



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Interpretariato e Traduzione  
Editoriale, Settoriale

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

## **Cuando la vida se convierte en relato.**

Propuesta de traducción y análisis traductológico  
de la obra de Juan José Millás

*Vidas al límite*

### **Relatore**

Ch. Prof. Luis Luque Toro

### **Laureanda**

Martina Pelosin

Matricola 822187

### **Anno Accademico**

**2012 / 2013**

## Índice

Abstract.....	4
Introducción.....	5
Vidas al límite.....	10
Prólogo .....	11
La sombra de la escritura.....	11
La mirada dislocada.....	14
La maravilla de lo corriente.....	17
Penélope, bien mirada .....	21
Almodóvar, el desconocido .....	29
El diplomático Ronaldo .....	50
Vite al limite .....	63
Prologo .....	64
L'ombra della scrittura .....	64
Lo sguardo dislocato.....	67
La meraviglia del normale.....	71
Penélope, vista da vicino .....	74
Almodóvar, lo sconosciuto.....	83
Ronaldo, il diplomatico .....	104
Comentario traductológico .....	117
1    El autor y la obra .....	118
1.1    Unas líneas para el autor.....	118
2    La tipología textual.....	120

2.1	El reportaje narrativo .....	120
3	El aspecto cultural .....	122
3.1	El concepto de cultura en la traducción .....	122
3.1.1	Culturema .....	123
3.1.2	Culturemas en el ámbito de la cocina.....	123
3.1.3	Culturemas en el ámbito del sistema educativo .....	125
3.1.4	Otros culturemas.....	127
4	Análisis léxico-semántico.....	130
4.1	Fraseología.....	130
4.2	Falsos amigos.....	138
4.3	Interferencias lingüísticas .....	142
4.3.1	Impropiiedades léxicas.....	143
4.3.2	Impropiiedades en el uso de modos y tiempos verbales .....	145
4.3.3	Preposiciones.....	146
4.3.4	Redundancia pronominal.....	148
4.4	Neologismos .....	149
4.4.1	Extranjerismos y préstamos.....	149
4.5	Los marcadores del discurso.....	155
4.5.1	Marcadores conversacionales.....	155
4.5.2	Estructuradores de la información.....	159
4.5.3	Reformuladores .....	161
4.5.4	Operadores de refuerzo argumentativo .....	163
4.5.5	Conectores contrargumentativos .....	164
5	Análisis del texto .....	165
5.1	Las técnicas de traducción .....	166

5.1.1	Amplificación.....	166
5.1.2	Alteración del orden por razones estilísticas.....	167
5.1.3	Transposición.....	168
5.1.4	Descripción.....	169
5.1.5	Adaptación.....	170
5.1.6	Equivalente acuñado.....	170
5.1.7	Elisión.....	171
5.1.8	Modulación.....	172
	Conclusiones.....	174
	Glosario.....	178
	Lenguaje cinematográfico.....	178
	Términos relacionados con el ámbito del vino.....	179
	Términos generales.....	180
	Fraseología.....	182
	Bibliografía.....	183
	Bibliografía consultada.....	184
	Diccionarios.....	186
	Sitografía.....	187

## **Abstract**

The work is composed of two parts: the translation from Spanish to Italian of the book of Juan José Millás *Vidas al límite* and a commentary on the translation.

The book is a collection of the best reportages that the author wrote during his life. I decided to translate four chapters: a prologue by Angel Gabilondo and the articles about three big-names of the world of cinema and sport, such as Penélope Cruz, Pedro Almodóvar and Ronaldo. The author meets and interviews them and presents us their ordinary lives.

The Italian translation is a text in which I tried to respect all the main features of the original one. However, some changes were needed in the case of *realias*, given that it is not possible to maintain the same term in both languages. When an equivalent term was not achievable, I put a description to explain the meaning of the cultural element.

In the second part, dedicated to the commentary, I created five main chapters in which I treated different themes. In the first and second one, I introduced the author and I made a brief presentation of his work. In the third one, I spoke about the concept of culture and I put some examples of *realias*.

The fourth section is about the lexical analysis where I examined false friends, idiomatic expressions, foreign and borrow words, like anglicisms, discourse markers and linguistic interferences. In the last chapter I put my attention on the analysis of the text and on the translation techniques that I used.

All the methods applied are based on the theories and articles of illustrious exponents of the linguistic and translation field. Furthermore, I used monolingual and bilingual dictionaries and many websites that helped me to solve my doubts.

The goal of this thesis is to make a proposal of translation in order to let Italian readers know this book, which gives the opportunity to understand aspects of life that we are not used to consider.

## Introducción

Dicen que todas las cosas tienen un porqué. Y un porqué lo tiene también mi decisión de traducir *Vidas al límite* de Juan José Millás.

No puedo decir que desde el momento en que supe que habría tenido que hacer una traducción como tesis, ya había decidido que este habría sido el objeto de mi trabajo, porque sería una mentira. Pero, de una manera u otra, la decisión final cayó en este libro.

De hecho, dicen también que las cosas no pasan al azar. No fue una casualidad si un día este libro llegó a mis manos después de que una amiga mía me dijo: «A mí me gustó mucho, ¿quieres leerlo? A ver si te gusta a ti también». Creo que me gustó. Y me gustó tanto que decidí traducir algunos capítulos porque creo que sería positivo que también otros lectores italianos pudieran llegar a conocer ciertas historias; porque hay que saber que algunas veces, detrás de lo que ven nuestros ojos, hay mucho más y porque es importante entender que la realidad aparente no siempre es la realidad auténtica. Y Millás nos hace ver lo que hay detrás.

*Vidas al límite* es una recopilación de los mejores reportajes, veinte en total, que Millás escribió en años diferentes de su vida. Protagonistas de estas historias son hombres y mujeres normales y corrientes que deciden contar sus vidas, algunas de las cuales marcadas por eventos trágicos como la guerra en Sierra Leona, la ceguera, el cáncer, la prostitución. Millás encuentra también a personajes famosos como Ronaldo, Almodóvar y Penélope Cruz e intenta descubrir lo que hay detrás de la superficie aparente de estas estrellas del cine y del fútbol. Son precisamente los capítulos dedicados a estos tres personajes los que he decidido traducir, porque estaba segura de que, a través de la mano de un periodista tan “profundo” como Millás, habría podido descubrir aspectos que la televisión u otros periódicos nunca me habrían permitido conocer. La lectura no decepcionó mis expectativas. Millás hace que ellos nos cuenten quiénes son, como han llegado al éxito, los sacrificios que han tenido que hacer, sus puntos débiles. De esta manera se descubre que cuando los reflectores están apagados, estos héroes del cine y del deporte se convierten en personas cualquiera, con todas sus flaquezas e inseguridades. Para hacer esto, Millás

se convierte en sus sombra, entra en sus vidas con la sabiduría de un un periodista que sabe desempeñar perfectamente su trabajo y la delicadeza de un amigo que no quiere ser demasiado molesto. El resultado es que mientras sigues leyendo tienes la impresión de estar allí con ellos, las palabras salen de las páginas, te cogen de la mano y te acompañan a lo largo de todo el relato.

Además de estos tres capítulos, ligados por el hilo conductor del personaje famoso, me pareció oportuno traducir también el prólogo escrito por Ángel Gabilondo, el cual se encarga de explicar cual es la esencia de la obra.

Después de haber leído bien las partes que me interesaban, he organizado el trabajo en dos partes: la traducción del texto y el comentario lingüístico y traductológico.

Con respecto a la traducción he intentado respetar lo más posible el texto original, pero, en algunos casos, por razones de diferencias culturales, he tenido que hacer algunos cambios o añadir explicaciones a fin de que en el público de lectores italianos no nazcan perplejidades. Para hacer la traducción me he basado en una frase de García Yebra que, en mi opinión, expresa perfectamente lo que significa traducir:

*La regla de oro de la traducción se compone de dos normas fundamentales. La primera es decir todo y solo lo que dice el original, la segunda decirlo todo de la manera más correcta, natural y elegante posible.<sup>1</sup>*

El comentario consta de cinco apartados principales cada uno del los cuales se divide en sub-apartados.

En el primero encontramos una breve biografía del autor y la presentación de la obra, mientras que el segundo explica la tipología textual, que en este caso es el reportaje narrativo.

A partir del tercer apartado nos concentramos más en un análisis de tipo contrastivo empezando por el aspecto cultural donde se pone la atención sobre los *culturemas*, divididos según el ámbito de pertenencia, como por ejemplo la cocina y el sistema educativo.

---

<sup>1</sup> GARCÍA YEBRA, V. (1981): *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, p.441.

El cuarto apartado se concentra en el análisis léxico-semántico, que ha representado, para mí, uno de los aspectos más importantes. He dividido este capítulo en cinco secciones más en las que he tratado el tema de la fraseología, de los falsos amigos, de las interferencias lingüísticas y de las impropiedades léxicas, de la formación de palabras y, por último, el de los marcadores del discurso.

El quinto y último apartado lo he dedicado al análisis textual y a las técnicas de traducción utilizadas.

Para cada una de las secciones que acabo de mencionar me he basado en las obras de autores muy acreditados en el sector de la lingüística y de la traducción, de los cuales he transcrito algunas citas. Entre ellos, Newmark, Vinay et Darbelnet, García Yebra.

Uno de los retos mayores fue la traducción de los *culturemas* porque, tratándose de palabras que no siempre tienen un correspondiente en la lengua meta, no ha sido fácil encontrar la solución más idónea. En general, he optado por utilizar el método de la adaptación, o sea he intentado encontrar un término equivalente en la LM<sup>2</sup>. Cuando esto no ha sido posible, he añadido una pequeña descripción evitando poner notas a pie de página que, en mi opinión, resultan pesadas.

Con respecto al análisis léxico-semántico he recorrido a un método contrastivo. He confrontado las dos lenguas, explicando las diferencias de uso en una y otra. En el caso de las locuciones adverbiales, por ejemplo, primero he aclarado su significado para después proponer la solución que resultaba ser la más justa.

Lo mismo ha pasado con las expresiones idiomáticas, en las cuales se han operado los cambios más significativos, como por ejemplo “meterse con alguien” que se ha traducido con “cercare storie”. En ambos casos, ha sido imprescindible tener en cuenta el contexto en el que aparecían, porque dependiendo de esto la misma expresión puede asumir matices diferentes.

En el texto aparecían también muchos anglicismos, que se han conservado en el texto meta ya que el italiano es una lengua en la que estos extranjerismos se han incorporado bastante bien.

---

<sup>2</sup> N.d.D. De aquí en adelante con la abreviación LM me referiré a “lengua meta”.



En el caso de las interferencias lingüísticas me he basado en los errores que yo misma había cometido durante el proceso de traducción. Me he concentrado, en particular, en las impropiedades léxicas, en las diferencias en el uso de las preposiciones, en la redundancia pronominal típica del español y en los modos verbales, como indicativo y subjuntivo, cuyo uso varía bastante entre las dos lenguas dependiendo de los conectores utilizados. Para citar un ejemplo, en italiano el conector concesivo “anche se” requiere siempre el subjuntivo, mientras que el correspondiente español “aunque” admite incluso el indicativo.

Para la traducción de los marcadores del discurso he tratado de interpretar el significado que se les quería dar en el contexto para, después, encontrar la expresión que más se les acercaba en la LM, apoyándome en mi intuición y conocimientos. En este sentido, los diccionarios no se han revelado muy útiles porque, especialmente en el caso de marcadores como “bueno”, “pues”, “claro”, las propuestas de traducción hacían perder muchos matices.

En el último apartado, dedicado al análisis textual y a las técnicas de traducción, he escogido, como ejemplos, las partes del texto en las que había efectuado los cambios más evidentes y he justificado mi elección citando la técnica que había utilizado para cada caso y explicando en que consiste.

El método inductivo ha sido la línea guía de mi trabajo: los ejemplos sacados de la traducción me han permitido llegar a las diferentes teorías y escribir, posteriormente, mi comentario traductológico.

En el desarrollo de mi tesis han sido fundamentales los diccionarios monolingües de la Real Academia Española y de María Moliner por lo que atañe al español; y el diccionario Treccani para el italiano. Esto es también una óptima enciclopedia que me ha ayudado a resolver muchas dudas tanto desde el punto de vista del origen de las palabras, que desde el gramatical. A este respecto, he consultado también *La grammatica della lingua italiana* de Marcello Sensi. Para algunas sugerencias sobre la traducción se ha revelado útil *Dire quasi la stessa cosa* de Umberto Eco, que gracias a los numerosos ejemplos que al autor pone en el libro, me ha ayudado en tomar algunas decisiones que yo consideraba un poco atrevidas.

Obviamente, Internet también ha sido una herramienta muy válida con sus infinitos recursos. Fue así que he podido encontrar algunos artículos de expertos en el sector de la traductología que después he consultado en su versión original en la biblioteca.

El resultado final de estos métodos juntos a los conocimientos adquiridos a lo largo de mi carrera universitaria, es el que sigue y que espero pueda considerarse un trabajo útil para el futuro no solo para mí, sino también para otros aspirantes traductores.

**Juan José Millás**

**Vidas al límite**

*Prólogo de Ángel Gabilondo*

## Prólogo

### *La sombra de la escritura*

Alguien dijo que «la vida es un relato en busca de un narrador». Y quizás escribir de ciertas existencias es una forma de hacerlas más llevaderas. No del todo. Alguien dijo que «uno se cura cuando hace de sí mismo un relato soportable». No sólo para la paciencia, también para la ética. Alguien dijo «que la vida es una acción una pasión en busca de un relato». Es más, alguien dijo que «no somos autores sino narradores de nuestra existencia». Suficientes referencias para reconocer que al hablar de vidas estamos ante un gesto de escritura, un texto de un viajero sin ninguna voluntad de explorador. Si lo que pretende encontrar es un catálogo de presas o de rarezas, una galería de extravagancias, o una evasión por caminos exóticos, no es ésta su aventura. Estamos frente a todo un ejercicio que no es un entretenimiento más o menos ilustrativo. Se trata de escribir para dar sentido, esto es, desde la libertad, no para reconocerlo. Los de *Vidas al límite* no son textos en los que lucir la inventiva, sino en los que hacer brillar el poder del relato de la vida, de lo determinante de la vida cuando viene a ser relato.

Tantas veces hemos señalado que «la lucidez es incompatible con la respiración», como Cioran nos dijo, que tal vez hayamos logrado por fin no aterrorizarnos ante el espanto de su maravilla, ante el susto de ver demasiado, ante el pánico de no limitarnos a ver. Pero no siempre el reportaje pertenece al viajero. El presente libro tiene un curioso redactor. Ha sido escrito, no por los supuestos autores de las peripecias que se narran, sino por la mano de una zona umbría, intermedia, de contacto. Mano de *solombra*, esa atravesada palabra que pervive en ciertos dialectos y que se ofrece en numerosas ocasiones como la sombra de los narradores, siendo en verdad la ocasión para que se iluminen. Se trata de ver con toda claridad y con toda la confusión de la sombra. Éste es el espacio en el que se sitúa el narrador de estas historias. Y ahí no hay fácil acomodo. Ni siquiera es propiamente un lugar.

La escritura que brota de la escucha no habla por el otro, deja hablar. No se trata de sustituir su voz, es cuestión de crear las condiciones para que sea palabra y palabra suya, aunque para decirse requiera también nuestra voz. Esta vez la del

hombre que confiesa *contar* sílabas, picaportes, ventanas, por necesidad de liberación, y *bostezar*, para defenderse del temor. Semejante bostezo ontológico de Millás afronta no sólo el aburrimiento de lo que aun siendo dramático es siempre igual, sino que nos previene del exceso de realidad, de la angustia y del pánico. Así que este gesto de escritura, no simplemente filantrópico, es el de la suerte que se vive en solidaridad y con su anuncio es ya denuncia.

Este hombre que cuenta y que bosteza no se resigna y, sin proponérselo explícitamente, nos invita a no hacerlo nosotros, a no temer. Su posición no es simplemente la del escritor, es sencillamente la de la escritura. «Convertirme en sombra, éste era mi papel» y, en tal caso, ni siquiera es suficiente con el *Elogio de la sombra* de Tanizaki, traído como antesala de lo que no se agota en la visibilidad. Necesitamos *El viajero y su sombra* de Nietzsche para que estemos en verdad ante ese arriesgada tesitura. Pero para llegar a ser sombra hay que realizar todo un itinerario de proximidad, propiciar una forma de carcenía, que es más que un simple interés o un afecto indiferenciado. Bien lo sabe el filósofo escritor: «Hay que sufrir y trabajar mucho hasta dar con los colores, con el pincel y con el lienzo e incluso entonces estaremos aún muy lejos de dominar el arte de vivir, aunque por lo menos seremos dueños de nuestro propio taller». La voluntad del caminante no es la de la posesión, sino la de propia autonomía, ahora la del estilo de su escritura. «Un viajero escucha de pronto que su propia sombra le dice: “Hace mucho que no te he oído hablar”; el viajero le responde: “Parece como si me oyera a mí mismo con voz más débil”». Millás, ahora con Nietzsche, de nuevo ha de bostezar para defenderse y, al escuchar, nos dice como nunca; nos hace ver.

Ya Eugenio Trías nos habla de *La filosofía y su sombra*, a fin de abrir la razón a espacios que se le resisten y pueden fecundarla. Y no deja de haber también en este texto una labor de «exorcista ilustrado» que somete a la razón a un diálogo con sus sombras. Pero estamos ante un texto de terror nada terrorífico, de ese terror que Aristóteles sabe que es el terror del devenir, la maravilla, el terror de devenir, que se ofrece sin demasiados aspavientos. Con naturalidad. Es cuestión de terror y de solidaridad y de terror que nos provoca no ser solidarios. Ni con los otros, no con el

tiempo. Y, más aún, de no actuar con consecuencia. Y la escritura viene a ser la sombra de ese devenir, la sombra límite de la vida y de las vidas.

En estos textos de Juan José Millás encontramos vidas de seres humanos. Aunque no sólo. Y en numerosas ocasiones, sus múltiples vidas. Pero para eso se verá convocada nuestra propia humanidad. Y no pocas veces nuestra perplejidad. Únicamente desde ella, considerada casi como un estado de ánimo, podremos compartir el análisis y las situaciones desconcertantes. Pero lo más desconcertante de ellas es lo cercanas que nos resultan. Y, sin embargo, no siempre somos capaces de vislumbrarlas ni disponemos de la sensibilidad adecuada. O simplemente preferimos no considerarla de interés. Las vidas suelen tener en general algo de improbables, y no menos la propia. El azar, la materialidad y la discontinuidad labran asimismo su lógica, otra lógica que no siempre se deja dominar. Y aquí nos encontramos con el autor implicado, con su sombra en la voz de la escritura que es *logos* y que tanto nos dice. «Cuando tengo que elegir entre el bienestar y la lógica, elijo la lógica».

Semejante presencia nos avisa de que el objetivo no es procurarnos comodidad. Pero esa lógica nos provoca el placer que, como ya se dijo, es el placer del texto. Y tamaña elección hace que entre las vidas presentadas irrumpa una voz, la de ese autor implicado. La lógica vivida tan atípica y creativamente como la del escritor desfallecido en texto, como sombra del viajero que acepta mejor las dislocaciones que los desplazamientos. Si estamos ante un libro de aventuras, lo son de las peripecias del vivir. Y entre ellas, una no citada, no explicitada, pero siempre presente, la del autor esfumado y a la par involucrado, quien nos ofrece su vida sin darnos su biografía. Y una y otra vez irrumpre queriendo vivir su propio decir. Para entenderse. Quizá para sobrellevarse.

Hay escritos que producen el efecto autor. Este libro produce el efecto Millás, gracias al que él se sitúa, como dice, «en plan sombra», ahora en tinta de escritura. El autor sólo es en dicha escritura, y ambos comparten un mismo destino, el del texto que, paradójico y sorprendente, por lo que tiene de inaudito, de inexplicable, llama a leer. Tan amigo de la lógica, no se deja acoger en sus propios relatos. Y sin embargo destella como expresión viva de que no es tan fácil vivir. La sospecha de que el límite transgredido por la escritura acepta y combate estas *vidas al límite* radica en

la mirada de quien nos confirma que hay realidades que sólo alcanzan a serlo a través de esa alteración trastornada que uno ha de provocar en sí mismo. Sólo así podrá concebir, concretar, comprender en el seno de lo que para Nietzsche constituye «la ficción suprema»: la lógica misma. No un fingimiento. El presente texto de lógica, de lógica de las vidas que no se dejan explicar, pero exigen la hospitalidad de la razón y su sombra, requiere «la disposición» que pide el relato que todo reportaje ha de ser.

### ***La mirada dislocada***

No se trata de ver lo que los demás no ven, que también, es que se ve lo que sólo mirando de otra forma se trasluce con sencillez, hasta ver que lo que hay es de lo que no hay. Esta otra forma de realismo se parece bastante al amor. Y éste es un libro de amor. Al otro, a la otra, amor lógico, a quien vive por encima o por debajo de su propia realidad, hasta hacerla más real que lo que llamamos la vida misma. Frente a los modelos tópicos y estereotipados y a las caricaturas preestablecidas, gracias al lector implicado como sombra, que es el verdadero autor, gracias al hombre que ama la lógica y la escritura, irrumpe, desbordándole, la vida como ficción, como relato.

Y entonces la vida se debate con los límites, que tienen algo, no sólo de frontera, también de extremidad. Dichos límites pueden corresponder a la situación en la que algo o alguien se encuentran, o ser aquella tensión procurada por una mirada que intensifica lo que sucede o podría suceder. Hay algo en cada quién de infranqueable, de situación que linda con lo difícilmente soportable, o desconcertante o, en su caso, placentero. Y nos interesa. Y nos atrae. Aunque sólo en el relato de ficción, que no es ocultación de qué ocurre, ni su tergiversación, sino otro modo de ser la verdad, se hacen patentes los límites con los que al vivir nos debatimos. Y sólo con la sencillez de un relato que se inscribe en la vida de la escritura, sólo con este injerto, se alumbran las *vidas al límite*, las vidas que se debaten en el desafío de vivir.

Así se liberan las voces silenciadas, como las de esas palabras de mujer que son memoria de acciones específicas requeridas, las de una mirada capaz de equidad. Se alumbran, sin embargo, si hay alguien no sólo dispuesto a ser visto, sino a ver.

«Tantos años de oficio y aún no había aprendido que escribir consiste en ser capaz de ver lo que tiene delante de las narices».

Si efectivamente «somo como nos miran», el asunto es determinante, no para quedar bien, sino para ser. Pero demasiadas seducciones invitan a desplazar la mirada hacia otro lugar, a tratar de soslayar el encuentro. O a ver lo que queremos ver, sin tener que ver con lo que vemos. Ver sin implicación no es considerar, no es contemplar, es evitar una mutua pertenencia, es eludir nuestra intervención. Entonces no habría viajero, sólo tal vez paseante, pero ni como Walser, ni como Baudelaire, ni como Rousseau. Sin que nuestra propia vida se viera afectada por un mirar capaz también de verse, la indiferencia sería mayor.

Un buen texto participa de cierta educación de la mirada. Aprender a ver es tarea de toda una vida. Se ve con los ojos aunque también con los valores, con las convicciones, desde las posiciones, desde lo que uno vive y ha vivido. Esto resulta decisivo para leer, pero hacerlo es también una forma de vivir. Este encuentro de la vida vivida y de la vida por vivir otorga al texto el carácter de un desafío, de una provocación. Y ello supone literalmente una llamada a ir hacia delante, un impulso para recrearse. Y, en este caso, claramente a favor de la vida y en consideración de quienes estimamos ajenos. Al margen de toda voluntad de adoctrinamiento, las vidas ofrecidas, lejos de cualquier ejemplaridad de santoral o propuesta de imitación, sin embargo nos ofrecen muy singularmente referencias para la libertad de buscar y de vivir la propia vida, incluso en situaciones insostenibles. Y a veces éstas tienen una cotidianidad aterradora.

El libro está elaborado mediante todo un procedimiento y una maquinaria minuciosos que labran con un rigor pormenorizado y con un cuidado que, si no fuera porque en este caso habría de leerse como un halago, diríamos enfermizo. Es la búsqueda de una salud personal y social que precisa de buenas dosis de escritura, y por tanto de lectura, para sanar. Pero, de nuevo, no hay voluntad terapéutica. Ello exigiría una alianza, un pacto. Aquí también el dueño de la información, como se verá, es el paciente. No es un afán de médico, ni de pastor, es una necesidad y una convicción que, en definitiva, se sostiene en el hecho de que hay situaciones que nos



ponen literalmente malos. Y no abordarlas, empezando por no verlas, nos envilece y nos lesiona.

Hay escrituras con un estilo tan singular, que ese estímulo y estilete, ese instinto que incide en cada palabra nos instiga a proceder por un camino que no seríamos capaces de transitar. Pero esta convocatoria, al de leer descontrados y dislocados, sin embargo nos da otras luces. Y de nuevo ha de decirse que el libro no busca ser luminoso, ni ofrecer el resplandor del vivir, aunque no ocurre. No pocas veces, alguna suerte de relámpago recorre los textos y produce perfiles antes ni siquiera vislumbrados.

No basta con mirar, hay que decir, hay que leer lo que ocurre para hacerlo suceder. Y para ello nada mejor sino que ocurra la vida del autor implicado. Podemos encontrarla en una forma de mirada que no se limita a ver, aquella que la escritura ofrece. Gracias a la sombra que proyecta la opacidad, la resistencia a la luz, no todo es luminosidad y hay algo que ver. Ya no estamos simplemente liberados y fuera de la caverna, donde hay tanta luz que apenas cabe ver y «los ojos se hacen chiribitas». La sombra muestra como lo hace el perfil que dibuja la escritura. Vemos porque no todo es luz.

El lector de este texto está llamado a escribir una vida al límite. Si encuentra excesivo que sea la suya propia porque supuestamente no es para tanto o porque eso le exigiría demasiado, es suficiente con que trate de hacerlo con la del autor latente en el libro que recibimos. En definitiva, en el corazón de estas historias palpita implícita y manifiesta la de quien, evidentemente a ratos, pero siempre decisivamente, trufa lo que ocurre con lo que sucede. No para tergiversarlo sino para que resulte vida vivida y compartida. Porque, cuando hablamos de la vida, o decimos de nosotros mismos o estamos finiquitados. Si nos limitamos a hablar de nuestras peripecias, los demás se diluyen. Si no nos entregamos, también. Siempre tenemos un lugar en relación a los otros o quizá mientras vemos la vida de los demás no pensamos en la nuestra. Y el autor implicado que cuenta y que bosteza con la brillantez de su propia escritura resulta más narrador de fugas que de huidas. Su musicalidad es asimismo la de sus obsesiones, que es el nombre que otorga a lo que no pocas veces son enjambres de convicciones. Obsesión no sólo por retratar bañeras

o lavabos, por buscar en su cuerpo picaduras o reacciones alérgicas, por encontrar las salidas de emergencia, por supuesto, de contrarlas, también por llegar a la conciencia del lector con las historias de su cuaderno de notas, iluminado con un magnífico rotulador «que escribe como los ángeles».

Tales obsesiones le afectan y le alcanzan. Hay toda una vida Millñas que resuena en estos textos, escritos también para sobrellevar la propia no extensa de incertidumbres y de dudas. Y una sospecha, la de lo raros que nos resultamos a nosotros mismos, más aún mirados desde la consideración de estas vidas al límite. No sólo por las permanentes rectificaciones o pasos en una u otra dirección, hasta el extremo de llegar a aborrecer las aporrobaciones por la dependencia afectiva que suponen. Pero el autor implicado pide calma. Y la otorga. Y nos hace sonreír. Y en no pocas ocasiones. El sentido del amor es aquí también un serio y sano sentido del humor. El de alguien que dice ser un señor mayor, que actúa según lo estipulado, que cruza las calles por los pasos de cebría y que si se terciaba les echa migas de pan a las palomas, alguien que resulta notablemente singular. El texto pleno de frescura y de jovialidad no sólo irradia las que brotan de la autosatisfacción e la escritura, sino las que nacen de la solidaria palabra sin paternalismo, de la proximidad sin lamentos ni resignación, del gozo si fuera posible.

### ***La maravilla de lo corriente***

Cuando Michel Foucault nos ofrece *Las vidas de los hombres infames* no se limita a la exposición de lo sucedido a quienes no tienen o han perdido la estimación social. Es algo radicalmente distinto, que bien pudiera tener que ver con lo que hay de corriente en nuestras vidas singulares. Nos ofrece una «anotología de existencias» que presenta no simplemente a seres humanos ordinarios, sino que se detiene en lo que sucede cuando se encuentran al poder. *Vidas al límite* también propicia semejante encuentro. Para empezar, con lo que de ordinario, y no por ello menos peculiar, hay en cada existencia concreta. Y, además, el tipo de relación que uno establece con el poder que tiene o del que carece, por el que siempre se ve afectado.

En este sentido, aquí incluso los más afamados muestran su lado infame, no por impresentable ni por vulgar, sino por corriente y ordinario, provocando aún una mayor estimación. Ordinario por humano, por pertenecer al común de los mortales. Su fragilidad nos provoca la complicidad de una humanidad compartida. Lo que Foucault busca se produce también en esta ocasión: hombre sin representación, al hombre corriente que momentáneamente es enfocado por el poder, siquiera tal vez por el del arte de escribir.

Algo orgánico acompaña toda esta tarea tan corporal. Y de uan u otra manera, hablar de las vidas al límite es conjugarlas con una existencia intensa, que siempre se encuentra con una u otra forma de muerte o la vislumbra. Si «el salón es una vesícula del pasillo», o si «somos las bacterias de un gusano de acero enorme que se dirige al corazón de la ciudad», o si el estruendo se introduce por el «torrente sanguíneo para ser distribuido a través de él por toda tu geografía corporal», este libro requiere nuestra corporalidad, nuestra salud, para saborearse, para sentirse, para digerirse. Como una inyección, nos contagia, nos fecunda, como en rigor corresponde al quehacer de la escritura en su diseminación, fármaco y veneno a la par. Y en esta situación límite la vida recobra vitalidad.

Y siempre la llamada a alguna forma de participación, de implicación. Sin euforias, el libro está inserto en un enorme compromiso. Y aquí también se propicia que no sólo haya «aislamiento de compañía», sino compañía para el aislamiento y para tratar de superarlo. Todas las vidas al límite forman conjuntamente un heterogéneo archipiélago, poblado de solitarios. Y no faltan instancias, organizaciones, asociaciones, que también en su aparente aislamiento se encuentran en el texto como siglas que bracean hasta las mejores orillas, las del respeto a los derechos humanos. Irrumpen esporádicamente en la acción del discurso con su clara intervención, con su persistente dedicación, como una convocatoria contra la indiferencia.

No estamos simplemente ante una presentación, ni ante una exposición que exhibe peripecias vitales. La consideración para con los seres singulares y sus vidas adopta la forma de una interrogación sobre las fronteras, que viene a ser un

cuestionamiento de los límites. Y no un catálogo de curiosidades, sino un latir de vidas exigentes, en el alcance extraordinario de su ordinaria cotidianidad.

