

La mirada del “buen” espectador

Enrique Fuster¹

En su libro *La experiencia de leer*² C. S. Lewis propone juzgar la calidad de la literatura a partir de cómo es leída, de manera que los buenos libros serían aquellos que gustan a los “buenos” lectores. Para esto analiza los distintos modos de leer, describiendo las características del buen lector y contraponiéndolas a los vicios propios del “malo”. El mismo Lewis aclara al inicio del ensayo que su particular experimento se puede aplicar también a otras artes. Como se podría aplicar, añadimos nosotros, al cine, aunque no es exactamente lo que pretendamos hacer ahora, si bien nos serviremos de algunas –o muchas– de sus ideas.

Dando por supuesto que, al igual que existen buenos lectores, existen buenos espectadores –y para esto remitimos al libro de Lewis–, el propósito de esta relación es ofrecer algunas consideraciones que ayuden a un espectador común a situarse ante una película. Es decir, que le lleven a ser “mejor” espectador y, por ese camino, a gustar el buen cine.

Una película es una película

Y no un manual de filosofía, ni un ensayo histórico, ni un tratado de sociología. Y tampoco es –si se trata de una obra poéticamente lograda– una excusa para “decir” algo. Lo que no impide que, indirectamente, una película hable de filosofía, historia, sociología, teología, etc., y que “diga” muchas cosas. Pero lo que sobre todo dice es la misma película como un poema “dice” el poema y reducirlo a una explicación sería echarlo a perder. Es la película la que –repetimos, si está poéticamente lograda– posee un valor en sí mismo, ajeno a cualquier finalidad utilitarista o pragmática.

Flannery O’Connor, con palabras referidas a la literatura pero aplicables a toda forma narrativa, ha afirmado que “cuando usas la novela para cualquier otra cosa distinta del propósito artístico, la perviertes (...)”... No posee una finalidad utilitaria. Si consigues servirte de ella con éxito por motivos sociales, religiosos o de otro tipo, es

¹ Profesor de la Facultad de Comunicación Social Institucional, Pontificia Universidad de la Santa Cruz, Roma. El texto es un capítulo del libro editado por J.J. García Noblejas y E. Fuster, *Repensar la ficción*, Edusc, Roma 2011, pp. 75-87.

² C.S. Lewis, *La experiencia de leer*, Ariel, Barcelona 2000.

sólo porque antes que nada nació como un producto artístico”³. Y como ha expresado James Wood, crítico literario estadounidense (y de nuevo donde dice “novela” podemos leer “película”), “es verdad que la novela no proporciona respuestas filosóficas (como decía Chejov, basta con que haga las preguntas justas) Pero logra lo que Williams habría querido que hiciese la filosofía moral: ofrecernos un acertado diseño de la complejidad de nuestro tejido moral”⁴. A la vez, el modo de poner al descubierto nuestro “complejo tejido moral” nunca es imparcial. El autor no puede evitar ser de algún modo juez, aunque no sea ése su principal cometido.

Apreciar una buena película significa no sólo apreciar su “significado” sino también, por así decir, sus aspectos formales

El hecho de que una película no sea reducible a su “contenido” o a un mensaje, no significa que sea un recipiente vacío que podemos llenar con lo que nos interese. Cualquier película transmite la visión del mundo —“el sentido de las cosas” dirá el director Terrence Malick⁵— de sus creadores. Normalmente ese sentido está implícito, es una especie de resonancia y no pocas veces resulta ambiguo o abierto a diversas interpretaciones. Pero no todas las interpretaciones

poseen el mismo valor. Como afirma Umberto Eco, respondiendo al pragmatismo de Richard Rorty, si bien puedo usar un destornillador para hacer girar un tornillo, abrir un paquete o rascarme el interior de la oreja, para esto último es más adecuado un bastoncillo recubierto de algodón; y, en cualquier caso, nunca podré usar un destornillador en lugar de un cenicero⁶. Este lógico respeto por la naturaleza de las cosas es también predicable cuando la “cosa” en cuestión es una obra de arte.

