**P**: ¿De dónde vino la idea de la película?  
  
**R**: Laurent Ziserman, un amigo cercano, quería montar una obra de teatro pero tuvo que renunciar y, una noche, me pasó el libro, quizás como un adiós a su proyecto. Era Je reviens de loin, una obra de teatro escrita en 2003 por Claudine Galea que yo no conocía. La leí en un viaje en tren y me eché a llorar. Sollocé como un bebé. Hacía mucho tiempo que no me pasaba eso. Me tuve que esconder debajo de la chaqueta. Después de Barbara estaba obsesionado por lo directo, lo literal, como un lugar que nunca lograría alcanzar e intuí, en lo que Galea había inventado, una brecha, una entrada posible. Es el melodrama lo que sirvió de desencadenante.  
  
**P**: Entonces hizo leer la obra a Laetitia Gonzalez y a Yaël Fogiel, las productoras.  
  
**R**: Sí, y a ellas también las cautivó, sin por ello dejar de preguntarse cómo me las iba a arreglar con un material a priori muy literario, sensitivo, poético. ¡Y que nunca había sido puesto en escena! Eso me gustaba, era como una llamada: dar vida a esa familia...si es que se puede decir así. En un impulso, en nueve días, un poco como un ayudante de dirección que hace un "desglose", lancé una primera versión. Lista de decorados, de acciones, de objetos, de estaciones, las músicas, las carreteras, el coche. Qué hay en la imagen, qué hay en el sonido. En primer lugar, fidelidad absoluta a la estructura mental de Galea, pero tomando notas, aislando algunas palabras trampolín: "encantamiento", "suponer", "proyectar", "creer", "prolongar", "trance", "rito", "Rouch"... Sí, las máscaras y danzas africanas en Jean Rouch... Muchas imágenes y lágrimas se amontonaban, ¡había empezado!  
  
**P**: ¿Tenía referencias en mente?  
  
**R**: Entonces llegó el deseo de ver películas, lo cual era buena señal. Habría pues, en esta historia, lágrimas y fantasmas. Así que, en primer lugar, melodramas. Vi muchos: Corps à Coeur, de Paul Vecchiali, Douglas Sirk, por supuesto, Nicholas Ray, Piccoli en Vuelvo a casa de Oliveira, Bill Murray en Flores rotas de Jarmusch, también Pagnol...…Luego, películas de alucinaciones, más mentales: los japoneses, Buñuel, El fantasma y la señora Muir, Resnais (¡siempre Resnais!), Boyhood, Hitchcock, los libros de Laura Kasischke, los meandros de Sophie Calle, la serie The Leftovers, las películas de Pixar Up o Coco...…Un montón, ¡y eso que no las recuerdo todas! Incluidas películas malas (¡muy importante localizar las trampas en las que uno mismo va a caer sin darse cuenta!).  
  
Dándome ese atracón de películas de otros, verifiqué, solidifiqué un único punto: la intuición inmediata que había tenido de tratar lo verdadero/lo falso, el delirio/lo real, en el mismo plano, sin separarlos estéticamente, sin costuras. Lo que ella viviría y lo que ella proyectaría serían igual.  
  
El dolor me parece que nos hace eso, ¿no? Pensad en las rupturas amorosas, donde todo se mezcla, el espacio, el tiempo, la ausencia, la pena, los recuerdos modificados, los celos imaginando al otro, el onanismo, la resurrección...…En esos momentos no ponemos ni un tono sepia ni filtros para disociar lo verdadero de lo falso. Todo se acumula y se fragmenta. Somos hiperrealistas en el más mínimo detalle. ¡Hace daño y al mismo tiempo nos hace bien! De hecho, "hiperrealismo" es una palabra que utilizábamos a menudo. Creer en todo, incluso si...…(de ahí el cuadro a partir de una fotografía de Robert Bechtle que está en el despacho vacío de Clarisse).  
  
