

Representación (Fenomenoloxía da obra de arte cinematográfica)

M^a Teresa Vilariño Picos

RESUMO Os estudos de teoría fílmica achegáronse á arte cinematográfica dende perspectivas absolutamente dispares. Nos últimos anos proliferou unha óptica postestructuralista e posmoderna inclinada a abordar o cine e os seus vínculos coa Deconstrucción, a Semiótica, a Psicanálise, o feminismo, os *Gender Studies*, a *Queer Theory* ou os *Cultural Studies*. Ao lado destas orientacións postestructuralistas, Patrik Fuery, nos seus *New Developments in Film Theory*, chama a atención sobre a Fenomenoloxía. A necesidade actual de reclamar o uso do enfoque fenomenolóxico para abordar a sétima arte non resultaba, sen embargo, tan evidente anos atrás, cando Allan Casebier esixía de forma un pouco resentida que se resolvesen moitas lagoas deixadas en suspenso polos estudos da teoría fílmica dos oitenta. Referíase a aspectos como o da *representación*, que non foran tratados de maneira adecuada. No artigo que agora presentamos abordárase a problemática da *representación* en cine dende presupostos fenomenolóxicos sen esquecer, por suposto, unha base teórico literaria.

ABSTRACT Film study theory has approached the medium of cinema from many and various perspectives. Recently there has been a tendency to take a post-structuralist and postmodernist view of the cinema, involving Deconstruction, Psychology, Feminism, Gender Studies, Queer Studies and Cultural Studies. In addition to these post-structuralist approaches Patrick Fuery, in his *New Developments in Film Theory*, reminds us of the relevance of Phenomenology. The present perception of the need to adopt a phenomenological approach to film studies was not, however, so evident some years ago, when Allen Casebier complained that there were many gaps in the film theory of the eighties: he was particularly concerned at the lack of work on representation. In this article we shall deal with representation in film from a phenomenological standpoint, without neglecting, of course, the literary-theoretical perspective.

Os estudos de teoría fílmica, cada vez máis abundantes, achegáronse á arte cinematográfica dende perspectivas absolutamente dispares. Nos últimos anos

proliferou unha óptica postestructuralista e posmoderna inclinada a abordar o cine e os seus vínculos coa Deconstrucción, a Semiótica, a Psicanálise, o feminismo, os *Gender Studies*, a *Queer Theory* ou os *Cultural Studies*. Ao lado desta orientación postestructuralista, Patrik Fuery, nos seus *New Developments in Film Theory*, chama a atención sobre a Fenomenoloxía, recoñecendo na corrente “a model for considering how meaning operate in the cinema” (2000: 137). A Fenomenoloxía actúa, para Fuery, en dúas direccións en relación co cine. A primeira delas remite a que a filosofía de Edmund Husserl facilita a institución do seu *cinemanness*. A segunda dirección concíbese como un vehículo de investigación fenomenolóxica: o visionado dunha película concédelle ao espectador a posibilidade de obter a esencia, ou dunha subxectividade ou dun fenómeno cultural (*cf.*: Fuery, 2000: 138-139).

A necesidade máis ou menos recente de reclamar o uso desta postura fenomenolóxica para abordar a sétima arte non resultaba, sen embargo, tan palpábel anos atrás cando Allan Casebier esixía de forma un pouco resentida en *Film and Phenomenology* (1991) que se resolvesen moitas lagoas deixadas en suspenso polos estudos da teoría fílmica dos oitenta. Referíase a aspectos que, como o de *representación* non foran supervisados de maneira adecuada. Para Casebier volvíase obvio (1991: 4) que o método fenomenolóxico de Edmund Husserl aplicado á natureza da percepción e a súa teoría sobre a representación artística servirían para iluminar a experiencia da representación fílmica dun modo non alcanzado previamente.

A pesar da queixa de Casebier, a pregunta ao redor de qué é e cómo funciona a representación preocupou os teóricos do cine, do mesmo modo que os da literatura, dende case os seus mesmos comezos en que celebraban a súa capacidade de reprodución mecánica da realidade. A cuestión chegou ao seu punto áxido en anos posteriores a 1968 cando os intelectuais do cine desenvolveron unha teoría semiótica da “ilusión fílmica” para explicar o poder absoluto do cine. A imaxe cinematográfica foi concibida como un signo que producía no espectador a impresión de que o que se representaba na pantalla era real (Allen e Smith, 1997: 39-41).