Apreciar una buena película significa no sólo apreciar su “significado” sino también, por así decir, sus aspectos formales. Por que al igual que en la literatura, en el cine ambas cosas —significado y forma— coinciden. El sentido de una historia, sea literaria o cinematográfica, está encarnado en la misma historia: “Una historia es un modo de decir algo que no puede ser dicho de otra manera”⁷. Y también siguiendo a O’Connor, podemos afirmar que si el espectador no es suficientemente hábil como para aprehender la forma, se quedará sólo con los aspectos extrínsecos o extracineamatográficos y no será capaz de disfrutar plenamente de la película⁸. Como la literatura, el cine es el arte de lo concreto: “Cuando escribes ficción, hablas con personajes y acciones, no sobre personajes y acciones. El sentido moral del escritor debe coincidir con su sentido dramático. En arte, el modo de decir forma parte de lo que es dicho”⁹. Quizás en esta línea se podría entender la célebre y ambigua frase de Godard, cuando declaraba que el travelling es una cuestión moral.

³ F. O’Connor, *Mystery and Manners*, ed Sally and Roger Fitzgerald, Farral, Strals & Gioux, New York 1969, p. 65.

⁴ J. Woods, *Come funzionano i romanzi*, Mondadori 2010, p. 114. La traducción es nuestra.

⁵ F. Cattaneo, *Terrence Malick Mitografie della modernità*, Edizioni ETS, Pisa 2006, p. 16.

⁶ Cfr. Umberto Eco, *Interpretazione e iovrainterpretazione*, Bompiani 2004 (1992), pp. 173-173

⁷ F. O’ Connor, *op cit*, p 96.

⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹ *Ibid.*, pp. 75-76.

Los personajes y las personas

Los personajes no son personas, aunque lo parezcan. Y el buen espectador los trata como si lo fueran sabiendo que no lo son. Entre las innumerables citas para corroborar este punto, baste una del apenas mencionado Wood, quien afirma que “en la narrativa la ‘redondez’ [en el sentido de personaje ‘redondo’, perfectamente acabado] es imposible, porque los personajes de fantasía, aun siendo a su modo vivísimos, no son lo mismo que las personas reales”¹⁰.

El buen espectador se implica en lo narrado, sufre y se alegra con los personajes; es probable que se sienta acompañado por muchos de ellos durante toda su vida y que los mire con el afecto que se dedica a los viejos amigos. O con la misma comprensión y piedad y respeto con que se mira (o se debería mirar) a quienes tenemos alrededor. El buen espectador juzga a los personajes con los mismos parámetros éticos que se aplican a las personas. Pero, a la vez, es capaz de trascender esa natural inmersión en la película para verlos como parte de un todo.

Las buenas películas hay que reposarlas. Por eso no es tan fácil responder a la pregunta “¿te ha gustado?”

Un personaje es un conjunto de acciones. Como ha dicho Ibáñez Langlois, “salvar o condenar a los personajes (...) no tiene sentido: es como salvar o condenar un acto, siete actos, mil actos humanos: [pero] mil decisiones no hacen todavía un hombre, una existencia”¹¹. Aunque nos resistamos a ello, hemos de reconocer que los personajes poseen un carácter artificial, en cierto modo simbólico, y para ser bien entendidos (o sea, para hacernos cargo de sus acciones) han de ser situados en el contexto de la obra dramática a la que pertenecen y ser vistos como una parte de esa *totalidad dotada de sentido* que es dicha obra. Es decir, los personajes no poseen existencia autónoma sino solamente una existencia ligada a la obra en la que viven.

El sentido de la historia

El sentido de la historia lo da la totalidad de ésta, y no las acciones singulares de los personajes. Dicho de otro modo: el autor no es sus personajes. Subrayar esa distancia entre el creador y su obra es fundamental si se quieren evitar las simplificaciones injustas. Puede haber, por ejemplo, una película en la que todos los personajes sean “malos” (realicen acciones reprobables), cuyo sentido global sea, sin embargo, positivo por la crítica implícita de ese tipo de conducta.

En el libro ya citado, James Wood lamenta la actitud de algunos comentaristas “moralizantes” que no se quedan tranquilos cuando los personajes viciosos no vienen tratados por el autor con la severidad según ellos requerida, causando así un ejemplo pernicioso para el lector y permitiendo que éste pueda incluso aceptar su conducta reprobable. Según tales comentaristas el autor no debería representar a los personajes “malos” como “relativamente buenos”, ni reservar hacia ellos el mínimo atisbo de comprensión. Para tales comentaristas, “los artistas no deberían pedirnos que

¹⁰ J. Wood, *op cit*, p. 85.

