

ARTES Y MEDIOS

ARTE

María Minera

78

LETRAS LIBRES
SEPTIEMBRE 2012

EXPRESIONISTAS EN PLENO

Ya sabemos que los estilos artísticos siempre son más complejos que lo que sus nombres atinan a decir: el cubismo no es simplemente el arte de los cubos, como tampoco el puntillismo es tan solo el arte de los puntos, ni el tachismo —del francés *tache*— se queda en las puras manchas. Pero digamos que lo de menos es que estas denominaciones se contenten con registrar el lugar común (literalmente: se trata de detectar lo que tiene de parecido el trabajo de dos o más artistas, sin prestar la menor atención a lo que pueda tener de distinto, que regularmente es muchísimo más); son útiles y eso puede llegar a bastar. El problema es su efecto retrospectivo. Hemos escuchado mil veces, por ejemplo, que el expresionismo fue un movimiento dirigido a presentar el mundo desde una perspectiva subjetiva. Oímos

que por tanto los artistas, más que reproducir el entorno, se dedicaron a representar lo que ese entorno despertaba en ellos; los estados mentales más que las impresiones externas, pues. De ahí que buscaran intensificar esa expresión personal mediante el uso de formas distorsionadas y de colores chillones y discordantes, que aplicaban con una técnica espontánea y hasta agresiva, con la que intentaban conseguir un efecto emocional exacerbado. Y, con esa idea en mente, uno va a una exposición de expresionismo y busca y, lo que es más, encuentra, eso: distorsión, subjetividad, colores extremadamente vivos y contrastantes, pinceladas bruscas —y hasta enojadas—. Más aún: la exposición del Museo del Palacio de Bellas Artes¹ se encarga de recordarnos, nada más cruzar la puerta, que los expresionistas usaron, ¿qué?

¹ *Expresionismo alemán: el impulso gráfico*. Obras maestras del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

formas distorsionadas y colores exagerados para agudizar el contenido emocional de sus imágenes; ¿y por qué?, porque querían representar el punto de vista del artista y no la realidad objetiva. Etcétera. Y por eso es todavía más interesante que las obras allí reunidas muestren en realidad muy poco de eso y mucho de lo mejor de este movimiento que, contra lo que cabría esperar, no está en los coloridos óleos sino en la gráfica en blanco y negro. Eso es lo primero que queda claro de esta muestra, y que no es poca cosa: lo único que verdaderamente tenían en común artistas por otro lado tan diversos como George Grosz y Vasili Kandinsky es, nunca mejor dicho, *el impulso gráfico*. En ningún momento de la historia los artistas se han volcado más decisivamente a explorar la diversidad de técnicas de impresión y reproducción —algunas de las cuales, como el linogrado, inclu-





so inventaron— que en el período expresionista (nada breve, por cierto: de 1905 a 1937, aproximadamente).

En esta exposición se tiene la rara y feliz oportunidad de ver algunos ejemplos de dos prácticas fundamentales del quehacer expresionista: la edición, tanto de revistas como de libros ilustrados, y la producción de carteles (que les servían para anunciar exposiciones, obras de teatro, ponencias, películas y publicaciones; y también, durante la guerra, y más aún en la posguerra, los carteles se usaron para propagar ideas políticas). Tal vez habría que decirlo, entonces, al revés: nunca en la historia los artistas se dedicaron más intensamente a difundir sus ideas y su trabajo que entonces; de donde se deriva el interés incansable que mostraron por las artes gráficas, a través de las cuales intentaban llegar a un público mucho más amplio que el que les permitía la pintura. Es cierto que los secesio-