A vertente fenomenolóxica, que Fuery admite como activa e que Casebier solicita para a súa aplicación ao cine, pode remontarse xa ao libro de Roman Ingarden titulado *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1947) [*Ontology of the Work of Art. The Musical Work. The Picture. The Architectural Work. The Film*].

A pesar da pouca vitalidade das conclusións de Ingarden para teorizacións contemporáneas moi avanzadas, o filósofo polaco abría o camiño de futuras propostas acerca da música, a pintura e o cine, ademais da literatura, e preparaba o lugar para a discusión sobre un tema tan importante como aquel da *representación*.

O interese da teoría ingardeneana pola comprensión da arte cinematográfica apoiábase no aserto de que o mundo representado nunha película non pertence ao mundo real nin pode identificarse con el. Do mesmo modo, os personaxes que xorden na pantalla non son máis que meros “fantasmas”, entes ficticios nun mundo de ficción. É evidente, polo tanto, para Ingarden que ao mundo de fóra lle corresponde o espacio “verdadeiro”, mentres que ao mundo da película, ao representado, o espacio da “ficcionalidade”. Todas as obxectividades representadas nunha película son, nos seus termos, “merely fictional objectivities belonging to the world of fantasy, which only pretend to be real” (1947: 318). Malia esta diferenza tan clara, o maior peligro que advirte o discípulo de Husserl á hora de gozar do cine é o da terríbel confusión que pode darse entre aqueles dous mundos. A propia configuración fílmica conduciría o espectador a un terreo enganoso no momento no se que produciuse nel a sensación de enfrontarse a feitos que están ocorrendo realmente ante os seus sentidos.

123

A partir deste intercambio entre o mundo real e o mundo ficcional, Ingarden constrúe o filtro que criba o *filme* artístico do que non o é, é dicir, o *filme* catalogado de obra de arte e o que só abusaría consciente ou inconscientemente da súa condición de ser. A fronteira que separa a obra de arte cinematográfica daquela que só pretende selo estriba, entón, en que o cine ten uns límites moi marcados que o comprimen; o carácter ilusorio que o discípulo polaco reconece como inherente ao cinematográfico require dun respecto absoluto por parte do artista, por un lado, e do espectador, por outro, para que este último non perda o obsequio da fantasía que o espectáculo lle outorga. Se eses límites se rompen,

if the illusion of reality loses the character of illusion and the character of reality becomes absolutely predominant, then the film play ceases to be a work of art, and changes into a news report (1947: 319).

O paradoxo da obra de arte cinematográfica radica, por tanto, no feito de que, a pesar da súa esencia ficcional, fai parecer como real o que é imaxinario, o que Ingarden denomina “habitus” da realidade (1947: 320).

Ao lado da cuestión de verdade *versus* ficción que acabamos de delinear, Ingarden acaba concedendo un estatuto determinado á obra de arte cinematográfica. E faíno, precisamente, por medio da comparación entre o cine mudo e o sonoro. O primeiro atópase determinado pola *presentación*, posto que o espectador debe experimentalo unicamente pola imaxe, ao mesmo tempo que reconstrúe os elementos visuais. O cine mudo (como *Candilejas*, de Charles Chaplin, película que Ingarden selecciona) aproxímase, así, á pintura. No cine sonoro, polo contrario, a percepción do son, especialmente das palabras, ruídos e música que se reproducen na pantalla, intégrase nunha soa unidade de interpretación xunto co soporte visual.

Se o cine mudo é en certo sentido unha especie de cine *abstracto*, “which is to be concretely presented it exhibits only what can be constituted by means of purely visual, photographically reconstructed aspects” (1947: 322), o cine sonoro é aceptado como obra de arte asentada na liminariedade doutras varias. Por un lado, toca de maneira moi evidente á obra de arte literaria sexa cal sexa o seu xénero. O mundo que se desenvolve na literatura estrutúrase principalmente a través da linguaxe escrita, ou oral no seu caso, mediador entre o lector e o mundo case-real deseñado na obra: “It is also the language that determines and suggests to the reader the aspects in which the presented objects in the literary work of art are exhibited” (1947: 325). Fronte á obra literaria, a linguaxe non resulta estrictamente imprescindible no campo fílmico, no que

not language, but a multiplicity of flowing visual aspects, reconstructed photographically or graphically, constitutes here the proper –and in the silent films the only– means of presentation, which gives the spectator access to the phenomenally appearing presented world (1947: 326).