¹¹ J.M. Ibáñez L., *El mundo pecador de Graham Greene*, Zig-Zag, Santiago de Chile 1967, p. 215.

intentásemos entender a los personajes que no aprobamos, al menos no antes de haber pronunciado contra ellos una firme e inequívoca condena”. El problema, señala Wood con acierto, es que tal condena a priori resulta incompatible con “ver la vida a través de los ojos de esos personajes”, que a fin de cuentas es la “clave para salir de nosotros mismos y entrar en reinos extraños a nuestra experiencia cotidiana”¹². Dichos comentaristas parecen no entender que también ese salir de uno mismo para comprender al prójimo constituye una especie de educación moral que la novela/filme nos ofrece, al mostrarnos esa “parte del diseño de la complejidad de nuestro tejido moral” del que hablábamos anteriormente (Un asunto distinto es el modo en que la conducta perversa deba ser representada, y los límites que puedan existir a dicha representación, como por ejemplo los que vienen dados por el decoro).

La actitud “buenista” criticada por Wood es tan bien intencionada como maniquea y simplificadora, confunde el objetivo de la narrativa y menosprecia la capacidad del lector/espectador, porque cualquier hombre, incluso el más perverso, tiene “un algo” digno de ser amado; y cualquier personaje debería ser, si está bien construido, mínimamente digno de nuestro aprecio. Pero a la vez se trata de una actitud muy difundida, pues todos conocemos espectadores que juzgan la moralidad de un filme únicamente por la cualidad moral de las acciones llevadas a cabo por los personajes.

Una película es como una persona: si se tiene una idea preconcebida antes de acercarse a ella, si se le etiqueta, entonces no se está todavía preparado para afrontarla

En *Encadenados* (*Notorim*, Alfred Hitchcock, 1946), Alice Huberman (personaje interpretado por Ingrid Bergman) se casa (aunque más bien habría que decir que establece una relación aparentemente matrimonial y amorosa) con el jefe de una organización nazista para espiarlo. Se trata de una instrumentalización del “matrimonio” pergeñada, para entendernos, por los “buenos” de la película y llevada a cabo por la protagonista. Pero esto no nos permite concluir que el director, Hitchcock, sea contrario a la institución matrimonial o partidario de justificar cualquier acción mientras el fin perseguido sea loable. Lo sería si en ese “todo” que constituye la película, la actuación de Alice fuese juzgada como positiva o indiferente. Pero no es así, pues si bien en el filme no aparece una condena explícita (a modo de discurso), sí se puede hablar de una condena implícita, manifestada, entre otras cosas, en el desagrado con que el personaje interpretado por Cary Grant, enamorado de Alice, reacciona ante el plan propuesto por su jefe. Alguien podría lamentar que tal condena implícita no sea suficiente y pueda provocar la confusión en ciertos espectadores. Se le podría responder que, además de que no todas las películas son convenientes para todos los espectadores, en este caso concreto, el matrimonio de Alice es una excusa para tensar y hacer avanzar la trama, y por tanto un detalle “colateral” en una película de espionaje que obedece las clásicas leyes del género. Sería un error magnificar ese asunto y convertirlo en un “caso moral”, como si se tratase no de una película de espías sino de una reflexión sobre la fidelidad conyugal y el adulterio. Esto tiene que ver con encuadrar el asunto del matrimonio de Alice en el “todo” de la película, y también con el “pacto de lectura” al que nos referiremos en el siguiente punto.

Un ejemplo de un género distinto lo encontramos en *Azul* (*Blue*, Krzysztof Kieslowski, 1993). En la última escena de la película vemos a Julie (Juliette Binoche) en

¹² J. Wood, *op cit*, p. 69-70.

un momento de intimidad amorosa con Olivier, colega de su difunto marido. La escena de los amantes, púdica y parcialmente fotografiados detrás de un cristal, se funde con un travelling que nos va mostrando sucesivamente a los otros personajes importantes del filme, mientras escuchamos el coro del Concierto para la Unificación de Europa en el momento en el que una soprano canta una estrofa del Himno a la Caridad de San Pablo. Los versos sobre la caridad, el desarrollo de la historia y la evolución del personaje de Julie, sumadas a las elecciones de estilo características del cine de Kieslowski, llevan a atribuir a la escena una fuerte carga metafórica que subraya la importancia suprema del amor. Podemos censurar la actuación de Julie, su relación íntima con una persona con quien no está casada, pero en el “todo” de la película, entendemos que con esa actuación el director no pretende banalizar la entrega física de dos personas que se aman, sino que está apuntando a algo más alto.