nistas² —algunos de ellos convertidos más tarde al expresionismo— se adentraron en el mundo de la gráfica antes que ellos (ahí está *Ver Sacrum*, la revista editada entre otros por Gustav Klimt); pero en todo caso se trató siempre de una actividad al margen de la pintura y no, como aquí, de un ejercicio claramente central. E insisto: son, pues, escasas las ocasiones en que puede tenerse acceso a las páginas originales de legendarias revistas como *Der Sturm* (que llegó a ser uno de los más relevantes foros de la vanguardia internacional) y *Die Aktion* (donde, por ejemplo, Egon Schiele publicó sus primeros grabados en madera). También es posible asomarse aquí a la notable producción de libros y carteles (terreno en el que cabe decir que los vieneses son difíciles de superar). Pero, desde luego, el plato fuerte de la muestra son los grabados (en toda técnica imaginable),³ que es también donde con más nitidez se observa cómo el lugar común se desvanece para dar paso a una serie de individualidades portentosas. Por supuesto que hay monstruos (Beckmann, Kandinsky, Kirchner, Kokoschka, Schiele), pero más allá de ellos, estamos posiblemente frente al abanico de dibujantes más fuera de serie que pueda haber. Cada uno en su estilo: los caricaturistas tremendos de la Nueva Objetividad (muy destacable es la presentación de la serie completa de la guerra de Otto Dix); los expresionistas duros (como los artistas del Puente); los abstractos (alrededor de Kandinsky); los cubo-expresionistas; los fauvistas negros, etcétera. Le digo: vaya con tiempo porque cada litografía, cada punta seca, cada grabado en madera, es mejor que el otro.

Y, claro, aquí uno puede entender que a los ojos de una persona de principios del siglo xx las figuras humanas salidas de la mano de

estos artistas parecieran distorsionadas —e incluso torcidas, si se quiere—; pero cien años después no tiene el menor sentido insistir en ello. Allí, más que distorsión hay lo que se necesita para ser un consumado grabador: por un lado, un trazo enérgico y conciso; por otro, una refinadísima idea del diseño (le pido que observe las composiciones, perfectas a pesar de lo reducido del espacio), y, por último, una claridad acerca de lo que se quiere y se puede hacer con todo eso. Es verdad que para los expresionistas era importante desafiar la representación tradicional de las cosas del mundo sensible. “El poeta expresionista”, escribió Kasimir Edschmid, “no ve, contempla. No describe, experimenta. No representa, forma”. Pero esto no significa que desecharan por entero las formas que les proporcionaba la realidad (solo lo hicieron propiamente los que continuaron en el camino de la abstracción). “Hay una visión de las cosas”, sigue Edschmid. “No hechos. Los hechos solo son significativos si la mano del artista los trasciende.” Esta era su manera de oponerse a la corriente todavía más en boga: el impresionismo. En absoluto les interesaba llevar a cabo un mero registro del entorno (si el impresionismo era solo eso, o no, es materia de otra discusión). Y a eso se referían con que había que ir, no más allá, más adentro, en todo caso. E ir más adentro implicaba que las formas no serían ya neutrales, sino, como decía Kandinsky, pensadas. Formas llenas de ideas, esto es. Y por eso los nazis los tacharon de degenerados, porque sus trazos decían cosas (cosas políticamente muy incorrectas, según ellos). Me temo que no se persigue a un pintor abstracto, por muy emocional que este sea. Esos artistas eran, para decirlo pronto, más realistas —y por tanto más peligrosos— que ninguno. Y por eso lo que vemos aquí es, ni más ni menos, que toda una época (con sus creencias y sus descubrimientos y sus ideas más progresivas y sus apuestas más radicales, de donde se pueden deducir también sus prejuicios, sus convenciones, sus abismos). —

2 Los artistas reunidos en torno a las distintas secesiones (círculos que abiertamente se declaraban aparte del arte oficial): la de Múnich, la de Berlín y la de Viena, estrictamente, aunque también hubo grupos secesionistas en Bruselas, Budapest, Colonia y París.

3 Provenientes del MOMA, cuya colección de expresionismo es, por cierto, la más grande y completa fuera de Alemania.



CHAVELA

Fotografía: AFP

UNA VOZ OSCURA CON HILOS DE FÓSFORO Y LUNA

a María Cortina

Bajo un cielo de plomo nada protector conseguí llegar al hospital de la Princesa de Madrid la tarde anterior a que le dieran el alta a Chavela, y en la frescura azul de la estancia, parecía recuperada del torrente de energía y emoción que había derrochado —junto a Miguel Poveda y Martirio— en el concierto de la Residencia de Estudiantes bajo un cielo opalescente de una noche definitivamente inolvidable. Sentada apaciblemente en un sillón, la encontré animada, risueña, dicharachera y extrañamente luminosa. Anhelaba volver a Tepoztlán y aguardaba paciente el final de la burocracia sanitaria. Me despedió con un cálido e inofensivo “Hasta la vista”, cuyo significado ritual intuyo ahora: vino a despedirse de España regalándonos *La luna grande* y volvió a México para dejarse morir, cerrando algún círculo sagrado de los que pueblan nuestras cosmogonías indígenas y que ciertamente habitaban su mundo interior.