Por outro lado, achégase á pintura ou, mellor dito, a unha multiplicidade de pinturas que se insiren unhas dentro das outras e emerxen de forma simultánea. De maneira diversa á inmovilidade da pintura, o cine exhibe un proceso en elaboración, unha produción dinámica de acontecementos, unha presentación xestionada coa fluidez visual, experimentada intencionalmente por parte do espectador. O cine sonoro emparéntase tamén, con certas reservas, á representación teatral e, por último, aglutina índices primordiais do texto musical (*cf.*: Ingarden, 1947: 322). Se a música e a literatura se inscriben do

lado das artes temporais e a pintura dentro das espaciais, o cine enclávase no punto medio entre ambas: “It is a work of presentational art, but at the same time contains in itself moments of art consisting of a synthesis of pure qualities of different fundamental kinds” (1947: 322).

Para a teoría de Ingarden, o termo *representación* amósase de forma inseparábel aos de verdade, verosimilitude e ficción, constitúe a fronteira que afasta o cine artístico do que non o é, determina a súa esencia mixta interartística e convérteo en obra estética de arte.

No marco do dilema que existe entre verdade fronte a verosimilitude dende concepcións fenomenolóxicas, Mario J. Valdés, estudou a situación que *a verdade* ocupa como obxecto de relación entre o texto e o lector, chegando a conclusións parecidas a Roman Ingarden. A consecución do que Valdés cualifica de *Truth-claim* lógrase en literatura cando o lector se confronta con aquel nivel de pacto ficcional que a obra lle esixe a fin de efectuar unha lectura correcta desta (*cf.* 1992: 19). Para Valdés,

the truth-claim in many ways operates like *metaphor*. It requires a certain *tension*, which is never dissipated, even after the reader has gone on to other matters. The tension does not exist between the truth-claim and an external standard, but rather is *intrinsic* to the act of judgement itself. Reading a literary text can be described as *encountering* a pattern of stresses that are temporarily resolved by the *reader*, but the tension remains as long as the *reading experience* continues. Truth in literature is primarily a matter of the action of *appropriation*, which at all times calls for judgement (1992: 19)¹.

125

A referencialidade, o que Ricoeur denomina *splitreference*, é a base da *Truth-claim*. Valdés concédelle tres propiedades singulares dende o punto de vista pragmático: a) debe ser recoñecida polo lector, b) debe reclamar que a relación de significado se estableza entre o texto e o lector, c) debe existir un imperativo de aceptación ou de rexeitamento por parte do lector (*cf.* 1992: 20). Na teoría fílmica de raíz fenomenolóxica, o encontro que se produce entre

¹ Puxemos en cursiva unha serie de termos que consideramos aplicábeis á obra de arte cinematográfica dende a perspectiva fenomenolóxica. Estes termos serán retomados ao final do noso artigo como punto de peche e conclusión.

espectador e película desemboca igualmente nunha tensión imaxinativa, que non é máis que unha imitación doutra loita entre mundo real e mundo representado e que esixe igualmente un pacto interpretativo que confira ao que se percibe a propiedade de volver real o que é aparente.

Ademais do seu enlace cos principios de verdade ou ficción, o concepto de *representación* emparellouse con outras propostas fenomenolóxicas, que asociadas ao cine transformáronse na base de toda estética e semiótica². En canto ao contacto entre *representación* e *percepción*, xa en *Investigaciones lógicas* (1900-1901) e en *Ideas relativas a unha fenomenoloxía pura e unha filosofía fenomenolóxica* (1913), Husserl deseñaba unha teoría da representación artística e exemplificábaa por medio da obra de Albrecht Dürer de título *Knight, Death and the Devil* (1513-1514). A partir de Dürer, o fundador da Fenomenoloxía establecía as condicións intrínsecas de todo acto de *percepción*. A representación artística supoñía para Husserl unha capacidade de percibir máis alá do que a propia obra expresa nun proceso que a transcende ata a aclaración do oculto e do simbólico. A *percepción externa* únese na fenomenoloxía husserliana coa noción de *experiencia*, que Husserl refire á realidade natural e ao mundo (suma de obxectos da experiencia e do coñecemento empírico) como acto no que se dan orixinariamente as cousas. A percepción en Husserl caracterízase polo feito de posuír o seu obxecto diante do seu campo de aprehensión, por iso adquire a característica dunha intuición privilexiada e orixinaria.

126

Para Maurice Merleau-Ponty, a percepción é un coñecemento orixinario que comporta un horizonte ou “campo perceptivo”³, necesita dunha posta en contacto dun suxeito cun mundo xa previamente preestablecido e obriga á comunicación. Se a percepción nos abre a un mundo xa constituído, a función preponderante desta será a de interpretalo e reconstruílo.