Todos nos reconocemos también como «uva solitaria, frágil, que necesita cuidados especiales» y compartimos el «desafío y desamparo» que el propio Millás encuentra al tropezarse con su rostro en los espejos de los ascensores. Ya no es sólo la mirada, es el efecto de vivir, cuando uno se siente extranjero en su propia casa, cuando se cumple la alianza entre la extrñeza y el amor.

El texto explica muy bien que hay cosas inexplicables y es honesto con el enigma de la vida, que únicamente se preserva tratando de descifrarla en el modo de un relato que se ve desbordado por ella. No sólo hay la lógica de la sensación, o una lógica del sentido. La sombra muestra lógica del sinsentido. Queda implicada y, más aún, resulta infiltrada. Se confirma así el misterio que brota del saber, no de la ignorancia, y desfilan los adjetivos, *insólito*, *inquietante*, *aterrador*, y se asientan los sustantivos, la *manía*, la *depresión*, como si se tratara de concentrar en una sola palabra cuanto merece decirse desde el respeto a la irrepetible aventura de uan ser vivo. Millás lo hace «Gracias mosca». Siempre en la búsqueda de la sencillez que se ofrece como aforismo en el corazón de un relato: «no hay modo de concretar algo sin disminuirlo». Y éste es también a su modo un libro de aforismos.

A todos nos ocurre como al primer lector de este libro, quien lo ha escrito. Creemos saber porque tenemos muchos datos, pero pronto reconocemos, como él señala, que disponemos de poca información. Y estos textos, a su modo, nos la ofrecen. Trabajados con cuidado, con detalle, los instantes se miden por una nueva consideración del tiempo. Sobrecogidos por la idea de que«un día de su vida equivale a varios años de la mía», Millás procede con la paciencia, con la documentación, con el cuidado de un investigador. Aquí también «uan mujer viva nos muestra la tumba de su abuelo». El aleteo de la mosca repara en el ritmo de la vida. No sólo los versos se sujetan, también la realidad.

El texto en el que uno consiste se elabora con lo hilos y retales de otros fragmentos y citas, que constituyen uan nueva piel. Un texto es un tejido. La epidermis se froma como un collage con lo que leemos e incorporamos, hasta el punto de dotarnos de otra identidad, una identidad narrativa. Las vidas vívidas en las

narraciones, como las que ahora se nos aproximan con este libro, no sólo muestran avatares insoslayables, dificultades de existencia, incluso, en su caso, de gran éxito público. Encontraremos aquí elementos, mimbres, con lo que llevar al límite nuestro propio vivir, sin necesidad de que esa cierta redundancia que hay entre la vida y el límite nos impida sentirnos respirar, esperar y desear.

La maravilla del devenir es la de la vida de quien permanentemente se ve desbordado por su propio vivir.

Saberse de lo más común no impide ser singular, peculiar e irripetible, lo que, a su manera, es propio de cada cual. Y ello es también nuestro límite innegociable, no el que no coarta, sino el que nos impulsa, el que define nuestra libertad. La de combatir los obstáculos, la de buscar caminos. Por eso, los textos que nos ofrecen tienen esa universalidad, la de insurrecta escritura que nos acompaña a quienes siendo uno de tantos son vida viviente y vivida, insustituible.

ÁNGEL GABILONDO

## Penélope, bien mirada

Cuando quedas con Penélope Cruz, primero llega ella y al rato su cuerpo. Lo cuento como me sucedió. Había ido a buscarla a su casa muy temprano, para acompañarla, en plan sombra, al rodaje de *Sin noticias de Dios*, la película de Agustín Díaz Yanes que se estrena en estos días. La esperé en el jardín, jugando con uno de los perros, aunque sin perder de vista la escalera por la que tendría que bajar. Estaba preparado para ver descender a una estrella, pero apareció una chica cualquiera, como las siete mil con las que te cruzas en el metro cada día.

Personalmente, me resulta más fácil conversar con nadie que con alguien, así que me dirigí a aquella chica como si fuera nadie y funcionó. Mientras íbamos para el rodaje, hablamos, pues, de nada, y cuando más tarde me pidieron que abandonara su camerino, porque iba a empezar la sesión de maquillaje, ella dijo que no, que me dejaran porque yo era su sombra. Me quedé y fue entonces cuando apareció el cuerpo de Penélope. Tampoco se manifestó de golpe, sino poco a poco. A medida que Paniza, el peluquero, le pasaba el cepillo, («ése es el cepillo que duele», había dicho ella), Penélope Cruz iba emergiendo de la chica insignificante que había bajado las escaleras de su casa mientras yo jugaba con el perro. El proceso, como toda metamorfosis, era espectacular, pero delicado: los niños saben que basta introducir la punta de una aguja en un capullo de seda para arruinar el milagro, así que continué hablando con naturalidad, como si no viera lo que estaba ocurriendo ante mis ojos. Penélope me respondía con naturalidad también, como si no fuera consciente de la mutación. Quizá no lo fuera. Le dije que me había ocurrido algo curioso, y es que cuando pregunté en el periódico si me podían facilitar información sobre ella, dijeron que no me preocupara:

- Sobre Penélope sabemos todo.

Me enviaron un dossier con «todo» y se dio la circunstancia de que cuanto más leía, menos sabía. Toda la documentación parecía estar puesta al servicio de esconder lo fundamental, en caso de que existiera lo fundamental. Tenía muchos datos, en fin, pero muy poca información. Se quedó sorprendida. Quizá esperaba que yo también la examinara de budismo, de la India, de Nacho Cano, de Teresa de

Calcuta, de Tom Cruise, pero esos eran precisamente los datos sin información que estaban al alcance de cualquiera. A mí lo único que me interesaba de Penélope era averiguar cómo había llegado a Hollywood haciendo trasbordo en la plaza de Castilla.

- ¿Cómo se llega a Hollywood haciendo trasbordo en la plaza de Castilla?

- Es verdad –dice–, iba hasta la plaza de Castilla en el autobús, el 27, y allí cogía el Metro. Lo que más recuerdo de aquella época son los viajes en Metro. En el Metro hacía los deberes del instituto, dormía, leía, merendaba...

En el metro leyó *El guardián en el centeno*, la novela que la conduciría al Salinger de los *Nueve cuentos* y de *Fanny y Zooey*. Habla de *El guardián en el centeno* como si le hubiera producido unas fiebres; quizá se las produjo, porque llegó la última página y regresó a la primera mientras las estaciones se sucedían al otro lado de la ventanilla. Si oyes a Penélope describir su carrera, parece que todo ocurrió con la aparente facilidad con la que suceden las cosas en los relatos de Salinger. Así pues, tras apearse del 27, habría tomado el metro en plaza de Castilla y se habría bajado sucesivamente en Bigas Luna, Trueba, Almodóvar, Hollywood...

La realidad fue más dura. Penélope tenía entonces catorce o quince años (ahora tiene veintisiete). Vivía en San Sebastián de los Reyes, una localidad de la periferia de Madrid desde la que no era fácil acceder al centro. Pero Penélope llegaba. Era capaz de hacer siete trasbordos para ver una película. Vio *Átame*, de Almodóvar, ella sola, “en un cine que queda detrás de Montera, y supe que quise ser como Victoria Abril”.

- Veía mucho cine también en casa –añade–. Cuando una película me gustaba, la alquilaba tres, cuatro o cinco veces.

Estudiaba ballet y BUP y acudía a todos los *castings* del mundo en busca de un papel. No paraba, en fin, y estuvo a punto de pasarse de rosca.

- De los catorce a los diecisiete –dice– trabajé como una burra. Lo peor es que no quería reconocer que estaba cansada y me coloqué al borde de una crisis. Hace poco rocé de nuevo ese límite por un exceso de trabajo. Pero ya se ha acabado. Ahora sé que si me atengo a unas cuantas reglas, puedo ser feliz. Y no me compensa

pasarme. Como bien, no bebo, duermo lo que tengo que dormir. De las drogas, conozco lo suficiente como para saber que son el diablo...

Pero aquella época de rigor estaba llena de misterio también. Deseaba las cosas con tal intensidad que a veces sucedían.

- Al salir de casa, si pensaba en Almodóvar, él aparecía. Lo vi en un bar que se llamaba Gloria, donde empecé a salir de noche, y en la calle, y en un cine, antes de que nos presentaran. Mi vida, si lo pienso, está llena de casualidades.

Ahora mismo le está ocurriendo otra casualidad: parte del rodaje de Sin noticias del diablo se lleva a cabo en un estudio de San Sebastián de los Reyes, a cinco minutos de la calle de Valencia de Don Juan, en la que vivió desde los cuatro años. Le propongo que recorramos el barrio de su adolescencia ella y yo solos, dando por supuesto que me dirá que no, pero me dice que sí, pese a que lo que pretendo demostrar –y así se lo explico– es que es tan insignificante que con unos vaqueros y una camiseta no la reconocerá nadie.

En un descanso del rodaje, pues, a la hora de comer, nos escapamos a Valencia de Don Juan, una calle en cuesta, con un videoclub y un taller mecánico. A la vuelta de donde ella vivía hay un bar, Casa Tomás, en el que Penélope, de pequeña, tomaba patatas bravas con su padre. Le propongo que comamos ahí antes de continuar nuestro viaje al pasado, y le parece bien. El local está lleno. No hay una sola mesa libre, pero cualquiera habría supuesto que, al ir con una estrella, nos harían un hueco.

- Queremos comer –le digo al camarero.

- Pues tendrán que esperar un buen rato, porque ya ve cómo estamos.

Nos retiramos a la barra, yo encantado de llevar la razón, y Penélope tranquila. En el rodaje me habían dicho que estaba loco por salir con la actriz sin protección:

- Cuando la gente reconozca a Penélope, no podréis andar.

Ya instalados en la barra, mientras yo me pregunto dónde rayos tiene esta chica la vanidad, ella pide unas patatas bravas y una ración de pulpo a la gallega, que es lo que más le gustaba de pequeña.



- Me encantaban también las orejas de cerdo –dice-, pero ahora, con todo esto de la peste porcina, prefiero que no.

Nos quedamos sin orejas, pues. Ella bebe Coca Cola, yo cerveza. Nadie nos molesta. Le pido, por favor, que empiece a comportarse como una estrella, pues hasta a mí comienza a darme rabia que no se den cuenta de que voy con Penélope Cruz, y ella se ríe porque las estrellas, dice, le dan risa.

- Mira – añade-, cuando iba en el metro de un *casting* a otro, yo no sabía si sería capaz de vivir de esto. Para mí el éxito es poder trabajar. Sólo eso. Y no te pueden creer todo lo que te pasa, porque en el cine, empezando por la pantalla, que fijate el tamaño que tiene, está todo desproporcionado. Si te creyeras lo bueno, también te tendrías que creer lo malo.

- A mí –digo yo- siempre me ha parecido que hace más frío en las portadas de las revistas que en las páginas de dentro.

Se ríe porque es una tontería, claro, pero no dice que no. Entre tanto, van pasando los minutos sin que nos ofrezcan la mesa por la que estamos esperando. Y nos la ofrecerán. Finalmente, tomamos el postre y el café sentados a la barra, en donde hemos pasado más de una hora sin provocar ningún desorden público. Es cierto que al final aparecen tres o cuatro personas que le piden autógrafos, pero no más de tres o cuatro, ésa es la verdad. Penélope lleva unos pantalones vaqueros y un polo blanco, que se ha manchado con el ketchup de las patatas bravas. Es alegre, pero seria, y quizá eso provoca un tipo de admirador comedido y serio también.

Ya comidos, vamos dando un paseo hasta Valencia de Don Juan número 4. Penélope vivía en un entresuelo, de manera que desde el portal podemos asomarnos por las ventanas al interior de la casa. Le propongo llamar al telefonillo para ver si hay alguien, y tiene un golpe de emoción que controla enseguida, aunque ha estado a punto de ponerse a llorar. Finalmente, yo mismo aprieto el botón y aparece una señora peruana, llamada Norma, a la que explico que estamos haciendo un recorrido turístico por la adolescencia de Penélope Cruz. Nos invita a pasar, y Penélope se queda un poco desconcertada, porque los nuevos inquilinos han hecho una obra para agrandar el salón y se han cargado la habitación en la ella dormía. Pero da unos pasos y me explica dónde estaba exactamente su cama mientras los hijos de la señora

peruana, Norma y Richard, se abrazan a sus piernas porque Penélope tiene un magnetismo especial, del que es consciente, para los niños y para los gatos.

La puerta del baño está abierta y pide permiso para encender la luz. El armario, de metal, es el mismo de entonces, y el espejo que hay sobre el lavabo, también. Ella entra, se mira en el espejo algo perpleja, y no sabemos si ve a la estrella o a la muchacha insignificante, pero se lleva la mano a la boca con estupor.

Su memoria está procesando a cien por hora una adolescencia en la que “teníamos de todo pero no nos sobraba nada”, mientras su estómago digiere una ración de pulpo que se tomó con su padre hace diez o doce años en la barra de Casa Tomás.

- Aquí, en el cuarto de baño, me encerraba –dice– porque era el único lugar en el que podía estar sola. Pero lo recordaba mucho más grande.

La señora peruana y yo estamos observando a Penélope desde el pasillo. Pasan los segundos sin que la estrella, o la muchacha, se decida a abandonar el cuarto de baño, que nunca fue grande, desde luego. Seguramente está tentada de cerrar la puerta y quedarse dentro un día o dos. Pero esa tarde tiene rodaje. Miro, pues, el reloj con inquietud y ella se da cuenta y abandona el refugio de adolescencia. Atravesamos ahora la cocina y salimos a una terraza amplia, en la que, si miras hacia arriba, ves seis o siete pisos de ropa tendida.

- Mira- dice-, aquí aprendíamos a patinar. En aquella ventana vive una tía mía.

Cuando abandonamos la casa de Norma, Penélope me propone que vayamos a tomar café a casa de su madre, que vive a cinco minutos de donde nos encontramos. Nos cruzamos con un mecánico que se vuelve con expresión incrédula. Es evidente que ha reconocido a Penélope, pero enseguida piensa que es una chica que se parece a ella. Y es que Penélope se parece a Penélope, eso es cierto, pero inmediatamente, en la segunda mirada, adviertes que no es ella. Sólo si has tenido el privilegio de permanecer en su camerino mientras se peina o se maquilla, te das cuenta de que son la misma.

Pero hay todavía un instante más espectacular que el del camerino, y es el del plató. Fui la sombra de Penélope durante dos días, en dos ambientes de rodaje

distintos, y vi la transformación que en cuestión de segundos se opera en ella cuando oye la palabra “motor”. Entre la palabra “motor” y la palabra “acción”, apenas pasan unas décimas de segundo, pero durante ese breve intervalo temporal, Penélope hace un movimiento casi imperceptible con su cuerpo, como si se metiera adentro y volviera a salir enseguida, convertida en otra. Y es otra, en efecto, otra que llena todo el espacio que le das y el que se toma. Cuando el director grita “corten”, cae de nuevo desde las alturas a la muchacha insignificante, se acerca tímidamente al monitor y cambia con el director algunas impresiones sobre la escena.

Pero estábamos en el parque en el que Penélope jugaba de pequeña. Ella lo llama parque, pero se trata de un jardín modesto, con un par de columpios, situado delante de una casa. Se sienta en uno de los columpios y se balancea riéndose. No se ha dado cuenta de la mancha de ketchup que tiene en el polo. Unos niños nos miran desde lejos. La observo a contraluz y me doy cuenta de que hay un lado de Penélope que siempre permanece en otro sitio distinto a aquel en el que ella se encuentra. De vez en cuando compone una expresión perpleja, como di miope, con la que se ausenta instantáneamente de la realidad para regresar en seguida, no sabemos de dónde.

El caso es que esta chica, que todavía se mancha cuando come, es una estrella del cine en plena fase de expansión, además de una empresaria cuyo contrato con el diseñador Ralph Lauren mueve millones. Es también directiva de una fundación destinada a sacar adelante, en la India, a las niñas que son arrojadas a la calle. Y estudia fotografía con pasión.

- Cuando tenga cuarenta o cincuenta años- dice-, y me llamen para hacer cine, me dedicaré a la fotografía.

- ¿Vamos a tomar café en casa de tu madre o no?- le digo.

- Sí, vamos.

De repent, se para un poco y dice:

- Mira que señor tan guapo.

Miro y veo que se refiere a un anciano como de noventa años que está sentado en un banco, a la sombra, y lleva razón, es guapísimo. Pero yo no me habría dado cuenta si ella no lo hubiera señalado. Penélope tiene visión suburbial. Está pendiente todo el

rato de lo que sucede en las afueras de la realidad, pero no siempre lo cuenta. Quizá esta mirada tiene algo que ver con su afición a la fotografía.

Su madre vive, en efecto, a uno minutos de Valencia de Don Juan, en una casa un poco más grande. Desconfía de mí, porque ha tenido malas experiencias, pero Penélope le dice al oído que soy de los buenos y me deja pasar.

- Hoy he tenido un día fatal –dice- toda la mañana de acá para allá y está todo muy desordenado.

Cuando Penélope era pequeña, su madre tenía una peluquería en Alcobendas, otra localidad periférica muy cercana a San Sebastián de los Reyes. He leído en algún sitio que se pasaba las horas muertas mirando revistas en la peluquería, pero ella dice que no, que miraba a las señoras y que las señoras fueron su primer gran escuela de interpretación. Hay gente que entra en una peluquería y sólo es capaz de ver el Hola. Penélope veía a la gente: la visión periférica a la que nos referíamos antes.

- ¿Era muy marciana su hija cuando tenía quince años? – pregunto a la madre.

- Un poco sí, la verdad. La gente de su edad no le daba nada. Era más madura que sus compañeras y no tenía miedo a nada. Ahora sí.

- Ahora sí qué.

- Ahora sí tiene miedo. Yo trabajaba todo el día. Penélope llegaba a la peluquería del instituto, cambiaba la mochila de los libros por la bolsa de baile y se iba a bailar. No paraba. Y aun así sacaba muy buenas notas. Yo aprendo muchas cosas de ella.

- Yo también de ti, mamá.

Nos llaman del rodaje al móvil y nos ponemos en marcha. Antes de salir coge un libro de la estantería:

- ¿Me puedo llevar este libro, mamá?

- Sí, hija, sí.

Se lo mete en el bolso y luego pide una silla para coger algo de lo alto de un armario que hay en otra habitación. Entonces miro el libro. Se titula *Problemas del niño normal*. Me asomo al índice y veo capítulos inquietantes: «Enfermedades mentales», «Los que no hablan», «Miedo»...

Miedo empiezo a tener yo, como comprenderán ustedes. Enseguida aparece Penélope con dos bolsas llenas de cintas de vídeo y con cara de haber conseguido el botín de su vida. Son películas de cuando era pequeña, que están en Beta, y quiere pasar a VHS. De camino al rodaje la invito a un helado y me pide que compre otro para su maquilladora, Whitney. Hablamos un poco de Sin noticias de Dios, donde hace el papel de diablo.

–Me encanta este personaje –dice–, porque yo soy un poco chico. De todos los personajes que he hecho, es el que más se mueve como me muevo yo. Yo me muevo así, fíjate.

Esa tarde me fijo y es verdad. Una vez disfrazada de diablo, posee la belleza ambigua de los caracteres andróginos. Cuando le pregunto a Díaz Yanes, el director, si es complicado rodar con Penélope, me dice que no, que nunca pide nada y que es de una educación extrema. En ese momento se acerca ella para hacerle una pregunta curiosa:

- Aunque no soy un ángel en este rato, ¿todavía tengo miedo, o ya no?

- No, ya no tienes miedo –dice él.

Y ella se aleja sin miedo hacia el plató.

Cuando te despidas de Penélope, lo primero que se va es su cuerpo, pero ella se queda en la cabeza durante un tiempo, como una buena idea, una buena película, un buen libro, o una buena persona.

## Almodóvar, el desconocido

El primer día que llegué al rodaje de *La mala educación I*, alguien me señaló una silla colocada a la derecha de la de Pedro Almodóvar y me dijo:

- Ése es tu sitio.

Me senté en la silla frente a un monitor de televisión desde el que el director controlaba lo que sucedía dentro del plató y escuché las voces rituales de «silencio», «motor», «rodando». Tras unas décimas de segundo, el propio Pedro pronunció la palabra «acción» y la ficción se puso en marcha. Un personaje interpretado por Gael García Bernal llamaba a la puerta de una productora independiente, presentándose como compañero de colegio de otro personaje interpretado por Fele Martínez, que salía a recibirle y con el que intercambiaba en la sala de espera unas palabras y un abrazo. Tras los saludos, ambos atravesaban la oficina en dirección a un despacho al que nunca llegaban porque Almodóvar ordenaba cortar y repetir la escena.

Después de cada una de las repeticiones pedía que le pasaran el vídeo y observaba la secuencia con un tipo de atención semejante al que un médico ejercería sobre el cuerpo de un paciente. Parecía que auscultaba las imágenes, que comprobaba si respiraban bien, si salivaban normalmente, si su temperatura era la adecuada. El resto del equipo –yo también– permanecíamos en la penumbra conteniendo la respiración, como si nos encontráramos alrededor de la cama de un enfermo esperando el diagnóstico del especialista. Cuando dudaba o fingía dudar sobre ese diagnóstico. Pedro se llevaba la mano derecha al cuello y se acariciaba una medalla inexistente en un tic que a veces combinaba con un relámpago de pánico que iluminaba durante medio segundo sus pupilas. En ocasiones, tras uno de estos visionados, intercambiaba un juico clínico con José Luis Alcaine, el director de fotografía, sentado a su izquierda, y luego se levantaba, iba hasta el plató, situado a unos metros del puesto de observación, e instruía una vez más a los actores. Al poco regresaba y el personaje interpretado por Gael García Bernal volvía a llamar a la puerta de la productora independiente, etcétera.

Tuve la impresión de que lo que hacía Pedro cada vez que le pasaban la cinta de vídeo era contrastar los resultados obtenidos en la realidad con una

película que dentro de su cabeza estaba ya rodada, montada, sonorizada y quizá estrenada. Me pareció también que vivía la necesidad de trabajar con actores como un condicionamiento doloroso. Todos le decepcionan un poco (algunos, mucho) porque tienen, como seres humanos que son, limitaciones físicas y psicológicas más allá de las cuales les resulta imposible aventurarse. La leyenda de director duro que se ha creado en torno a Almodóvar no proviene, como algunos pudieran creer, de que sea antipático, gritón, caprichoso o maleducado, sino de que obliga a ir a las actores hasta la frontera misma de sus posibilidades. Sabe cómo hacerlo, pero algunos actores no saben cómo regresar de esos límites de sí mismos a los que quizá no había viajado hasta entonces.

Cuando observas a un actor dentro del decorado, es muy difícil averiguar dónde está el límite entre la persona y el personaje, porque se trata de una frontera móvil. Algunos continúan haciendo de sí mismos tras la voz de «acción» y algunos siguen actuando como el personaje unos segundos o una vida después de la voz de «corten». Pedro ha desarrollado un olfato asombroso para averiguar en qué lado de la frontera se encuentran, aunque ellos finjan que están en uno cuando en realidad están en el otro.

-No me llega, me aburre, lo veo impostado, lo cantáis mucho -decía con desesperación cuando las cosas no funcionaban.

Hablando de fronteras, mucha gente piensa que una particularidad de los artistas, que ellos mismos se encargan de alimentar, es que no tienen claros los límites entre la realidad y la ficción. Almodóvar los tiene clarísimos porque hacen falta diez o doce horas de trabajo real, con decenas de personas reales que cobran salarios reales y comen o enferman de verdad, para obtener dos minutos decentes de ficción. Es evidente, pues, el límite, al menos en el plano de la realidad práctica, porque en el de la realidad intelectual la obra de Almodóvar constituye una interrogación sobre las fronteras. Aunque las ha transgredido todas, aún hoy, después de tantos años, continúa fascinándole la que separa el decorado de la realidad, lo que no resulta tan extraño cuando uno ha tenido la oportunidad de pisar esa línea.

El decorado de estas primeras escenas de *La mala educación* estaba construido en el interior de una gigantesca nave situada a su vez en una zona

industrial de las afueras de Madrid. Si abrías una de las puertas falsas de ese decorado para salir de él, en vez de aparecer en el descansillo de una escalera, aparecías en el interior de un hangar. Pero si abandonabas el hangar, te encontrabas en una calle rarísima, flanqueada por las fachadas colosales de otras naves ocupadas por empresas chinas dedicadas a la venta al por mayor de los objetos más variados. A Pedro le fascinaba esta calle que, pese a estar en el lado de lo real, tenía todos los atributos de una construcción imaginaria. A veces, en el descanso de la comida, lo veías salir del hangar y situarse en medio de esa calle observándola con una atención extraña (acabaría rodando en ella una de las secuencias más penetrantes de *La mala educación*).

Hace años, durante el rodaje de *Mujer al borde de un ataque de nervios*, empezó a escribir un relato en el que tres asesinos fugados de la cárcel se refugian en una nave industrial donde se acaba de rodar una película y cuyo decorado está formado por una casa. Ellos jamás han tenido un hogar y se quedan hechizados con aquel, aunque es de mentira y nada en él funciona como debe. Nunca terminó de escribir el relato, pero ese comienzo abre la interrogación acerca de en qué parte de la frontera vivimos, si en la de la realidad o en la de la ficción. En el libro *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, de Frederic Strauss, confiesa: «Rodé *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en un estudio y en aquella época todavía me seducía mucho la idea algo *underground* de mostrarlo todo, el derecho y el revés de las cosas y, en el caso del cine, todos los trucos que acompañan al rodaje. Me gustan los decorados, en tanto que representación, y tenía que controlarme mucho para no filmar los de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* como una pura contrucción artificial, desplazando un poci la cámara».

Esa tentación de mostrar la frontera, que lleva a cabo con increíble soltura en una escena de *La mala educación*, ¿no es también un modo de interrogarse acerca de cuál es el lado más real, o en qué punto termina exactamente la realidad? En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Pepi le dice a Luci que la lluvia, en el cine, es artificial porque la lluvia de verdad no se ve.

Cuando Pedro contaba ocho o nueve años de edad, su familia emigró desde un pueblo de La Mancha (Calzada de Calatrava) a otro de Extremadura (Orellana



la Vieja), donde su madre montó un pequeño negocio de lectura y escritura de cartas, pues la mayoría de los vecinos era analfabeta. Pedro las escribía, porque tenía mejor letra, y su madre las leía. Como el niño observaba que la madre añadía con frecuencia cosas que no venían en la carta original, le preguntó un día en tono de reproche: «¿Por qué le has leído que se acuerda tanto de la abuela y que echa de menos cuando al peinaba en la puerta de la calle con la palangana llena de agua? La carta ni siquiera nombra a la abuela.» «¿Pero hai visto lo contenta que se ha puesto?», respondió la madre. «Esta improvisaciones –escribiría Pedro años después, en un artículo publicado al día siguiente del fallecimiento de su madre-, entrañaban una gran lección para mí. Establecían la diferencia entre ficción y realidad y cómo la realidad necesitaba de la ficción para ser más completa, más agradable, más vivible.»

- Ése es tu sitio –me dijeron el primer día que me presenté en el rodaje de *La mala educación*, señalándome una silla colocada al lado de la de Almodóvar.

Aunque se trataba, en apariencia, de un lugar privilegiado, pronto tuve la extraña sensación de que cuanto más me acercaban a Almodóvar, más lejos caía la frontera que me separaba de él. No podría asegurar que se tratara de una estrategia consciente por parte de él mismo o de su equipo, pero lo cierto es que sentí una contradicción irresoluble: la de que sólo me permitirían acercarme a Pedro a condición de que me mantuviera alejado de él, o, peor aún, que sólo me permitirían hacer un reportaje sobre el cineasta a condición de que no lo hiciera.

-Pedro nunca ha permitido que nadie entrara en su vida como tú- me dirían a menudo sus colaboradores cuando yo me quejaba de mis dificultades.

Y era verdad. Durante los siguientes días, además de ofrecerme un lugar de preferencia en el rodaje, me abriría las puertas de su casa, de su pueblo, de su familia... No, podía, en apariencia, darme más. ¿Por qué entonces tenía yo aquella sensación de que el único objeto de mostrarme tanto era el de ocultarlo todo? No fui capaz de averiguarlo entonces ni tampoco ahora, mientras escribo estas líneas, por lo que en buena lógica no tendría más remedio que admitir la posibilidad de que se tratara de una impresión subjetiva, sin soporte real. Y está bien, lo admito, en fin, *e pur si muove*. El caso es que yo me había propuesto dar con la frontera entre el Almodóvar real y su representación, pero en la distancia corta no había modo de

distinguir la línea que separaba un Pedro del otro. Decidí alejarme. Abandoné la silla situada a su lado y me senté en la de detrás. Normalmente, detrás de la del director y de la de su director de fotografía, hay otras dos o tres filas de sillas ocupadas por sus colaboradores más directos. A partir de entonces me colocaba en la segunda o en la tercera fila y desde allí veía actuar a Pedro con una perspectiva mayor que cuando lo tenía junto a mí. Ratifiqué mi idea de que el ya tenía una versión platónica de la película dentro de su cabeza antes de empezar el rodaje. Todos los directores la tienen, pero no en el grado al que me estoy refiriendo. A veces, tras ordenar que se detuviera el motor, se levantaba y fingía negociar con el operador, con los actores, con el ayudante de dirección, con el propio director de fotografía, pero se notaba a la legua que eran concesiones que hacía a la realidad, porque el se debatía entre la película de dentro de su cabeza y la de fuera como un demiurgo se pelearía con la materia de mala calidad con la que está obligado a construir un mundo lo más aproximado al de las ideas. Lo cierto es que forzaba esa materia hasta el límite de su plasticidad y ahí se detenía con un punto de resignación, nunca con verdadero entusiasmo.

Los actores –me diría como si se lamentare de ello- tienen límites orgánicos y psicológicos. Los que dominan alguna técnica lo hacen mejor en la toma 30 que en la 2. Los intuitivos, mejor en la 2 que en la 30.

Otra frontera: la que separa la intuición de la técnica; al artista verdadero del artista impostado. Al alejarme un poco, distinguí este nuevo límite y comprendí esa expresión que parece redundante o absurda: «cine de autor». Todo cine es necesariamente de autor, pero no. Nunca vi dudar a Pedro Almodóvar sobre el lugar o la altura a la que debía estar la cámara. Tenía muy claro el punto de vista desde el que rodaba. El punto de vista es el lugar desde el que uno mira o cuenta algo. En última instancia, se trata de un territorio moral. El emplazamiento de la cámara metaforiza ese territorio. No es fácil dar con directores de cine que tengan una poética sobre el punto de vista. Hablé del asunto con José Luis Alcaine, el director de fotografía de *La mala educación*, tras haberle escuchado, por casualidad, hacer esta curiosa afirmación a una compañera de rodaje:

Los sistemas digitales –dijo- van a acabar con el punto de vista. Rodar en

vídeo resulta tan barato comparado con el precio del celuloide, que hoy día muchos directores colocan cámaras en todas partes para que luego, en el montaje, haya mucho material para elegir. Como el montaje depende con frecuencia del productor de la película más que del director, el resultado final es que no hay punto de vista, aunque si infinidad de perspectivas.