Luego, como referencia, teníamos Llueve sobre mi corazón (1969) de Francis Ford Coppola. Una mujer que se va...…Road movie trágica y llena de vida al mismo tiempo. Llegamos incluso a filmar a Clarisse saliendo del cine. Habría llorado con la escena de la cabina telefónica (cuando Shirley Knight llama a su marido), exactamente como Anna Karina llora ante Falconetti/Juana de Arco de Dreyer en Vivir su vida de Godard. Pero Llueve sobre mi corazón había impregnado la película hasta un punto en el que ya no necesitábamos eso, podíamos quitar los andamios. Así que no rodamos esa escena. Es la única película que le mostré a Christophe Beaucarne, el director de fotografía. La imagen, el grano, vienen de Llueve sobre mi corazón. Y también viene de ahí el largo abrigo marrón, con el que ella parece sentirse tan protegida. Lo buscó incansablemente, hasta encontrarlo, Caroline Spieth, la vestuarista. Es el mismo pero un poco más suave, no de cuero sino de ante.  
  
**P**: ¿Cómo adaptó el texto de Claudine Galea?  
  
**R**: No había que olvidar nunca el nervio que había tocado la lectura de la obra. Así que había que sumergirse en cada escena y escribir hasta llorar. Siempre es bastante chulo el tomar un material que no está hecho para una película, porque hay que lograr extirpar aquello que, precisamente, ¡no podría ser otra cosa que una película! Un trabajo de arqueólogo, con un pincel. En primer lugar, poner las cosas en claro. Volver a poner en orden la historia. En la obra de Galea es con una revelación final cuando comprendemos que en realidad la heroína ha inventado toda la historia de su partida. Que por lo tanto nunca ha dejado a su familia sino que se ha imaginado haberla dejado, para hacerlos vivir y crecer más allá de su muerte. "Si yo me voy, ¡entonces ellos se han quedado!..." Una inversión. Casi una mitología. Es lo que me impresionó y, todo orgulloso yo, me parecía que por una vez era "pitcheable" ante los financiadores. Escribí en esa dirección. Y empezamos a rodar así la primera parte, la primavera. Pero en el montaje, con François Gedigier, nos pareció que los hilos de la inversión los tenía que manejar la propia Clarisse y no nosotros, los que hacíamos la película. Que no era posible hacer un melodrama con una ilusión final, aunque fuese una ilusión trágica.  
  
**P**: Así que hicistéis intervenir la revelación más pronto.  
  
**R**: Se notaba demasiado al marionetista. Ese aspecto "os he engañado" rompía lo que me emocionaba por encima de todo: el gesto de imaginación de ella, y no el nuestro. No era el dolor de una mujer lo que me atraía. No era la Mater Dolorosa en su calvario. Era su vivacidad, su astucia casi juguetona y paradójicamente lúcida en su inventiva. Un impulso amoroso que nos hace amarla en vez de sentir lástima por ella. Descubriendo la revelación más pronto, nos acercamos mejor a ella, la acompañamos en la lógica de su delirio. O en el delirio de su lógica.  
  
De todas maneras, en el plató lo que nosotros filmábamos, lo que todos teníamos en mente, era algo muy concreto: cómo esta mujer, dos meses después de que su familia haya desaparecido en invierno, tiene que esperar a la recuperación de los cuerpos en primavera e intenta hacer pasar ese tiempo insoportable... Una amiga se preocupa por ella y le sugiere que se aleje, pero el mar no le aporta nada; entonces, para ocuparse, encuentra un trabajo de guía, prueba con el alcohol, con la seducción. Pero todo eso se desploma, está hechizada. Entonces, ella vuelve a la casa vacía y prueba con otra táctica, la de los espejismos: "Pongamos que esa joven pianista atisbada en la escuela de música de la ciudad es mi hija que ha crecido. Y que ese chico que he visto en la pista de patinaje es Paul que ha crecido". El famoso "Y si...". Su invento funciona bastante bien hasta que…"Reality always wins at the end", como grita Terry Gilliam en el documental sobre el primer Don Quijote que no rodó.  
  
Anda, mira, ¡Doña Quijote le pegaría bastante a Clarisse!  
  
**P**: Aunque descubramos la verdad en el primer tercio de la película, tenemos tiempo para olvidar la escena de los rescatadores y poder pensar: va a suceder un milagro, el hombre y los niños no están realmente muertos...  
  
**R**: Sí, se vuelve abisal: el espectador se encuentra en la misma situación de negación que Clarisse. Cuando la hija y el hijo crecen, sabemos que no son los suyos y, sin embargo, como ella, lo deseamos. Nos hace tanto bien poder pensar que quizás...  
  