Pero dende Husserl e Merleau-Ponty, o libro de Mikel Dufrenne sobre a experiencia estética, de base fenomenolóxica, preséntase como lectura necesaria

² O de representación é un concepto tan complexo e tan necesitado de esclarecemento que ocupou mesmo un lugar destacado na teoría política. A través do concepto de *representación*, Estética, Semiótica e Política confluiron no espazo teatral para explicar por qué as persoas (os actores) invaden o territorio dun *outro* impersoal e ficcional (cfr. Mitchell, 1990: 11).

³ Quero chamar a atención sobre o termo *horizonte* que se revelará un pouco máis adiante como imprescindible en canto á *representación* cinematográfica.

para unha aproximación á percepción e á súa relación co obxecto estético e coa obra de arte en xeral. Dufrenne reconece a diversidade que existe entre percepcións adecuadas e inadecuadas, do que xa falaban Husserl e Ingarden. As percepcións inadecuadas deforman o obxecto estético, mentres que as adecuadas lle confirman as súas cualidades estéticas. Dufrenne sitúa a obra de arte dentro do mundo dos obxectos, onde “se mezclan de manera inexplicable lo natural y lo cultural, la cosa y el objeto fabricado” (1953a: I, 125-126). O obxecto estético consolídase como un particular cun modo propio dentro do mundo das percepcións (cfr. 1953a: I, 191-198 e 209-237). Todo o volume segundo da súa *Fenomenología de la experiencia estética* está dedicado ao problema da percepción estética e ás características que a confrontan coa percepción ordinaria. A súa teoría da percepción divídese en tres bloques denominados *presencia*, *representación* e *reflexión*, acomodados respectivamente ás tres caras do obxecto: o sensíbel, a idea e o sentimento. Para a *presencia*, Dufrenne constata, seguindo a Husserl e a Heidegger, o seu poder de descubrir “en lo interior o más allá de las apariencias, un sentido que sólo dan a quien sabe descifrarlas” (M. Dufrenne, 1953b: II, 11). O significado que se deriva deste momento da percepción é o que experimenta o propio corpo na súa convivencia co mundo. Cando o corpo supera este paso encamiñase xa á *representación*. A *representación* ou *imaxinación* (e comprobamos de novo cómo representación se fai equivalente a ficcionalización) propoñen un salto do momento prerreflexivo da *presencia* á súa parte máis visíbel (1953b: II, 26). Por último, a *reflexión* e o *sentimiento* amósanse unidos á *imaxinación* e *representación* e inducen ao terreo do entendemento e de aí ao sentimento e de aí á expresión.

127

En termos similares define Casebier o cine. Na teoría fílmica contemporánea os obxectos que a película retrata ou simboliza son, en realidade, construcións que dependen do perceptor (cfr. 1991: 10). O proceso de percepción arrastra consigo á súa vez unha serie de sensacións que se valen de asuncións compartidas e códigos de expectativas como ferramentas empregadas nesa reconstrución fílmica. O cine sería “a medium, a material means of representation with a complex set of rules for combining and deciphering its signs” (Casebier, 1991: 14).

Aceptando a premisa de que a obra fílmica é, como Ingarden estableceu, unha obra estética de arte, asumimos tamén que se comportará como calquera obxecto estético con certas peculiaridades. Así, o problema da *experiencia* do obxecto de arte, derivado do de representación, vólvese aplicábel ao obxecto

de arte fílmico. O representado nunha obra artística, na que incluímos ao cine, non pode nin debe ser interpretado mediante a dependencia que ese obxecto ten co seu referente no mundo de contorno. A relación entre ambos polos non é da mesma calidade que a formulada entre a icona e o obxecto ao que se semella, senón que se trata dunha conexión entre dous fenómenos de experiencia disimilares. A partir desta última afirmación, Casebier expón que Husserl podería, de coñecerse, contradicir toda a teoría de cariz realista baziniana:

Husserl, would be able to get around the objections to Bazinian realism in film theory. Husserl can acknowledge that there is no iconic or indexical relationship between the art object and the object represented yet hold that representation is nevertheless realist (1991: 12).