Su último trabajo, *La luna grande*, misterioso entreveramiento de la poesía española de Federico García Lorca con la canción popular mexicana, dista mucho de ser un mero pasatiempo, o

la digresión de una anciana menguada de talento o inspiración. Tengo la certeza de que obedecía a la imperiosa necesidad íntima de conectar las dos culturas que más significaron en sus dos vidas: el México que forjó su identidad y la España que le devolvió la fuerza y la ilusión tras los largos años negros de alcoholismo y desesperación. El disco, además, es muy atrevido y ambicioso conceptualmente; con toda seguridad, de haberlo abordado en plenitud de facultades unos años antes, el resultado artístico habría sido ciertamente excepcional. No sabemos el porqué de su cercanía y fascinación por Lorca; quizá la homosexualidad compartida (que varias generaciones atrás provocaba un extrañamiento social añadido y la sensación de venir de un mundo raro); también puede que la veta popular de la poesía lorquiana le recordara a José Alfredo y al folclore mexicano, o que, simplemente, se rindiera ante el inmenso talento y la genética elegancia musical de sus versos. No tengo el disco a mano, pero recuerdo la sofisticada y acertada selección de los poemas (“Cabellos de emperadora”, “El poeta habla por teléfono con el amor”, “Volaré por el hilo de plata”, “Noche del amor insomne”, “El cielo tiene jardines”) así como la sorprendente naturalidad con

la que se fundían textos tan diferentes con canciones musicalmente tan distantes como “Piensa en mí”, “Macorina”, “Amar y vivir”, “Cruz de olvido” o “Luz de luna”.

Su título, *La luna grande*, además de ser un símbolo poético recurrente en el poeta, en el cancionero mexicano y en las más diversas culturas, a mí me recordó al instante un singular verso de Federico en el que describe la naturaleza del canto y que siempre me ha perseguido, como una letanía oscuramente exacta y al tiempo inaprensible. En 1925 el poeta escribía:

El canto quiere ser luz.
En lo oscuro el canto tiene
hilos de fósforo y luna.
La luz no sabe qué quiere.
En sus límites de ópalo,
se encuentra ella misma,
y vuelve.

Quizá ese sea el oficio del poeta y del cantante: perseguir desde lo oscuro la luz. Y la fuente del verdadero arte consista en lograrlo; en expresar, desde la voz oscura, al menos por un instante el fuego y la claridad de la vida, y fijarlos en esos hilos de fósforo y luna que son las canciones. Pero eso no se puede aprender, porque viene de lo

oscuro, estaba ahí antes del intérprete y lo atraviesa. Se llama duende. Y cada tradición musical elige el suyo: Camarón de la Isla, Billie Holiday, Oum Kalsoum, Miriam Makeba, Benny Moré, Chavela Vargas.

A comienzos de los años cincuenta, en un momento que resultó decisivo para la historia de la canción popular mexicana, se cruzaron las trayectorias del compositor que llevó la canción mexicana hacia lo más alto –José Alfredo– y la cantante que la puso boca abajo, que le dio la vuelta para mirar a lo más hondo. Una voz inconfundible e inaudita, impropia de una época que pregonaba un optimismo superficial colectivo apoyado en la exaltación de los valores patrios, y que tan vistosamente ejemplificó el cine de Jorge Negrete y Pedro Infante, con sus armaduras de charro, los sombreros excesivos y las estruendosas trompetas del mariachi. Por aquel entonces no había muchas voces femeninas, y las que había, las inolvidables Lucha Reyes, Toña la Negra, Elvira Ríos, Amalia Mendoza y Lola Beltrán, eran intérpretes que, de alguna forma, reflejaban distintas tradiciones y formas de abordar la canción mexicana. Chavela, a contracorriente, inventó la suya, nadie la siguió, y su forma de cantar desaparece con ella. Una voz potente, a veces dura como pedernal, recia, grave, profunda, pero también versátil, capaz de girar sobre sí misma y con un sonido redondo elevarse hacia registros más agudos, como si fuera un lamento sólido que misteriosamente se licuara en corrientes de dulzura, sensualidad y ternura, o se quebrara secamente en desolación y tristeza. Toda la tensión musical se fragua en su forma de decir las palabras, en la cadencia de sus versos, en el juego de los acentos y los silencios, lo que libera a la canción de su automatismo y la convierte en pura expresividad emocional. A partir de los años cincuenta todas las canciones se volvieron otras al atravesarlas la voz de Chavela Vargas.