Le pregunté por los directores que a lo largo de la historia del cine habían trabajado mejor el punto de vista y me citó a tres o cuatro entre los que se encontraba Almodóvar, que trabaja con una sola cámara cuyo emplazamiento parece conocer desde el momento mismo en el que escribe el guión. Días más tarde, cuando le comenté a Pedro esta conversación sostenida con Alcaine, me puso, como ejemplo de problemas en el punto de vista, el cine norteamericano actual. Me explicó que a muchos directores estadounidenses -y citó entre ellos a algunos monstruos sagrados- les da pánico «bajar al set» (el set, el plató o el decorado son la misma cosa) y entrar en contacto con los actores. Los observan a través del monitor y hablan con ellos a través de los micrófonos, cuando no a través de sus representantes sindicales.

-Está todo demasiado compartimentado -añadió-, pero los compartimentos no siempre se relacionan entre sí. En un guión trabajan quince o dieciséis personas. Cada una hace un fragmento que quizá está bien, pero que a lo mejor no encaja en el conjunto. Los materiales narrativos han de tener el grado de dispersión que quieras tú, no el que quiera el azar. A mí me gusta la dispersión, pero al final todo tiene que estar sometido a unos intereses.

Acabado el rodaje, me invitó a una sesión de montaje. Pedro trabaja con Pepe Salcedo desde su primera película, de manera que se entienden casi con monosílabos. Me pareció que la moviola por entre cuyos engranajes culebreaba el celuloide era un poco antigua.

-Ahora se puede hacer todo por medias digitales, sin soporte -me dijo-, pero yo prefiero ver el cuerpo.

Más que verlo, lo auscultaba.

-Aquí ponemos seis fotogramas más, para que respire -decía Pedro, y Pepe Salcedo dibujaba sobre el celuloide, al que observaban como un médico

una radiografía, unas misteriosas marcas. Observé que Almodovar medía en décimas de segundo el ritmo respiratorio de aquel artefacto narrativo. Intuí que montar consistía, sobre todo, en distribuir las cantidades de oxígeno adecuadas a lo largo del cuerpo del relato.

Tal vez comprenda ahora el lector por que hay películas perfectas, pero sin alma: porque carecen de punto de vista es decir porque la peripecia que las constituye no está narrada desde un espacio moral, sino desde meras posiciones geográficas. Y eso es lo que diferencia al cine de Pedro Almodóvar, y al llamado cine de autor en general, del cine de formulario.

Un rodaje, como cualquier otro movimiento sísmico, tiene su epicentro, situado en la vertical del director (y donde la sacudida alcanza mayor intensidad), y sus bordes. Comprobé que, al alejarme del epicentro, podía acercarme mejor a Pedro en los descansos. Pero si no les gusta el ejemplo del terremoto, imaginen la actividad febril que se registra en los alrededores de la entrada de un hormiguero, donde todo el mundo se mueve en direcciones distintas proporcionando la impresión de un frenesí al servicio de nada. Has de esperar a que se te acostumbren los ojos, de un modo semejante a como se acostumbran a la oscuridad, para comprender que cada uno de esos movimientos responde a una mecánica precisa. En un rodaje nunca se descansa, siempre hay alguien trabajando, si no en el centro, en los bordes, y Pedro procura estar en todas partes, en el centro y en los bordes, por lo que no siempre resultaba fácil acercarse a él. Además, en la distancia corta es excesivamente pudoroso. No soporta hablar de si mismo, aunque lo necesita. Tuve el privilegio de leer el guión de *La mala educación* durante aquellos primeros días de rodaje y me pareció una obra maestra, basada, precisamente, en un juego de fronteras compuesto por materiales narrativos que funcionan al modo de las cajas chinas. pero, al contrario que en la mayoría de los relatos deudores de esta técnica, en el guión de Pedro, y, por lo que luego pude advertir, también en su película, nunca sabes cuál es la caja de dentro y cuál la de fuera. Aquello que al principio habías tomado por la piel del corpus narrativo se convierte de súbito en su víscera, mientras que la víscera deviene en piel. Y todos esos tránsitos entre la superficie y la profundidad, pero también entre el pasado y el presente o entre la

realidad y la ficción, se llevan a cabo con tal desembarazo que resulta imposible aislar las diferentes partes del cuerpo para analizarlas por separado. Hay relatos que son hijos de una mezcla y relatos que son hijos de una aleación. Almodóvar, que seguramente comenzó haciendo compuestos químicos, ha evolucionado hacia la aleación de tal manera que en esta última película resulta imposible distinguir componentes los originales. Es probable que esto tenga que ver con la habilidad que ha llegado a desarrollar en el manejo de la elipsis, que en su cine funciona como funcionarían los agujeros negros si el espacio y el tiempo se plegaran sobre si mismos, como una hoja de papel, uniendo los extremos de esos agujeros y por lo tanto espacios y tiempos muy alejados entre sí. Cuando Pedro lleva a cabo una elipsis, es como si asomara al espectador al borde de un agujero negro por el que es succionado para, en décimas de segundo, y sin haber sufrido violencia alguna, depositarlo en el otro extrema, es decir, en un espacio y un tiempo diferentes. El utiliza a menudo el verbo «elipsar», que no existe como palabra, pero sí como realidad. Su virtuosismo «elipsador» le esta conduciendo a un tipo de relato en el que solo hay sustancia, ya que el material en apariencia mas superfluo está al servicio del significado general.

Intente comentarle las virtudes de su guión, pero me di cuenta de que no podía soportar los elogios. El problema tal y como lo veía yo, es que tampoco habría soportado las críticas, lo que me remitió a la contradicción, ya señalada, de que sólo me permitiría acercarme a él a condición de que me mantuviera alejado. Me pregunté si este juego de incompatibilidades era un problema mío. En Almodóvar conviven sin problema aspectos que serían incompatibles en la mayoría de los mortales. Quizá la fascinación y el desasosiego que produce su cine estriba en la armonía con la que en él se mezclan los géneros más alejados entre sí, las situaciones más contradictorias.

Algunos días, viendole moverse por el plató con la excitación y la preocupación del que estuviera rodando su primera película, yo mismo tenía que hacer el ejercicio de recordar que estaba junto a un individuo que habiendo salido de un pequeño pueblo de la Mancha había ganado todos los premios más prestigiosos del mundo, incluidos dos Oscar. Entre Calzada de Calatrava y

Hollywood hay unos nueve mil kilómetros, pero ¿cuál era la distancia entre el Almodóvar real y el soñado por el Almodóvar real? ¿Dónde estaba la frontera entre uno y otro? ¿La caja del Pedro soñado estaba dentro de la del Pedro real o viceversa?

Apenas unos días antes de que tuviera lugar la ceremonia de los Oscar de 2003, donde *Hable con ella* partía con dos nominaciones, que se sustanciarían con el premio al mejor guión original, Pedro me dijo que tenía dudas sobre si acudir o no a Los Angeles. Estaba a punto de comenzar el rodaje de *La mala educación* y temía que las tensiones del viaje le descentraran demasiado. Rumió la posibilidad de enviar a Agustín, su hermano, para que, en el caso de resultar premiado, leyera un texto al que le estaba dando vueltas en la cabeza y en el que afirmaba que ese día se había acostado temprano, que se había dormido enseguida y que estaba soñando que el presentador de la ceremonia abría el sobre de la película ganadora y decía que era *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. Entonces, Agustín se levantaba, se acercaba al estrado y leía la nota en la que Pedro había escrito que ese día se había acostado temprano, etcétera. ¿Dónde está el sueño aquí? ¿Dentro o fuera? ¿La realidad es la cáscara del sueño o el sueño la cáscara de la realidad?

Finalmente el equipo de *El Deseo* logró convencerlo para que acudiera a Hollywood y fue él mismo el que recogió la estatuilla real, o soñada, vaya usted a saber. Por lo general, soñamos lo que después, con suerte, conseguimos. Pedro da la impresión a veces de hacer ese recorrido al revés, como si primero obtuviera las cosas y luego las soñara. De hecho, necesitaría otra vida para soñar todo lo que como director de cine ha conseguido en ésta. Un día que saqué a colación el asunto del Oscar al mejor guión, el segundo de su carrera, me dijo:

- Me he acordado de él cuando tú lo has mencionado, pero no tiene cola. Yo ya tengo mi proyecto al margen de eso. Yo ya me sentía premiado, no necesitaba el Oscar.

¿No lo necesitaba?

Viendo los resultados obtenidos por el simple hecho de colocarme en la segunda o en la tercera fila del rodaje, decidí convertir aquellos metros en kilómetros. Un día me fui a su pueblo en compañía de una de sus hermanas, María

Jesús, y del hijo de esta, Diego, para observar a Pedro desde sus orígenes. María Jesús es la segunda de los cuatro hermanos Almodóvar. La primera, por edad, es Antonia. Pedro y Agustín son el tercero y el cuarto. Antonia y María Jesús son amas de casa y viven en Parla, una localidad de la periferia de Madrid, donde ocupan dos adosados colindantes entre los que hay un continuo intercambio de gatos y guisos. Agustín lleva la productora El Deseo, fundada en los ochenta al amparo de la ley Miró. «En nuestro trabajo con Pedro en El Deseo -dice Agustín-, no se malgasta nada. Toda la energía creadora va dirigida a la película. No somos una productora tradicional, sino más bien un equipo alrededor de un artista.»

No se imagina el lector hasta que punto son ciertas afirmaciones. El equipo de El Deso funciona como una segunda piel a través de la cual Pedro Almodóvar se relaciona con el mundo. Como toda piel, esta llena de terminaciones nerviosas dotadas de una sensibilidad especial para detectar aquellos estímulos que dañan o favorecen a su portador. Al primer golpe de vista, uno tiene la impresión de que ese equipo aísla a Pedro del mundo, pero en una segunda mirada advierte que, al contrario, le ayuda a relacionarse con él. En una tercera mirada, uno se da cuenta de que hace las dos cosas: lo aísla y lo conecta, en función de lo que convenga en cada instante. Dos palabras más sobre ese equipo, o esa piel: si uno fuera dueño, pongamos por caso, de El Corte Inglés, lo contrataría al precio que fuera, lo pondría al frente del negocio, y se iría tranquilamente a las Bahamas. Si hubiera que nombrar tres empresas que en España funcionan bien, una de ellas sería, sin duda, El Deseo.

La creación de una productora propia acabó con la situación esquizofrénica de luchar con dos proyectos distintos (el de director y el del productor) para hacer la misma película, lo que permitió a Pedro focalizar todas sus energías creadoras en una sola dirección. Con el paso de los años, y sin perder de vista ese objetivo primordial, El Deseo se convertiría también en una pequeña factoría de proyectos alternativos que ha producido, entre otras, la reciente *Mi vida si mí*, de Isabel Coixet.

La monotonía del paisaje que se sucedía al otro lado de la ventanilla del coche facilitó la conversación con la hermana y con el sobrino de Almodóvar,

que resultaron excelentes compañeros de viaje. Cuando Pedro, con diecisiete años, se vino a Madrid para hacer la Movida, compartió un piso situado en la calle Canillas, del popular barrio de Prosperidad, con María Jesús, que estaba casada con un guardia civil, del que en la actualidad es viuda. Al nacer la hermana de Diego y quedarse el piso pequeño, Pedro alquiló el de al lado, aunque vivía indistintamente en uno u otro. Cuesta imaginar la convivencia entre el Pedro Almodóvar de aquellos años locos de la Movida y un matrimonio de clase media absolutamente convencional, pero cuando se lo comenté a María Jesús, me dice que ellos no tuvieron jamás problemas para compatibilizar la existencia de Pedro con la suya. Es más, los modelos femeninos que el cineasta lucía en las *Noches de Guatiné*, de Rock-Ola, junto a Fabio McNamara, salían con frecuencia del armario de su hermana, pero también del de su cuñado, el guardia civil, con cuya chupa de cuero reglamentaria y unas mallas, salió más de una vez al escenario. Aquellas dos viviendas, cuyas puertas permanecían más tiempo abiertas que cerradas, se convertirían en las oficinas de producción de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, el primer largo de Almodóvar, cuyo rodaje duró casi tres años. Por ellas pasaron todos los actores y actrices de la primera época de Pedro. Su hermana llegó a dar clases de comportamiento de ama de casa a la Carmen Maura de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y se ocupó del *catering* de sus primeros rodajes.

Como no consigo que la hermana de Almodóvar admita que aquella convivencia era extraña, por no decir imposible, me dirijo a Diego, cuya infancia transcurrió entre aquellos dos pisos.

- ¿A ti no te daba la impresión de que tenías un tío completamente loco? –le pregunto.

Diego, que conduce el coche en el que viajamos a Calzada de Calatrava con una prudencia exquisita, asegura también que no, que le parecía todo muy normal, lo que quiere decir que no veía incompatibilidad alguna entre una madre/ama de casa que iba a misa, un padre guardia civil, y un tío que a las diez de la noche se maquillaba, se travestía y se iba a cantar canciones con frecuencia brutales a la sala de fiestas alternativa más conocida de la época. Tiene, por otra parte, unos recuerdos



excelentes de ese tío, que funcionó como un segundo padre, pues le ayudaba en sus estudios y le proporcionó las primeras lecturas. Diego es en la actualidad economista y trabaja en El Deseo. Desde hace años, todos los domingos, al mediodía, coge el coche, sale de Parla y va al centro de Madrid, donde vive Pedro, para llevarle pisto o tortilla de patata que las hermanas Almodóvar preparan para él. Para cualquier otro joven este ritual sería una obligación odiosa; para Diego es un placer hacer esto por su tío, al que, además de no gustarle comer de restaurante, le encantan los guisos manchegos que le conectan con sus orígenes.

Un día hablé también con Pedro de este cúmulo de contradicciones aparentes entre los valores que representaba él y los que representaba su familia. Le señalé que otros jóvenes de aquellos años tuvieron que romper dramáticamente con sus padres para llevar a cabo transgresiones que no suponían ni el 10% de las realizadas por él, y ello pese a que muchas de esas familias contaban con más recursos culturales que la del cineasta para asimilar aquellos cambios. Su respuesta fue tan sencilla como la que ya había obtenido de su sobrino y de su hermana:

- Yo nunca viví como una contradicción todo eso que dices. En mi casa eran educados, aunque pobres, y se respetaba todo.

Tal vez la explicación a la naturalidad con la que en el cine de Pedro Almodóvar conviven materiales narrativos en principio incompatibles, así como géneros discordantes, estriba en este respeto que observó en su propia familia, donde nunca le transmitieron la idea de que era un bicho extraño, aunque lo era, para que vamos a decir una cosa por otra. Quizá esa naturalidad sea también la que explique el hecho de que un cine condenado sobre el papel a ser minoritario o alternativo haya sido aceptado por el mercado. De otro lado, y como una prueba más de la confusión de territorios, hay que decir que la «locura» del Pedro Almodóvar de los años de la Movida madrileña se combinaba con una sensatez casi de manual. Para quien todavía lo ignore, una de las primeras cosas que hizo Pedro al llegar a Madrid fue opositar a una plaza de auxiliar administrativo de Telefónica, en parte para ganarse la vida y, en parte, para tranquilizar a sus padres, preocupados por su futuro, ya que les costaba creer que se pudiera vivir de las aficiones que cultivaba. Ese trabajo, que le obligaba a madrugar, le ayudaba a llevar también una

vida algo metódica, sobre todo si tenemos en cuenta que estaba lleno de proyectos cuya realización sólo era posible a base de disciplina. Desde que con uno de sus primeros sueldos se comprara una cámara de Super 8, no hacía otra cosa que escribir guiones. Durante aquellos años, llegó a obtener un gran prestigio marginal como autor de cortos, cuyas proyecciones, gracias a su talento para el espectáculo, se convertían en verdaderos *happenings*, resulta imposible sacar adelante toda la producción del Almodóvar de aquella época sin permanecer muchas horas atado a la mesa. A esas horas de trabajo, hay que añadir aún las dedicadas a su formación autodidacta, pues Pedro ha sido desde los doce o los trece años un lector enfermizo y muy original. Si se hiciera una *Biblioteca Almodóvar*, con los cincuenta o los cien títulos fundamentales de su biografía lectora, obtendríamos una joya bibliográfica. Sus películas, como las de Woody Allen o las de Alfred Hitchcock, llevan la marca indeleble de la literatura.

Sin embargo, la imagen que predomina de Pedro en el imaginario colectivo, y que él mismo se encarga de amplificar en muchas de sus intervenciones públicas, es la de un artista frívolo. Lo cierto es que lleva una vida de monje y que se ha convertido, si no lo fue siempre, en un alcohólico del trabajo.

- A mí- me dijo cuando salió a relucir en nuestras conversaciones la época de la Movida- me salvó la sensatez. El gran peligro del momento era el *caballo*, porque había algo romántico en tomarlo. Nuestros héroes musicales lo tomaban. Yo sabía que no podía acercare, pero convivía con gente que lo tomaba, podía hacerlo. Además, tenía una hora de volver a casa porque siempre tenía un proyecto entre manos.

A medida que el automóvil va dejando atrás Almagro, el paisaje se convierte en una sucesión de viñedos, que, debido a su aspecto leñoso y a la apariencia yerta de la tierra, proporciona, sobre todo en invierno, la imagen de un conjunto de muñones absurdamente dispuestos en hilera. Las vides son, durante gran parte del año, meras protuberancias orgánicas que una capa finísima de niebla cubre a veces como un raro sudario. Calzada de Calatrava sería inexplicable sin la cultura del vino y los Almodovar también, pues su padre, como muchos de los habitantes de la región, tuvo una bodega propia. Cuando, a punto de entrar en el

pueblo, pregunté a María Jesús cómo era el proceso de elaboración del vino, me dio esta respuesta inquietante:

-Una vez obtenido el mosto, se introduce en las cubas, donde hierve o fermenta. A los pocos días, la madre se sedimenta y queda un vino dulce, pero todavía algo turbio. En diciembre, con las heladas, la madre cae al fondo y el vino queda claro, limpio, limpio. El vino no sólo hay que guardarlo en lugares con la temperatura adecuada, sino en lugares silenciosos, porque el ruido excesivo puede despertar a la madre.

Me pregunté si serían casuales tantas alusiones a la madre provenientes de una de las hijas de Paca Caballero. En cualquier caso no hace falta hacer ruido para despertar a la madre de Pedro porque, aunque descansa en el cementerio de Calzada de Calatrava desde septiembre de 1999, permanece despierta en la memoria de sus hijos, especialmente en la del cineasta. Al llegar a Calzada, fuimos directamente al cementerio, donde frente a la tumba de los Almodóvar Caballero atravesaron mi imaginación dos imágenes incongruentes: la de la madre muerta cayendo al fondo de la memoria de Pedro y la del vino precipitándose al fondo de la cuba. Carecían de concordancia o de lógica, pero se trataba del tipo de desatino aparente con el que tropezaba una y otra vez al repasar la existencia de Almodóvar.

Hay personas que pertenecen a un país; personas que pertenecen a una ciudad; personas que pertenecen a un pueblo. La madre de Almodóvar perteneció a una calle: la del General Aguilera. Nació en ella, se casó con Antonio, un muchacho que vivía en la casa de al lado, y aunque el matrimonio hubo de instalarse un par de calles más allá, ella no descansó hasta reunir el dinero preciso para comprar una casa en esa misma calle, de la que, según me aseguró Almodóvar, llegó a ser la reina. Paca Caballero ocupa tanto espacio en la existencia de Almodóvar que casi no ha dejado lugar para el padre. La hemos visto haciendo papeles secundarios, pero significativos, en algunas de sus películas, y de protagonista en más de un documental sobre el cineasta manchego. Incluso cuando no está, su presencia resulta apabullante. Y todo ello sin haber salido prácticamente de General Aguilera, donde se hizo vieja fascinando con su

locuacidad a las mismas niñas, ahora ancianas, con las que había jugado de pequeña. Tal vez el secreto para resultar universal consista en pertenecer a una calle. Tal vez Pedro pueda hablar al mundo de tú porque hablo a su madre de usted. De un modo u otro, lo cierto es que Paca Caballero desplazaba tanto protagonismo en mi documentación sobre Almodóvar, que al principio, quizá como usted mismo, llegué a pensar que el .padre no existió. Pero existió y se trata de una de las figuras más interesantes de esta historia.

Antonio Almodóvar Trujillo, que así se llamaba, fue el último de una importante estirpe de arrieros de Calzada de Calatrava. El arriero, que a lomos de animales como el burro y la mula llegaba con sus mercaderías a los enclaves más inaccesibles que quepa imaginar, es una figura fundamental para entender la supervivencia de muchos asentamientos de épocas pasadas. En lugares como Andalucía y La Mancha, cuya geografía favorecía la existencia de aldeas y caseríos aislados, los arrieros establecieron verdaderas redes de comunicación por las que circulaban con regularidad las mercancías y las noticias del mundo exterior.

Los Almodóvar se especializaron en llevar vino a El Centenillo, un asentamiento minero de la provincia de Jaen situado en la vertiente meridional de Sierra Morena. El Centenillo contaba en 1930 con unos tres mil habitantes, muchos de las cuales habían acudido hasta allí desde los lugares más deprimidos de Andalucía y La Mancha al

reclamo del florecimiento económico del lugar, basado fundamentalmente en la extracción del plomo.

Francisco Rodríguez García, autor de un curioso trabajo sobre los arrieros de la zona, asegura que los Almodóvar monopolizar la exportación de vino desde Calzada de Calatrava a El Centenillo durante el segundo cuarto del pasado siglo. Antonio Almodóvar *el Cristo*, abuelo del director de cine, era dueño de una bodega situada en calle General Aguilera, 18, donde producía un vino blanco «de un color amarillo pálido, muy ligero y de trago largo» que, según el citado Francisco Rodríguez, se bebía en las tabernas y en las casas «con unción y reposado miramiento».

Con estos caldos y con una reata de diez burros y dos mulas, además de unos ocho o diez mozos que le ayudaban a cargar y descargar los pellejos, viajaba a El Centenillo dos veces por semana (ciento ochenta kilómetros cada siete días) durante todo el año, incluso cuando las condiciones climatológicas eran desfavorables. Llegaban a El Centenillo al segundo día de marcha, tras hacer noche en una venta de las estribaciones de Sierra Morena, donde no era raro que tuvieran que defenderse del acoso de los lobos. «Por este motivo -añade Francisco Rodríguez en una curiosa precisión-, se colocaba a los burros con el culo metido hacia la lumbre, para que pudieran ver y defenderse de un eventual ataque.» Cada animal transportaba noventa y seis litros de vino en dos pellejos de tres arrobas cada uno. Los vinos comercializados por el abuelo Almodóvar adquirieron tal fama que enseguida carecieron de competidores.

Para llevar a cabo estos viajes se requerían unas condiciones físicas particulares, pero también un talento especial en el trato con las personas, pues tan importante como mantener los clientes antiguos era hacerlos nuevos. De otro lado, al arriero no sólo era recibido allá donde llegaba con los brazos abiertos por sus mercaderías, sino por la noticias que traía del mundo exterior, lo que le obligaba a ser un buen conversador. Antonio Almodóvar *el Vinatero*, hijo de Antonio Almodóvar *el Cristo* y padre del afamado cineasta, heredó el oficio de arriero, cuyas condiciones reunía, pues «era nombrada su corpulencia física (1,80 de estatura y unos 120 kg de peso) y su destreza y fuerza para manejar los pellejos de vino, que pesaban alrededor de tres arrobas cada uno». Además, «era muy valorado por su buen juicio en el trato humano».

Los arrieros no sólo tenían que enfrentarse a una climatología adversa, sino a un terreno abrupto, con frecuencia en el límite de lo franqueable, habitado por toda suerte de alimañas. También tenían que desafiar las leyendas sobre bandoleros que han trufado la historia de Sierra Morena y que, cuando se hacían realidad, les obligaba a regresar a casa antes de haber llegado a su destino. En los años cuarenta, a todas las dificultades señaladas, se sumó la aparición del maquis (movimiento guerrillero de resistencia al régimen de Franco) cuyos militantes mavivían en el monte. El trato afable de Antonio Almodóvar *el Vinatero* salvó a su

recua de más de una situación difícil, pues era un experto en compartir su queso y su vino y su conversación con toda clase de desconocidos.

Este hombre corpulento y cordial, al que Pedro Almodóvar se va pareciendo físicamente a medida que se hace mayor, conoció el momento de mayor gloria de la profesión del arriero, pero fue también el testigo de su decadencia. Cuando abandonó el oficio, en los cincuenta del pasado siglo, viajaba él solo desde Calzada de Calatrava a El Centenillo con un mulo y un borrico llamado Golondrino. Nada que ver con aquellas expediciones de diez o doce hombre y otras tantas bestias de la época de esplendor. ¿Qué piensa un individuo, sin otra compañía de la de un par de animales, perdido en medio de la sierra?

Las causas de la repentina decadencia del comercio entre Calzada de Calatrava y El Centenillo hay que buscarlas en la caída del precio del plomo y en la mejora de las comunicaciones, que hizo posible que los camiones sustituyeran las bestias.

Con el fin de esta curiosa profesión comenzó el declive económico de la familia Almodóvar, que se vio obligada a realizar sucesivas migraciones para buscarse la vida. Antonio *el Vinatero*, a cuya tenacidad se unía el empuje de Paca Caballero, una mujer extraordinariamente fuerte e ingeniosa, acabaría recuperando en otros oficios una situación económica media, pero fue hasta sus últimos días un apasionado de la cultura del vino. En el momento de morir, era propietario de una bodega. Por cierto, que, cuando cayó enfermo, pidió ser trasladado desde Extremadura, donde vivía entonces, a la calle del General Aguilera, 18, en Calzada de Calatrava, para morir en la misma cama en la que había nacido, a tan solo unos metros de la bodega fundada en los años treinta por su padre. Cuando se vio en esa cama en la que había venido al mundo, le abandonaron la agitación y el desasosiego de los que había sido presa desde que empezara a agonizar y se entregó con serenidad a la muerte. Tal vez, además de haber gente que pertenece a una calle, hay gente que pertenece a un lecho. Esa tendencia animal, dicho sea en el mejor sentido de la expresión, de buscar a la hora de fallecer el mismo jergón en el que se vino al mundo, se manifiesta en algún personaje de Pedro. Antonio Almodóvar *el Vinatero* estaba dotado también de un instinto espeial para comprender a los animales, que los

vecinos le confiaban como si fuera un veterinario. Él los curba con las manos y la aplicación de remedios tradicionales. Una día pregunté a Pedro por las relaciones que había habido entre su padre y él. Ésta fue la sobrecogedora respuesta que obtuve:

- Mi padre me miraba con extrañeza y amor. Yo no pertenecía a su mundo. Nada de lo que él pensaba que era un hombre se había cumplido en mí.

Hay fotos conmovedoras del Pedro adolescente junto a su padre en las que uno puede percibir esa curiosa alianza entre la extrañeza y el amor. Antonio *el Vinatero* murió sin haber paladeado el éxito de su hijo, justo en el momento en el que éste estrenaba su primer largo (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) en el Festival de San Sebastián de 1980. Durante sus últimos días pidió con insistencia a su mujer que no permitiera que Pedro abandonara jamás la Compañía Telefónica, porque todas esas cosas que tenía en la cabeza eran sueños irrealizables. Tengo para mí que Pedro soporta como una dolencia crónica el hecho de que su padre no viviera lo suficiente para conocer sus logros. Dice, a modo de consuelo, que llegó a verle en una entrevista que le hicieron por televisión en unos años en los que salir en televisión todavía estaba bien visto.

Cuanto intenté que Pedro me dijera algo sobre la producción del vino, me aseguró que no entendía nada, que de esa cultura solo le había llamado la atención la coreografía relacionada con la elaboración del mosto, que recordaba, por otra parte, de forma muy vaga. Un día que comí en su casa y se me ocurrió pedir vino (él bebía agua), volvió a la mesa, tras dar muchas vueltas y abrir no sé cuántos armarios, con una botella de un líquido alemán al que llamó vino in mucha convicción. Yo lo bebí con cortesía y recelo, por si no fuera potable, y aunque no me envenené, tampoco logré averiguar qué rayos me había dado. Las películas de Pedro tardan en hacerse, curiosamente, el mismo tiempo que el vino de su padre: unos nueve meses desde que se comienza el rodaje hasta que la madre se deposita en el fondo del celuloide y se sirven al público. Su hermano Agustín es en cambio un buen conocedor y creo que tiene una bodega modesta, pero interesante. Cuando le pregunté qué era el vino me dio una respuesta más científica que la de su hermana, pero igualmente enigmática:

-El vino es el estado intermedio entre la uva y el vinagre.

Tras la visita al cementerio, fuimos a la vivienda familiar, donde comimos las viandas que María Jesús traía preparadas desde Madrid. La casa de General Aguilera, como todas las de su calle, tiene una fachada cuya modestia contrasta con lo que se oculta tras ella. Nada más atravesar la puerta, el visitante se queda perplejo por la sucesión de patios (creo que conté tres) y de habitaciones que se articulan a su alrededor formando un complicado laberinto. Me contaron que la madre de Pedro fue ampliando la casa a medida que nacían los nietos, de manera que si hubiera vivido eternamente habría seguido construyendo, también eternamente, habitaciones para toda su descendencia. Tenía la misma habilidad para sacar espacio de donde no lo había que para estirar sus recursos económicos en los momentos de penuria. Almodóvar cuenta que era capaz de asear a un burro viejo con tal gracia que podía venderlo como si fuera el canallo de un príncipe. Cuando una de sus hijas iba a tomar la primera comunión, engañó a una gallina clueca obligándola a incubar, además de sus huevos, otros doce que no le pertenecían, lo que por lo visto constituye una auténtica hazaña avícola. Con la venta de los pollitos, obtuvo el dinero extra que necesitaba para el traje.

El ingenio de Paca Caballero para multiplicar los panes y los peces alcanzó su máxima expresión cuando, en una de las migraciones familiares, los Almodóvar fueron a dar a Orellana la Vieja, en Extremadura, donde, como ya ha quedado relatado, montó una curiosa empresa de lectura y escritura de cartas cuyo método de trabajo envidiarían muchos talleres de escritura creativa actuales. Además de escribir cartas, pero —con ocho o nueve años, no lo olviden— alfabetizaba a jóvenes de quince a veinte entre quienes se hacía respetar sin ningún problema.

Los dineros extra que madre e hijo sacaban con estas actividades ponían remiendos a la maltrecha economía familiar. Fue en ese pueblo donde una beata, viendo que Almodóvar era lo que se suele llamar un crío guapo y aplicado, dijo: «Este niño tiene que ser para Dios.»