128 Casebier atrevese a criticar, entón, toda a corrente nominalista e idealista na que se inscribe a teoría fílmica contemporánea, desafiando as teorías da enunciación e recepción elaboradas por Roland Barthes, así como a cinesemiótica de Christian Metz. A proposta nominalista non cobre, segundo o crítico, as expectativas que anhelan clarificar a esencia do cine, posto que considera que a existencia do *film* se crea nas imaxes e no son que absorbemos de maneira singularizada na nosa experiencia. No caso, por exemplo, de *Os sete samurais* (*Shichinin no samurai*) (1954), de Akira Kurosawa o desenvolvemento narrativo da película sostense polo terror co que uns bandidos someten a un pobo de granxeiros. Os samurais, contratados pola aldea, serán os responsábeis últimos de defendela. O nominalismo proporciona, en primeiro lugar, unha imaxe falsa da situación perceptual involucrada na apreensión da representación cinematográfica e, en segundo lugar, ten serias dificultades para a comunicación crítica á hora de describir a representación (*cf.*: Casebier, 1991: 38). Xunto co nominalismo, e de forma contraria a el, edifícase unha nova corrente de base realista tamén errónea. A teoría realista, ademais de admitir que existe unha serie de feitos individuais que se concreta en personaxes e sons, súmalles a importancia dos universais derivados de todas esas individualidades. Nos *sete samurais*, un crítico realista faría fincapé nos universais-tipo como o granxeiro, o bandido, o samurai, a loita ou as categorías de espacio e tempo.

Fronte a estas dúas posturas, dende unha perspectiva fenomenolóxica, a interpretación dun *filme* só cobrará entidade plena se a representación se entende como unha actividade imaxinativa e reactualizadora do espectador, determinada por un compendio de códigos culturais e cinematográficos.

Casebier restrinxe a noción de *realismo* na representación cinematográfica a unha simple noción estilística. Diferencia, consecuentemente, entre dous tipos de representación. A que chama *Representation by*, e pon o exemplo do retrato de Enrique VIII de Holbein representado pola pintura, e a *Representation in* da teoría fílmica contemporánea. Este segundo tipo de representación está determinado polo feito de que os espectadores (perceptores) interpretan e decodifican os significados do que ven nas marxes, precisamente, do que ven. Esta representación marca a diferenza co Realismo, ao non darlle entidade ao percibido independentemente do acto da percepción. Isto é, cando o espectador ve algo *representado* na obra de arte, neste caso fílmica, lea e interprétaa dentro do marco desa mesma obra de arte⁴.

O modelo fenomenolóxico cre nun esquema da realidade no que a representación desta e a realidade da representación na película se asimilan ao sistema de cada percepción vital. As representacións en cine guían a percepción espectral das persoas, obxectos e eventos retratados polo *film*. Estes obxectos transcenden os actos mentais empregados na percepción deles mesmos. As imaxes e os sons son experimentados, experienciados de maneira perceptiva:

What is really there in the experience of spectators are not just images and sounds but [...] fictional objects and events that sensations, apperceptively registered in consciousness, guide spectator perception to discover (Casebier, 1991: 41).

129

As representacións cinematográficas son tomadas como construcións do espectador en resposta ás imaxes e sons que experimenta na pantalla mediante un pacto de *transacción*.

As conexións entre *representación*, *percepción* e *experiencia* esténdense ao campo da interpretación e intencionalidade do son cinematográfico. Neste sentido, o ensaio de Jean-Louis Baudry titulado “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus” exerceu unha influencia moi destacada nos

⁴ J. Dudley Andrew menciona nos seus *Concepts in Film Theory* que o cine *representa* unha serie de obxectos que, aínda que non se manifestan de maneira contraria a unha suposta realidade preexistente máis alá da propia representación, si o fan “in terms of some particular system of representation or other with none having any inherent priority over any other”. O realismo “simply becomes that manner of representation that seems most natural to us at a particular time or place not what corresponds with how things are” (1984: 38).

estudios teóricos e cinematográficos. Baudry utiliza a teoría da intencionalidade fenomenolóxica (a conciencia é sempre conciencia de algo) para recordar que o obxecto existe independentemente da propia conciencia. Baudry comenta que tal afirmación de Husserl expresada en *Meditaciones cartesianas* (1929) podería ser aplicada sen ningún prexuízo á arte cinematográfica:

In such a definition could perhaps be found the status of the cinematographic image, or rather of its operation, the mode of working which it carries out. For it to be an image of something, it has to constitute this something as meaning. The image seems to reflect the world but solely in the naive inversion of a founding hierarchy (Baudry, 1985: 537).

Baudry busca unha analoxía entre a operación da conciencia descrita por Husserl e a operación da técnica cinematográfica, argumentando que para que unha imaxe sexa imaxe de algo, para ser intencional no sentido que lle dá Husserl, a imaxe debe constituír o seu obxecto como significado.