No quería una desorientación permanente de los espectadores sino un viaje que poco a poco se volviera compartido, para que la gente saliese de la sala repensando en esta mujer que inventa. Como nosotros, para nosotros. En las incesantes versiones del montaje (¡gracias, Covid!) yo añadía, quitaba, probaba frases nuevas dichas por Clarisse (Vicky nos las enviaba al momento por teléfono) en las que las cosas serían dichas sin ser inmediatamente percibidas: "Invento, imagino que me he ido", "No soy yo la que se ha ido. He inventado. Así estáis aquí", "Ya no funciona mi invento". Yo llamaba a estas frases hitos, como esas piedras apiladas que se ven de lejos en los senderos. Referencias de la verdad, balizas de lo real que nos permitan volver a perdernos mejor en la mente.  
  
Misterio, negación, división.  
  
Eso es lo que hace llorar, creo: las sombras se han disuelto y sin embargo siguen flotando a nuestro alrededor. Es una pulsión de vida magnífica. "¡No es verdad! ¡No es verdad!" es el grito que surge a menudo cuando nos enfrentamos al horror.  
  
**P**: También nos podemos preguntar si no está loca.  
  
**R**: Sí, podemos pensar todo.…Incluso podemos preguntarnos, durante un cierto tiempo, si no es ella la que está muerta, visitando a su familia viva. Clarisse (en la obra de Galea se llamaba Camille) es un nombre que viene de un personaje de El hombre sin atributos de Musil, una mujer fascinada por la locura, que también se va. Rodamos una escena en la que Clarisse se dejaba caer en la locura para intentar anestesiar su sufrimiento: "Que me vuelva loca, quizá así ya no sufra". Pero eso reducía su imaginario, así que la cortamos, muy a pesar nuestro. La interpretación de Vicky fue demencial, valga la expresión. Pero sí, lo que Clarisse hace al final de la película en el conservatorio con los verdaderos padres nos hace aterrizar y darnos cuenta de la "locura" dentro de la cual estábamos planeando. La palabra "policía" es pronunciada y se puede intuir lo que no está filmado. Sin duda, ha pasado mucho tiempo observando a esa joven, siguiéndola hasta su casa. Vicky me dejó hace poco un mensaje sobre este tema: pasar por la locura para no volverse loca...  
  
**P**: ¿En qué momento del proceso llegó Vicky?  
  
**R**: Ya en los nueve primeros días de escritura en mi cuaderno en Bretaña. Llegué a una casa nueva, después de haber conducido toda la noche. Había nada más que una mesa, una cama, una silla. Y Vicky me "visitó" en ese momento. Realmente fue así...…(bueno, había visto El hilo invisible de Paul Thomas Anderson poco antes). Me abalancé sobre el número de su agente, que me dijo que ella estaría de paso por París tres semanas más tarde. Nos vemos, le doy el texto de Claudine, yo todavía no tengo un guion. Al día siguiente me llama y me la encuentro en el jardín con su maleta. Ni siquiera se habló de "lo hago" o "no lo hago": sucedió.  
  
Vicky y yo siempre decimos "nuestra película". Nunca he sentido una gemelidad así. Me di cuenta de que era la primera vez que no rodaba con una pareja o con una ex y eso abre perspectivas. La línea roja, ardiente, compartida, de un deseo que encuentra su exaltación únicamente en el trabajo, en la fabricación de una película juntos, es muy potente. Todo está en la pantalla. El consentimiento en su faceta más erótica.  
  
**P**: ¿Cuál fue vuestro método de trabajo juntos?  
  
**R**: ¡Ah! Es un misterio...…Nada de desmenuzar el guion juntos, nada de lecturas previas, más bien invitarla tímidamente a comer pescado en mi casa, ver cómo nuestros movimientos se armonizan para poner la mesa, pasarse los vasos. Un plató es un lugar muy físico: la promiscuidad, los olores, el ballet de los roces. Si no hay algo fluido, no funciona. Nos olisqueamos, es animal, hay transmisiones de pensamientos, señales discretas, códigos secretos. Por supuesto, al principio uno piensa que todo eso pasa por las palabras, los libros, las referencias, para dar la sensación de que uno sabe lo que quiere, que ha trabajado (prueba divertida de esto: por supuesto le pasé Llueve sobre mi corazón a Vicky; me confesó recientemente, una vez que habíamos terminado completamente la película, que acababa de verla ahora, que para ella escucharme hablar de esa película era mejor para hacer su cocinilla sin influencias. ¡Adoro eso!) Así que sí, no sabemos cómo se transmite.  
  