Pedro escuchó junto a su madre aquella frase que parecía anunciar un sacrificio ritual. A los pocos días, llegó al pueblo un sacerdote de los que por aquella época recorrían la España rural reclutando niños con los que llenar los seminarios y



se entrevistó con el hijo de Paca Caballero. El cineasta recuerda que le dio a Dios un plazo de un año para hacerse notar.

-Pero en aquel internado -me dijo- no se hizo notar Dios, sino todo lo contrario: se hicieron notar las debilidades humanas.

En cualquier caso para la familia de Almodóvar, como para otras tantas de la España rural de la época, la marcha de Pedro significó, además de quitarse una boca que alimentar, la posibilidad de proporcionar estudios gratis al pequeño. Aquella experiencia, debidamente metamorfoseada y tras diez años de sedimentación (el tiempo que Pedro ha trabajado en su guión), está en el origen de *La mala educación*, uyas primeras versiones, de cuatro o cinco horas de duración, han ido perdiendo lo superfluo, y lo más directamente autobiográfico, hasta quedarse en la pieza magistral que estos días se estrena en los cines.

Aunque sólo (¿sólo?) permaneció en el seminario tres años, Pedro inició con esta experiencia un viaje sin retorno por diferentes internados en los que terminaría el bachillerato elemental y el superior. En sexto, harto de las reglas de los internados, pidió a sus padres que le buscaran una pensión. Fue uno de esos estudiantes que aprueban sin esfuerzo, de modo que más por satisfacer los deseos de su madre que los propios, estudió Magisterio. Nada más obtener el título, y como ya ha quedado dicho, se instaló en Madrid y montó la Movida. Naturalmente, cuando le pregunté si no tiene la percepción de haber vivido una infancia completamente desarraigada, me dijo que no, lo que en un experto como él en la unión de contrarios, podría ser verdad. También es cierto que no hay forma de saber si ese «no» procedía de Pedro Almodóvar o de su representación.

Tras recoger la cocina, María Jesús, Diego y yo salimos a dar un paseo por el pueblo y sus alrededores. Me llamó la atención entonces el hecho de que al trasladarme desde el plató de *La mala educación* al escenario de Calzada de Calatrava, había realizado sin proponérmelo un viaje desde el Pedro Almodóvar actual al de la infancia, que era a su vez el origen de su película *La mala educación*.

Había hecho una elipsis de ida y vuelta, o quizá había cerrado un círculo en cuyo centro se encontraba Pedro Almodóvar. «A mí -me dijo un día-, siempre me han mirado, siempre he tenido espectadores, siempre he actuado para

alguien, desde muy pequeño, y la mitad de esos espectadores me adoraba y la otra mitad me detestaba. Provoco rechazos y adhesiones igual de intensas. Se que era un niño más bien estrafalario. Si tropezaba en la enciclopedia con la palabra hedonismo, que me gustaba mucho, iba diciendo por ahí que era un hedonista (atentos al niño "hedonista" de *La mala educación*). Eso provocaba admiraciones y rechazos. De todos modos, sabía defenderme de los rechazos con el dominio de las palabras, así que no me molestaban demasiado. Es cierto que en algún momento no tuve más remedio oque pelear, porque esas eran las reglan del juego pero siempre he detestado la violencia física.»

Dado que Pedro siempre actúa para alguien, no resulta fácil distinguir en él la frontera que separa a la persona del personaje, por lo que tampoco sabría decir a los lectores cuánto tiempo pasé con él y cuánto con su representación. Pero eso es lo de menos porque quizá cuando Pedro hace de Almodóvar es más verdadero que cuando es simplemente Almodóvar («la lluvia, en el cine, tiene que ser artificial de la verdad no se nota»). Lo importante, lo que queda tras la experiencia de haber sido su sombra (o de haberlo intentado) es que nos encontramos ante un hombre que habiendo transgredido con éxito todos los límites, es en sí mismo un territorio lleno de fronteras que separan y unen a la vez unos pedros almodóvares de otros. Sólo Dios sabe cuantos caben dentro de esa cabeza, pero Geraldine Chaplin, nieta del dramaturga Eugene O'Neill, además de hija de Charlie Chaplin, distingue al menos dos, pues suele decir, con conocimiento de causa, que Almodóvar tiene la comicidad de su padre y el lado oscuro de su abuelo. Como piropo no está mal, pero como experiencia existencial, y aunque Pedro no lo admitiría ni bajo amenaza de muerte, tiene que ser una tortura.

## **El diplomático Ronaldo**

Si eres un niño pobre y un poco paleta, y Ronaldo te invita a viajar con él en un avión de tan sólo seis plazas lleno de curiosidades y de lujos, lo lógico es que te quedés deslumbrado. Y eso es lo que me ocurrió a mí, como niño pobre y paleta que soy. Tenía que hacerle una sombra, pero cuando puse el pie en el avión me olvidé del trabajo y me puse a tocar todos los botones y a abrir todas las puertas. Estamos hablando de un birreactor pequeño, un insecto de acero que surcaba los cielos con la agilidad y el zumbido de un mosquito. Dentro de él, además de los dos pilotos, íbamos Ronaldo, un par de amigos suyos, su director de comunicación, el fotógrafo y yo. No habíamos tenido que facturar ni hacer colas ni llegar con cuatro horas de adelanto por miedo al overbooking. Despegamos de la base aérea de Torrejón de Ardoz de Madrid a eso de las siete de la mañana. En vez de asientos, el aparato tenía unas enormes butacas de piel que se adaptaban a todos los caprichos de tu cuerpo. La grifería del cuarto de baño, situado en la cola, era dorada. Para ir de un extremo a otro tenías que caminar un poco encorvado, pues no daba la altura. Pero ésa es la posición que se adopta en el útero materno y aquello estaba concebido como un espacio blando en el que todas tus necesidades estaban cubiertas.

En la parte más ancha del tubo, junto a la puerta de embarque, había un mueble mágico del que salía todo lo que eras capaz de desear. Si se te pasaba por la cabeza la idea de tomarte un sándwich de salmón, abrías una puerta y aparecía el sándwich de salmón; si una cerveza, una cerveza; si un pastel de nata, un pastel de nata. Los líquidos calientes como el café o el té se manifestaban por sendos agujeros, tras acariciar una palanca. Estuve abriendo y cerrando puertas un buen rato (el mueble tenía 14 o 15) y detrás de cada una había una sorpresa distinta. Daba pena no comerse ni beberse todo lo que aquella especie de placenta era capaz de segregar, pero pensé que me vengaría en el viaje de vuelta. Por otro lado, una vez satisfechas las necesidades más primarias, también resultaba muy entretenido mirar por la ventanilla, desde la que el borde de los continentes y las islas, quizá porque volábamos a menor altura que un avión de pasajeros normal, parecían maquetas,

mapas, representaciones de la realidad en vez de la realidad misma. El mundo era un juguete.

El avión había sido puesto a disposición de Ronaldo por la ONU para que viajara a Palestina e Israel en calidad de embajador de Buena Voluntad. Era lunes, su día de descanso, y el martes debía entrenar a las 11.00, por lo que regresaríamos de aquellas tierras lejanas el mismo lunes por la noche para aterrizar a lo largo de la madrugada del martes en Barajas.

Durante las cuatro horas que duró el viaje de ida, el jugador durmió a pierna suelta en un sofá que formaba parte del mobiliario del avión y que no he mencionado antes por miedo a que no me creyeran. Ello permitió al fotógrafo obtener imágenes inéditas del jugador y a mí observar su rostro con detenimiento sin resultar impertinente. He de decir que si antes de conocerle me hubieran mostrado una réplica de esa cabeza asegurándome que procedía de una excavación arqueológica del antiguo Egipto, me lo habría creído. Tal es la sensación que producen su cráneo y sus facciones en reposo. Cuando sonrío, en cambio, regresa a la actualidad desde los dominios abisales de la historia antigua. Tiene dos sonrisas (una tímida y otra agresiva), además de una risa. Utiliza las sonrisas para seducir, y la risa, para descargarse de las tensiones emocionales excesivas. En la risa, que rara vez utiliza fuera de la intimidad o del campo de fútbol (para celebrar un gol), muestra, además de los dientes, las encías, que remiten también a algo ancestral, anclado en los orígenes del hombre. Para expresar seriedad, frunce un poco los labios y fija la mirada en el interlocutor. Naturalmente, todo esto es un resumen. El rostro tiene decenas de músculos que, manejados con habilidad, proporcionan miles de matices. Un arma secreta de Ronaldo para desconcertar (que es su modo de seducir) consiste en hacer con la boca lo que otros hacemos con los ojos: sabe hacer guiños con los labios y producir sonrisas con los párpados.

El caso es que al llegar a Tel Aviv fue recibido con honores de jefe de Estado.

-No te puedes hacer una idea -le dijo la representante de la ONU que le dio la bienvenida- lo que simbólicamente representa tu estancia aquí.

Y debía representar algo importante si tenemos en cuenta que pasó la mañana en Palestina y la tarde en Israel, siendo recibido con idéntico entusiasmo a uno y otro

lado del conflicto. Ningún político, ningún intelectual, ningún líder religioso, ningún científico, habría concitado tal acuerdo.

Abandonamos el aeropuerto de Tel Aviv repartidos en un séquito de siete u ocho automóviles bajo bandera de la ONU. Al llegar al puesto fronterizo de Betunia, nos esperaba una delegación de la Autoridad Nacional Palestina que le ofreció el Mercedes blindado del primer ministro para continuar el viaje hasta Ramala, la capital administrativa de Cisjordania. El paisaje era una cicatriz polvorienta formada por un muro de hormigón y un conjunto de alambradas que separaban un territorio de otro. Pero la cicatriz estaba llena aquel día de una multitud que había ido a dar la bienvenida al jugador. Los cables de las cámaras de televisión serpenteaban por la tierra provocando nubes de polvo; los fotógrafos disparaban a ciegas, levantando sus objetivos sobre el mar de cabezas, como si fueran periscopios; los niños se colaban entre las piernas de los adultos para intentar alcanzar al héroe. Los servicios de seguridad palestinos, recién incorporados a la comitiva, repartían a diestro y siniestro, pero entre torta y torta miraban o tocaban a Ronaldo para volver a casa con algo de él. Los gigantescos bloques de hormigón y los alambres proporcionaban al entorno un aire carcelario del que, más que salir, nos fugamos perseguidos por las cámaras, por los jóvenes, por los adultos que gritaban ¡Ronaldo!, ¡Ronaldo!, ¡Ronaldo!, esperando que el jugador se volviera y les dedicara una sonrisa. Me pareció un suceso pintoresco, excepcional, sin saber que no era más que un adelanto de la norma.

Así, cuando llegamos a la residencia de Ahmad Qurai, el primer ministro de la Autoridad Palestina, casi no podíamos bajarnos de los coches. La multitud se agolpaba a los lados rompiendo el cerco de seguridad. El propio séquito del jugador se partió en varios pedazos, quedando algunas partes separadas de la cabeza. Entre las partes separadas me encontraba yo, a quien el pánico a quedarme abandonado en medio de Ramala, con dificultades para justificar mi presencia en uno de los lugares más conflictivos del universo, me llevó a bracear con desesperación en el océano de cuerpos. Tengo recuerdos confusos de aquellos instantes. Un guardaespaldas, al ver que lograba progresar en dirección al jugador, me arrinconó contra una verja y me dio dos tortas (¿cómo explicarle, y en qué idioma, que yo era la sombra de

Ronaldo?). Cuando iba a darme la tercera, se acercó otro que me había reconocido y le dijo algo al oído. Entonces, con la misma violencia empleada en la agresión, me estrechó entre sus brazos y comenzó a darme besos en las mejillas al tiempo que decía sorry, sorry, sorry. Antes de que la puerta del primer ministro se cerrara a mis espaldas, volví la vista y vi a Gorka, el fotógrafo, hundiéndose en la multitud con la cámara en alto, como si respirara por ella.

Podría añadir que tras el encuentro con el primer ministro empleamos el resto de la mañana en visitar instalaciones y en inaugurar centros (uno de ellos con el nombre de Ronaldo), pero lo cierto es que mientras el jugador visitaba, inauguraba, daba ruedas de prensa y pronunciaba discursos, un servidor se limitó a sobrevivir al desvarío que provocaba su presencia entre las multitudes. A veces, entre desplazamiento y desplazamiento, el fotógrafo y yo coincidíamos en el mismo automóvil y nos mirábamos con extrañeza, como preguntándonos el uno al otro si estábamos viviendo lo que estábamos viviendo o era un sueño. Nos habían pedido que viajáramos con traje, puesto que teníamos varios actos protocolarios, pero a las dos horas de encontrarnos en Palestina, los trajes eran un trapo de cocina. Cuando dejamos de sudar nosotros, porque la deshidratación era brutal, comenzó a sudar nuestra ropa. Estábamos secos por dentro y empapados por fuera.

En cuanto a Ronaldo, con el que lograba tomar de vez en cuando un contacto visual, tampoco se libraba de algunos zarandeos que sobrellevaba con la dignidad de un jefe de Estado. Decía en todas partes las palabras precisas; respondía a las preguntas con corrección, sensatez y distancia; firmaba autógrafos y soportaba las agresiones de los admiradores y del servicio de seguridad con una cortesía sin límites. Comparada su actitud con la que días más tarde, en un viaje oficial a Israel, mantendrían Maragall y Carod Rovira, el jugador quedaba como un diplomático internacional de altísimo nivel frente a dos gamberros sin límites ni sentido común.

Por la tarde regresamos a Israel para atender una invitación del Centro Simon Peres para la Paz. Se trataba de visitar un estadio situado en las afueras de la ciudad en el que se llevaba a cabo el experimento conocido como Escuelas de Fútbol Hermanadas por la Paz, consistente en la formación de equipos de fútbol en los que convivían niños palestinos e israelíes. Y allí estaba, esperando al joven Ronaldo, el

anciano Peres. Los veías abrazarse y pensabas que no podía haber en el mundo dos personas más distintas, pero tampoco más unidas por un interés filantrópico común. Alguien de Naciones Unidas dijo detrás de mí: "Aquí estamos, en uno de los rincones más calientes del planeta, y miren la naturalidad con la que se mueve Ronaldo". Qué raro era todo.

Por la noche, tras una breve incursión privada en Jerusalén, pues Ronaldo había pedido visitar los Santos Lugares, y ya de regreso al aeropuerto, el jugador provocó una de las situaciones más curiosas del día: como no quería partir sin agradecer al personal de Naciones Unidas su dedicación, pidió que nos detuviéramos en un centro comercial para cenar y firmar autógrafos a quienes los quisieran. Pero como la idea de entrar en un centro comercial con Ronaldo (la tercera persona más famosa del mundo después del Papa y Bush) era un disparate, pues a los diez minutos habríamos estado completamente rodeados, la caravana se detuvo en el parking del centro comercial, desde donde se encargó al McDonald's de arriba que bajaran hamburguesas y coca-colas para todos. Y en aquel lugar infernal, entre los coches aparcados y los humos de los que entraban y salían, Ronaldo firmó amablemente todo lo que le pusieron por delante (camisetas, corbatas, periódicos) y se fotografió con quien se lo solicitó. Yo, como no estaba dispuesto a quitarme el hambre con una hamburguesa sabiendo lo que nos esperaba en el avión, me retiré unos instantes del grupo, para contemplar las cosas con cierta perspectiva, y vi cinco o seis coches con bandera de Naciones Unidas aparcados en batería, vi a un fotógrafo de El PAÍS disponiendo sobre el capó de uno de los automóviles sus viandas, vi al mejor jugador de fútbol del mundo departiendo alegremente con varios funcionarios de Naciones Unidas, vi a los chóferes de las caravanas de automóviles fotografiándose una y otra vez junto a la estrella, me vi a mí mismo, me dije que estaba, en efecto, en un parking de un centro comercial de Israel, a miles de kilómetros de casa, y comprendí oscuramente que me encontraba ante una dimensión de la fama completamente desconocida hasta ese instante para mí. La fama, en efecto, pero la fama de verdad, la de Ronaldo, y no esos sucedáneos baratos que aquejan a políticos y artistas, nos había conducido a aquella situación delirante. ¿Era entonces buena o mala la fama? Estaba a punto de decidir que era mala cuando al

observar la naturalidad y la cercanía con que Ronaldo hablaba con la gente, después de haberse sabido comportar todo el día como un jefe de Estado, suspendí mi juicio.

Ya en el interior de la furgoneta que rodaba por la pista del aeropuerto en dirección al avión, nos miramos con expresión de agotamiento, pero también de felicidad por haber sobrevivido y por encontrarnos tan cerca del útero que nos devolvería a Madrid. Entonces, Ronaldo hizo un comentario curioso:

-Cuando estuve en Kosovo, también con una misión de Naciones Unidas, subí a un helicóptero militar y vi las casas desde arriba. No tenían tejado, pero la gente continuaba viviendo en su interior. Me costó mucho desconectar de esa visión. Me recupero antes del cansancio físico que del mental. Cuando salgo de lugares así y veo mis energías, me siento un privilegiado.

Fuimos recibidos a pie de útero por dos pilotos amabilísimos, distintos a los de la mañana, que nos informaron de que el vuelo duraría seis horas, pues navegaríamos en contra del viento, por lo que quizá tuviéramos que repostar en Palma de Mallorca. La perspectiva era llegar a Madrid a las seis de la mañana. Pero todo me dio igual cuando vi que el mueble mágico continuaba en su sitio, y repleto de las viandas más exóticas que uno pudiera imaginar. Así que una vez que alcanzamos la altura de crucero, me dirigí a él e hice una selección de delicadezas que acompañé de una botella de Moët & Chandon. Cuando terminé esa botella, regresé al mueble, abrí el cajón del que la había sacado y encontré otra. No importaba cuántas botellas extrajeras, porque siempre se renovaban de manera mágica, y siempre estaban frías. Se lo hice saber a mis acompañantes, pero no me creyeron.

Tras comer y beber hasta saciarnos mientras comentábamos los acontecimientos de la jornada, alguien atenuó las luces y nos quedamos todos dormidos como en el interior del claustro materno mientras el avión se deslizaba suavemente bajo las estrellas. Antes de dormirme, tuve un momento de gran excitación al imaginar el armario mágico del avión privado de Emilio Botín, que, al ser más grande, tendría por lo menos tres cuerpos. ¿Qué no saldría de detrás de sus puertas?



A los pocos días de la aventura palestino-israelí, de la que la prensa se ocupó como de un suceso de primer orden, Ronaldo me invitó a pasar una jornada con él, así que me presenté en su casa a las ocho y media de la mañana y llevamos a su hijo, de cinco años, al colegio.

-Siempre que duerme conmigo -dijo llevándose las manos a los riñones con expresión de dolor, tras haber dejado al crío en el aula- me deja hecho polvo porque da patadas en sueños.

Desde el colegio, continuamos hacia las instalaciones de la Federación de Fútbol, en Las Rozas, donde entrena el Real Madrid. El jugador llevaba unos pantalones vaqueros, una camiseta amarilla y un Audi que tenía también algo de útero y que se deslizaba perezosamente por las calles de La Moraleja, en Madrid, la urbanización de chalets en la que vive (el tercer útero). Era una de esas mañanas soleadas de mayo en las que uno tiene la impresión de estrenar el universo. Ronaldo conducía despacio, con indolencia. Al observar el panorama exterior, sentenció que era una hora excelente para pasear con el perro y ver a las madres llevando a los niños al colegio.

En la carretera de salida había atasco, así que matamos el tiempo hablando de la vida. Creo que le pregunté cómo le explicaba a su hijo lo de la fama.

-Cuando me pregunta por qué me sacan tantas fotos, le digo que porque soy jugador de fútbol y meto muchos goles, pero también porque tengo un hijo muy guapo.

El paisaje, una vez dejada atrás la urbanización, se llenó de grúas y de edificios en construcción. Entonces hice un comentario tópico sobre la fiebre del ladrillo, al que Ronaldo respondió como un entendido en la materia. Hablaba de Entrecanales, de Dragados o de Fomento de Construcciones y Contratas con la autoridad con la que un filósofo se habría referido a Sócrates, a Platón o Aristóteles. Metí un poco el dedo en ese asunto y resultó que la sección que más le interesaba del periódico, después de la de Deportes, era la de Economía.

-Me interesan muchas cosas, pero hay que saber a fondo de una. Quizá cuando deje el fútbol estudie economía y marketing. No me veo el resto de mi vida de entrenador ni metido en la dinámica de viajes de un equipo.

La conversación sobre la vida continuó en una cafetería cercana a la Ciudad del Fútbol, donde nos detuvimos a hacer tiempo. Allí, también de manera casual, averigüé que ha construido en Río de Janeiro un complejo universitario.

-Yo no tenía inversiones -dice-, y me asocié con Nilton Petrone, el fisio que me curó la lesión. Nuestro campus tiene 12 carreras, todas relacionadas con el ámbito de la salud. Mi hermana es fisioterapeuta y dirige uno de los departamentos.

La lesión a la que se refiere estuvo a punto de apartarle del fútbol cuando tenía 24 años y jugaba en el Inter de Milán. Es uno de los momentos más misteriosos de la carrera de Ronaldo, no porque haya cosas que no se sepan, sino por lo que se sabe. Y lo que se sabe es que un día, jugando un partido, se rompió el tendón rotuliano, cuya función es esencial en la articulación de la rodilla. Se lo había roto, además, longitudinalmente, lo cual constituía una rareza sin precedentes en la medicina deportiva. Tras el diagnóstico y la intervención, fue sometido a un tratamiento de rehabilitación que lo tuvo apartado del césped durante seis meses, al cabo de los cuales regresó para jugar contra el Lazio, en el estadio Olímpico de Roma. A los 20 minutos de iniciarse el partido, el tendón saltó de nuevo por los aires. Quienes vieron las imágenes de aquel encuentro todavía recuerdan a Ronaldo sujetándose la rodilla con un gesto de dolor que no presagiaba nada bueno. Era el día 12 de abril de 2000.

En esta ocasión estuvo retirado de los campos de fútbol un año y tres meses, durante los que se sucedieron los peores augurios. Todo el que tenía oportunidad de hablar, aun sin haber visto la rodilla, se mostraba escéptico frente a las posibilidades de recuperación. Ronaldo confiaba en el doctor Sayant y en Nilton Petrone. El primero era un médico francés, con consulta en París; el segundo, un conocido fisioterapeuta especializado en lesiones deportivas. No obstante, buscando una segunda opinión, Nike lo llevó a Estados Unidos para consultar con un famoso médico que se mostró dispuesto a operarle, aunque sin garantizar los resultados, ya que la rodilla del jugador, según dijo, nunca recuperaría una flexión del 100%. A Ronaldo no le gustó el médico y regresó a París, con Sayant. Había perdido, en efecto, un 30% de su capacidad de flexión, pero después de la operación, y con el tratamiento de rehabilitación adecuado, podría recuperar parte de esa pérdida. En

todo caso, Sayant le aseguró que no necesitaba el 100% para jugar. Ronaldo se puso en sus manos y, tras la intervención, se encerró cuatro meses en una clínica con Nilton Petrone, recuperando un 15% de de la capacidad perdida: lo suficiente para regresar al césped y ganar la Copa del Mundo con la selección de Brasil (fue el máximo goleador). Tras ese mundial, recibió el título de Mejor Jugador del Mundo.

Esto es lo que se sabe, decíamos. La pregunta es de dónde sacó fuerzas un chaval de 24 años para hacer frente a aquel cúmulo de malos augurios, para escoger la mejor solución, que quizá no era la más espectacular, y, finalmente, para someterse a la disciplina que requería una rehabilitación de esa naturaleza. Talento emocional, tal vez ahí se encuentre la respuesta.

-El 12 de abril -dice- hizo cinco años de mi lesión y no vi una sola declaración de quienes entonces aseguraron que no volvería a jugar.

-¿Tuviste muchos momentos de pánico?

-De pánico, no. Pero sí de gran tristeza. Pasaba días y días sin hablar.

La conversación sobre la vida deriva hacia los padres, divorciados desde que él tenía 13 o 14 años, y con los que mantiene excelentes relaciones.

-Siempre aprendí mucho de mi padre -dice-. Era mi ídolo. Todo el mundo me decía qué inteligente es tu padre, así que mi padre se convirtió en mi héroe. Mi madre es muy distinta. Tiene menos formación que mi padre, es más intuitiva, pero los dos son idénticos: tranquilos a la hora de tomar decisiones.

Utiliza con una frecuencia curiosa el término "tranquilo", como si la tranquilidad fuera una aspiración moral de primer orden. Así, cuando le pregunté cómo se veía dentro de ocho o diez años, cuando se haya retirado del fútbol, me dijo que se veía tranquilo. Y de su hijo aseguró que iba a ser tranquilo y educado, como él.

Es cierto, Ronaldo es un hombre tranquilo y educado. Conduce tranquilo, habla tranquilo, juega tranquilo. Pero su tranquilidad, que a veces se disfraza de auténtica indolencia, es la del felino que pasa en cuestión de segundos del estado de reposo al de ataque. Lo que desconcierta de este jugador a los defensas son sus cambios de ritmo, que aplica también a la vida y a las conversaciones. Da la impresión de estar hecho de contrarios, pues es a la vez lento y rápido; perezoso y

activo; joven y viejo; ingenuo y avisado; prudente y atrevido; tímido e insolente; serio y bromista; distante y cercano; cobarde y audaz.

Quizá su secreto para el fútbol y para la vida consista en moverse siempre entre los dos extremos de una dicotomía. Lo diabólico es la velocidad con la que pasa de un extremo al otro. Sus manifestaciones públicas son políticamente correctas. Procura no dañar a nadie ni darse importancia, pero en el momento más inesperado hace un quiebro irónico que desconcierta al interlocutor. Cuando le pregunté por las declaraciones de Eto'o respecto al Real Madrid al día siguiente de que el Barcelona ganara la liga, dijo que estaban hechas desde la mentalidad de un equipo pequeño.

-Si has ganado -añadió-, disfruta del éxito y no te metas con nadie.

A esa misma cuestión, en rueda de prensa, respondió que Eto'o había dicho una tontería a la que no había que dar demasiada importancia porque no estaba acostumbrado a ganar títulos.

-¿Has felicitado a Ronaldinho? -le preguntó alguien.

-Sí -dijo-, le puse un mensaje. Pero corto.

Ronaldo dice que no le convienen entrenamientos muy intensos. Estuve observándolo desde las gradas y me pareció que mostraba, en general, la actitud perezosa del felino que reserva sus energías para la caza. De todos modos, fue un entrenamiento flojo para todos: el Madrid ya había perdido la liga, y la temporada estaba prácticamente liquidada.

Tras el entrenamiento, lo acompañé a una reunión de trabajo con gente de Nike. Querían mostrarle los diseños de las botas para la nueva temporada, así como las estrategias de comunicación de la casa. Todo era muy confidencial, pero me dejaron entrar cuando les aseguré que sólo me interesaba ver cómo se movía el jugador en una reunión de negocios. Y se movió como en el campo, como en la vida: tranquilo. De vez en cuando bostezaba y se pasaba la mano perezosamente por el cráneo, como si sus intereses estuvieran a miles de kilómetros del lugar en el que nos encontrábamos, pero cuando el otro bajaba la guardia, realizaba una observación sorprendente o le metía un gol. Por lo demás, fue hermoso verle manipular las botas cuyos diseños sometían a su aprobación. Las cogía entre sus manos y las palpaba con el cuidado con el que un veterinario palparía a un animal pequeño y delicado antes de

emitir el diagnóstico. La mesa se llenó de parejas de estos pequeños animales que el ejecutivo de Nike iba sacando de una bolsa. Cada pareja tenía un color. No era necesario ser un fetichista del calzado para gemir de gusto frente al espectáculo.

Tras la reunión con los de Nike, nos fuimos a comer. La comida era mi última oportunidad para averiguar lo único que me interesaba. Y lo único que me interesaba era saber cómo se puede llegar a ser la tercera persona más famosa del mundo, el mejor jugador del mundo, uno de los deportistas más ricos del mundo (y todo ello a los 29 años), sin enloquecer. Los jugadores del fútbol saben, además, que las cosas nunca irán a mejor. Empiezan a perder la fama, y quizá el dinero, a la misma edad en la que la gente normal comienza a salir adelante. Lo tienen todo cuando quizá les falta la madurez precisa para disfrutarlo. No hay que ser muy perspicaz para darse cuenta de que, en tal situación, lo normal es que te ocurra lo que a Maradona. Así que fui directo al grano: -¿De dónde obtienes los recursos emocionales para no volverte loco?

-Bueno -dijo-, hace falta tener buena cabeza, pero también buena gente que te rodee.

No logré sacarle nada más, aunque me habló de la importancia de la familia ("yo siempre estoy disponible para formar una familia") y me contó que su madre, nada más enterarse de su separación, que coincidió con el final de una liga que, más que ganar el Barcelona, perdió el Madrid, cogió el avión y se presentó en su casa. Me contó la historia de Renatiño, un joven que fue a buscarle al aeropuerto el día que volvimos de Palestina e Israel y al que también había visto en el entrenamiento, muy pendiente de las necesidades de Ronaldo. Era un amigo de la infancia al que se había traído de Brasil, donde tenía problemas para salir adelante.

-¿Qué hace para ti?

-Ser mi amigo. No tiene ninguna obligación, no tenemos ninguna relación jefe / empleado. Le ayudo porque es mi amigo. Vive en Getafe y tiene dos hijos gemelos.

Me contó también que hacía unos días había cenado, en el restaurante en el que nos encontrábamos, con Maradona y que el jugador argentino le hizo llorar.

-¿Y eso?

-Yo había observado durante toda la cena que llevaba dos relojes. Estuve varias veces a punto de preguntarle sobre ellos porque me llamaban mucho la atención, pero no lo hice. Al final, a punto de despedirnos, me llevó a un sitio aparte y me dijo que aquellos relojes se los habían regalado sus hijas. Entonces se quitó uno y me dijo: "Toma, Roni, te regalo éste por lo bien que me recibiste y por lo buena persona que eres".

Y bien, quizá no hubiera ningún secreto para evitar la locura, quizá es la locura la que te evita a ti, aunque lleves todas las cartas para perder el seso. Disfruta de la comida y de la conversación, me dije; después de todo, te sobra material para la sombra. Y en esas estaba, disfrutando de la conversación y la comida, cuando Ronaldo hizo un comentario casual sobre el vino que nos acababan de servir. Dijo que le interesaba mucho la cultura del vino, de la que apenas sabía nada, aunque estaba dispuesto a aprender. Le recomendé que viera *Entre copas*, una comedia de éxito que cuenta la historia de dos amigos que recorren California de bodega en bodega. Le dije que los personajes de esta película hablaban de sí mismos al describir los vinos que cataban. Así, cuando uno de ellos dice de un caldo que es hermético, está describiendo sus propias dificultades para comunicarse con el mundo. Le conté una de las escenas más conmovedoras de la película, en la que el protagonista da, a una mujer de la que se acaba de enamorar, una conferencia sobre el pinot noire, una variedad de uva procedente de Francia. Lo bueno es que todo lo que dice de esta uva (que es solitaria, frágil, que necesita cuidados especiales) es lo que habría dicho de sí mismo si se hubiera atrevido.