130

As actividades intencionais dun espectador ante unha pantalla de cine presentan un exercicio paralelo ás que hai que desprezar ante unha obra literaria. Arabella Lyon clasificou cáles son as funcións do espectador e moitas delas coinciden de maneira exacta coas do lector. Lyon faise dúas preguntas ás que cre necesario dar resposta. En primeiro lugar, habería que cuestionarse cómo as intencións do espectador, pero tamén dos índices de audiencia dunha película, afectan á interpretación. En segundo lugar, sería interesante cuestionarse cómo as audiencias negocian o significado cando se enfrontan ás intencións do outro, neste caso, do director (1998: 7).

En relación coa intencionalidade, Husserl explica en *Meditaciones cartesianas*, a idea de *horizonte*. O filósofo expón que todas as vivencias están enmarcadas en “horizontes cambiantes” que as van relativizando, horizontes de “remisión intencional a potencialidades de la conciencia inherentes a la vivencia misma” (E. Husserl, 1929: 93), co que os resultados do acto intencional poderán variar dependendo do horizonte no que se vexan inmersos. Roberto J. Walton liga o concepto de *intencionalidade de horizonte* á subxectividade e á noción de *implicación intencional*: o horizonte é “siempre para alguien, es decir, perspectiva para un punto de vista” (R. J. Walton, 1998: 170), contribúe a revelar o suxeito como “centro de espontaneidad” (1998: 171) e arrastra

consigo unha serie de experiencias pasadas que distancian a un individuo doutro diferente.

O concepto de *horizonte* husserliano sérvelle de novo a Casebier para rebater a imaxe falsa da experiencia dos sons en cine. Cando percibimos un obxecto, dentro da experiencia da película ou fóra dela, engadímoslles moitas máis cousas que as que experimentamos nese mesmo momento. Cando experimentamos unha secuencia de sons nunha película, non se ve a imaxe e se percibimos sons de maneira independente, senón que “are [...] played together in the movie theater (as we experience the film)” (Casebier, 1991: 95).

O concepto de adaptación cinematográfica intervíncúlase igualmente co de interpretación, xa que a adaptación arrastra consigo a apropiación do significado dun texto orixinal:

Adaptation is similarly both a leap and a process. It can put into play the intricate mechanism of its sinifiers only in response to a general understanding of the signified it aspires to have constructed at the end of its process (Andrew, 1999: 263).

131

Andrew asemella o proceso de adaptación a aquel do círculo hermenéutico. Para explicar é preciso primeiramente comprender e para explicar é necesario que exista unha socialización, así como unha aceptación dun conxunto de códigos:

The phenomenological theory of cinematic representation enables an analysis of important aspects of film experience as well as issues in the relationship between film and society (Casebier, 1991: 157).

O termo *representación* suxire para Dudley Andrew a existencia sempre dun modelo. A adaptación delimita a representación, insistindo no carácter cultural dese modelo. Andrew achégase ao marxismo para definir o estatuto do cine como dependente de experiencias persoais ou públicas (*cf.* 1999: 263)⁵.

⁵ Tamén Bill Nichols (1981) fundamenta a esencia da fotografía, e por extensión do cine, no seu estatuto de socialización: “Consciousness, in knowing the world and the objects represented by photography, utilizes codes in constructing what it perceives. Though a process of naturalizing comprehension makes it seem that represented objects are objectively given, they really are only social constructs”.

Segundo esta idea, ningún director, ningunha película respondería, como xa vimos anteriormente, inmediatamente á mesma realidade, senón que a película como representación adaptaría todo o horizonte cultural anterior. O cine pasa a ser entendido como un modelo sociocultural e representacional que se vale da súa propia codificación.