Una mujer –no solo una voz– diferente, extranjera en el más amplio sentido del término (en francés, extranjero y extraño son la misma palabra), que llegó a México desde su Costa Rica natal en plena adolescencia, desclasada y aislada del entorno

social, ajena a los roles sexuales tradicionales y con una definida predilección por las mujeres; combativa, bohemia, parrandera y radical en la forma de ser, de vivir y de vestir: el rostro desnudo sin sombra de maquillaje, los blancos pantalones campesinos de algodón, los jorongos multicolores de dibujos indígenas, los tragos de tequila y el humo de los puros y de las pistolas.

La misma actitud radical que empleó para vestir –o mejor dicho, desnudar– las canciones. Al prescindir de los violines y los vientos del mariachi, se alejó del bullicio de la fiesta multitudinaria para buscar la compañía del solitario, para compartir su intimidad, para descubrirnos –con las frases arrastradas, el ritmo, las sínco-pas y el único acompañamiento de las guitarras– el luminoso corazón de las canciones. Sus interpretaciones rompieron para siempre la rigidez de los cánones establecidos y las fronteras de la ortodoxia: no era un hombre quien cantaba, sino una mujer, pero que tampoco respondía a los modelos de la profesión ni a los estereotipos sociales. Era una suerte de canción andrógina que combinaba la asertividad, la fuerza y el rango vocal masculino con la intuitiva, vulnerable y sofisticada intensidad emocional de una mujer. Y el repertorio que exploró fue mucho más allá de José Alfredo y la ranchera –ese caleidoscopio de las pasiones humanas, la voluntad de querer y la desolación–, hasta hacer desaparecer de los boleros de Agustín Lara todo asomo de cursilería para mostrarnos su extraordinario genio musical, llevar las inolvidables canciones del oaxaqueño Álvaro Carrillo (“Luz de luna”, “Sabor a mí”) hacia un lugar del que nunca han vuelto, y reinventar otros muchos títulos de Cuco Sánchez, Tomás Méndez, Manuel Esperón y tantos más. Pero también incursionó en otros géneros como los corridos de la Revolución, a los que inyectó el arrojo y la vitalidad que desprendían las adelitas, y supo rescatar la magia y el misterio del son y el folclore mexicano como muestran sus sobrecogedoras versiones de “La llorona”, “Rogación del huapanguero” o “La Sandunga”. Siempre sintió viva curiosidad por la música del resto de Latinoa-

mérica, comenzando por la canción cubana, con su inimitable versión de “Toda una vida” de Osvaldo Farrés o la voluptuosa “Macorina”, su composición más emblemática, con letra del asturiano Alfonso Camín. También se atrevió con el tango (“Sus ojos se cerraron” de Carlos Gardel) o la música brasileña (“Maringá” de Joubert de Carvalho) así como con la canción política y de lucha social que plasmó en su inencontrable disco de comienzos de los setenta *Poema 20*, en el que están presentes los versos de Pablo Neruda, Nicolás Guillén y las memorables versiones de “Gracias a la vida” de Violeta Parra, “Las preguntitas a Dios” de Atahualpa Yupanqui o “Cruz de luz” de Daniel Viglietti.

Su hundimiento personal coincidió precisamente con el fin de ese momento mágico de la canción mexicana y la muerte de sus principales compañeros del alma y de parranda: Álvaro Carrillo (1969) y José Alfredo (1973). Su reencuentro con la vida, casi veinte años después, y su triunfo en España, de la mano de Manuel Arroyo y Pedro Almodóvar, significaron su reconocimiento internacional (y su revalorización en su propio país) así como la confirmación de que su cancionero era plenamente contemporáneo y sus interpretaciones conectaban de lleno con la sensibilidad moderna. Prueba de ello fueron sus recitales en el Teatro Olympia de París y en el Carnegie Hall de Nueva York. La grabación en vivo de este último concierto (2004) resulta el disco más conmovedor y el punto álgido de su segunda etapa, en el que el lamento y el desgarrar de cada canción están como envueltos en una fuerza invencible que los exorciza. Como no podía ser de otra manera, fue el cronista mayor de la cultura popular mexicana, Carlos Monsiváis, quien con una sola frase hace redundante toda mi explicación anterior: “Chavela ha sabido expresar la desolación de las rancheras con la radical desnudez del blues.” Y la desolación, como nos contaba Álvaro Carrillo y nos cantaba Chavela, no tiene otro remedio que la luz de luna: “Yo quiero luz de luna, para mi noche triste, para cantar divina, la ilusión que me trajiste.” –