Esto no quiere decir que todo sea justificable o que a todo se le pueda atribuir una lectura metafórica “de conveniencia”. La mayoría de las veces no es así. Por mantenernos en el mismo campo del precedente ejemplo, en una comedia aparentemente inocua como *Shakespeare in love* (John Madden, 1998), donde no cabe lectura metafórica alguna, el amor queda reducido a puro sentimiento, y el acto sexual a la consecuencia lógica y natural del enamoramiento. Se produce así una banalización de la entrega física que no viene condenada, explícita o implícitamente, por ningún personaje o desde ninguna instancia de la película. Y si el “naturalismo” de la película de Kieslowski venía mitigado o en cierto sentido justificado por su carga metafórica, el naturalismo del filme de Madden se limita a desvirtuar el sentido de la sexualidad humana, ofreciendo un retrato de ésta reductivo y erróneo (además de antropológicamente incoherente).

El abandono del buen espectador nunca debe ser total, hasta el punto de que lo lleve a prescindir de su propia identidad

Respetar el pacto de lectura

El “pacto de lectura” es como un acuerdo tácito que se establece entre autor y espectador ya en los primeros compases de la narración (o incluso antes, en el momento del lanzamiento del filme), por el cual el espectador se hace una idea de qué tipo de película va a ver y por tanto qué se puede esperar de ese tipo de narración. De algún modo, instaura nuestro horizonte de expectativas. En realidad, el pacto de lectura es algo muy intuitivo. Tiene que ver con los géneros, en sentido amplio, y con las convenciones de cada género. Pero no sólo: también con la suspensión de la credulidad que todo filme exige al espectador.

Por ejemplo, un espectador que se escandalizase de que el protagonista de Spiderman pueda escalar las paredes, sencillamente no habría entendido cuál es el pacto de lectura necesario para ver ese filme; o dicho con otras palabras, cuál es la actitud con la que él, espectador, debería acudir a ese tipo de filmes. Porque en un historia como ésta es perfectamente coherente que los personajes escalen paredes, de acuerdo con una explicación racional-científica (obviamente ficticia) que se encuentra en la base del relato.

De la misma manera, si uno no tiene en cuenta el “pacto de lectura” podría acusar de racismo a los directores de películas del oeste en la edad clásica de Hollywood,

No deja de ser ingenua la actitud de no pocos espectadores, de dejar que el director haga con uno lo que le dé la gana

porque en tales películas los indios son, por lo general, malos, feos y anónimos. Pero esto, antes que una posible muestra de racismo es, sin más, una pura convención del western clásico. Así, los indios de *La diligencia* se corresponden con la descripción arriba enunciada, pero como hoy resulta pacíficamente aceptado, John Ford no era racista, era simplemente un director que se movía a sus anchas entre las convenciones del género (para hacer un cine nada convencional, profundamente humano y perdurable).

De hecho, sin ir más lejos, en *La diligencia* los indios son, más que antagonistas, una especie de obstáculo en el camino; mientras que los auténticos antagonistas, los verdaderamente “malos” son los pistoleros con los que se enfrenta Ringo.

Imaginemos por un momento una secuencia de una típica película de acción con Bruce Willis, en la que para salvar a la chica el protagonista debe atravesar una ciudad en hora punta, saltándose todos los semáforos en rojo y provocando multitud de accidentes y explosiones (de gasolineras y no sólo). No tendría sentido que en el fragor de esa espectacular secuencia un espectador se entristeciese pensando en las familias de los conductores que, por culpa del personaje interpretado por Willis, han sufrido un accidente, etc. Sería absurdo, porque en esos coches no hay nadie. Esos coches están vacíos. Y el espectador lo sabe. Y entiende, intuitivamente, que no es ahí donde se encuentra el mal de esa película. El mal está en el “malo” que ha secuestrado la chica, a la que el protagonista debe liberar.

En una película de James Bond asistimos a un montón de persecuciones temerarias, tiroteos y muertes que nos divierten o cuando menos nos dejan indiferentes; mientras que en otras películas una sola muerte puede soportar toda la carga dramática de la historia o provocar un efecto catártico. Porque en la pantalla no todas las muertes tienen el mismo valor; o dicho de otro modo: no todas las vidas valen lo mismo. Mientras que en la realidad sí.

Reposar las películas

Las buenas películas hay que reposarlas (en el alma). Por eso no es tan fácil responder a “¿te ha gustado?”. La primera reacción que provoca el encuentro con una obra de arte lograda es el silencio. Uno tiene la sensación de que lo mejor que puede hacer es callarse. Cualquier palabra puede resultar vana y reduccionista. Con algunas películas esa impresión es inmediata, y uno querría quedarse en el cine saboreando el filme y que los títulos de crédito no terminasen nunca. Porque en esos pocos minutos en la oscuridad y en la soledad de la sala uno profundiza, saborea, recompone e intenta acabar de hacer suya la historia que acaba de vivir.