Ronaldo escuchaba con la atención o la falta de atención que ponía en todo, es decir, con pereza. Mencionó el Vega Sicilia y le dije que eso eran palabras mayores, que yo nunca había tenido entre las manos una botella de ese vino. La comida fue larga y agradable, y ajustada a la prescripción de la dietista del Real Madrid excepto por las patatas y el helado. Cuando estábamos a punto de despedirnos (Ronaldo duerme la siesta siempre que le es posible), me preguntó qué iba a hacer.

-Cogeré un taxi. ¿Por qué?

-Me habría gustado que pasaras por casa, para hacerte un regalo.

Le dije que podría tomar el taxi en su casa, así que lo acompañé y me pidió que le esperara un momento. Al poco, salió con una botella de vino: un Vega Sicilia del 91. No lloré porque no tengo esa condición, pero creo que me sentí como cuando Maradona le regaló el reloj a él. Ronaldo había comido con pereza, había bromeado con pereza, había conversado con pereza, pero de repente cambió de ritmo y me regaló una botella de vino. Quizá me metió un gol. Estoy esperando una ocasión especial para abrirla, aunque en la película Entre copas dicen que la ocasión especial es el hecho mismo de abrirla.

(Por cierto, se me había olvidado decir que el Ronaldo del que vengo hablando a lo largo de todas estas páginas es Ronaldo Luiz Nazario de Lima, pero creo que ustedes ya se habían dado cuenta).

**Juan José Millás**

**Vite al limite**

*Prologo di Ángel Gabilondo*

(Proposta di traduzione)



## Prologo

### *L'ombra della scrittura*

Qualcuno disse che «la vita è un racconto in cerca di un narratore». E, forse, scrivere di certe vite è un modo per renderle più sopportabili. Non del tutto. Qualcuno disse che «una persona si cura quando fa della sua vita un racconto tollerabile». Non solo dal punto di vista della pazienza, ma anche da quello dell'etica. Qualcun altro disse che «la vita è un'azione e una passione che vuole essere raccontata». Ma c'è di più, qualcuno disse che «non siamo autori, bensì narratori della nostra vita». Referenze sufficienti per riconoscere che parlando di vite ci troviamo di fronte ad un gesto di scrittura, un testo di un viaggiatore che non ha nessuna intenzione di essere esploratore. Se quello che si spera di incontrare è un catalogo di prede o di rarità, una galleria di stravaganze o un'evasione attraverso percorsi esotici, questa non è la vostra avventura. Siamo di fronte a un tipo di esercizio che non è un intrattenimento più o meno illustrativo. Si tratta di scrivere per dare un senso, (questo sì!), partendo dalla libertà, non per riconoscerlo. Quelli di *Vite al limite* non sono testi in cui si fa luce sull'inventiva, ma in cui si fa risplendere il potere del racconto della vita, della parte determinante della vita quando questa si trasforma in racconto.

Molte volte abbiamo segnalato che «la lucidità è incompatibile con la respirazione», come ci disse Cioran, che forse siamo finalmente riusciti a non essere terrorizzati di fronte allo spavento che provoca la sua meraviglia, dinanzi al panico di non limitarci a vedere. Ma non sempre il reportage appartiene al viaggiatore. Questo libro ha un curioso redattore. Non è stato scritto dai supposti autori delle peripezie che si narrano, ma dalla mano di una zona in ombra, intermedia, di contatto. Mano di *solombra*, insopportabile parola che persiste in alcuni dialetti e che si offre in molte occasioni come l'ombra dei narratori, essendo la vera occasione per fare sì che si illuminino. Si cerca di vedere con tutta la chiarezza e con tutta la confusione dell'ombra. È questo lo spazio in cui si pone il narratore di queste storie. E lì non è facile prendere posto. Non è nemmeno un vero luogo.

La scrittura che sboccia dall'ascolto non parla per l'altro, lascia parlare. Non consiste nel sostituire la sua voce, è questione di creare le condizioni affinché sia parola e parola dell'altro, anche se per pronunciarsi ha bisogno della nostra voce. Questa volta quella dell'uomo che confessa di raccontare sillabe, maniglie, finestre, perché ha bisogno di liberarsi, e sbadigliare, per difendersi dalla paura. Il simile sbadiglio ontologico di Millás affronta non solo la noia di quello che pur essendo drammatico è sempre uguale, ma ci evita l'eccesso della realtà, dell'angoscia e del panico. Così questo gesto di scrittura, non solamente filantropico, è quello del destino che si vive in solidarietà e tramite il suo annuncio rappresenta già una denuncia. Quest'uomo che racconta e sbadiglia non si rassegna e, senza proporcelo esplicitamente, invita anche noi a non farlo, a non temere. La sua posizione non è unicamente quella dello scrittore, è semplicemente quella della scrittura.

«Trasformarmi in ombra, era questo il mio compito» e, in tal caso, non è sufficiente nemmeno *L'Elogio dell'ombra* di Tanizaki, portato come premessa di ciò che non si esaurisce nella visibilità. Abbiamo bisogno de *Il viandante e la sua ombra* di Nietzsche per poterci considerare realmente di fronte a questa rischiosa tessitura. Però per arrivare ad essere ombra bisogna compiere tutto un itinerario di prossimità, favorire una certa vicinanza, che è più di un semplice interesse o un affetto indifferenziato. Lo sa bene il filosofo scrittore: «Bisogna soffrire e lavorare molto fino a trovare i colori, il pennello e la tela e saremo ancora distanti dal dominare l'arte di vivere, anche se saremo, perlomeno, proprietari del nostro atelier». La volontà del viandante non è quella del possesso, ma quella della propria autonomia e dello stile della sua scrittura. «Un viaggiatore all'improvviso sente la sua ombra che gli dice: "È da un po' che non ti sento parlare", e il viaggiatore risponde. "È come se sentissi parlare me stesso, ma con voce più debole"». Millás, ora con Nietzsche, deve sbadigliare nuovamente per difendersi e, ascoltando, ci parla come mai prima d'ora, ci fa vedere.

Già Eugenio Trías ci parla de *La filosofia e la sua ombra*, al fine di aprire la ragione verso spazi che le fanno resistenza e possono fecondarla. E, anche in questo testo, compare un lavoro da «esorcista illustrato» che sottomette la ragione ad un dialogo con le sue ombre. Ma siamo di fronte ad un testo di terrore per niente

terrorizzante, di quel tipo di terrore che Aristotele sa essere il terrore del divenire, la meraviglia, il terrore di divenire, che si offre senza troppe esagerazioni. Con naturalezza. È questione di terrore e solidarietà e del terrore che ci provoca il non essere solidali. Né con gli altri, né con il tempo. E, ancora peggio, di non agire di conseguenza. E la scrittura diventa l'ombra di questo divenire, l'ombra limite della vita e delle vite.

In questi articoli di Juan José Millás troviamo vite di esseri umani. Ma non solo. E in numerose occasioni, le loro vite multiple. Però per questo la nostra umanità si vedrà convocata. E non poche volte la nostra perplessità. Unicamente da questa, considerata quasi come uno stato d'animo, potremo condividere l'analisi e le situazioni sconcertanti. Ma le più sconcertanti tra loro sono quelle che ci appaiono più vicine. E, ciò nonostante, non sempre siamo in grado di riconoscerle, né disponiamo della sensibilità adeguata. O semplicemente preferiamo considerarle non di nostro interesse. Le vite, di solito, hanno un che di improbabile, e la nostra non è da meno. In maniera analoga, il caso, la materialità e la discontinuità ne scolpiscono la logica, un'altra logica che non sempre si lascia dominare. E qui incontriamo l'autore coinvolto, la sua ombra nella voce della scrittura che è la sua rappresentazione e che ci dice così tanto. «Quando devo scegliere tra il benessere e la logica, scelgo la logica».

Una simile presenza ci avvisa che l'obiettivo non è quello di fornirci la comodità. Ma questa logica ci dà quel piacere che, come si è già detto, è il piacere del testo. E tale scelta fa sì che tra le vite presentate irrompa una voce, quella di quest'autore coinvolto. La logica così atipicamente e creativamente vivida come quella dello scrittore che sparisce nel testo, come ombra del viaggiatore che accetta meglio le dislocazioni che gli spostamenti. Se siamo di fronte ad un libro di avventura, lo sono delle peripezie del vivere. E tra queste, una non citata, non esplicitata, ma sempre presente, è quella dell'autore sfumato e allo stesso tempo involucrato, che ci offre la sua vita senza proporci la sua biografia. E continua ad irrompere volendo vivere quello che dice. Per capirsi. Forse per ribellarsi.

Ci sono dei pezzi che producono l'effetto autore. Questo libro produce l'effetto Millás, grazie al fatto che lui si pone, come dice, «in piano ombra», anche se

in chiave di scrittura. L'autore lo è solo in questa scrittra, ed entrambi vivono uno stesso destino, quello del testo che, paradossale e sorprendente per ciò che ha di inaudito, di inspiegabile, invita alla lettura. Molto amico della logica, non si fa includere nei propri racconti. E tuttavia lampeggia come espressione viva che non è così semplice vivere. Il sospetto che il limite trasgredito dalla scrittura accetti e combatta queste vite al limite radica nello sguardo di chi ci conferma che ci sono realtà che riescono ad esserlo solo mediante questa alterazione trastornata che uno deve provocare in se stesso. Solo così si potrà concepire, concretizzare, comprendere il fulcro di quello che per Nietzsche rappresenta la «finzione suprema»: la logica stessa. Non una finta. Il presente testo di logica, di logica delle vite che non si lasciano spiegare, ma che esigono l'ospitalità della ragione e la sua ombra, richiede la disposizione di cui ha bisogno il racconto che ogni reportage dev'essere.

### *Lo sguardo dislocato*

Non si tratta di vedere quello che gli altri non vedono, anche questo, ma soprattutto di vedere quello che solo guardando in modo diverso rivela semplicità, fino a vedere che quello che c'è è qualcosa di speciale. Questa diversa forma di realismo si avvicina molto all'amore. E questo è un libro d'amore. Verso l'altro, verso l'altra, amore logico, verso chi vive al di sopra o al di sotto della sua realtà, fino a renderla più reale di quella che chiamiamo vita. Di fronte ai luoghi comuni, agli stereotipi e alle caricature prestabilite, grazie al lettore coinvolto come ombra, che è l'autentico autore, grazie all'uomo che ama la logica e la scrittura, irrompe, fuoriuscendo, la vita come finzione, come racconto.

E allora tutta la vita lotta con i limiti, che hanno qualcosa non solo di confine, ma anche di estremità. Questi limiti possono corrispondere alla situazione nella quale qualcosa o qualcuno si trova o essere quella tensione provocata da uno sguardo che intensifica ciò che succede o potrebbe succedere. C'è qualcosa, in ogni persona, di insuperabile, una situazione che si avvicina a quello che si definisce difficilmente sopportabile o sconcertante o, talvolta, piacevole. E ci interessa. E ci attrae. Anche se solo in un racconto fittizio, che non è l'occultazione di quello che succede, né una

sua tergiversazione, ma un altro modo di essere della realtà, si fanno patenti i limiti con cui lottiamo vivendo. E solo con la semplicità di un racconto che si inserisce nella vita della scrittura, solo con questo innesto, emergono le *vite al limite*, le vite che affrontano la sfida di vivere. Così si liberano le voci zittite, come quelle delle parole di donne che sono memoria di azioni specifiche richieste, quelle di uno sguardo che trasmette uguaglianza. Ovviamente, emergono se c'è qualcuno disposto non solo ad essere visto, ma a vedere. «Tanti anni di lavoro e ancora non avevo imparato che scrivere consiste nell'essere capace di vedere quello che hai davanti agli occhi».

Se effettivamente «siamo come ci vedono» la questione è determinante non per ben apparire, ma per essere. Però troppe seduzioni invitano a spostare lo sguardo verso un altro luogo, a cercare di eludere l'incontro. O a vedere quello che vogliamo vedere, senza avere a che fare con quello che vediamo. Vedere senza essere coinvolti non significa prendere in considerazione, non significa contemplare, significa evitare una mutua appartenenza, è evitare il nostro intervento. In tal caso non ci sarebbe viaggiatore, forse sarebbe solo un viandante, ma non come Walser né come Baudelaire né come Rousseau. Se la nostra vita non si fosse oggetto di uno sguardo capace anche di vedersi, l'indifferenza sarebbe maggiore.

Un buon testo si rende partecipe di una certa educazione allo sguardo. Imparare a vedere è il compito di tutta una vita. Si vede con gli occhi, ma anche con i valori, le convinzioni, dalle proprie posizioni, da quello che si vive e si è vissuto. Quest'incontro tra la vita vissuta e la vita che si deve ancora vivere attribuisce al testo il carattere di sfida, di provocazione. Il che presuppone letteralmente un invito ad andare avanti, un impulso per ricrearsi. E, in questo caso, chiaramente a favore della vita e in considerazione di coloro che consideriamo estranei. Al margine della volontà di addottrinamento, le vite offerte, lontane dall'essere un qualsiasi esemplare di santorale o proposta di imitazione, ci offrono in modo molto singolare referenze per la libertà di cercare e di vivere la propria vita, anche in situazioni insostenibili. E a volte queste presentano una quotidianità terrificante.

Il libro è elaborato secondo un procedimento e un meccanismo minuziosi che mostrano un rigore dettagliato e un'attenzione che, se non fosse che in questo caso

deve essere intesa come un complimento, definiremmo malata. È la ricerca di una salute personale e sociale che richiede buone dosi di scrittura, e quindi di lettura, per guarire. Però, nuovamente, non c'è una volontà terapeutica. Per questo ci sarebbe bisogno di un'alleanza, di un patto. Anche qui il padrone dell'informazione, come si potrà vedere, è il paziente. Non è la smania di un medico, di un prete, è una necessità e una convinzione che, in definitiva, ha le sue basi sul fatto che ci sono situazioni che ci fanno letteralmente star male. E non affrontarle, cominciando dal non vederle, ci indebolisce e ci ferisce.

Ci sono scritti con uno stile così singolare che questo stimolo e bisturi, questo istinto che incide su ogni parola ci istiga a procedere per un cammino che non saremmo in grado di intraprendere. Però questo invito, quello a leggere deconcentrati e dislocati, certamente ci dà altri spiragli. E ancora una volta bisogna dire che il libro non vuole essere luminoso, né offrire lo splendore di vivere, anche se è questo ciò succede. Non di rado, una specie di lampo percorre i testi e genera profili che prima non si erano notati.

Non è sufficiente guardare, bisogna parlare, bisogna leggere quello che succede per farlo avvenire. E per far ciò non c'è niente di meglio della partecipazione attiva della vita dell'autore coinvolto. Possiamo individuarla in un tipo di sguardo che non si limita a vedere, lo sguardo che la scrittura offre. Grazie all'ombra che proietta l'opacità, la resistenza alla luce, non tutto è luminosità e c'è qualcosa da vedere. Non siamo più semplicemente liberi e fuori dalla caverna, dove c'è così tanta luce che si riesce appena a vedere e «gli occhi si velano di puntini». L'ombra mostra, così come lo fa il profilo che disegna la scrittura. Vediamo perché non tutto è luce.

Il lettore di questo testo è chiamato a scrivere una vita al limite. Se trova eccessivo che si tratti della propria, perché non vale così tanto o perché gli richiederebbe troppo, è sufficiente che cerchi di farlo con quella dell'autore occulto nel libro che riceviamo. In definitiva, nel cuore di queste storie palpita implicita e manifesta quella di chi, evidentemente a tratti, ma sempre con decisione, scambia quello che accade con ciò che succede. Non per eluderlo, ma perché risulti vita vivida e condivisa. Perché quando parliamo della vita, o raccontiamo di noi stessi o

siamo finiti. Se ci limitiamo a parlare delle nostre peripezie, gli altri si dileguano. Se ci consegniamo, anche. Abbiamo sempre un luogo in relazione agli altri o forse mentre vediamo la vita degli altri non pensiamo alla nostra. E l'autore coinvolto che racconta e sbadiglia con la brillantezza della sua scrittura risulta più narratore di evasioni che di fughe. La sua musicalità è anche quella delle sue ossessioni, che è il nome che attribuisce a quello che non poche volte sono sciami di convinzioni. Ossessione non solo per descrivere vasche da bagno o lavandini, per cercare sul proprio corpo punture d'insetti e reazioni allergiche, per trovare le uscite d'emergenza, ovviamente, se si individuano, anche per arrivare alla coscienza del lettore con le storie del suo quaderno di appunti, illuminato con un magnifico pennarello «che scrive come gli angeli».

Tali ossessioni lo colpiscono e lo raggiungono. C'è tutta una vita Millás che risuona in questi testi, scritti anche per sopportare la propria vita non esente da incertezze e dubbi. E un sospetto, quello di quanto strani sembriamo a noi stessi, ancora di più se guardati attraverso la considerazione di queste vite al limite. Non solo per le rettifiche permanenti o passi verso una o l'altra direzione, fino all'estremo di arrivare a disdegnare le approvazioni a causa della dipendenza affettiva che presuppongono. Ma l'autore coinvolto chiede calma. E la concede. E ci fa sorridere. E non in poche occasioni. Il senso dell'amore qui è anche un serio e sano senso dell'umore. Quello di qualcuno che dice di essere un signore anziano, che agisce secondo quanto stabilito, che attraversa la strada sulle strisce pedonali e che se si annoia butta briciole di pane ai piccioni, qualcuno che è decisamente singolare. Il testo pieno di freschezza e giovialità non solo irradia quelle che nascono dall'autosoddisfazione della scrittura, ma anche quelle che sgorgano dalla solidale parola senza paternalismo, dalla vicinanza senza lamenti né rassegnazione, dal godimento se possibile.

### *La meraviglia del normale*

Quando Michel Foucault ci offre *Le vite degli uomini infami* non si limita all'esposizione di quello che accade a chi non ha o ha perso la stima sociale. È qualcosa di completamente diverso, che probabilmente può avere a che fare con quello che c'è di normale nelle nostre vite singolari. Ci offre un'«antologia di esistenza» che presenta non solo esseri umani ordinari, ma si sofferma anche su quello che succede quando entrano in contatto con il potere. Anche *Vite al limite* dà spazio ad un simile incontro. A cominciare da quello che di normale, e non per questo meno peculiare, c'è in ogni esistenza concreta. E, inoltre, il tipo di relazione che si stabilisce con il potere che si possiede o di cui si è sprovvisti, dal quale si è sempre influenzati.

In questo senso, qui anche i più celebri mostrano il loro lato infame, non come impresentabile o volgare, ma come normale e ordinario, provocando una stima ancora maggiore. L'ordinario per l'umano, il fatto di appartenere ai comuni mortali. La sua fragilità provoca in noi la complicità di un'umanità condivisa. Quello che cerca Foucault si verifica anche in questa occasione: incitare e suscitare, far agire e parlare. Raggiunge l'uomo senza rappresentazione, l'uomo normale che è momentaneamente preso dal potere, si tratti anche di quello dell'arte della scrittura.

Qualcosa di organico accompagna tutto questo compito così corporale. E in un modo o nell'altro, parlare delle vite al limite significa congiungerle ad un'esistenza intensa, che conosce sempre una certa forma di morte o la individua. Se «il salone è una vescicola del corridoio» o se «siamo i batteri di un enorme verme di acciaio che si dirige al cuore della città» o se la bolla d'aria entra nel «torrente sanguigno per essere distribuito attraverso questo su tutta la tua geografia corporale», questo libro ha bisogno della nostra corporalità, della nostra salute per poter essere assaporato, sentito, digerito. Come un'iniezione, come un'inoculazione, come un'inseminazione, ci contagia, ci feconda, come nella realtà corrisponde al compito della scrittura nella sua disseminazione, farmaco e veleno allo stesso tempo. E in questa situazione limite la vita riacquista vitalità.



E ancora una volta l'invito a qualche forma di partecipazione, di coinvolgimento. Senza euforie, il libro si trova nel mezzo di un enorme impegno. E anche qui si fa in modo che non ci sia solo «isolamento da compagnia», ma compagnia per l'isolamento e per cercare di superarlo. Tutte le vite al limite formano assieme un arcipelago eterogeneo, popolato di solitari. E non mancano istanze, organizzazioni, associazioni, che anche nel loro apparente isolamento si trovano nel testo come sigle che nuotano fino alle rive migliori, quelle del rispetto dei diritti umani. Sporadicamente irrompono nell'azione del discorso con il loro chiaro intervento, con la loro ostinata dedizione, come un appello contro la violenza.

Non siamo semplicemente di fronte ad una presentazione né davanti ad un'esposizione che esibisce peripezie della vita. La considerazione nei confronti degli esseri singolari e delle loro vite assume le sembianze di un'interrogazione sui confini, che diventa una messa in discussione dei limiti. E non un catalogo di curiosità, ma un pulsare di vite esigenti, nell'incredibile realizzazione della loro ordinaria quotidianità.

Tutti ci sentiamo anche come «uva solitaria, fragile, che ha bisogno di cure» e condividiamo la «sfida e l'abbandono» che Millás prova scontrandosi con il suo volto negli specchi degli ascensori. Non è più solo lo sguardo, è l'effetto del vivere, quando ci si sente estranei nella propria casa, quando si compie l'alleanza tra l'estraneità e l'amore.

Il testo spiega molto bene che ci sono cose inspiegabili ed è onesto con l'enigma della vita che unicamente si preserva cercando di decifrarla sotto forma di un racconto che si vede inondato da questa. Non c'è solo una logica della sensazione o una logica del senso. L'ombra mostra la logica dell'insensato. Rimane coinvolta e, ancor di più, risulta infiltrata. Viene così confermato il mistero che fuoriesce dal sapere, non dall'ignoranza, e sfilano gli aggettivi, *insolito*, *inquietante*, *terrificante*, e si posizionano i sostantivi, la *mania*, la *depressione*, come se si dovesse concentrare in una sola parola quanto merita di essere detto dal rispetto all'irripetibile avventura di un essere vivo. Millás lo fa: «Grazie mosca». Sempre nella ricerca della semplicità si offre come aforismo nel cuore di un racconto: «Non c'è maniera di concretizzare qualcosa senza sminuirla». E questo, a suo modo, è anche un libro di aforismi.

A tutti viene da pensare come al primo lettore di questo libro, chi l'ha scritto. Crediamo di sapere perché abbiamo molti dati, ma subito ci rendiamo conto, come lui segnala, che disponiamo di poche informazioni. E questi testi, a loro modo, ce la offrono. Creati con attenzione, in modo dettagliato, gli istanti si misurano secondo una nuova concezione del tempo. Sopraffatti dall'idea che «un giorno della sua vita equivale a vari anni della mia», Millás procede con la pazienza, con la documentazione, con l'attenzione di un investigatore. Anche qui «una donna viva ci mostra la tomba del nonno». Lo svolazzamento della mosca si ferma nel ritmo della vita. Non si tengono sotto controllo solo i versi, anche la realtà.

Il testo di cui una persona consiste si elabora con i fili e i ritagli di altri frammenti e incontri che costituiscono una nuova pelle. Un testo è un tessuto. L'epidermide si forma come un collage con il quale leggiamo e ci incorporiamo, fino al punto di dotarci di una nuova identità, un'identità narrativa. Le vite vissute nelle narrazioni, come quelle che adesso ci si avvicinano con questo libro, non solo mostrano avatar inevitabili, difficoltà esistenziali, talvolta anche di gran successo pubblico. Troveremo elementi, oggetti con i quali condurre al limite il nostro vivere, senza che questa certa ridondanza che c'è tra la vita e il limite ci impedisca di sentirci respirare, sperare e desiderare.

La meraviglia del divenire è quella della vita di chi si vede sempre sopraffatto dal proprio vivere. Sapersi tra i più comuni non impedisce di essere particolari, peculiari e irripetibili, il che, a suo modo, è proprio di chiunque. Ed è anche il nostro limite non negoziabile, non quello che ci blocca, ma quello che ci incoraggia, quello che determina la nostra libertà. Quella di superare gli ostacoli, quella di cercare percorsi. Per questo, i testi che ci vengono proposti hanno un'universalità, quella della scrittura insorta che accompagna coloro che essendo uno dei tanti sono vita vivente e vissuta, insostituibile.

ÁNGEL GABILONDO

## Penélope, vista da vicino

Quando vai ad un appuntamento con Penélope Cruz, prima arriva lei e, subito dopo, il suo corpo. Lo racconto così come mi è successo. Ero andato a prenderla a casa sua molto presto, per accompagnarla, secondo il piano ombra, alle riprese di *Nessuna notizia da Dio*, il film di Agustín Díaz Yanes. La aspettavo nel giardino, giocando con uno dei cani, ma senza perdere di vista la scala dalla quale sarebbe scesa. Ero preparato a veder scendere una stella, invece apparve una ragazza qualunque, una delle sette mila che incontri nella metro ogni giorno.

Per quanto mi riguarda, mi risulta più facile parlare con nessuno che con qualcuno, quindi mi rivolsi a quella ragazza come se non fosse nessuno e funzionò. Mentre ci dirigevamo verso il set, parlammo del più e del meno e quando più tardi mi chiesero di lasciare il camerino, perché dovevano iniziare a truccarla, lei disse di no, che restassi perché ero la sua ombra.

Restai e fu allora che fece la comparsa il corpo di Penélope. Non apparve di colpo, ma poco a poco. Man mano che Panizza, il parrucchiere, le spazzolava i capelli (“Questa è la spazzola che fa male”, aveva detto lei), Penélope Cruz si imponeva sulla ragazza insignificante che era scesa dalle scale di casa sua mentre giocavo con il cane. Il processo, come ogni metamorfosi, era spettacolare ma delicato: i bambini sanno che basta mettere la punta di un ago in un bacco da seta per rovinare il miracolo, così ho continuato a parlare con naturalezza, come se non vedessi quello che stava accadendo davanti ai miei occhi.

Anche Penélope mi rispondeva con naturalezza, come se non fosse cosciente della mutazione. Forse non lo era. Le dissi che mi era successa una cosa curiosa, ossia quando avevo chiesto al giornale se potevano fornirmi delle informazioni su di lei, mi avevano detto di non preoccuparmi:

- Sappiamo già tutto su Penélope!

Mi inviarono un fascicolo con “tutto” e accadde che più leggevo e meno sapevo. Tutta la documentazione sembrava essere fatta apposta per tenere nascoste le parti fondamentali. C'erano molti dati, ma poche informazioni. Rimase stupita. Probabilmente si aspettava che le facessi domande sul buddismo, sull'India, su

Nacho Cano, su Teresa di Calcutta, su Tom Cruise, ma questi erano proprio quei dati privi di informazione che erano alla portata di chiunque. L'unica cosa che mi interessava di Penélope era sapere com'era arrivata ad Hollywood prendendo una coincidenza in Plaza de Castilla.

- Come si arriva ad Hollywood prendendo una coincidenza in Plaza de Castilla?

- E' vero – dice- andavo in Plaza de Castilla in autobus, il 27, e li prendevo la metro. Quello che ricordo meglio di quell'epoca sono i viaggi in metro. Nella metro facevo i compiti, dormivo, leggevo, facevo merenda...

Nella metro lesse *Il giovane Holden* che la portò poi al Salinger di *Nove racconti* e *Franny e Zooey*. Parla de *Il giovane Holden* come se le avesse fatto venire la febbre, forse è stato così, perché una volta arrivata all'ultima pagina tornò alla prima mentre le stazioni si susseguivano dall'altro lato del finestrino: Plaza de Castilla, Duque de Pastrana, Pio XII, Colombia, Bigas Luna, Trueba, Almodovar, Hollywood. Non c'è nessuna stazione chiamata Bigas Lune né Trueba né Almodovar né Hollywood nella metro di Madrid, però se si ascolta Penélope parlare della sua carriera sembra che tutto sia avvenuto con l'apparente facilità con cui succedono le cose nei racconti di Salinger. Quindi, dopo essere scesa dal 27, avrebbe preso la metro in Plaza de Castilla per poi scendere a Bigas Luna, Trueba, Almodovar, Hollywood...

La realtà fu più dura. Allora Penelope aveva quattordici o quindici anni (adesso ne ha ventisette). Viveva a San Sebastian de los Reyes, una località della periferia di Madrid dalla quale non era facile avere accesso al centro. Penelope, però, ci arrivava. Era capace di prendere sette coincidenze per vedere un film. Vide *Légami!*, di Almodovar, da sola «in un cinema che si trova dietro a Montera, e capii che volevo diventare come Victoria Abril».

- Guardavo molti film anche a casa – aggiunge –. Quando un film mi piaceva lo noleggiavo tre, quattro o cinque volte.

Studiava danza, andava alle superiori e partecipava a tutti i casting del mondo alla ricerca di un ruolo. Insomma, non si fermava mai, talvolta superando anche il limite.

- Dai quattordici ai diciassette – dice- lavorai come una schiava. Il problema era che non volevo ammettere di essere stanca e mi trovai sull'orlo di una crisi. Poco tempo fa ho sfiorato di nuovo questo limite dovuto al lavoro eccessivo. Però l'ho superato. Adesso so che se mi attengo a determinate regole riesco ad essere felice. E non ho bisogno di esagerare. Mangio bene, non bevo e dormo le ore che devo dormire. Per quanto riguarda le droghe so quello che serve per capire che sono come il diavolo...

Ma quell'epoca di rigore era intrisa di mistero. Desideravo le cose con tanta intensità che a volte succedevano.

- Quando uscivo di casa, se pensavo ad Almodóvar, lui appariva. Lo vidi in un bar che si chiamava Gloria, dove avevo cominciato ad andare di sera, per la strada e in un cinema, prima che ci presentassero. La mia vita, se ci penso, è piena di casualità.

Proprio in questo momento sta vivendo una casualità: una parte delle riprese di *Nessuna notizia da Dio* si svolge in uno studio di San Sebastián de los Reyes, a cinque minuti dalla *calle* Valencia de don Juan, dove ha vissuto dall'età di quattro anni. Le propongo di ripercorrere il quartiere della sua adolescenza, io e lei da soli, dando per scontato che mi dirà di no, invece mi dice di sì, anche se quello che voglio dimostrare (e glielo spiego così) è che è così insignificante che con un paio di jeans e una maglietta nessuno la riconoscerà.

Durante una pausa dalle riprese, all'ora di pranzo, andiamo a Valencia de don Juan, una strada in salita con un videonoleggio e un'officina meccanica. All'angolo dove viveva, c'è un bar, Casa Tomás, dove da piccola mangiava *patatas bravas*, una sorta di patate fritte con salsa piccante e all'aglio, con suo padre. Le propongo di mangiare lì prima di continuare il nostro viaggio nel passato e a lei va bene. Il locale è pieno. Non c'è un tavolo libero, ma chiunque avrebbe scommesso che, stando assieme ad una stella, un posto ce lo avrebbero trovato.

- Vogliamo mangiare - dico al cameriere.

- Beh, dovrete aspettare un bel po', vede anche lei come siamo messi.