14 DE AGOSTO DE 2012



AMIGOS

DE OLIVIER NAKACHE
Y ERIC TOLEDANO

Hace unos meses, en una reunión, un personaje semiconocido del medio cultural español me preguntó qué opinaba de la cinta *Intouchables*. Después de sacar a los *gangsters* del malentendido, le dije que no sabía de qué película me estaba hablando. De incrédulo pasó a indignado. ¿Cómo alguien dedicado al cine no había visto esa maravilla? ¿Por qué no se conocía en México? ¿En qué planeta vivía? Convencido del retraso cultural de la colonia, me hizo buscar un papel y escribir el nombre de la cinta. *Tenía* que verla, dijo. Era un éxito en toda Europa y la mejor película que había visto en su vida. “¿De qué trata?”, pregunté, bajo riesgo de que me la contara. “De la amistad entre un parálitico y su enfermero.” Para esto ya no tuve palabras. Guardé el papelito donde nunca lo iba a encontrar.

Semanas después, la foto en una revista dedicada al *box office* de cine

me pareció familiar. Mostraba a un negro sonriente empujando la silla de ruedas de un blanco igual de feliz. El título no dejaba dudas: “*Intouchables*: la película no anglófona más taquillera de todos los tiempos.” Se daban a conocer cifras, y se decía que tras su exhibición exitosísima en Francia la cinta había estado semanas a la cabeza de la taquilla alemana, suiza, italiana, austriaca, y, claro, española. Por lo menos en lo del éxito, el hombre no había exagerado.

Era mediados de mayo, e *Intouchables* estaba a punto de estrenarse en Estados Unidos. El redactor de la nota se preguntaba si el fenómeno se replicaría ahí. Ni de lejos, le responderíamos hoy. En los dos meses que *Intouchables* se exhibió en ese país ganó poco más de seis millones de dólares. En el tiempo que lleva en cartelera *El caballero de la noche asciende* (un mes: la mitad) lleva recaudados más de 390 millones. Ahora *Intouchables* llega a México bajo el título *Amigos*.

El hecho de que una película haya arrasado con un público tan heterogéneo como el europeo, pero ignorada por el país con más alta asistencia al cine (después de India), es suficiente para considerarla indicativa de algo. La aversión del público gringo hacia esa categoría odiosa que llama “cine extranjero” no basta para explicar el abismo entre reacciones.

Una pista a seguir: el humor optimista, que sin duda fue un gancho al otro lado del mundo, en este ha sido llamado “insultante” y “vergonzoso”. La recepción feroz y pedante de la crítica gringa hacia *Amigos* deja ver miedos y culpas latentes en esa sociedad, al tiempo que, sin querer, explica por qué en otros lugares la película ha generado un entusiasmo desmedido.

El relato, a grandes rasgos: en el París de hoy, el tetrapléjico millonario Philippe (François Cluzet) entrevista candidatos para el puesto de cuidador. Todos tienen experiencia y, según ellos, motivaciones altruistas.

Philippe, sin embargo, decide contratar a Driss (Omar Sy): un joven negro sin preparación ni remilgos, que ni siquiera iba por el puesto. Solo quería que Philippe firmara el comprobante de que fue a entrevista, para así seguir viviendo de la beneficencia social. A lo largo de su convivencia, Driss le hace ver a Philippe que la música no es solo Vivaldi, que los coleccionistas de arte no siempre distinguen una buena obra de un garbato, y que a las mujeres les gusta el cortejo pero también el cachondeo. (Sobra decirlo, Driss aprende el revés de las lecciones.)

Como Hollywood no explota fórmulas, sus portavoces alegan que *Amigos* es una historia que se ha contado cien veces. Luego mencionan *El chofer de la señora Daisy* como película prototipo, de la cual, dicen, *Amigos* es un refrito francés. La diferencia, agregan, es que esta última es un catálogo de “clichés insultantes” (Roger Ebert), “más regresiva que liberadora” (A. O. Scott, *NYT*), que muestra a un “negro mágico” (Peter Travers, *Rolling Stone*) haciendo de “chango entrenado” (Jay Weissberg, *The Hollywood Reporter*).