Sin embargo, en otras ocasiones, uno tiene la intuición de haber visto algo bueno, o incluso muy bueno, pero de necesitar tiempo para asimilarlo. La película queda ahí, pegada dentro de uno por días o meses o años creciendo. Y uno cada vez la capta más como la totalidad que es, y la aprecia, la saborea y disfruta. Aunque no siempre es así. Hay veces que, después de un poco de tiempo, uno se da cuenta de que la intuición era equivocada o de que la película tenía algo de deslumbrante pero estaba hueca. Para juzgar un filme hace falta tiempo. Y no es raro que no baste un único visionado.

Sobre el gusto que nos produce una obra de ficción, querría aquí dejar anotado algo, muy sugerente, dicho por Flannery O'Connor en *Mystery and Manners* y que tiene que ver tanto con nuestra naturaleza (con cómo estamos hechas las personas) como con la naturaleza de la obra de arte: "Hay algo en nosotros, como contadores u oyentes de historias, que demanda un acto redentor, que demanda que a lo que cae al menos se le ofrezca la oportunidad de ser restaurado"¹³. Pienso que el gusto generalizado por los finales felices o abiertos a la esperanza guarda una estrecha relación con esto.

Acercarse al filme sin prejuicios

Esto resulta difícil, especialmente hoy en día, cuando las inversiones de marketing han aumentado exponencialmente, y con un simple clic podemos acceder a una ingente información sobre cualquier película, director o proyecto. Evidentemente, resulta natural aconsejarse o disponer de una mínima idea sobre lo que se va a ver, e incluso que se despierte un cierto prejuicio frente a ciertas cosas que uno ve, oye o le llegan. Pero a la vez, la actitud del espectador ante un filme debería ser como ante una persona. En este sentido, Michel Chion ha dicho que frente a una película "hay que renunciar a cualquier juicio global simplificado, a todo lo que sabemos del autor a través de sus precedentes películas y a toda la literatura publicada y difundida"¹⁴. Para Chion la fruición de un filme requiere una especie de "investigación policial en la que, al final, no hay un culpable ni un crimen: tan sólo hipótesis para iluminar en qué sentido y de qué nos habla una obra"¹⁵. Una película sería "como una persona: si se tiene una idea preconcebida antes de acercarse a ella, si se le etiqueta, o se le juzga de buenas a primeras como importante o insignificante, buena o mala, entonces no se está todavía preparado para afrontarla"¹⁶.

La primera actitud del buen espectador ante la película, como ante cualquier obra de arte, debe ser la de disponerse a disfrutar con la obra misma

También Juan José García-Noblejas ha paragonado el filme a una persona con la que se puede dialogar. En el sentido de crear un intercambio. No es un sistema cerrado, sino abierto, con el que nos podemos relacionar. El buen espectador es activo, capaz no sólo de recibir sino también de aportar.

C. S. Lewis ha expresado con agudeza cuál debe ser la actitud del "lector honrado" (y aquí, en paralelo, podríamos hablar de "espectador honesto"), capaz de apreciar la obra por sus virtudes literarias aun cuando su "visión" (del mundo y del hombre) no coincida con la nuestra: "La persona que ama verdaderamente la literatura debería ser en cierto sentido como el examinador honrado, que está dispuesto a dar la nota más alta a quien exponga mejor, de forma más elocuente y más documentada, ideas que él mismo no comparte o que, incluso, detesta"¹⁷. Pienso que esto es compatible con señalar los defectos "de fondo" que la obra pueda presentar, más aún

¹³ F. O'Connor, *op cit*, p 48.

¹⁴ M. Chion, *Stanley Kubrick L'umano, né più né meno*, Lindau, Torino 2006, p. 516. La traducción es nuestra.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ C.S. Lewis, *op cit*, pp. 87-88.

cuando éstos influyen negativamente en su coherencia interna, rebajando la en cualquier caso encomiable calidad técnica o incluso artística.

Dejarse llevar

El buen espectador, como ya hemos afirmado, se deja implicar por la trama y se identifica con las vivencias de los personajes. Por así decir, se deja llevar, abandonándose a la historia. Pero ese abandono nunca debe ser total, hasta el punto de que lo lleve a prescindir de su propia identidad. Dejarse llevar no quiere decir estar dispuesto a que hagan con uno lo que quieran. El espectador nunca debería olvidar que es él quien está viendo la película, y que lo que ve le afecta, para bien o para mal. Reivindicar su rol activo pasa también por este punto.