Ci avviciniamo al bancone, io contento di avere ragione e Penelope tranquilla. Allo studio mi avevano detto che ero un pazzo a voler uscire con l'attrice senza protezione:

- Non appena la gente riconoscerà Penelope, non potrete più camminare.

Ormai sistemati al bancone, mentre io mi chiedo dove sia la vanità di questa ragazza, lei ordina delle *patatas bravas* e il polpo alla galiziana, che è ciò che più le piaceva da piccola.

- Adoravo anche le orecchie di maiale – dice - ma adesso, con la storia della peste suina, preferisco evitare.

Restiamo, quindi, senza orecchie. Lei beve Coca Cola ed io una birra. Nessuno ci disturba. Le chiedo, per favore, di iniziare ad atteggiarsi da stella, visto che perfino a me comincia ad innervosire il fatto che non si rendano conto che sono con Penélope Cruz, e lei si mette a ridere perché le stelle, dice, le fanno ridere.

- Senti – racconta - quando andavo in metro da un casting all'altro, non sapevo se sarei stata in grado di vivere di questo. Per me il successo è poter lavorare. Solo questo. E non puoi credere a tutto quello che ti succede, perché nel cinema tutto è sproporzionato, a cominciare dallo schermo, basta guardare che misure ha. Se credessi alle cose positive, dovresti credere anche a quelle negative.

- A me – dico- è sempre sembrato che facesse più freddo nelle prime pagine delle riviste che in quelle interne.

Si mette a ridere perché è una stupidaggine, chiaro, però non dice di no. Nel frattempo, i minuti continuano a passare senza che ci diano il tavolo che stiamo aspettando. E nemmeno ce lo daranno. Alla fine, prendiamo il dolce e il caffè, seduti al bancone, dove abbiamo passato più di un'ora senza causare problemi di ordine pubblico. Ovviamente, dopo un po', arrivano tre o quattro persone che le chiedono un autografo, ma non più di tre o quattro, questa è la verità. Penélope indossa dei jeans e una polo bianca, che ha macchiato con il ketchup delle *patatas bravas*. E' allegra, ma seria, e forse è questo a creare un tipo di ammiratore altrettanto contenuto e serio.

Finito di mangiare, andiamo a fare un passeggiata in direzione di Valencia de don Juan numero 4. Penelope viveva in un seminterrato, cosicché dall'ingresso

possiamo guardare dalle finestre l'interno della casa. Le propongo di suonare al citofono per vedere se c'è qualcuno e viene presa da un attacco di emozione che controlla immediatamente, anche se è stata sul punto di mettersi a piangere. Alla fine, sono io a premere il bottone e compare una signora peruviana, di nome Norma, alla quale spiego che stiamo facendo un giro turistico attraverso l'adolescenza di Penelope Cruz. Ci invita ad entrare e Penelope rimane un po' sconcertata, perché i nuovi inquilini hanno allargato il salotto eliminando la stanza dove dormiva. Ciò nonostante, fa qualche passo e mi spiega dov'era esattamente il suo letto, mentre i figli della signora peruviana, Norma e Richard, si attaccano alle sue gambe, perché Penelope possiede un magnetismo speciale, del quale è cosciente, per i bambini e per i gatti.

La porta del bagno è aperta e chiede il permesso di accendere la luce. L'armadio, di metallo, è lo stesso di allora così come lo specchio sopra al lavandino. Entra, si guarda allo specchio un po' perplessa e non sappiamo se vede la stella o la ragazza insignificante, ad ogni modo si porta la mano alla bocca con stupore. La sua memoria sta elaborando a cento all'ora un'adolescenza nella quale «avevamo di tutto, ma niente era di troppo», mentre il suo stomaco digerisce una porzione di polpo che aveva preso con il padre dieci o dodici anni fa a Casa Tomás.

- Mi chiudevo qui, in bagno, – dice - perché era l'unico posto della casa dove potevo stare da sola. Però me lo ricordavo molto più grande.

Io e la signora peruviana osserviamo Penélope dal corridoio. I secondi passano senza che la stella, o la ragazza, si decida ad abbandonare il bagno, che, dopotutto, non è mai stato grande.

Sicuramente è tentata di chiudere la porta e restare lì dentro per un giorno o due. Ma questa sera ci sono le riprese. Guardo l'orologio con inquietudine, lei se ne rende conto e lascia il rifugio della sua adolescenza. Adesso attraversiamo la cucina e usciamo in un'ampia terrazza dove, se si guarda verso l'alto, si vedono sei o sette piani di biancheria stesa.

- Guarda – dice – qui imparavamo a pattinare. Dove c'è quella finestra vive una delle mie zie.

Quando lasciamo la casa di Norma, Penélope mi propone di andare a prendere un caffè a casa di sua madre, che abita a cinque minuti dal luogo in cui ci troviamo. Le dico che va bene, ma prima facciamo un giro dell'isolato per vedere il minuscolo parco dove giocava da piccola. Sono le tre o le tre e qualcosa del pomeriggio. Fa caldo (siamo in giugno) e la strada è vuota.

- Qui – dice- viveva un ragazzo che mi piaceva molto e lì una ragazza con cui giocavo e che non ho più visto.

Incrociamo un meccanico che ci guarda con un'espressione incredula. E' chiaro che ha riconosciuto Penélope, ma pensa subito che si tratti di una ragazza che le assomiglia. Il fatto è che Penélope assomiglia a Penélope, questo è certo, ma subito dopo, alla seconda occhiata, senti che non è lei. Solamente se si è avuto il privilegio di rimanere nel suo camerino mentre si pettina o si trucca ci si rende conto che sono la stessa persona.

Ma c'è un istante ancora più spettacolare di quello del camerino ed è quello sul set. Sono stato l'ombra di Penélope per due giorni, in due luoghi di ripresa diversi e ho visto la trasformazione che avviene in lei in una questione di secondi quando sente la parola "motore". Tra la parola "motore" e la parola "azione" passano appena alcuni decimi di secondo, ma durante questo breve intervallo temporale, Penélope compie un movimento quasi impercettibile col suo corpo, come se rientrasse ed uscisse subito dopo, trasformata in un'altra. Ed è un'altra, in effetti, un'altra che riempie tutto lo spazio che le dai e quello che si prende. Quando il regista urla "stop" scende dal piedistallo e torna la ragazza insignificante, si avvicina timidamente al monitor e scambia col regista alcune impressioni sulla scena.

Ma eravamo al parco dove Penélope giocava da piccola. Lei lo chiama parco, in realtà si tratta di un modesto giardino, con un paio di altalene, situato di fronte ad una casa. Si siede su una delle altalene e si dondola ridendo. Non si è accorta della macchia di ketchup che ha sulla maglietta. Dei bambini ci guardano da lontano. La osservo in controluce e mi rendo conto che c'è un lato di Penélope che rimane sempre in una dimensione diversa da quella in cui lei si trova. Di tanto in tanto fa un'espressione perplessa, come da cieca, con la quale si assenta momentaneamente dalla realtà per farvi subito ritorno, non sappiamo da dove.



Il fatto è che questa ragazza che ancora si macchia quando mangia, è una stella del cinema in piena fase di espansione, oltre ad essere un'impresaria il cui contratto con Ralph Lauren muove centinaia di milioni. È anche finanziatrice e presidente di una fondazione nata per aiutare, in India, le bambine abbandonate per la strada. E studia fotografia con passione.

- Quando avrò quaranta o cinquant'anni – dice – e mi chiameranno meno per fare cinema, mi dedicherò alla fotografia.

- Andiamo a prendere il caffè a casa di tua madre o no? – le dico.

- Sì, andiamo.

All'improvviso si ferma un attimo e dice:

- Guarda che bel signore.

Guardo e vedo che si riferisce ad un anziano di circa novant'anni seduto su una panchina, all'ombra; ha ragione, è bellissimo. Ma io non me ne sarei accorto se lei non me l'avesse fatto notare. Penélope ha una visione periferica. Presta costante attenzione a quello che accade nei dintorni della realtà, ma non sempre lo racconta. Forse questa percezione ha qualcosa a che vedere con la sua passione per la fotografia.

Effettivamente, sua madre vive a cinque minuti da Valencia de don Juan, in una casa un po' più grande. Non si fida di me perché ha avuto esperienze negative, ma Penélope le dice all'orecchio che sono di quelli buoni e mi lascia entrare.

- Oggi è stata una giornata dura – dice – tutto il giorno da una parte all'altra ed è tutto in disordine.

Quando Penélope era piccola, sua madre aveva un negozio di parrucchiera ad Alcobendas, un'altra località periferica molto vicina a San Sebastián de los Reyes. Da qualche parte ho letto che passava i tempi morti guardando i giornali da parrucchiere, ma lei dice che non è vero, che guardava le signore e che le signore furono la sua prima grande scuola di interpretazione. C'è gente che entra dal parrucchiere e l'unica cosa che è in grado di fare è guardare la rivista *Hola*. Penélope guardava la gente: la visione periferica della quale parlavamo prima.

- Era molto strana sua figlia quando aveva quindici anni? – chiedo alla madre.

- Un po' sì, a dire la verità. Non si trovava bene con i ragazzi della sua età. Era più matura delle sue compagne e non aveva paura di niente. Adesso sì.

- Adesso sì, cosa?

- Adesso sì che ha paura. Io lavoravo tutto il giorno. Penélope, dopo la scuola, veniva in negozio, cambiava lo zaino con la borsa di danza e andava a ballare. Non si fermava. E nonostante tutto, prendeva bei voti. Imparo molte cose da lei.

- Anch'io da te, mamma.

Ci chiamano al cellulare dallo studio e ci incamminiamo. Prima di uscire prende un libro dalla libreria:

- Posso prendere questo libro, mamma?

- Sì, cara, sì.

Lo mette in borsa e poi le chiede una sedia per prendere qualcosa sopra ad un armadio che si trova in un'altra stanza. Allora mi metto a guardare il libro. Si intitola *Problemi nel bambino normale*. Do un'occhiata all'indice e vedo capitoli inquietanti: "Malattie mentali", "Bambini che non parlano", "Paura",...

La paura comincio ad averla io, come potrete immaginare. Subito dopo ricompare Penélope con due borse di videocassette e con la faccia di una che ha vinto la lotteria. Sono filmini di quando era piccola, in versione Beta, che vuole convertire in VHS. Mentre ci dirigiamo a piedi allo studio le offro un gelato e mi chiede di prenderne uno anche per la sua truccatrice, Whitney. Parliamo un po' di *Nessuna notizia da Dio*, in cui fa la parte del diavolo.

- Adoro questo personaggio – dice – perché io sono un po' maschiaccio. Di tutti i personaggi che ho interpretato questo è quello che più si avvicina al mio modo di essere. Io sono così, facci caso.

Quella sera ci faccio caso ed è vero. Una volta vestita da diavolo, possiede la bellezza ambigua degli androgini. Quando chiedo a Díaz Yanes, il regista, se è difficile girare con Penélope, mi risponde di no, che non chiede mai nulla e che è estremamente educata. In quel momento lei si avvicina per fargli una domanda curiosa:

- Anche se adesso non sono un angelo, ho ancora paura o no?

- No, adesso non hai più paura- risponde lui.

E lei si allontana senza paura verso il set.

Quando saluti Penélope, la prima cosa che se ne va è il suo corpo, mentre lei ti rimane in testa per un po' di tempo, come una bella idea, un bel film, un bel libro o una bella persona.

## **Almodóvar, lo sconosciuto**

Il primo giorno in cui arrivai alle riprese de *La mala educación*, qualcuno mi indicò una sedia posta a fianco di quella di Almodóvar e mi disse:

- Quello è il tuo posto.

Mi sedetti sulla sedia, di fronte al monitor di una televisione dal quale il regista controllava quello che succedeva sul set e ascoltai i classici «silenzio», «motore», «si gira». Dopo alcuni decimi di secondo, Pedro in persona pronunciò la parola «azione» e il film si mise in marcia. Un personaggio interpretato da Gael García Bernal suonava alla porta di una casa di produzione cinematografica, presentandosi come il compagno di scuola di un altro personaggio interpretato da Fele Martínez, che usciva a riceverlo e con il quale scambiava due parole e un abbraccio nella sala d'attesa. Dopo i saluti, entrambi attraversavano l'ufficio diretti verso un altro al quale non arrivavano mai perché Almodóvar continuava a ordinare di tagliare e ripetere la scena.

Dopo ogni ripetizione chiedeva che gli venisse passato il video e osservava la sequenza con un'attenzione simile a quella che un medico presterebbe al corpo di un paziente. Sembrava che auscultasse le immagini, che verificasse se respiravano bene, se uscivano normalmente, se la temperatura era quella adeguata. Il resto del gruppo (me compreso) restava nella penombra trattenendo il respiro, come se stesse attorno al letto di un malato ad aspettare la diagnosi dello specialista. Quando aveva dei dubbi, o fingeva di averli, su questa diagnosi, Pedro si portava la mano destra al collo e accarezzava una medaglia inesistente in un tic che a volte era accompagnato da un lampo di panico che illuminava per mezzo secondo le sue pupille. Di tanto in tanto, dopo uno di questi controlli, scambiava un giudizio clinico con il direttore della fotografia, seduto alla sua sinistra, e poi si alzava, andava verso il set, situato a qualche metro dal posto di osservazione, e dava, ancora una volta, istruzioni agli attori. Poi tornava e il personaggio interpretato da Gael García Bernal risuonava alla porta della casa di produzione, eccetera. Ebbi l'impressione che quello che Pedro faceva ogni volta che gli passavano il video era fare il confronto tra i risultati ottenuti nella realtà con un film che nella sua testa era già registrato, montato, sonorizzato e,

forse, uscito nelle sale. Mi sembrò anche che vivesse il bisogno di lavorare con attori come un condizionamento doloroso. Tutti lo deludono un po' (alcuni, molto) perché hanno, in quanto esseri umani, dei limiti fisici e psicologici oltre i quali risulta loro impossibile avventurarsi. La leggenda di regista severo che si è creata attorno ad Almodóvar non proviene, come alcuni potrebbero pensare, dal suo essere antipatico, borioso, capriccioso o maleducato, ma piuttosto dal fatto che obbliga gli attori ad andare fino al confine delle loro possibilità. Sa come farlo, ma alcuni attori non sanno come fare ritorno dai propri limiti a quelli che probabilmente non avevano mai esplorato.

Quando si osserva un attore in scena, è molto difficile individuare dov'è il limite tra la persona e il personaggio, perché si tratta di un confine mobile. Alcuni continuano a rimanere loro stessi dopo la parola «azione» e alcuni continuano a comportarsi come il personaggio per alcuni secondi o una vita dopo la parola «stop». Pedro ha sviluppato un olfatto spaventoso per capire in quale lato del confine si trovano, nonostante loro fingano di stare da una parte quando in realtà stanno dall'altra.

- Non mi arriva, mi annoia, mi pare impostato, è troppo cantilenato – diceva disperato quando le cose non funzionavano.

Parlando di confini, molte persone pensano che una particolarità degli artisti, che loro stessi si occupano di alimentare, è che non sono loro chiari i limiti tra la realtà e la finzione. Per Almodóvar sono chiarissimi, perché servono dieci o dodici ore di lavoro reale, con dozzine di persone reali che prendono stipendi reali e che mangiano e si ammalano realmente, per ottenere due minuti decenti di finzione. È, quindi, evidente il limite, almeno sul piano della realtà pratica, perché su quello della realtà intellettuale l'opera di Almodóvar rappresenta un punto di domanda sui confini. Nonostante li abbia trasgrediti tutti, ancora oggi, dopo tanti anni, continua ad affascinarlo quello che separa la scena dalla realtà, il che non risulta essere troppo strano quando uno ha avuto la possibilità di calpestare questa linea.

La scenografia delle prime sequenze de *La mala educación* era costruita all'interno di un capannone gigantesco a sua volta situato in una zona industriale della periferia di Madrid. Se si apriva una delle porte finte di questa scenografia per

uscirvi, invece di trovarsi sul pianerottolo di una scala, ci si trovava dentro ad un hangar. Ma abbandonando l'hangar, si usciva su una strada stranissima, fiancheggiata da facciate colossali di altri capannoni occupati da imprese cinesi dedicate alla vendita all'ingrosso degli oggetti più svariati. Pedro adorava questa strada che, a parte il fatto di stare nel lato della realtà, aveva tutte le caratteristiche di una costruzione immaginaria. A volte, durante la pausa pranzo, lo si vedeva uscire dall'hangar e mettersi in mezzo alla strada per osservarla con un'attenzione fuori dal comune (finirà per girare proprio qui una delle sequenze più penetranti de *La mala educación*).

Anni fa, durante le riprese di *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*, cominciò a scrivere un racconto in cui tre assassini fuggiti dal carcere si rifugiano in un capannone industriale dove si sta finendo di girare un film la cui scenografia è rappresentata da una casa. Siccome non hanno mai avuto una casa, si innamorano di quella, sebbene sia finta e al suo interno niente funzioni come dovrebbe. Non finì mai di scrivere il racconto, ma quest'inizio spinge a chiedersi da quale parte del confine viviamo, da quella della realtà o da quella della finzione. Nel libro *Pedro Almodóvar. Tutto su di me* di Frédéric Strauss, confessa: «Ho girato *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* in uno studio e a quell'epoca mi attirava ancora molto l'idea un po' underground di far vedere tutto, il dritto e il rovescio delle cose e, nel caso del cinema, tutti i trucchi che accompagnano le riprese. Mi piacciono le scenografie in quanto scenografie, in quanto rappresentazioni, e dovevo controllarmi molto per non filmare quelle di *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* come se fossero una mera costruzione artificiale, spostando un po' la videocamera».

Questa tentazione di mostrare il confine, che ottiene con un'incredibile facilità in una scena de *La mala educación*, non è anche un modo per chiedersi quale sia il lato più reale o in quale punto esatto finisca la realtà? In *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*, Pepi dice a Luci che la pioggia, nel cinema, è artificiale perché la pioggia nella realtà non si vede.

Quando Pedro aveva otto o nove anni, la sua famiglia si trasferì da un piccolo paese della Mancha (Calzada de Calatrava) ad un altro in Estremadura, dove sua madre diede vita ad una modesta attività di lettura e scrittura di lettere, dal momento

che la maggior parte degli abitanti era analfabeta. Pedro le scriveva, perché aveva una grafia migliore, e sua madre le leggeva. Dato che il bambino si accorgeva che la madre spesso aggiungeva cose che non erano scritte nella lettera originale, un giorno le chiese con tono di rimprovero: «Perché hai letto che si ricorda spesso della nonna e che le manca quando la pettinava nella porta d'entrata con la bacinella piena d'acqua? Nella lettera la nonna nemmeno si nomina». «Ma non hai visto quanto era contenta?», rispose sua madre. «Queste improvvisazioni – scriverà anni dopo Pedro in un articolo pubblicato il giorno successivo alla morte di sua madre, - hanno rappresentato una grande lezione per me. Stabilivano la differenza tra finzione e realtà e quanto la realtà aveva bisogno della finzione per essere più completa, più piacevole, più vivibile».

- Questo è il tuo posto – mi dissero il primo giorno che mi presentai alle riprese de *La mala educación*, indicandomi una sedia posta a fianco a quella di Almodóvar.

Nonostante si trattasse, in apparenza, di un posto privilegiato, ebbi subito la strana sensazione che quanto più mi avvicinavo ad Almodóvar, tanto più si allontanava il confine che mi separava da lui. Non potrei assicurare che si trattasse di una strategia voluta da parte sua o dalla sua équipe, quel che è certo è che avvertii una contraddizione irresolubile: avrebbero lasciato che mi avvicinassi a Pedro a patto che restassi lontano da lui o, peggio ancora, mi avrebbero permesso di fare un reportage sul cineasta purché non lo facessi.

- Pedro non ha mai permesso a nessuno di entrare nella sua vita come hai fatto tu – mi dicevano sempre i suoi collaboratori quando mi lamentavo delle mie difficoltà.

Ed era vero. Nei giorni seguenti, oltre ad offrirmi un posto di preferenza alle riprese, mi avrebbe aperto la porta di casa sua, del suo paese, della sua famiglia,...

Non poteva, in apparenza, darmi di più. Allora perché avevo la sensazione che l'unico obiettivo di mostrarmi tanto era quello di nascondere tutto? Non fui in grado di scoprirlo allora e nemmeno adesso, mentre scrivo queste righe, motivo per cui, a rigor di logica, non avrei altra scelta che ammettere la possibilità che si

trattasse di un'impressione soggettiva, senza alcun fondamento. E va bene, lo ammetto, alla fine, *eppur si muove*.

Il fatto è che io mi ero proposto di trovare il confine tra l'Almodóvar reale e la sua rappresentazione, ma restandogli vicino non avevo modo di distinguere la linea che separava un Pedro dall'altro. Decisi di allontanarmi. Lasciai la sedia posta di fianco a lui e mi sedetti in quella dietro. Di solito, dietro la sedia del regista e quella del suo direttore della fotografia, ci sono altre due o tre file di sedie occupate dai collaboratori più vicini. A partire da quel momento, mi collocai nella seconda o terza fila e da lì vedevo Pedro lavorare con una prospettiva maggiore rispetto a quando era vicino a me. Confermai l'idea che avesse già una versione platonica del film nella sua testa prima di iniziare le riprese. Tutti i registi ce l'hanno, ma non nella misura a cui mi riferisco. A volte, dopo aver ordinato di fermare la ripresa, si alzava e faceva finta di negoziare con il proiezionista, con gli attori, con l'aiuto regista, con il direttore della fotografia, ma si vedeva lontano un miglio che si trattava di concessioni che faceva alla realtà, perché combatteva tra il film dentro alla sua testa e quello fuori così come un demiurgo non sarebbe in pace con il materiale di bassa qualità con il quale è costretto a costruire un mondo il più vicino possibile alle sue idee. Quel che è certo è che forzava questa materia fino al limite della sua plasticità e lì si fermava lievemente rassegnato, mai del tutto entusiasta.

- Gli attori – mi diceva, come se si lamentasse di loro, - hanno limiti organici e psicologici. Quelli che possiedono una certa tecnica riescono meglio nella posa 30 che nella 2. Gli intuitivi sono meglio nella 2 che nella 30.

Un altro confine: quello che separa l'intuizione dalla tecnica, l'artista vero dall'artista impostato. Allontanandomi un po', riuscii a distinguere questo nuovo limite e compresi quell'espressione che sembra ridondante o assurda: «cinema d'autore». Tutto il cinema è obbligatoriamente d'autore, invece no. Non ho mai visto Almodóvar dubitare sulla posizione o l'altezza alla quale doveva stare la telecamera. Aveva perfettamente chiaro il punto di vista dal quale girava. Il punto di vista è il luogo dal quale qualcuno guarda o racconta qualcosa. In poche parole, si tratta di un territorio morale. Il posizionamento della telecamera metaforizza questo territorio. Non è facile trovare registi che abbiano una poetica sul punto di vista. Parlai della



questione con José Luis Alcaine, il direttore della fotografia de *La mala educación*, dopo averlo ascoltato, per caso, fare questa curiosa affermazione ad una collega della troupe:

- I sistemi digitali – disse – annulleranno il punto di vista. Girare a video risulta molto più economico rispetto al prezzo della celluloide, tanto che al giorno d'oggi molti registi collocano telecamere dappertutto affinché dopo, nella fase di montaggio, ci sia più materiale tra cui scegliere. Siccome il montaggio dipende spesso dal produttore del film piuttosto che dal regista, il risultato finale è l'assenza del punto di vista, anche se c'è un'infinità di prospettive.

Gli chiesi quali erano stati i registi che nella storia del cinema avevano saputo fare il miglior uso del punto di vista e me ne citò tre o quattro tra i quali c'era Almodóvar, che lavorava con una sola telecamera di cui sembra conoscere il posizionamento fin dal primo istante in cui inizia a scrivere il copione. Qualche giorno dopo, quando raccontai a Pedro della conversazione avuta con Alcaine, mi portò come esempio di problemi riguardo al punto di vista quello del cinema nordamericano attuale. Mi spiegò che molti registi statunitensi – e tra questi nominò alcuni mostri sacri – hanno paura di «scendere sul set» (il set, le scenografie sono la stessa cosa) ed entrare in contatto con gli attori. Li osservano attraverso il monitor e parlano con loro con i microfoni, quando non lo fanno per mezzo dei loro rappresentanti sindacali.

- E' tutto troppo diviso per compartimenti – aggiunse – ma non sempre i compartimenti si trovano bene tra loro. In un copione lavorano quindici o sedici persone. Ognuna di loro fa un frammento che può andare bene, ma che forse non si adatta all'insieme. I materiali narrativi devono avere il grado di dispersione che vuoi tu, non dev'essere una cosa casuale. A me piace la dispersione, ma alla fine tutto dev'essere sottomesso a certi interessi.

Finite le riprese, mi invitò ad una sessione di montaggio. Pedro lavora con Pepe Salcedo dal suo primo film, quindi si capiscono quasi a monosillabi. Mi sembrò che la moviola, tra i cui ingranaggi passava la celluloide, fosse un po' vecchia.

- Adesso si può fare tutto con strumenti digitali, senza supporto – mi disse – però io preferisco vedere il corpo.

Più che vederlo, lo auscultava.

- Qui mettiamo altri sei fotogrammi, in modo che respiri – diceva Pedro e Pepe Salcedo disegnava delle misteriose macchie sulla celluloide, che osservavano come un medico fa con una radiografia. Mi accorsi che Almodóvar misurava in decimi di secondo il ritmo respiratorio di quell'artefatto narrativo. Capii che montare consisteva, soprattutto, nel distribuire le quantità d'ossigeno adeguate durante tutta la lunghezza del corpo del racconto.

Forse il lettore adesso potrà comprendere perché ci sono film perfetti, ma senza un'anima: perché sono privi di punto di vista, ossia, perché la loro trama non è narrata da uno spazio morale, ma da mere posizioni geografiche. Ed è questo che differenzia il cinema di Almodóvar da quello che viene generalmente definito cinema d'autore, dal cinema da manuale.

Una ripresa, come qualsiasi altro movimento sismico, ha il suo epicentro, situato sulla scala del regista (e dove la scossa raggiunge l'intensità maggiore), e i suoi limiti. Mi resi conto che, allontanandomi dall'epicentro, potevo avvicinarmi meglio a Pedro nelle pause. Però se non vi piace l'esempio del terremoto, pensate all'attività febbrile che si registra vicino all'entrata di un formicaio, dove tutto si muove in direzioni diverse dando l'impressione di una frenesia senza senso. Devi attendere che gli occhi ci facciano l'abitudine, come quando si abituano all'oscurità, per capire che ognuno di questi movimenti corrisponde ad una meccanica precisa. Durante una ripresa non ci si riposa mai, c'è sempre qualcuno che lavora, se non in prima fila, dietro alle quinte, e Pedro cerca di essere da tutte le parti, in prima fila e dietro le quinte, per cui non è sempre facile avvicinarsi a lui. Inoltre, nel privato, è eccessivamente riservato. Non sopporta parlare di se stesso, anche se ne ha bisogno. Ebbi il privilegio di leggere il copione de *La mala educación* durante i primi giorni delle riprese e mi sembrò un capolavoro, basato principalmente su di un gioco di confini composto di materiali narrativi che funzionano nello stesso modo delle casse cinesi Ma, contrariamente a quanto accade nelle storie che fanno uso di questa tecnica, nel copione di Pedro, e, da quello che successivamente mi fu possibile captare, anche nel suo film, non sai mai qual è la scatola interna e quella esterna. Ciò che all'inizio credevi fosse la pelle del corpus narrativo, si trasforma

immediatamente nelle sue viscere e le viscere diventano poi pelle. E tutti questi passaggi tra la superficie e la profondità, ma anche tra il passato e il futuro o tra la realtà e la finzione, si svolgono con così tanta velocità che risulta impossibile isolare le diverse parti del corpo per analizzarle separatamente. Ci sono racconti che sono figli di un miscuglio scomposto e altri che sono figli di una lega. Almodóvar, che ha sicuramente iniziato facendo composti chimici, ha sviluppato la lega così tanto che in quest'ultimo film è impossibile distinguere le componenti originali. E' probabile che questo abbia a che fare con l'abilità che è riuscito a sviluppare nell'uso dell'ellissi, che nel suo cinema funziona come funzionerebbero i buchi neri se lo spazio e il tempo si piegassero su se stessi, come un foglio di carta, unendo gli estremi di questi buchi, e quindi spazio e tempo sarebbero molto lontani tra loro. Quando Pedro usa un'ellissi è come se facesse affacciare lo spettatore su un buco nero dal quale viene risucchiato per poi, in un decimo di secondo e senza subire nessuna violenza, lasciarlo all'altro estremo, ossia in uno spazio ed un tempo diverso. Lui utilizza spesso il verbo «ellissare», che non esiste come parola, ma esiste come realtà. Il suo virtuosismo «ellissatore» lo sta portando ad un tipo di narrazione in cui c'è solo sostanza dato che il materiale apparentemente più superfluo è al servizio del significato generale.

Provai a parlargli delle qualità del suo copione, ma mi resi conto che non sopportava i complimenti. Il problema, secondo il mio punto di vista, è che non sarebbe stato capace di sopportare nemmeno le critiche, il che riconfermò la contraddizione, già segnalata anteriormente, che mi avrebbe permesso di avvicinarmi a lui solo a patto che fossi rimasto distante. Mi chiesi se questo gioco di incompatibilità fosse un problema mio o del personaggio. Se continuerete a leggere, vedrete che era mio. In Almodóvar convivono senza problemi aspetti che sarebbero incompatibili nella maggior parte dei mortali. Forse il fascino e l'inquietudine che il suo cinema produce si fonda sull'armonia con la quale in lui si mischiano i generi più distanti tra loro, le situazioni più contraddittorie.

Certi giorni, vedendolo muoversi sul set con l'eccitazione e la preoccupazione di chi sta girando il suo primo film, io stesso dovevo sforzarmi per ricordare che ero assieme ad un individuo che, uscito da un piccolo paese della

Mancha, aveva vinto tutti i premi più prestigiosi del mondo, inclusi due Oscar. Tra Calzada de Calatrava ed Hollywood ci sono circa nove mila chilometri, ma qual era la distanza tra l'Almodóvar reale e quello sognato dall'Almodóvar reale? Dov'era il confine tra l'uno e l'altro? La scatola del Pedro sognato era dentro a quella del Pedro reale o viceversa?

Solo qualche giorno prima che avesse luogo la cerimonia degli Oscar del 2003, alla quale *Parla con lei* partiva con due nomination, che si sarebbero concretizzate con il premio alla miglior sceneggiatura originale, Pedro mi disse che non sapeva se presentarsi o meno a Los Angeles. Stava per cominciare le riprese de *La mala educación* e temeva che le tensioni del viaggio lo deconcentrassero troppo. Considerò la possibilità di mandare Agustín, suo fratello, affinché, nel caso in cui fosse stato premiato, leggesse un testo al quale stava lavorando nella sua testa e in cui affermava che quel giorno era andato a letto presto, che si era addormentato subito e che aveva sognato che il presentatore della cerimonia apriva la busta del film vincitore e diceva che si trattava di *Parla con lei*, di Pedro Almodóvar. Allora, Agustín si sarebbe alzato, si sarebbe avvicinato al palco e avrebbe letto il messaggio in cui Pedro aveva scritto che quel giorno era andato a letto presto, eccetera. Dove si trova il sogno qui? Dentro o fuori? La realtà è la scorza del sogno e il sogno è la scorza della realtà?