Por ejemplo, Vicky me da una playlist inspirada por el guion, elige un perfume para Clarisse, se apasiona con locura por el coche, ese AMC Pacer (¡es una conductora tremenda!). Se sublima y se deleita con las obligaciones técnicas del cine: encontrar su marca sin mirar, dejar caer una llave en la tecla del piano adecuada. Una habilidad juguetona, ¡y encarnada!.  
  
Lo que ahora pienso es que debió de haber una especie de relevo en el momento del rodaje de los planos. Mis lágrimas al escribir la película las tomó y las hizo suyas. Para que yo estuviese, a pesar de todo, en el estado de pensar técnicamente en el plató, mientras ella se consumía literalmente ante nuestros ojos. Incandescente.  
  
Lo que yo podía hacer, vista la intensidad, era preparar bien el terreno con el equipo y con las personas que actuaban (porque para los otros papeles, aparte de Aurélia Petit, Erwan Ribard y Samuel Mathieu, no había actores en la película) para que hiciésemos el menor número de tomas posibles. Yo hacía de doble de Clarisse, "interpretaba" a Clarisse y luego le decía a Vicky lo que me había venido: los desplazamientos, los gestos, el tempo.  
  
Para el descubrimiento de los cuerpos, por ejemplo, le conté lo que me había pasado a mí, que me había quedado muy poco tiempo con el primer niño porque enseguida había visto al segundo pero que la tercera camilla, la del marido, me había despertado rabia, cólera, y aun más por el hecho de que los socorristas me retenían. Me inclino sobre la camilla, Vicky asiente: "Rabia, sí, yo también." Nos ponemos en posición, se lanza, va a fondo, golpea el cuerpo de su marido, grita... Solo hicimos una toma.  
  
**P**: ¿Y Arieh Worthalter, que interpreta a su marido?  
  
**R**: Lo mismo. Sentir si estamos bien juntos. Elsa Amiel, que trabajó durante mucho tiempo conmigo como ayudante de dirección, dirigió una película en la que actúa él: Pearl. Después del preestreno, cuando todavía no nos conocíamos, le propuse que fuésemos a comer algo los dos juntos y he ahí que lo sentí en la piel: es él, el hombre secreto, suave y deseable que tendrá que estar frente a Vicky. Es cierto que las escenas de la casa son visiones de Clarisse, pero había que rodarlas con la encarnación más directa. Son presencia pura y eso es Arieh. Mirad cómo existe, incluso en presencia de los niños que, como los animales, suelen aspirar la mirada.  
  
Y, como sabía que habría muy pocas escenas con él y Vicky, quería que hubiese una carencia física, sexual, que se sintiese inmediatamente. Una atracción que perdurase, para que doliese mucho. Por otra parte, resulta que Arieh es un imán para los niños, le interesan naturalmente, es divertido y amable con ellos... (¡hasta es molesto para los verdaderos padres!).  
  
A Arieh le gusta intercambiar, charlábamos mucho, partíamos de cuadernos que él rellenaba, yo le respondía con mis cuadernos, nos escribíamos durante sus periplos a pie por el mundo entero con su guitarra plegable, pero todo eso para al cabo llegar a la misma llama: su abandono animal en el momento de la toma.  
  
**P**: La película fue rodada en varias partes.  
  
**R**: El primer tiempo, es el pasado. Reunir a la familia en la casa para tomar las fotos de su pasado juntos, de la vida de antes. Fotos que habitan la casa y la memoria, en particular la nevera. Laurent Baude, el decorador, y su equipo, la volvieron tan verdadera, tan justa, que se podía sentir en ella la vida cotidiana, cuánto dinero ganaba la pareja, sus costumbres, también una calidez (francamente, la casa es el quinto personaje de la película).  
  