Volviendo al símil del diálogo, si bien debemos ser lo suficientemente respetuosos para escuchar a alguien que nos quiere hablar, nada nos obliga a permanecer en su presencia, si en vez de hablarnos con el debido respeto, nos escupe o nos insulta. No deja de ser ingenua la actitud de no pocos espectadores, de dejar que el director haga con uno lo que le dé la gana. Como si una película fuese algo inocuo, sin consecuencias ni influencia alguna en la vida “real”. En esta línea, no dudamos en hacer nuestra la opinión de Penac cuando, al enumerar los diez derechos del lector, menciona “el derecho de saltar las páginas” y “el de no terminar un libro”¹⁸ (aunque los motivos que él aduzca no coincidan exactamente con los nuestros). Algo parecido vendría bien invocar para el espectador cinematográfico (el derecho de saltar o pasar rápido algunas escenas, de posponer su visionado o de omitirlo definitivamente, etc.), especialmente en una época como la nuestra, en la que con inusitada facilidad se sobrepasan ciertos límites, principalmente a la hora de representar la violencia y el sexo.

Cuando uno ve una buena película

Cuando uno ve una buena película, se da cuenta de que le pasa algo. La primera actitud del buen espectador ante la película, como ante cualquier obra de arte, debe ser la de disponerse a disfrutar con la obra misma. No ir a aprender, a ilustrarse, a hacerse una cultura, a ponerse al día, a rellenar un hueco en el saber. Ir simplemente a disfrutar. Se analiza la película para ahondar nuestro disfrute, hacerlo más profundo, auténtico y duradero. Pero para estimular nuestro análisis primero tenemos que haber disfrutado con el objeto de tal análisis, en este caso la película¹⁹.

En ese “disfrutar” se pueden distinguir diversos niveles, que vienen dados tanto por la calidad de la película como por la actitud del espectador. Un nivel de disfrute, quizá el más elemental pero no el único, es el mero entretenimiento, entendido como pura evasión. Igual que hay lectores que leen para confirmarse en sus prejuicios o para ser simplemente entretenidos o tranquilizados, asegurados o confirmados (y todos estos son usos interesantes de la literatura, pero como sabía Flannery no es para lo que la literatura existe); de la misma manera, decíamos, existen espectadores que van al cine con esos propósitos. Que son, repetimos, perfectamente legítimos. El problema

¹⁸ F. Pennac, *Come un romanzo*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 116.

¹⁹ F. O’ Connor, *op cit*, pp. 107-108.

(aunque “problema” es quizá una palabra demasiado grandilocuente para ser empleada aquí) es cuando las expectativas del disfrute se agotan ahí. En esos casos, lo único que podemos decir, sin sombra de rencor ni desprecio alguno, es que ellos se lo pierden.

Venía a decir Kafka que los buenos libros son los que se sienten como un hachazo en la cabeza. Y de manera no tan hiperbólica Flannery O’Connor afirmaba que si algún lector, aunque sea por error, lee alguna vez una gran novela, sabrá perfectamente que le está pasando algo²⁰. El gusto de Kafka por el drama duro queda patente, pero al menos en el caso de Flannery no creo que su afirmación haya que entenderla como una devaluación de la comedia o como la necesidad de encontrarse incluso físicamente destrozado al final de una película.

Se trata más bien de que las obras de ficción poéticamente logradas despiertan algo dentro de nosotros. Nos descubren facetas de la vida insospechadas o poco transitadas. Nos ponen en contacto con el misterio humano. Nos provocan asombro y sorpresa, y no pocas veces nos dejan en un estado de confusión. Dirigen nuestra mirada hacia afuera, ampliando nuestros horizontes, pero también hacia dentro, ayudándonos a conocernos mejor. Al final de una buena película nunca somos el mismo que al principio.

La buena ficción no da respuestas instantáneas. No es su misión. Más bien “nos deja, como a Job, con un renovado sentido del misterio”²¹. El significado de una obra de arte es inagotable. Por eso las buenas películas, como las grandes novelas, pueden ser vistas/leídas una y otra vez, provocándonos e interpelándonos siempre²².

²⁰ *Ibid.* p. 78.

²¹ *Ibid.* p. 184.

²² Cfr. *Ibid.* p. 102.