Alla fine, il team de *El Deseo* riuscì a convincerlo ad andare ad Hollywood e fu lui stesso a ritirare la statua reale, o sognata, chi può dirlo. In generale, sogniamo quello che dopo, grazie alla fortuna, otteniamo. Pedro, a volte, dà l'impressione di fare questo percorso al contrario, come se prima ottenesse le cose e poi le sognasse. In realtà, avrebbe bisogno di un'altra vita per sognare tutto quello che ha conseguito in questa come regista cinematografico. Un giorno, a colazione, tirai fuori l'argomento dell'Oscar alla miglior sceneggiatura, il secondo della sua carriera, e mi disse:

- Me ne sono ricordato quando l'hai menzionato, ma non fa nessun effetto. Tengo il mio progetto fuori da questo. Io mi sentivo già premiato, non avevo bisogno dell'Oscar.

Non ne aveva bisogno?

Visti i risultati ottenuti per il semplice fatto di essermi messo nella seconda o terza fila alle riprese, decisi di far diventare quei metri dei chilometri. Un giorno andai al suo paese in compagnia di una delle sorelle, María Jesús, e di suo figlio, Diego, per osservare Pedro fin dalle origini. María Jesús è la seconda dei quattro fratelli Almodóvar. La prima, in ordine d'età, è Antonia. Pedro e Agustín sono il terzo e il quarto. Antonia e María Jesús sono casalinghe e vivono a Perla, una località della periferia di Madrid, dove occupano due case a schiera confinanti tra le quali c'è un continuo scambio di gatti e spezzatino. Agustín dirige la casa produttrice El Deseo, fondata negli anni ottanta sotto la protezione della legge Mirò, un decreto che forniva appoggio economico ai film di interesse culturale. «Nel nostro lavoro con Pedro al Deseo – dice Agustín – non si spreca nulla. Tutta l'energia creatrice è diretta al film. Non siamo una casa produttrice internazionale, ma una squadra attorno ad un artista».

Il lettore non può immaginare l'enorme significato di tali affermazioni. La squadra de El Deseo funziona come una seconda pelle mediante la quale Pedro Almodóvar entra in contatto con il mondo. Come qualsiasi pelle, è piena di terminazioni nervose dotate di una sensibilità speciale per captare gli stimoli che causano danno o beneficio al suo portatore. A prima vista, si può avere l'impressione che questa squadra isoli Pedro dal mondo, però ad una seconda occhiata si capisce che, al contrario, lo aiuta a relazionarsi con lui. Alla terza occhiata, ci si rende conto che fa entrambe le cose: lo isola e lo collega, a seconda di quello che conviene in ogni momento. Altre due parole su questo team o questa pelle: se una persona fosse il padrone, poniamo un esempio, del Corte Inglés, lo acquisterebbe a qualsiasi prezzo, lo metterebbe a capo dell'impresa e se ne andrebbe tranquillamente alle Bahamas. Se dovessi nominare tre aziende che funzionano bene in Spagna, una di queste sarebbe, senza dubbio, El Deseo.

Quindi, la creazione di una casa produttrice propria pose fine alla situazione schizofrenica di lottare con due progetti distinti (quello del regista e quello del produttore) per fare lo stesso film, cosa che permise a Pedro di concentrare tutte le sue energie creative in un'unica direzione. Con il passare degli anni, e senza perdere di vista quest'obiettivo primordiale, El Deseo si sarebbe trasformato in una piccola

fabbrica di progetti alternativi che ha dato vita, tra le altre cose, al recente *La mia vita senza me*, di Isabel Coixet.

La monotonia del paesaggio che si succedeva dall'altro lato del finestrino facilitò la conversazione con la sorella e il nipote di Almodóvar, che si rivelarono degli ottimi compagni di viaggio. Quando Pedro, a diciassette anni, arrivò a Madrid per fare la Movidá, condivise un appartamento nella *calle* Canillas, del popolare quartiere Prosperidad, con María Jesús, che era sposata con una guardia civile, di cui adesso è vedova. Quando nacque la sorella di Diego, l'appartamento si fece piccolo e Pedro affittò quello accanto, anche se viveva indistintamente nell'uno o nell'altro. E' difficile immaginare la convivenza tra il Pedro Almodóvar di quegli anni, pazzo per la Movidá, e una coppia di classe media assolutamente convenzionale, ma quando lo dico a María Jesús, mi risponde che non ebbero mai problemi nel conciliare la vita di Pedro con la loro. Inoltre, le modelle da cui il cineasta si travestiva durante le notti di festa, *Noches de Guatiné*, al Rock-Ola, assieme a Fabio McNamara, uscivano spesso dall'armadio della sorella, ma anche da quello del cognato, la guardia civile, con la cui giacca di pelle e una calzamaglia andò spesso in scena. Quelle due case, le cui porte restavano più tempo aperte che chiuse, sarebbero diventate gli uffici di produzione di *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*, il primo lungometraggio di Almodóvar, le cui riprese durarono quasi tre anni. Di qui passarono tutti gli attori e le attrici della prima epoca di Pedro. La sorella arrivò a dare lezioni sull'atteggiamento della casalinga alla Carmen Maura di *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* e si occupò del catering delle prime riprese.

Siccome non riesco a far ammettere alla sorella di Almodóvar che quella convivenza era strana, per non dire impossibile, mi rivolgo a Diego che passò la sua infanzia tra i due appartamenti.

- Tu non avevi l'impressione di avere uno zio completamente pazzo? – gli chiedo.

Anche Diego, che guida la macchina che ci porta a Calzada de Calatrava con una prudenza sorprendente, assicura che non era così, che gli sembrava tutto normale, ossia che non vedeva alcuna incompatibilità tra una madre/casalinga che andava a messa, un padre guardia civile e uno zio che alle dieci di sera si truccava, si

travestiva e, spesso, andava a cantare canzoni brutali al salone di feste alternative più conosciuto dell'epoca. Al contrario, ha dei magnifici ricordi di questo zio che gli fece da secondo padre, infatti lo aiutava con i compiti e gli procurò le prime letture. Attualmente, Diego è economista e lavora nel Deseo. Da anni, tutte le domeniche, a mezzogiorno, prende la macchina, esce da Perla e raggiunge il centro di Madrid, dove vive Pedro, per portargli la caponata e la tortilla di patate che le sorelle Almodóvar preparano per lui. Per qualsiasi altro giovane questo rituale sarebbe un compito odioso; per Diego è un piacere fare questo per suo zio, il quale, oltre al fatto di non voler mangiare al ristorante, ama gli spezzatini della Mancha che lo collegano alle sue origini.

Un giorno parlai anche con Pedro di quest'insieme di contraddizioni apparenti tra i valori che rappresentava lui e quelli che rappresentava la sua famiglia. Gli feci notare che altri giovani di quegli anni furono costretti a rompere i rapporti con i genitori per delle trasgressioni che non erano neanche il 10% di quelle realizzate da lui, nonostante molte di queste famiglie disponessero di più risorse culturali per assimilare quei cambiamenti, rispetto a quella del cineasta. La sua risposta fu molto semplice, come quella avuta dal nipote e dalla sorella:

- Non ho vissuto come una contraddizione tutto quello che dici. In casa mia erano educati, anche se poveri, e si rispettava tutto.

Probabilmente la spiegazione alla naturalezza con cui nel cinema di Pedro Almodóvar convivono materiali narrativi in principio incompatibili, così come generi discordanti, sta in questo rispetto che osservò all'interno della sua famiglia, dove non gli trasmisero mai l'idea di essere un tipo strano, sebbene lo fosse, che motivo c'è di dire una cosa per un'altra. Forse questa naturalezza è anche ciò che spiega il fatto che un cinema condannato sulla carta ad essere minoritario o alternativo sia stato accettato dal mercato. D'altra parte, e come ulteriore prova della confusione di territori, bisogna dire che la «pazzia» del Pedro Almodóvar degli anni della Movida madrilená si combinava con una sensatezza quasi da manuale. Per chi ancora non lo sapesse, una delle prime cose che fece Pedro quando tornò a Madrid fu presentarsi al concorso per un posto di ausiliario amministrativo per Telefónica, in parte per guadagnarsi da vivere e, in parte, per tranquillizzare i genitori, preoccupati per il suo

futuro, dal momento che facevano fatica a credere che si potesse vivere degli hobby ai quali si dedicava. Quel lavoro, che lo faceva alzare all'alba, lo aiutava anche a condurre una vita piuttosto metodica, soprattutto se teniamo in considerazione che era pieno di progetti la cui realizzazione era possibile solo grazie alla disciplina. Da quando con uno dei primi stipendi si comprò una telecamera Super 8, non fece altro che scrivere copioni. Durante quegli anni, arrivò ad ottenere un grande prestigio marginale come autore di corti, le proiezioni dei quali, grazie al suo talento nello spettacolo, si trasformavano in veri *happening*. E' impossibile dar vita a tutta la produzione dell'Almodóvar di quell'epoca senza restare incollato alla sedia per molte ore. A queste ore di lavoro, bisogna ancora aggiungere quelle dedicate alla formazione da autodidatta, dato che Pedro è stato, dall'età di dodici o tredici anni, un lettore malaticcio e molto originale. Se si facesse una Biblioteca Almodóvar, con i cinquanta o cento titoli fondamentali della sua biografia di lettore, avremmo un gioiello bibliografico. I suoi film, come quelli di Woody Allen o Alfred Hitchcock, portano il marchio indelebile della letteratura.

Ciò nonostante, l'immagine di Pedro che predomina nell'immaginario collettivo, e che lui stesso si occupa di diffondere in molti dei suoi interventi pubblici, è quella di un artista frivolo. Quel che è certo è che conduce una vita da monaco e che è diventato, se non lo è sempre stato, dipendente dal lavoro.

- Io – mi disse quando saltò fuori di nuovo il periodo della Movida nelle nostre conversazioni – sono stato salvato dal buon senso. Il grande pericolo del momento era l'eroina, perché c'era qualcosa di romantico nel prenderla. I nostri idoli musicali la prendevano. Io sapevo che non mi ci potevo avvicinare, ma convivevo con gente che ne faceva uso, avrei potuto farlo. Inoltre, avevo un'ora a cui tornare a casa perché avevo sempre un progetto tra le mani.

Mano a mano che l'auto si lascia alle spalle Almagro, il paesaggio diventa un succedersi di vigneti che, a causa del loro aspetto legnoso e dell'apparenza aspra della terra, danno, soprattutto in inverno, l'immagine di un insieme di monconi disposti senza senso in una fila. Le viti sono, per la maggior parte dell'anno, semplici protuberanze organiche che una cappa finissima di nebbia a volte copre come uno strano sudario. Calzada de Calatrava sarebbe inspiegabile senza la cultura del vino e



anche gli Almodóvar, infatti suo padre, come molti degli abitanti della regione, aveva una cantina di sua proprietà. Quando, poco prima di entrare nel paese, chiesi a María Jesús com'era il processo di elaborazione del vino, mi diede questa risposta inquietante:

- Una volta ottenuto il mosto, si mette nelle botti dove bolle o fermenta. Dopo pochi giorni, la madre sedimenta e rimane un vino dolce, ma ancora un po' torbido. In dicembre, con le gelate, si deposita sul fondo e il vino resta chiaro, limpido, limpido. Il vino non è solamente da conservare in luoghi con la temperatura adeguata, ma anche in luoghi silenziosi, perché l'eccessivo rumore può svegliare la madre.

Mi chiesi se tante allusioni alla madre fossero casuali dato che provenivano da una delle figlie di Paca Caballero. In ogni caso, non serve far rumore per svegliare la madre di Pedro perché, sebbene riposi nel cimitero di Calzada de Calatrava dal settembre del 1999, rimane sveglia nella memoria dei suoi figli, specialmente in quella del cineasta. Una volta giunti a Calzada, andammo subito al cimitero, dove di fronte alla tomba degli Almodóvar Caballero due immagini incongruenti attraversarono la mia immaginazione: quella della madre morta che si deposita sul fondo della memoria di Pedro e quella del vino che precipita sul fondo della botte. Mancavano di concordanza o di logica, ma si trattava del tipo di insensatezza con la quale continuavo a scontrarmi rivivendo l'esistenza di Almodóvar.

Ci sono persone che appartengono ad uno stato, persone che appartengono a una città, persone che appartengono ad un piccolo paese. La madre di Almodóvar appartenne ad una via: quella del General Aguilera. Nacque qui, si sposò con Antonio, un ragazzo che viveva nella casa vicina e, anche se il matrimonio si tenne un paio di case più in là, lei non si fermò finché non raccolse il denaro necessario per comprare una casa in questa stessa via della quale, secondo quanto detto da Almodóvar, diventò la regina. Paca Caballero occupa così tanto spazio nella vita di Almodóvar che quasi non è rimasto posto per il padre. L'abbiamo vista svolgere ruoli secondari, ma significativi, in alcuni dei suoi film, e da protagonista in più di un documentario sulla vita del cineasta manchego. Anche quando non c'è, la sua presenza è imponente. E tutto ciò senza essere praticamente mai uscita da General

Aguilera, dove invecchiò affascinando con la sua loquacità quelle bambine, ora anziane, con le quali aveva giocato da piccola. Forse il segreto dell'essere universale sta nell'appartenere ad una via. Forse Pedro può dare del tu a tutto il mondo perché diede del lei a sua madre. Ad ogni modo, quel che è certo è che Paca Caballero appariva così spesso nella mia documentazione su Almodóvar, che all'inizio, forse come voi, arrivai a pensare che il padre non ci fosse stato. Invece c'era e rappresenta una delle figure più interessanti di questa storia.

Antonio Almodóvar Trujillo, che così si chiamava, fu l'ultimo di un'importante stirpe di mulattieri di Calzada de Calatrava. Il mulattiere, che in groppa ad animali come l'asino e la mula arrivava con le sue mercanzie nei territori più inaccessibili che si possano immaginare, è una figura fondamentale per capire la sopravvivenza di molti insediamenti delle epoche passate. In luoghi come l'Andalusia e la Mancha, con una geografia che favoriva la formazione di borghi e caseggiati isolati, i mulattieri stabilivano vere e proprie reti di comunicazione attraverso le quali circolavano con regolarità le merci e le notizie del mondo esterno.

Gli Almodóvar si specializzarono nel portare vino a El Centenillo, un insediamento minerario nella provincia di Jaen situato sul versante meridionale della Sierra Morena. El Centenillo nel 1930 aveva circa tremila abitanti, molti dei quali erano giunti fino a lì dalle zone più sottosviluppate dell'Andalusia e della Mancha all'annuncio della rinascita economica del paese, basato principalmente sull'estrazione del piombo.

Francisco Rodríguez García, autore di un famoso lavoro sui mulattieri della zona, assicura che gli Almodóvar, nel corso del secondo quarto del secolo scorso, monopolizzarono l'esportazione di vino da Calzada a El Centenillo. Antonio Almodóvar *el Cristo*, nonno del regista, era proprietario di una cantina che si trovava nella *calle* General Aguilera, 18, dove produceva un vino bianco «di un colore giallo paglierino, molto leggero e facile da bere» che, secondo il sopracitato Francisco Rodríguez, si beveva nelle cantine e nelle case «con devozione ed estremo rispetto».

Con questi vini e con una squadra di dieci asini e due mule, oltre a otto o dieci ragazzi che lo aiutavano a caricare e scaricare gli otri, andava a El Centenillo due volte alla settimana (centottanta chilometri ogni sette giorni) per tutta la durata

dell'anno, anche quando le condizioni meteorologiche erano sfavorevoli. Giungevano a El Centenillo il secondo giorno di marcia, dopo aver passato la notte in una locanda tra le propaggini della Sierra Morena dove non era raro che dovessero difendersi da un attacco dei lupi. «Per questo motivo – aggiunge Francisco Rodríguez con una curiosa precisione – posizionava i cavalli con il culo verso il falò in modo che potessero vedere e difendersi da un eventuale attacco». Ogni animale trasportava novantasei litri di vino in due otri da circa trentacinque chilogrammi ciascuno. I vini commercializzati dal nonno di Almodóvar acquisirono così tanta fama che ben presto non ebbero più rivali.

Per portare a termine viaggi simili, si richiedevano condizioni fisiche particolari, ma anche un talento speciale nell'approccio con le persone, dato che mantenere i vecchi clienti era tanto importante quanto farne di nuovi. Inoltre, il mulattiere non solo era accolto nei posti in cui arrivava a braccia aperte per le merci, ma anche per le notizie che portava dal mondo esterno, il che lo obbligava ad avere una buona loquacità. Antonio Almodóvar *el Vinatero*, figlio di Antonio Almodóvar *el Cristo* e padre del famoso cineasta, ereditò la professione del mulattiere, di cui possedeva le caratteristiche, dal momento che «era conosciuto per la sua corporatura (1.80 m d'altezza e circa 120 kg di peso) e la sua destrezza e forza per maneggiare gli otri di vino che pesavano circa trentacinque chilogrammi ciascuno». Oltre a ciò «era molto apprezzato per il suo bel modo di fare con le persone».

I mulattieri non dovevano solo affrontare climi avversi, ma anche un territorio accidentato, spesso al limite dell'attraversabile, abitato da qualsiasi tipo di animale selvatico. Come se non bastasse, dovevano anche diffidare dalle leggende sui banditi di cui la storia della Sierra Morena è stata oggetto e che, quando diventavano realtà, li obbligavano a tornare a casa privi di carico. Negli anni quaranta, a tutte le difficoltà elencate, si aggiunse la comparsa del *maquis* (un movimento di resistenza armata al franchismo) i cui militanti vivevano poveramente sul monte. Le maniere affabili di Antonio Almodóvar *el Vinatero* salvarono i suoi muli da più di una situazione difficile, in quanto era un esperto nel condividere il suo formaggio e il suo vino e a fare due chiacchiere con qualsiasi tipo di sconosciuto.

Quest'uomo corpulento e cordiale, a cui Pedro Almodóvar, con il passare degli anni, assomiglia fisicamente sempre di più, conobbe il momento di massima gloria della professione del mulattiere, ma ne fu anche il testimone della decadenza. Quando abbandonò il mestiere, negli anni cinquanta del secolo scorso, viaggiava da solo da Calzada a El Centenillo con un mulo e un asino chiamato Golondrino. Niente a che vedere con le spedizioni di dieci o dodici uomini e altrettante bestie dell'epoca dello splendore. A che cosa pensa una persona persa nel mezzo della Sierra e con un paio di animali come unica compagnia?

Le cause dell'improvvisa decadenza del commercio tra Calzada e El Centenillo sono da cercare nella caduta del prezzo del piombo e nel miglioramento delle comunicazioni, che fece sì che i camion sostituissero le bestie.

Con la fine di questa curiosa professione ebbe inizio il declino economico della famiglia Almodóvar che si vide costretta ad intraprendere successive migrazioni per guadagnarsi da vivere. Antonio *el Vinatero*, alla cui tenacità si univa lo sprono di Paca Caballero, una donna straordinariamente forte e ingegnosa, grazie ad altri lavori riuscì a garantire una situazione economica media, ma rimase fino ai suoi ultimi giorni un appassionato della cultura del vino. Quando morì, era proprietario di una cantina. Ovviamente, quando si ammalò, chiese di essere trasferito dall'Estremadura, dove viveva allora, a calle del General Aguilera, 18, a Calzada de Calatrava, per morire nello stesso letto in cui era nato, a pochi metri dalla cantina fondata negli anni trenta da suo padre. Quando si vide nel letto dov'era venuto al mondo, l'agitazione e l'irrequietezza di cui era stato vittima dal momento in cui era iniziata la sua agonia lo abbandonarono e si consegnò serenamente alla morte. Forse, oltre ad esistere persone che appartengono ad una via, ci sono persone che appartengono ad un letto. Questa tendenza animale, da intendersi nel senso positivo dell'espressione, di cercare in punto di morte lo stesso giaciglio in cui si è venuti al mondo, si ritrova in qualche personaggio di Pedro. Antonio Almodóvar *el Vinatero* era anche dotato di un istinto speciale per capire gli animali, che i vicini gli affidavano come se fosse un veterinario. Li curava con le mani e con l'uso di rimedi tradizionali. Un giorno chiesi a Pedro del rapporto tra lui e il padre. Questa fu la toccante risposta che mi diede:

- Mio padre mi guardava con estraneità e amore. Io non facevo parte del suo mondo. Niente di quello che lui pensava fosse un uomo si era sviluppato in me.

Ci sono delle foto commoventi del Pedro adolescente assieme a suo padre in cui si può percepire questa curiosa alleanza tra l'estraneità e l'amore. Antonio *el Vinatero* morì senza aver assaporato il successo del figlio, proprio alla presentazione del suo primo lungometraggio (*Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*) al Festival di San Sebastián del 1980. Durante i suoi ultimi giorni chiese con insistenza alla moglie che non permettesse a Pedro di abbandonare Telefónica, perché tutte quelle cose che aveva in testa erano sogni irrealizzabili. Tengo per me che Pedro sopporta come un dolore cronico il fatto che il padre non abbia vissuto abbastanza per poter conoscere quello che ha ottenuto. Dice, per consolarsi, che il padre riuscì a vederlo in un'intervista fatta alla televisione in anni in cui andare in televisione era ancora ben visto. Quando cercai di farmi dire da Pedro qualcosa sulla produzione del vino, mi assicurò che non ne capiva niente, che di questa cultura era stato attratto solo dalla coreografia attorno all'elaborazione del vino che, tra l'altro, ricordava vagamente. Un giorno mentre stavo mangiando da loro e chiesi del vino (lui beveva acqua), tornò a tavola, dopo aver fatto molti giri e aver aperto non so quanti armadi, con una bottiglia di un liquido tedesco che definì vino senza troppa convinzione. Io lo bevvi con cortesia e diffidenza, nel caso non fosse potabile, e anche se non mi avvelenai, non riuscii a capire che cosa mi avesse dato. I film di Pedro, curiosamente, necessitano dello stesso tempo di produzione del vino di suo padre: circa nove mesi dall'inizio delle riprese fino a quando la madre si deposita sul fondo di celluloidi e si servono al pubblico. Suo fratello Agustín, invece, è un buon intenditore e credo che possieda una cantina modesta ma interessante. Quando gli chiesi cos'era il vino mi diede una risposta più scientifica di quella di sua sorella, ma ugualmente enigmatica:

- Il vino è lo stato intermedio tra l'uva e l'aceto.

Dopo la visita al cimitero, andammo alla casa di famiglia, dove mangiammo quello che María Jesús aveva portato da Madrid. La casa di General Aguilera, come tutte quelle della via, ha una facciata la cui modestia contrasta con quello che vi si nasconde dietro. Non appena si è al di là della porta, il visitatore rimane colpito dalla successione di patii (ne devo aver contati tre) e stanze che si articolano lì attorno

formando un complicato labirinto. Mi raccontarono che la madre di Pedro ampliò la casa mano a mano che nascevano i nipoti, quindi se fosse vissuta in eterno avrebbe continuato a costruire, in eterno, stanze per tutta la sua discendenza. Aveva la stessa abilità sia nel trovare spazio dove non ce n'era, sia nel tirare la cinghia durante i periodi di povertà. Almodóvar racconta che era capace di preparare un vecchio asino con tanta grazia che avrebbe potuto venderlo come se fosse il cavallo di un principe. Quando una delle sue figlie fece la prima comunione, ingannò una chiozza obbligandola a covare, oltre alle sue uova, altre dodici che non le appartenevano, il che, a quanto pare, rappresenta un'autentica impresa agricola. Con la vendita dei polli, guadagnò il denaro extra che le serviva per il vestito.

L'ingegno di Paca Caballero per moltiplicare pani e pesci raggiunse la massima espressione quando, in una delle migrazioni familiari, gli Almodóvar capitarono ad Orellana la Vieja, in Estremadura, dove, come è già stato raccontato, diede vita ad una curiosa attività di lettura e scrittura di lettere il cui metodo di lavoro sarebbe invidiato da molti laboratori di scrittura creativa attuali. Oltre a scrivere lettere, Pedro (che aveva otto o nove anni, non dimenticatelo) insegnava a leggere e a scrivere a ragazzi tra i quindici e i venti anni dai quali si faceva rispettare senza nessun problema.

I soldi extra che madre e figlio guadagnavano con queste attività ponevano rimedio alla malmessa economia familiare. Fu in questo paese che una donna particolarmente devota, vedendo che Almodóvar era quello che si usa definire un ragazzino bello e diligente, disse: «Questo bambino è destinato a Dio».

Pedro ascoltò assieme alla madre quella frase che sembrava annunciare un sacrificio rituale. Dopo pochi giorni, arrivò in paese un sacerdote di quelli che in quell'epoca attraversavano la Spagna rurale reclutando bambini con cui riempire i seminari e parlò con il figlio di Paca Caballero. Il cineasta ricorda che diede a Dio un anno di tempo per farsi sentire.

- Ma in quel collegio – mi disse – Dio non si fece sentire, anzi, tutto il contrario: si fecero sentire le debolezze umane.

In ogni caso, per la famiglia di Almodóvar, come per tante altre della Spagna rurale di quel tempo, il fatto che Pedro se ne fosse andato significò, oltre ad una

bocca in meno da sfamare, la possibilità di assicurare studi gratis al piccolo. Quell'esperienza, debitamente metamorfizzata e dopo dieci anni di sedimentazione (il tempo che Pedro ha lavorato sul copione), è alla base de *La mala educación*, le cui prime versioni, di quattro o cinque ore di durata, man mano hanno lasciato da parte il superfluo e le parti più biografiche, fino a diventare il capolavoro che si trasmette in questi giorni nei cinema.

Anche se rimase in seminario solo (solo?) tre anni, Pedro iniziò con questa esperienza un viaggio senza ritorno tra diversi collegi nei quali avrebbe terminato le scuole medie e superiori. L'ultimo anno, stanco delle regole dei collegi, chiese ai genitori che gli trovassero un alloggio. Era uno di quegli studenti che ottengono buoni risultati senza fatica, quindi, più per realizzare i desideri di sua madre che i suoi, si iscrisse alle Magistrali. Non appena ottenne il titolo, e come già si è detto, si sistemò a Madrid e diede il via alla Movida. Naturalmente, quando gli chiesi se non avesse la sensazione di aver vissuto un'infanzia completamente priva di radici, mi rispose di no, il che in un esperto come lui nell'unione di contrari, potrebbe essere vero. Inoltre è chiaro che non c'è modo di sapere se questo «no» veniva da Pedro Almodóvar o dalla sua rappresentazione.

Dopo aver sistemato la cucina, María Jesús, Diego ed io uscimmo per fare una passeggiata nel paese e dintorni. In quel momento richiamò la mia attenzione il fatto che nel trasferirmi dal set de *La mala educación* allo scenario di Calzada de Calatrava, senza volerlo avevo compiuto un viaggio dal Pedro Almodóvar attuale a quello dell'infanzia, che a sua volta era alla base del suo film *La mala educación*. Avevo fatto un'ellissi di andata e ritorno, o forse avevo chiuso un cerchio al centro del quale c'era Pedro Almodóvar. Un giorno mi disse: «Io sono sempre stato guardato, ho sempre avuto spettatori, ho sempre agito per qualcuno, fin da quand'ero molto piccolo, e una metà di questi spettatori mi adorava mentre l'altra metà mi detestava. Genero rifiuti e avvicinamenti della stessa intensità. So che ero un bambino piuttosto eccentrico. Se nell'enciclopedia trovavo per caso la parola edonismo, che mi piaceva molto, andavo in giro dicendo di essere un edonista (attenti al bambino "edonista" de *La mala educación*). Questo dava vita a ammirazione e rifiuto. Ad ogni modo, sapevo difendermi dai rifiuti grazie al potere

delle parole, quindi non mi davano più di tanto fastidio. Ovviamente ci sono stati dei momenti in cui non ho avuto altra scelta se non quella di fare a botte, perché erano queste le regole del gioco, ma ho sempre odiato la violenza fisica».

Dato che Pedro agisce sempre per qualcuno, non è facile distinguere in lui il confine che separa la persona dal personaggio, motivo per cui non saprei nemmeno dire ai lettori quanto tempo passai con lui e quanto con la sua rappresentazione. Ma quest'ultimo dev'essere quello minore perché, forse, quando Pedro fa Almodóvar è più vero di quando semplicemente è Almodóvar («la pioggia, nel cinema, dev'essere artificiale perché quella vera non si nota»). Ciò che è importante, quello che resta dopo l'esperienza di essere stato la sua ombra (o di averci provato) è che ci troviamo davanti ad un uomo che avendo trasgredito con successo tutti i limiti, è in lui stesso un territorio pieno di confini che separano e uniscono allo stesso tempo dei Pedro Almodóvar da altri. Solo Dio sa quanti ce ne sono dentro la sua testa, ma Geraldine Chaplin, nipote del drammaturgo Eugene O'Neill, nonché figlia di Charlie Chaplin, ne distingue almeno due, in quanto è solita dire, con cognizione di causa, che Almodóvar ha la comicità del padre e il lato oscuro del nonno. Non è male come complimento, ma come esperienza esistenziale, e nonostante Pedro non sia disposto ad ammetterlo neanche sotto minaccia di morte, dev'essere una tortura.



## Ronaldo, il diplomatico

Se sei un bambino povero e rozzo e Ronaldo ti invita a viaggiare con lui in un aereo di soli sei posti pieno di oggetti curiosi e di lusso, è logico che tu rimanga stupefatto. E questo fu quello che capitò a me, da bambino povero e rozzo che sono. Dovevo fargli da ombra, ma quando misi piede nell'aereo mi dimenticai del lavoro e cominciai a premere tutti i pulsanti e ad aprire tutte le porte. Stiamo parlando di un piccolo bireattore, un insetto di acciaio che solcava i cieli con l'agilità e il ronzio di una zanzara. Al suo interno, oltre ai due piloti, c'erano Ronaldo, un paio di amici suoi, il suo direttore di comunicazione, il fotografo ed io. Non avevamo dovuto fare il check-in né metterci in coda né arrivare con quattro ore di anticipo per paura dell'overbooking. Decollammo dalla base aerea di Torrejón di Ardoz di Madrid alle sette di mattina circa. Invece dei normali posti a sedere, l'apparecchio aveva delle enormi poltrone in pelle che si adattavano a tutti i capricci del tuo corpo. La rubinetteria del bagno, situato nella coda, era dorata. Per andare da un estremo all'altro si doveva camminare un po' incurvati perché non era molto alto. Ma questa è la posizione che si adotta nell'utero materno e quello era concepito come un spazio tranquillo in cui tutte le tue necessità erano soddisfatte.