Se hicieron fotos por su cuenta los cuatro juntos, también hice fotos yo y Christophe Beaucarne, el director de fotografía, utilizó su cámara polaroid (polaroids que se convirtieron en el juego del Memory de la vida perdida). Luego, por la historia propiamente dicha, necesitábamos por supuesto tener nieve, pero también filmar el deshielo. Empezamos en la primavera de 2019, antes de retomar en noviembre del mismo año y de terminar finalmente con una nieve milagrosa a finales de enero de 2020. El montaje empezó nada más terminar el primer rodaje. Me gusta rodar una película en varias veces, porque me da la impresión de poder convertirme en espectador. Me permite sentir cosas como las que he contado sobre la revelación final, sentir el deseo de más cotidianeidad por aquí, de más ligereza por acá. Durante el último periodo le dije a Vicky: "¿Sabes qué? Olvidemos que has perdido a tu familia, estoy harto, no hagamos ya más que escenas que nos diviertan." De ahí, entre otras, la escena "tomate relleno" o la escena con el flautista aficionado a Martha Argerich, de hecho la última que rodamos.  
  
**P**: La película despliega una relación fuerte con la música, ya en el guion con el piano pero también en la banda sonora.  
  
**R**: Sí. En la obra de Galea había un piano, el cual, como todo el mundo sabe, puede cristalizar tiranías y frustraciones paternas bastante severas (risas). Y esa posesividad de la madre sobre la hija, a través de la música, es algo con lo que Clarisse juega con bastante delicia y ambigüedad. Como ella está inventando, puede disfrazar a su hija de Martha Argerich, puede saltarse los ejercicios y ¡hop! hacer de su hija un ideal, lo cual a su vez hace de ella una madre ideal. "¡Sabía que sabías tocar!" Pero lo que me emociona y hace que quiera tanto a Clarisse, es que suelta las riendas. Está Para Elisa, donde la hija se ha quedado en la realidad, pasaje obligado de la sonata nº1 de Beethoven, es cierto, pero luego Lucie descubre, sola, otros paisajes musicales: Debussy, para disfrutar mejor de las variaciones de Rameau, luego aventurarse hacia Schoenberg y, un día, ¡más tarde! György Ligeti, (el momento percusivo con el afinador en el que el tema puede parecer venir de ella y no ser música compuesta). ¡Y habría continuado! Su hija ha escapado de ella. Clarisse le inventa su vida más allá de ella misma, su madre... Me gusta que incluya la distanciación, la desobediencia, es un amor libre. Es aquello en lo que se habría convertido…Creo que es algo que se puede pensar al final de la película, a través de esa gavota interpretada por Marcelle Meyer, una pianista de otro mundo.  
  
**P**: ¿Y la musicalidad, el trabajo con las voces?  
  
**R**: El texto de Claudine Galea jugaba con la grafía, con los saltos de línea, con las cursivas, con un juego de voces superpuestas. Rodé varias versiones de las escenas con voces: Vicky se hablaba a sí misma en voz alta, o bien se hablaba interiormente, o yo le soplaba frases que ella integraba... Con Olivier Mauvezin, el ingeniero de sonido, grabamos la mayor parte de las voces en off durante el rodaje. Materias, ecos, moarés de tejidos sonoros que después, con Gedigier, con Nicolas Moreau, el montador de sonido y con el mezclador Stéphane Thiébaut, nombrábamos sensación, relato, acción. Sonidos y gestos me parecen estar hechos de la misma vibración. Teclear o tumbar el asiento de atrás de un coche: el aire resuena de la misma manera. Intento pasarles gestos muy concretos a los actores: una puerta con un cerrojo que se cierra, un cazador de sueños que se acaricia, una tapa de piano que se cierra, un cuaderno que se quema...…¿El hecho de vivir con una música, de filmar cada vez más el trabajo de la música en documentales que hago solo, de darme cuenta de que ya prácticamente no sé escribir diálogos -en general o brotan o llegan a última hora o los prolongan los propios actores-, no habrá acabado por infusionar y por modificar mis herramientas? Deja sin habla (risas).  
  
**P**: En ABRÁZAME FUERTE la ausencia circula: aunque esta mujer no haya dejado a su familia, para nosotros es un poco como si la hubiese dejado. Ella imagina que la echan en falta.  
  
**R**: Incluso llega a imaginar la inversa: ¡que ya no la echan tanto de menos! La escena del desayuno con crepes es en realidad una escena de seducción, porque los tres parecen haber digerido su ausencia y vivir muy bien sin ella. Yo me contaba a mí mismo que ella proyecta su propio miedo a olvidarlos un día. Por eso, es bonito cómo ella reactiva su deseo por su marido, justo después de haberle dicho que era un mueble...  
  