Esta estrutura peculiar de codificación é a que lle valeu a Noël Burch para sistematizar as diferencias que separan ao cine xaponés do cine occidental, diferencias que estriban no carácter “presentacional” do primeiro fronte ao “representacional” do segundo. Burch manifesta que a emerxencia dunha ideoloxía da representación no mundo occidental, e tamén no cine occidental, acomodouse ao xurdimento da clase burguesa (*cf.*: 1979: 47). Kinugasa Teinosuke, Ozu Yasujiro, Mizogouchi Kenji, Naruse Mikio (expoñentes da idade de ouro do cine xaponés dos anos 30) estableceron un tipo de cine máis presentacional, máis opaco que transparente, máis descentrado que centrado, asentado no posicionamento do espectador con claros antecedentes no *kabuki* (*cf.*: Burch, 1979: 85, 113, 116, 157, 159-160). Só ao final da Segunda Guerra Mundial, cando se produce a ocupación americana de Xapón e chega o capitalismo e a democracia ao país nipón, o cine oriental acopiará os códigos dominantes da “representación” cinematográfica a través dun ilusionismo burgués. O último Ozu, o último Mizoguchi, moito de Akira Kurosawa responden a este cambio. O cine xaponés difire do occidental porque se instaura nun complexo de códigos distintos. A peculiaridade de ambos está na maneira de amosar as cousas, non no que amosan, as formas de editalas, non o que o seu contido comunica, a maneira de situarse o espectador en relación co *filme* e non o que a película ten que dicir.

Chegamos aos dous últimos aspectos que quero tratar minimamente dende unha orientación fenomenolóxica. O primeiro deles é o da cuestión do *eu mesmo* e do *outro*, que constitúe unha vez máis para Mario Valdés un punto de reflexión sobre o cine. O cine, como outra forma de xénero narrativo, “becomes a subject as our *other* to the degree that we can accept the character’s fate as human fate, but this is not a simple matter of eliciting empathy” (1998: 58). Na nosa propia experiencia da vida, a historia vivencial de cada un de nós intégrase en todas e cada unha das historias dos demais. A natureza do personaxe narrativo é o propio reflexo do espectador, de modo que os espectadores nos convertemos en “self-projections toward the filmic subject [...] an essential part of their dialectic presence in the film-viewer relationship” (1998: 61).

Valdés recorre a *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz e a *Frida* (1984), de Paul Leduc para establecer a súa teoría do cine como *outro*. Tanto o personaxe de Rick como o de Frida Kahlo desenvolven na pantalla un modo de vida e de existencia que fai que o espectador os vexa dentro do seu código de percepción individual e social do mundo que o rodea. Un mundo que engloba obxectos, coordenadas espacio-temporais, pero tamén ideas, valores e os *outros*. En contacto coa Fenomenoloxía, Valdés, ao igual que na literatura, afirma que os personaxes cinematográficos se presentan ante o espectador de maneira nesgada de forma que a función do espectador será a de completalos.

O segundo deses aspectos refírese ao vínculo entre representación e símbolo.

De maneira pormenorizada, a Semiótica formulou cáles son as variedades xenéricas entre a tríada icona, símbolo e indicio como tipos de actos representacionais: “«Mimesis» and «imitation» are thus iconic forms of representation that transcend the differences between media” (Mitchell, 1990: 14). No mesmo percorrido semiótico, Monroe Beardsley cataloga diversos cánons de representación. Así, o de *Depiction* implica a representación pictórica dun tipo de figura (o *Nosferatu* de Murnau representaría ao vampiro); o de *Portrayal* consiste na representación do individuo (o mesmo *Nosferatu* de Murnau retrata ao Conde Orlock); finalmente, o de *Symbolitation* sucédese mediante a representación do significado suxerido e no literal (no *Nosferatu*, esta vez de Herzog, a alma do alemán está simbolizada pola entidade do vampiro). Na teoría fílmica fenomenolóxica o que a película debuxa, retrata ou simboliza depende da linguaxe do espectador, das súas crenzas ideolóxicas, da súa sensibilidade estética e dos procesos de inconsciencia.

A idea principal que encerra a noción de *símbolo* é a de reunir unha serie de realidades polarizadas nunha certa coincidencia. Dende o punto de vista fenomenolóxico, o símbolo amalgama as condicións de ser necesariamente un obxecto sensíbel, pero cunha propiedade específica que reside en que nos permite descubrir *outra realidade distinta* do obxecto material, de que ningún obxecto pode ser símbolo “en-si” nin “para-si”, senón en relación á conciencia humana “para-o-home”, de que todas as cousas do mundo son potencialmente símbolos, aínda que dependen no exercicio real da súa función proxectiva da mirada do home, de ser unha ponte sensíbel entre dous mundos, signo doutra realidade e, á vez, mediador que os *une*, de implicar un proceso

de coñecemento dialéctico e de contar cun carácter plurivalente (*cf.* F. Boasso, 79-81).

Se conducimos todas e cada unha das condicións anteriores ao relato narrativo, e o cinematográfico inscribírase obrigatoriamente nel, diríamos que posúe, como a metáfora viva de Ricoeur, unha capacidade heurística. Hai unha conexión profunda entre relato e vida, entre o relato e o suxeito, pola cal a narración se converte en modelo interpretante da realidade vivida. Todo relato por ficticio que sexa é unha *mediación* entre o home e o mundo (referencial), entre o home e o home (comunicativa, intersubxectiva), entre o home e el mesmo (autocompreensión).