Una diferencia mayor, diría yo, es que *El chofer de la señora Daisy*, la reciente *The Help*, y todas las del tipo que caben entre una y otra, son películas raciales didácticas: culposas, condescendientes y, a su modo, autogratificantes. Al caracterizar al patrón como reprimido, tacaño y maniático, y al empleado como poseedor de una paz y sabiduría innatas, llevan incluido el beneficio de la expiación.

En *Amigos*, Philippe es un millonario que disfruta de su riqueza sin necesidad de pedir perdón. El porqué de su aburrimiento no son las limitaciones asociadas con la “jaula de oro” sino tan concreto como no poder ca-

minar. Se sabe que en Francia la inmigración y el racismo son explosivos que estallan a diario —su cine también habla de ello—, pero *Amigos* no está animada por un espíritu redentor. No hay en ella la cautela histórica de la narrativa estadounidense de hoy, requisito de cualquier relato que aspire a la recomendación de Oprah.

De ahí algunos puntos ciegos. Por ejemplo: la crítica asume que si el público ríe cuando Driss, a su vez, se carcajea en la ópera, es porque se burla de él. Lo mismo si asocia fragmentos de música clásica con temas de comerciales o caricaturas, o si una obra de arte abstracto le parece “un sangrado de nariz sobre una tabla blanca”. Para dar una idea del carisma de Omar Sy, el actor que interpreta a Driss, basta decir que le arrebató a Jean Dujardin (*El artista*) el equivalente francés al Óscar. El claro que el espectador ve en Driss a una especie de vengador cómplice que no se deja intimidar por los códigos de la alta cultura. Mucho más que “chango de feria” del que habla Weissberg, Driss es el que señala la desnudez del emperador.

Tanto como me sorprendió el consenso alrededor de la caracterización “ofensiva” de Driss, me extrañó no encontrar quejidos por el humor políticamente incorrecto dirigido a la discapacidad de Philippe. No porque crea que *ese sí* es inaceptable, sino porque la lógica que victimiza a Driss también se extendería a Philippe. Palabras que solían describir a quien no tiene movilidad física —inválido, minusválido, lisiado, impedido, etcétera—, hoy tienden a evitarse por sugerir inferioridad.

Y me extrañó, sobre todo, porque la desmitificación de lenguaje —y, por tanto, de la condición— es el motivo real por el que *Amigos* se siente nueva. La ausencia de consideraciones pia-

dosas en la relación de los personajes le da a su vínculo una dimensión que no se ve en otras películas. Eso, y no los *gags* viejos, es lo que ha movido el piso por aquí y por allá.

Más que *joie de vivre*, Driss le regala a Philippe un trato cotidiano sin lástima, miradas compasivas y eufemismos torpes. No corre a ayudarlo a la menor provocación y le cuenta chistes sobre paralíticos que lo sacan del mal humor. (“¿Dónde te encuentras a un tetrapléjico? Donde lo dejaste.”) Por casualidad, intuición o con conocimiento de causa, el guión “irrespetuoso” de Olivier Nakache y Eric Toledano apoya aquello por lo que pelea el movimiento a favor de las personas con discapacidad (un anglicismo preferido a los términos que se mencionan arriba). Además de transportación, construcciones y un trazo vial que los tome en cuenta, quienes integran ese movimiento rechazan el paternalismo de médicos, trabajadores sociales y hasta familiares. Una de sus consignas exige “No piedad”.

Amigos no encuentra en mí a la entusiasta que la recomendaría como la mejor película que ha visto en su vida. Tampoco como la mejor comedia, ni siquiera una de las mejores. Pero es valiente y acertada en su trazo de personajes que no se avergüenzan de sí mismos y, por tanto, no avergüenzan al otro. Entre una película autocomplaciente y otra que pisa campos minados, siempre será la segunda la que recupere alguna verdad sobre las relaciones humanas. Por ejemplo, que hay una línea muy delgada entre la consideración y la condescendencia. También —y es el caso de *Amigos*— que el respeto genuino al otro consiste en considerarlo “completo”, al punto de compartir con él un chiste que dinamite la posibilidad real de insultar. —