Esto nos provocó vértigos en el montaje. La escena de las crepes se rodó en dos tomas de treinta minutos. Vicky, en otra habitación, tenía la imagen y el sonido y podía hablarle directamente a Arieh, que tenía un auricular (los niños no).  
  
La montamos y, seis meses más tarde, al volver a rodar en esa cocina vacía, sugerí a Vicky que estuviese sola e interpretase ese momento. Ella memorizó el sonido de la escena montada (no quería mirarla) y empezó a hablarle a Marc en el silencio. Ella coge un cigarrillo, porque él fumaba, Marc le dice que también la echa de menos, ella cierra los ojos, los ve, interviene. Tenemos pues el contracampo realista de esta mujer sola y hechizada. Y del roce entre esos dos espacios/tiempos es de donde parece surgir el melodrama.  
  
**P**: ¿Por qué tuvo el deseo de filmar esa soledad femenina a través de deambulaciones, de viajes físicos y psíquicos?  
  
**R**: Es agradable conducir solo... con el movimiento de los pensamientos. Pero el problema no era ella, ¡era el coche! Encontrar un coche de hoy en día que dé un cierto placer al filmarlo no es fácil. Entonces, con Dylan Talleux, el ayudante de dirección, pensamos: si el coche era ya el de Marc en el flashback de su encuentro en la discoteca, entonces podría ser un coche más antiguo, que nos gustase. Y si Marc ha ido a la nieve con los niños en ese coche, sentiríamos la razón por la que ella puede comunicarse con ellos desde su "panel de control": radio, antena, casete.  
  
En cuanto al hecho de que sea una mujer sola, creo que he hecho algún progreso, que ya no es solo la fascinación por lo femenino, la habitación de las chicas, el pedestal, pero no estoy seguro, no sé... ¿Clarisse soy yo? ¿Yo es otro/a? Eso abre.  
  
**P**: La película permanece largo tiempo en la cabeza tras la proyección, como si fuese capaz de actuar con efecto retardado.  
  
**R**: Seguramente porque su invención protectora se detiene y entonces su tragedia desnuda nos encoge retrospectivamente el pecho. Y, además, ella nos deja, se va. Yo quiero irme en el coche con ella, de ahí ese último plano furtivo.  
  
Con todos los esfuerzos excesivamente vivos que ella ha hecho, la intermediación del juego, el apetito, el coraje, lo imaginario, le va a ir bien. No sé cómo decirlo... Le va a ir bien, vaya. Son cosas por las que todos pasamos con los ausentes. Hay una espiritualidad que cada cual inventa a su manera, un espiritismo. ¡Que mi alegría permanezca!, a pesar de todo. No podía acabar en la casa mausoleo vacía, hacía falta que Clarisse retomase la carretera, aunque sea como una perpetua errante. "Volvemos a empezar".  
  
**P**: ¿Por qué eligió ese título, muy físico, muy íntimo?  
  
**R**: Sí ¡todo eso antes del Covid! El título ideal era Imitación a la vida, pero ya estaba cogido (risas). "Je reviens de loin", vuelvo de lejos, me evocaba demasiado un trayecto sociológico. Escucho canciones cuando busco títulos, un poco como Fanny Ardant en La mujer de al lado. En cierto momento, apareció Etienne Daho. Había imaginado la escena de la discoteca con "La nage indienne" y en el estribillo aparece: "Abrázame fuerte. Si tu cuerpo se hace más ligero, podremos salvarnos". Durante bastante tiempo en el guion ponía "Serre moi(ns) fort", Abrázame(nos) fuerte, pero ¡por una vez lo más directo ganó! "Serre moi fort" finalmente llegó a la claqueta y se quedó. Pero sin el guion entre "serre" y "moi". Tres palabras como aisladas las unas de las otras.  
  
**P**: En todo este tiempo que hemos pasado hablando de la película no hemos pronunciado la palabra "duelo".  
  
**R**: Sí, es verdad. Aplaudamos a nuestros muertos... El tiempo del duelo, qué broma, eso no existe en la vida real: "Arregla tu problema y vuelve a ser productivo". Nadie vive así, íntimamente, un abismo. Solos, deliramos para poner un pie delante del otro... Todos hacemos eso, ¿no?