la lectura sintomática cuando tales fisuras son definitorias del objeto estudiado. Futuros trabajos podrán desarrollar con mayor precisión esta línea de trabajo.

Bibliografía

- Aliani, N. R. (2015). *Estudio comparativo de la noción de síntoma en la obra de Sigmund Freud y en la perspectiva médica y psiquiátrica actual* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense.
- Althusser, L., & Balibar, E. (1969). *Para leer El capital*. Siglo XXI.
- Bettetini, G. (1996). *La conversación audiovisual*. Cátedra.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1993). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós.
- Cahiers du Cinéma. (1979). John Ford's *Young Mr Lincoln*: A collective text by the Editors of Cahiers du Cinéma. En L. Mast & M. Cohen (Eds.), *Film theory and criticism: Introductory readings* (pp. 778–831). Oxford University Press. (Trabajo original publicado en 1972).
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Cátedra.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante*. Biblioteca Nueva.
- Colaizzi, G. (1995). Introducción. Feminismo y teoría fílmica. En G. Colaizzi (Ed.), *Feminismo y teoría fílmica* (pp. 9–35). Episteme.
- Company, J. M. (1995). *El aprendizaje del tiempo*. Episteme.
- Comolli, J. L., & Narboni, J. (1996). Cinema/Ideology/Criticism. En A. Brown (Ed.), *Cahiers du Cinéma. Volume 3* (pp. 58–67). Routledge.
- Cook, P. (2012). Duplicity in *Mildred Pierce*. En E. A. Kaplan (Ed.), *Women in film noir* (pp. 69–80). British Film Institute.
- Cook, P. (2004). *Screening the past: Memory and nostalgia in cinema*. Taylor & Francis Group.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no*. Cátedra.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Lumen.
- Freud, S. (2006). *La interpretación de los sueños*. RBA. (Trabajo original publicado en 1898).
- Freud, S. (1991). *Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) (1916-1917)*. Amorrortu.
- Gledhill, C. (2012). *Klute 1: A contemporary film noir and feminism criticism*. En E. A. Kaplan (Ed.), *Women in film noir* (pp. 20–34). British Film Institute.
- Grüner, E. (1998). El retorno de la teoría crítica de la cultura: Una introducción alegórica a Jameson y Žižek. En F. Jameson & S. Žižek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (pp. 11–64). Paidós.
- Guillamón, S. (2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Institut Universitari d'Estudis de la Dona.
- Heath, S. (1981). *Questions of cinema*. The Macmillan Press Ltd.
- Imbert, G. (2017). *Cine e imaginarios sociales*. Cátedra.
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica*. Paidós.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.

- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor.
- Johnston, C. (1999). Women's cinema as counter-cinema. En S. Thornham (Ed.), *Feminist film theory: A reader* (pp. 31–40). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474473224-005>
- Kaplan, A. E. (1998). *Las mujeres y el cine*. Cátedra.
- Koutsourakis, A. (2014). Symptomatic reading. En E. Branigan & W. Buckland (Eds.), *The Routledge encyclopedia of film theory* (pp. 464–469). Routledge.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres*. Cátedra.
- Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Ediciones Istmo.
- Mayne, J. (1987). Feminist film theory and women at the movies. *Profession*, 1987, 14–19. <http://www.jstor.org/stable/25595398>
- Mayne, J. (1981). The woman at the keyhole: Women's cinema and feminist criticism. *New German Critique*, 23, 27–43. <https://doi.org/10.2307/487935>
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Palgrave.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Oubiña, D. (2022). *Caligrafía de la imagen*. Prometeo.
- Palacio, M. (2007). Estudios culturales y cine en España. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 29, 69–73.
- Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Paidós.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Paidós.
- Turner, G. (2000). Cultural studies and film. En J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *Film studies: Critical approaches* (pp. 193–199). Oxford University Press.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan...and beyond*. Columbia University Press.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Manantial.
- Xavier, I. (1999). Historical allegory. En T. Miller & R. Stam (Eds.), *A companion to film theory* (pp. 333–362). Blackwell.
- Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo Veintiuno.
- Zumalde, I. (2006). *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: El estado de las cosas. *Comunicar*, 15(29), 51–58.

Para citar: Morala Girón, A. (2025). La lectura sintomática en el análisis fílmico. Una reconstrucción. *Perspectivas Metodológicas*, 25(29). DOI: <https://doi.org/10.18294/pm.2025.5863>



Tanto la revista *Perspectivas Metodológicas* como todos sus contenidos se encuentran publicados bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Esta licencia permite copiar, redistribuir, remezclar, transformar y construir a partir del material en cualquier medio o formato, incluso con fines comerciales. El ejercicio de estos derechos está condicionado al cumplimiento de ciertos requisitos: se debe otorgar el debido reconocimiento a la autoría original, incluir un enlace a la licencia correspondiente e indicar si se han realizado modificaciones al contenido. Asimismo, no pueden imponerse restricciones legales ni aplicarse medidas tecnológicas que limiten los usos autorizados por la licencia.