Recordemos aqueles termos postos en cursiva cando abordabamos a dualidade verdade *versus* ficción. Poderíamos definir a obra de arte cinematográfica como aquel obxecto que, dende un punto de vista fenomenolóxico, debe unha parte da súa orixe, desenvolvemento e conservación ao concepto que titula este ensaio, o de *representación*. A representación, que se liga a múltiples termos que resultan básicos na filosofía de Husserl, pode ser entendida como o instrumento que permite resolver a problemática da *Truth-claim* no cine. A película transcende os seus propios límites para revelar o oculto, para substituír o real polo representado. O cine é, polo tanto, un xénero esencialmente metafórico e simbólico que opera mediante a tensión exercida entre a percepción do espectador e o texto cinematográfico. Esa busca de verdade, de verosimilitude, de ilusión, ou o que sexa, resulta intrínseca á propia película e como tal resolve nos límites do mundo que ela ofrece.

A representación e interpretación (visualización, percepción e vivificación) dunha obra de arte cinematográfica defínese fenomenoloxicamente polo encontro dialéctico entre o espectador e o *filme*, transcendente e eterno máis alá da propia pantalla.

María Teresa Vilarinho Picos

Universidade de Santiago de Compostela

Referencias bibliográficas

Allen, Richard e Murray Smith, *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press, 1997.

Andrew, J. Dudley (1984), “«Adaptation» from *Concepts in Film Theory*”, en Timothy Corrigan, *Film and Literature: An Introduction and Reader*, New Jersey: Prentice Hall, 1999, pp. 262-272.

Andrew, J. Dudley, *Concepts in Film Theory*, Nova York: Oxford University Press, 1984.

Baudry, J. L., “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, en Bill Nichols, *Movies and Methods. Vol. II*, Berkeley: University of California Press, 1985, pp. 531-542.

Beardsley, Monroe, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Nova York: Harcourt Brace, 1958.

Boasso, Fernando, “Símbolo y mito”, en AA.VV., *Literatura y hermenéutica. Estudios sobre la creación y la crítica literaria desde una perspectiva latinoamericana*, Bos Aires: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1986, pp. 71-107.

Burch, Noël, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley e Os Ángeles: University of California Press, 1979.

135

Casebier, Allan, *Film and Phenomenology: towards a realist Theory of cinematic representation*, Cambridge, Nova York: Cambridge University Press, 1991.

Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique*, Vol. I, París: PUF, 1953a. Cítase pola traducción española, *Fenomenología de la experiencia estética. El objeto artístico*. Vol. I. Valencia: 1982.

———, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. La perception esthétique*, Vol. II, París: PUF, 1953b. Cítase pola traducción española, *Fenomenología de la experiencia estética. La percepción estética*, Vol. II, Valencia: 1983.

Fuery, Patrik, *New Developments in Film Theory*, Hampshire e Londres: Macmillan Press LTD, 2000.

Husserl, E., *Logische Untersuchungen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1900-1901. Cítase pola traducción de M. García Morente e J. Gaos, *Investigaciones lógicas I*, Madrid: Alianza Universidad, 1982.

———, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1913. En *Jahrbuch für philosophie und phänomenologische Forschung*, La Haya: Martinus

Nijhoff. Cítase pola traducción de José Gaos, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México-Bos Aires: FCE, 1993.

Ingarden, Roman, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Max Niemeyer Verlag, 1947. Cítase pola traducción ao inglés de Raymond Meyer e John T. Goldthwait, *Ontology of the Work of Art. The Musical Work. The Picture. The Architectural Work. The Film*, Athens, Ohio University Press, 1989.

Lyon, Arabella, *Intentions. Negotiated, Contested and Ignored*, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 1998.

Mitchell, W. J. T., “Representation”, en Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (ed.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1990, pp. 11-22.

Nichols, Bill, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, pp. 35-36.

Quarterly Review of Film and Video, Volume especial de “Phenomenology and Film”, xullo de 1990.

Valdés, M. J., *World-Making. The literary Truth-Claim and the Interpretation of Texts*, Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 1992.

Valdés, M. J., *Hermeneutics of Poetic Sense: Critical Studies of Literature, Cinema, and Cultural History*, Toronto, Buffalo, Londres, 1998.