Nella parte più larga del tubo, vicino alla porta d'imbarco, c'era un mobile magico da dove usciva tutto quello che si poteva immaginare. Se ti veniva voglia di un panino al salmone, si apriva una porta e appariva il panino al salmone; di una birra, usciva una birra; di un pasticcino alla crema, compariva un pasticcino alla crema. I liquidi caldi come tè o caffè uscivano da dei buchi accarezzando una leva. Continuavi ad aprire e chiudere porte per un bel po' (il mobile ne aveva quattordici o quindici) e dietro ad ognuna c'era una sorpresa diversa. Era un peccato non mangiare né bere tutto quello che quella specie di placenta era capace di secernere, ma pensai che mi sarei rifatto durante il viaggio di ritorno. D'altra parte, dopo aver soddisfatto le necessità primarie, era molto divertente anche guardare dal finestrino, dal quale il bordo dei continenti e delle isole, forse perché stavamo volando ad un'altezza minore rispetto ad un aereo normale, sembravano plastici, cartine, rappresentazioni della realtà piuttosto che la realtà stessa. Il mondo era un giocattolo.

L'aereo era stato messo a disposizione di Ronaldo dall'ONU affinché facesse un viaggio in Palestina ed Israele in qualità di Ambasciatore di Buona Volontà. Era lunedì, il suo giorno di riposo, e il martedì doveva allenarsi alle undici di mattina, quindi saremmo tornati da quelle terre lontane la notte del lunedì stesso per atterrare la mattina presto a Barajas. Durante le quattro ore di durata del viaggio di andata, il giocatore dormì come un ghiro su un divano che faceva parte dell'arredamento dell'aereo e di cui non ho parlato prima perché avevo paura che non mi credeste. Questo permise al fotografo di acquisire immagini inedite del giocatore e a me di osservare il suo viso nel dettaglio senza risultare impertinente. Devo dire che se prima di conoscerlo mi avessero mostrato una copia di questa testa assicurandomi che provenisse da uno scavo archeologico dell'antico Egitto, ci avrei creduto. È questa la sensazione che danno il suo cranio e i suoi lineamenti a riposo. Quando sorride, invece, fa ritorno al presente dai domini abissali della storia antica. Ha due sorrisi (uno timido ed un altro aggressivo), oltre ad una risata. Usa i sorrisi per sedurre e la risata per liberarsi da eccessive tensioni emotive. Nella risata, che usa raramente fuori dall'intimità e dal campo da calcio (per festeggiare un goal) fa vedere, oltre ai denti, le gengive, e anche queste riportano a qualcosa di ancestrale, ancorato alle origini dell'uomo. Per esprimere serietà, stringe un po' le labbra e fissa lo sguardo sull'interlocutore. Naturalmente, tutto questo è un riassunto. Il viso ha decine di muscoli che, mossi con abilità, generano migliaia di sfumature. Una delle armi segrete di Ronaldo per stupire (che è il suo modo di sedurre) consiste in fare con la bocca quello che gli altri fanno con gli occhi: sa fare l'occholino con le labbra e sorrisi con le palpebre.

Arrivati a Tel Aviv venne ricevuto con gli onori di un capo di stato.

- Non puoi capire – gli disse la rappresentante dell'ONU che gli diede il benvenuto – quello che simbolicamente rappresenta la tua visita qui.

E doveva rappresentare davvero qualcosa di importante se teniamo in considerazione che passò la mattina in Palestina e il pomeriggio ad Israele, e che venne ricevuto con lo stesso identico entusiasmo da una parte e dall'altra del conflitto. Nessun politico, nessun intellettuale, nessun capo religioso, nessuno scienziato sarebbe stato capace di suscitare un tale accordo.

Lasciammo l'aeroporto di Tel Aviv divisi in un seguito di sette o otto automobili sotto bandiera dell'ONU. Giunti al punto di frontiera di Beitunia, ci aspettava una delegazione dell'Autorità Nazionale Palestinese che gli offrì la Mercedes blindata del primo ministro per continuare il viaggio fino a Ramallah, la capitale amministrativa della Cisgiordania. Il paesaggio era una cicatrice polverosa formata da un muro di cemento e un insieme di reticolati di fil di ferro che separavano un territorio dall'altro. Però, quel giorno, la cicatrice era piena di una moltitudine di persone che erano venute a dare il benvenuto al giocatore. I cavi delle telecamere della televisione serpeggiavano sulla terra creando nubi di polvere; i fotografi scattavano alla cieca, alzando i loro obiettivi sul mare di teste, come se fossero periscopi; i bambini si intrufolavano tra le gambe degli adulti per cercare di raggiungere l'eroe. I servizi di sicurezza palestinesi, da poco incorporati alla comitiva, colpivano a destra e a manca, ma tra una gomitata e l'altra guardavano o toccavano Ronaldo per tornare a casa con qualcosa di lui. I giganteschi blocchi di cemento e il fil di ferro davano all'ambiente un aspetto carcerario da cui, più che andarcene, fuggimmo inseguiti dalle telecamere, dai giovani, dagli adulti che gridavano: «Ronaldo! Ronaldo! Ronaldo!», aspettando che il giocatore si voltasse e regalasse loro un sorriso. Mi sembrò un successo straordinario, eccezionale, non mi rendevo conto che rientrava tutto nella norma.

Così, quando arrivammo alla residenza di Ahmed Quare'i, il primo ministro dell'Autorità Nazionale Palestinese, facemmo fatica a scendere dalle macchine. La moltitudine si ammassava ai lati rompendo la linea di sicurezza. La stessa scorta del giocatore si divise e alcune parti rimasero separate dalla testa. Tra le parti distaccate c'ero io e il panico di trovarmi solo in mezzo a Ramala, senza possibilità di giustificare la mia presenza in uno dei luoghi più conflittuali dell'universo, fece sì che iniziassi a sbracciarmi per farmi spazio nell'oceano di corpi. Ho ricordi confusi di quegli istanti. Una guardia del corpo, vedendo che stavo riuscendo a procedere in direzione del giocatore, mi spinse contro una barriera e mi diede due schiaffi (come facevo a spiegargli, e in che lingua, che ero l'ombra di Ronaldo?). Quando stava per darmi la terza, si avvicinò un altro che mi aveva riconosciuto e gli disse qualcosa all'orecchio. Allora, con la stessa violenza impiegata nell'aggressione, mi strinse tra

le sua braccia e iniziò a baciarmi sulle guance mentre ripeteva: «*Sorry, sorry, sorry*». Prima che la porta del primo ministro si chiudesse dietro di me, mi girai e vidi Gorka, il fotografo, affondare nella moltitudine con la macchina fotografica in alto, come se respirasse con quella.

Potrei aggiungere che dopo l'incontro con il primo ministro passammo il resto della giornata a visitare impianti e ad inaugurare centri (uno di questi porta il nome di Ronaldo), ma quel che è certo è che mentre il giocatore visitava, inaugurava, partecipava a conferenze stampa e faceva discorsi, un umile servo come me si limitava a sopravvivere al delirio che la sua presenza provocava tra la folla. A volte, tra i vari spostamenti, il fotografo ed io capitavamo nella stessa macchina e ci guardavamo con stupore, come se ci stessimo chiedendo l'un l'altro se stavamo vivendo quello che stavamo vivendo o se era un sogno. Ci avevano chiesto di viaggiare in vestito, dato che avevamo diverse cerimonie solenni, ma dopo due ore in Palestina, i vestiti si erano ridotti ad uno straccio da cucina. Quando smettemmo noi di sudare, perché la disidratazione era incredibile, cominciarono a sudare i nostri abiti. Eravamo secchi dentro e fradici fuori.

In quanto a Ronaldo, del quale riuscivo ad incontrare lo sguardo di tanto in tanto, nemmeno lui riusciva a liberarsi da certi scossoni che affrontava con la dignità di un capo di stato. Ovunque trovava le parole giuste, rispondeva alle domande correttamente, in modo sensato e distaccato, firmava autografi e sopportava le aggressioni degli ammiratori e del servizio di sicurezza con una cortesia senza limiti. Se paragoniamo il suo atteggiamento con quello che qualche giorno dopo, durante un viaggio ufficiale in Israele, avrebbero assunto Maragall e Carod Rovira, il giocatore sembrava un diplomatico internazionale di altissimo livello in confronto ai due cafoni senza limiti né educazione.

Nel pomeriggio tornammo in Israele per rispondere ad un invito del Centro Simon Peres per la Pace. Dovevamo visitare uno stadio situato nella periferia della città dove si stava portando avanti l'esperimento conosciuto come «Scuole di calcio gemellate per la pace», che consisteva nella formazione di squadre di calcio con bambini israeliani e palestinesi. E lì, ad aspettare il giovane Ronaldo, c'era l'anziano Peres. Guardarli mentre si abbracciavano ti faceva pensare che al mondo non

esistevano due persone più diverse, ma allo stesso tempo così unite da un interesse filantropico comune. Qualcuno delle Nazioni Unite dietro a me disse: «Ci troviamo in uno degli angoli più infuocati del pianeta e guardate la naturalezza con cui si muove Ronaldo». Com'era tutto così strano!

La sera, dopo una breve incursione privata a Gerusalemme, perché Ronaldo aveva chiesto di visitare la Terra Santa, e già di ritorno all'aeroporto, il giocatore creò una delle situazioni più curiose del giorno: siccome non voleva partire senza ringraziare il personale delle Nazioni Unite per il suo impegno, propose che ci fermassimo in un centro commerciale per cenare e firmare autografi a chiunque li volesse. Però, dal momento che l'idea di entrare in un centro commerciale con Ronaldo (la terza persona più famosa al mondo dopo il Papa e Bush) era un suicidio, perché dopo dieci minuti saremmo stati completamente circondati, la fila di macchine si fermò nel parcheggio del centro commerciale, da dove si diede ordine al Mc Donald's del piano superiore di far scendere hamburger e Coca Cola per tutti. E in quel luogo infernale, tra le macchine parcheggiate e i fumi di quelle che entravano e uscivano, Ronaldo firmò gentilmente tutto quello che gli mettevano davanti (magliette, cravatte, giornali) e fece foto con coloro che glielo chiesero. Io, siccome non volevo mangiare un hamburger sapendo quello che ci aspettava in aereo, mi allontanai per qualche istante dal gruppo, per contemplare le cose da una certa prospettiva, e vidi cinque o sei macchine con la bandiera dell'ONU parcheggiate in fila, vidi un fotografo de *El País* che metteva sopra alla cappotta di una delle macchine il suo cibo, vidi il miglior giocatore di calcio del mondo chiacchierare allegramente con vari funzionari delle Nazioni Unite, vidi gli autisti della fila di macchine fotografarsi continuamente assieme alla stella, vidi me stesso, mi dissi che, effettivamente, mi trovavo nel parcheggio di un centro commerciale di Israele, a migliaia di chilometri da casa, e compresi in maniera confusa che ero di fronte ad una dimensione della fama per me completamente sconosciuta fino a quel momento. La fama, infatti, ma la fama autentica, quella di Ronaldo, e non quei surrogati da quattro soldi che colpiscono politici e artisti, ci aveva portato a quella situazione di delirio. Ma allora la fama era qualcosa di positivo o negativo? Stavo per dire negativo quando osservando la naturalezza e la vicinanza con cui Ronaldo parlava

con la gente, dopo essersi saputo comportare per tutto il giorno come un capo di stato, qualcosa bloccò il mio giudizio.

Dentro al furgoncino che girava per la pista dell'aeroporto in direzione dell'aereo, ci guardammo con espressione di stanchezza, ma anche di felicità per essere sopravvissuti e per essere così vicini all'utero che ci avrebbe riportato a Madrid. Fu allora che Ronaldo fece un commento curioso:

- Quando andai in Kosovo, sempre per una missione delle Nazioni Unite, salii su un elicottero militare e vidi le case dall'alto. Non avevano il tetto, ma la gente continuava a viverci. Mi ci è voluto tanto per staccarmi da questa visione. Mi riprendo più velocemente dalla stanchezza fisica che da quella mentale. Quando faccio ritorno da posti del genere e vedo le mie energie, mi sento un privilegiato.

Ai piedi dell'utero c'erano due piloti gentilissimi a riceverci, diversi da quelli della mattina, che ci informarono che il volo sarebbe durato sei ore, perché avremmo volato contro vento, motivo per cui forse ci saremmo dovuti fermare a Palma di Maiorca. La prospettiva era di arrivare a Madrid alle sei del mattino. Ma tutto mi divenne indifferente quando notai che l'armadio magico era ancora al suo posto e colmo delle pietanze più esotiche che si potessero immaginare. Cosicché, una volta raggiunta la quota, andai lì e feci una selezione di dolci che accompagnai a una bottiglia di Moët & Chandon. Quando terminai la bottiglia, tornai al mobile, aprii il cassetto da dove l'avevo presa e ne trovai un'altra. Non importava quante bottiglie prendessi perché magicamente venivano sempre rimpiazzate ed erano sempre fresche. Lo dissi ai miei accompagnatori, ma non mi credettero.

Dopo aver mangiato a bevuto fino a saziarci mentre commentavamo gli avvenimenti della giornata, qualcuno attenuò le luci e ci addormentammo tutti come all'interno del grembo materno, mentre l'aereo scivolava dolcemente sotto le stelle. Prima di dormire, ebbi un momento di forte eccitazione immaginando l'armadio magico dell'aereo privato del direttore del Santander, Emilio Botín, che, essendo più grande, avrebbe avuto almeno tre ante. Che cosa sarebbe potuto uscire da lì?

Dopo pochi giorni dall'avventura isrealiano-palestinese, di cui la stampa si occupò come di un fatto di primaria importanza, Ronaldo mi invitò a trascorrere una

giornata con lui, così mi presentai a casa sua alle otto e mezza della mattina e portammo suo figlio, di cinque anni, a scuola.

- Ogni volta che dorme con me – disse portandosi le mani ai reni con espressione di dolore, dopo aver lasciato il figlio a scuola – mi distrugge perché tira calci nel sonno.

Dalla scuola continuammo verso gli impianti della *Federación de Fútbol*, a Las Rozas, dove si allena il Real Madrid. Il giocatore aveva dei jeans, una maglia gialla e un'Audi, anche questa faceva pensare ad un utero e si spostava con pigrizia tra le strade de La Moraleja, l'agglomerato urbano di villette dove vive (il terzo utero). Era una di quelle mattine soleggiate di maggio in cui si ha l'impressione di scoprire per la prima volta l'universo. Ronaldo guidava piano, con apatia. Osservando il panorama esterno, disse che era un'ora eccellente per portare a passeggiare il cane e vedere le madri che portano i bambini a scuola.

Nella strada d'uscita c'era un ingorgo, così passammo il tempo parlando della vita. Credo che gli chiesi come spiegava al figlio il discorso della fama.

- Quando mi chiede perché mi fanno tante foto, gli rispondo che lo fanno perché sono un calciatore e segno tanti goal, ma anche perché ho un figlio molto bello.

Il paesaggio, una volta lasciata alle spalle la zona urbanizzata, si riempì di gru e di edifici in costruzione. Allora tirai fuori un argomento d'attualità, quello della febbre del mattone, e Ronaldo si rivelò un vero esperto in materia. Parlava di società di costruzioni come la Entrecanales, la Dragados o la Fomento de Construcciones y Contratas con la stessa autorità con cui un filosofo avrebbe fatto riferimento a Socrate, Platone o Aristotele. Decisi di approfondire il tema e venni a sapere che la sezione del giornale a cui era più interessato, dopo lo sport, era l'economia.

- Mi interesse a molte cose, però bisogna conoscerne a fondo una. Forse quando lascerò il calcio, mi metterò a studiare economia e marketing. Non mi vedo a fare l'allenatore per il resto della vita, né a viaggiare di continuo con la squadra.

La conversazione sulla vita continuò in una caffetteria vicina alla Città del Calcio, dove ci trattenemmo per ingannare il tempo. Lì, sempre casualmente, appresi che aveva costruito a Rio de Janeiro un complesso universitario.

- Io non avevo soldi da investire – mi racconta – per cui mi associi con Nilton Petrone, il fisioterapista che mi ha curato la lesione. Nel nostro campus ci sono dodici corsi, tutti relativi all’ambito della salute. Mia sorella è una fisioterapista e dirige uno dei dipartimenti.

La lesione a cui si riferisce è stata sul punto di causare il suo addio al calcio quando aveva ventiquattro anni e giocava con l’Inter. È uno dei momenti più misteriosi della carriera di Ronaldo, non per ciò che non si conosce, ma per ciò che si sa. E quello che si sa è che un giorno, giocando una partita, si ruppe il tendine rotuleo, la cui funzione è essenziale nell’articolazione del ginocchio. Come se non bastasse, la rottura era longitudinale, il che rappresentava una rarità senza precedenti nella medicina sportiva. Dopo la diagnosi e l’intervento, fu sottoposto a un trattamento di riabilitazione che lo tenne lontano dal campo per sei mesi, alla fine dei quali tornò per giocare contro la Lazio, allo Stadio Olimpico di Roma. Dopo venti minuti dal fischio d’inizio, il tendine saltò di nuovo. Chi ha visto le immagini di quell’incontro ricorda ancora Ronaldo che si stringeva il ginocchio con un gesto di dolore che non lasciava sperare niente di buono. Era il 12 aprile del 2000.

In questa occasione rimase fuori dai campi di calcio per un anno e tre mesi, periodo in cui si delinearono i peggiori presagi. Chiunque avesse l’opportunità di parlare, anche senza aver visto il ginocchio, si dimostrava scettico in merito alle possibilità di guarigione. Ronaldo contava sul dottor Saillant e su Nilton Petrone. Il primo era un medico francese, con uno studio a Parigi; il secondo era un famoso fisioterapista specializzato in lesioni sportive.

Ciò nonostante, in cerca di una seconda opinione, la Nike lo portò negli Stati Uniti per un consulto con un famoso medico che si mostrò disposto ad operarlo, ma senza garantire alcun risultato, dal momento che il ginocchio del calciatore, secondo quanto disse, non avrebbe mai recuperato una flessione del 100%. A Ronaldo il medico non piacque e tornò a Parigi, con Saillant. In effetti, aveva perso un 30% della sua capacità di flessione, ma dopo l’operazione, e con la riabilitazione adeguata, avrebbe recuperato una parte di questa perdita. In ogni caso, Saillant gli assicurò che non c’era bisogno del 100% per giocare. Ronaldo si mise nelle sue mani e, dopo l’intervento, si chiuse per quattro mesi in una clinica con Nilton Petrone, e



recuperò il 15% della capacità persa: quel che era sufficiente per tornare in campo e vincere la Coppa del Mondo con la nazionale del Brasile (fu il massimo goleador). Dopo il mondiale, ricevette il titolo di Miglior Giocatore del Mondo.

Questo è quello che si sa, dicevamo. La domanda è: dove ha trovato la forza un ragazzo di ventiquattro anni per far fronte a quell'accumulo di presagi negativi, per scegliere la soluzione migliore, che probabilmente non era la più allettante, e, infine, per sottomettersi alla disciplina che una riabilitazione di questa natura richiedeva. Talento emotivo, forse è lì che si trova la risposta.

- Il 12 aprile – dice – sono stati cinque anni dalla mia lesione e non ho visto neanche una dichiarazione di coloro che allora erano convinti che non avrei più giocato.

- Hai avuto molta paura?

- Paura, no. Tanta tristezza, sì. Passavo giorni interni senza parlare.

La conversazione sulla vita si sposta sui genitori, divorziati da quando lui aveva tredici o quattordici anni, e con i quali mantiene un buonissimo rapporto.

- Ho sempre imparato molto da mio padre – dice – Era il mio idolo. Tutti mi ripetevano quanto fosse intelligente mio padre, così diventò il mio eroe. Mia madre è molto diversa. E' meno istruita di mio padre, è più intuitiva, ma sono uguali sotto un punto di vista: tranquilli quando è ora di prendere una decisione.

Usa con una frequenza curiosa il termine «tranquillo», come se la tranquillità fosse un'aspirazione morale di prima necessità. Così, quando gli chiedi come si vedeva tra otto o dieci anni, quando si sarà ritirato dal calcio, mi disse che si vedeva tranquillo. E per quanto riguarda il figlio, assicurò che sarebbe stato tranquillo e educato, come lui.

Di sicuro Ronaldo è un uomo tranquillo e educato. Guida tranquillo, parla tranquillo, gioca tranquillo. Però la sua tranquillità, che a volte si traveste da autentica pigrizia, è quella del felino che, in pochi secondi, passa dallo stato di riposo a quello d'attacco. Quello che turba i difensori, di questo giocatore, sono i suoi cambiamenti di ritmo, che applica anche alla vita e alle conversazioni. Dà l'impressione di essere fatto di contrari, dato che è allo stesso tempo lento e rapido,

pigro e attivo, giovane e vecchio, ingenuo e accorto, prudente e impulsivo, timido e insolente, serio e scherzoso, distante e vicino, codardo e audace.

Forse il suo segreto nel calcio e nella vita consiste nel muoversi sempre tra i due estremi di una dicotomia. Quello che c'è di diabolico in questo è la velocità con cui passa da un estremo all'altro. Le sue manifestazioni pubbliche sono politicamente corrette. Cerca di non danneggiare nessuno né di darsi arie, ma nel momento più inaspettato fa uno scarto ironico che lascia l'interlocutore sconcertato. Quando gli ho chiesto delle dichiarazioni di Eto'o riguardo al Real Madrid il giorno dopo la vittoria del campionato da parte del Barcellona, disse che derivavano dalla mentalità di una piccola squadra.

- Se hai vinto – aggiunse – goditi il successo e non cercare storie.

A questa stessa domanda, in conferenza stampa, rispose che Eto'o aveva detto una stupidaggine alla quale non si doveva dare troppa importanza perché non era abituato a vincere titoli.

- Ti sei complimentato con Ronaldinho? – gli chiese qualcuno.

- Sì – disse – gli ho mandato un messaggio. Ma corto.

Ronaldo dice che non gli vanno a genio gli allenamenti troppo intensi. Rimasi a guardarlo dalle gradinate e mi sembrò che mostrasse, in generale, l'atteggiamento pigro del felino che risparmia le energie per la caccia. Ad ogni modo, fu un allenamento svogliato per tutti: il Madrid aveva già perso il campionato e la stagione era praticamente già liquidata.

Dopo l'allenamento, lo accompagnai ad una riunione di lavoro con gente della Nike. Volevano mostrargli i disegni delle scarpe per la nuova stagione, così come le strategie di comunicazione della casa. Era tutto molto confidenziale, ma mi lasciarono entrare solo quando assicurai che mi interessava semplicemente vedere come si muoveva il calciatore in una riunione d'affari. E si mosse come in campo, come nella vita: tranquillo. Ogni tanto sbadigliava e si passava la mano sulla testa, come se i suoi interessi fossero a migliaia di chilometri dal luogo in cui ci trovavamo, ma quando l'altro abbassava la guardia, faceva un'osservazione sorprendente o segnava un goal. Per il resto, fu divertente guardarlo maneggiare le scarpe i cui disegni erano sottoposti alla sua approvazione. Le prendeva tra le mani e

le palpava con la cura con cui il veterinario palperebbe un animale piccolo e delicato prima di emettere la diagnosi. Il tavolo si riempì di paia di questi piccoli animali che il direttore della Nike continuava ad estrarre da una borsa. Ogni coppia aveva un colore. Non era necessario essere un feticista delle scarpe per gemere di piacere di fronte allo spettacolo.

Dopo la riunione con quelli della Nike, andammo a mangiare. Il pranzo era la mia ultima opportunità per ottenere l'unica cosa che mi interessava. E l'unica cosa che mi interessava era sapere come si può arrivare ad essere la terza persona più famosa del mondo, il miglior giocatore del mondo, uno degli sportivi più ricchi del mondo (e tutto ciò a ventinove anni) senza impazzire. Inoltre, i calciatori sanno che le cose non potranno andare in meglio. Cominciano a perdere la fama, e forse i soldi, alla stessa età in cui la gente normale inizia a fare carriera. Hanno tutto quando, probabilmente, non dispongono ancora della giusta maturità per goderne. Non serve essere particolarmente perspicaci per capire che, in questa situazione, è normale che capiti quello che successe a Maradona. Quindi andai direttamente al punto:

- Dove trovi le risorse emotive per non impazzire?

- Be', – disse – è importante usare bene la testa, ma anche avere brave persone che ti circondano.

Non riuscii a tirargli fuori niente di più, anche se mi parlò dell'importanza della famiglia («io sono sempre disponibile a formare una famiglia») e mi raccontò che sua madre, subito dopo aver saputo della sua separazione, che coincise con la fine di un campionato che, più che la vittoria del Barcellona, vide la sconfitta del Madrid, prese l'aereo e si presentò a casa sua. Mi raccontò la storia di Renatiño, un giovane che venne a prenderlo all'aeroporto il giorno che tornammo dalla Palestina e da Israele e che avevo visto anche all'allenamento, molto attento ai bisogni di Ronaldo. Era un amico d'infanzia che aveva portato dal Brasile, dove aveva problemi a guadagnarsi da vivere.

- Cosa fa per te?

- E' mio amico. Non ha nessun obbligo, non c'è nessuna relazione capo-impiegato. Lo aiuto perché è mio amico. Vive a Getafe e ha due gemelli.

Mi raccontò anche che qualche giorno prima aveva cenato, nel ristorante dove ci trovavamo, con Maradona e che il giocatore argentino l'aveva fatto piangere.

- Come mai?

- Avevo notato per tutta la cena che indossava due orologi. Diverse volte fui sul punto di chiedergli il motivo, perché richiamavano molto la mia attenzione, però non lo feci. Alla fine, quando ci stavamo salutando, mi portò in un luogo appartato e mi disse che quegli orologi erano un regalo delle sue figlie. Allora se ne tolse uno e mi disse: «Tieni, Roni, ti regalo questo per come mi hai accolto e per essere una bella persona».

Ebbene, forse non c'era nessun segreto per evitare la pazzia, forse è la pazzia che evita te, sebbene si abbiano tutte le carte in regola per perdere la testa. Goditi il cibo e la conversazione, mi disse; dopotutto, hai materiale a sufficienza come ombra. E stavo facendo proprio questo, mi godevo la conversazione e il cibo, quando Ronaldo fece un commento casuale sul vino che ci avevano appena servito. Disse che era molto interessato alla cultura del vino, della quale sapeva ben poco, ma che era disposto ad apprendere. Gli raccomandai di vedere *Sideways – In viaggio con Jack*, una commedia di successo che racconta la storia di due amici che percorrono la California di cantina in cantina. Gli dissi che i personaggi di questo film parlavano di se stessi attraverso la descrizione dei vini che degustavano. Così, quando uno di loro dice che un vino è ermetico, sta descrivendo la sua difficoltà a comunicare con il mondo. Gli raccontai una delle scene più commoventi del film, in cui il protagonista fa, a una donna di cui si è appena innamorato, una lezione sul Pinot Nero, una varietà di uva proveniente dalla Francia. La cosa bella è che tutto ciò che dice su quest'uva (che è solitaria, fragile, che ha bisogno di cure speciali) è quello che avrebbe detto su di sé se solo ne avesse avuto il coraggio.

Ronaldo ascoltava con l'attenzione o la mancanza di attenzione che metteva in tutto, ossia, con pigrizia. Menzionò il Vega Sicilia e gli dissi che avevamo raggiunto un livello troppo alto, io non avevo mai tenuto tra le mani una bottiglia di questo vino. Il pranzo fu lungo e piacevole e adeguato alla prescrizione della dietista del Real Madrid, ad eccezione delle patate e del gelato. Quando stavamo per salutarci (Ronaldo fa un riposino ogni qualvolta gli sia possibile), mi chiese cosa dovevo fare.

- Prenderò un taxi. Perché?

- Mi sarebbe piaciuto che passassi un attimo da me, devo darti un regalo.

Gli dissi che potevo prendere il taxi da casa sua, così lo accompagnai e mi chiese di aspettarlo un momento. Poco dopo, uscì con una bottiglia di vino: un Vega Sicilia del '91. Non mi misi a piangere perché non lo faccio mai, ma credo di essermi sentito come quando Maradona gli regalò l'orologio. Ronaldo aveva mangiato con pigrizia, aveva scherzato con pigrizia, aveva parlato con pigrizia, ma all'improvviso aveva cambiato il ritmo e mi aveva regalato una bottiglia di vino. Forse mi segnò un goal. Sto aspettando un'occasione speciale per aprirla, anche se in *Sideways* dicono che l'occasione speciale è rappresentata dal fatto stesso di aprirla.

(Ah, mi ero dimenticato di dire che il Ronaldo di cui ho parlato in tutte queste pagine è Ronaldo Luiz Nazario de Lima, ma credo che l'abbiate già capito).

# **Comentario traductológico**

# 1 El autor y la obra

## 1.1 Unas líneas para el autor...

Juan José Millás nació en Valencia en 1946. Vivió aquí hasta el 1952, año en el que se trasladó con la familia a Madrid. Empezó a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, pero no terminó la carrera porque la unión de los estudios con el trabajo no le permitía tener tiempo suficiente para la escritura, su verdadera pasión. Además, el abandono de la Universidad representó un acto de rebeldía contra una institución franquista, vieja e incapaz de satisfacer sus expectativas. Así que se hizo un programa personal de lecturas para poder estudiar por su cuenta. En 1971 empezó a trabajar como administrativo en Iberia; el horario laboral, que iba de tres a ocho, era perfecto porque le consentía escribir por la tarde.

En 1975 publicó su primera novela, *Cerberos son las sombras*, con la cual ganó el Premio Sésamo y se le abrieron las puertas de la crítica. Esta fue seguida por dos novelas más, pero su obra más popular fue *Papel mojado*, una novela dirigida a un público joven que, precisamente por esta razón, escribió sin preocuparse por la crítica. Continuó publicando novelas y ampliando el número de sus lectores hasta que, en 1990, su carrera experimentó un cambio: además de ser escritor, Millás volvió a ser periodista también, y empezó a escribir columnas en *El País*, con el que colabora actualmente. Mucha gente se pregunta si es mejor el Millás escritor o el Millás periodista, pero no existe una respuesta ya que desempeña una labor irreprochable en ambos sentidos.

Además, no se puede olvidar que Millás ha sido el inventor de los *articuentos*, relatos a mitad entre el artículo y el cuento, en los que los hechos cotidianos se miran desde un punto de vista crítico, intentando transmitir la realidad auténtica, con todos sus mecanismos y sentidos más profundos.

### 1.1.1 ...y unas para la obra.

*Vidas al límite* es una recopilación de los mejores reportajes del Millás periodista, un conjunto de historias de personajes famosos, como Pedro Almodóvar, Penélope Cruz y Ronaldo, pero también de personas normales y corrientes, anónimas, que aceptan contar sus vidas “especiales”, como en el caso de un ciego o de un enfermo de cáncer. Además se encuentran reportajes testimonios de las condiciones de vidas en Sierra Leona, tierra atormentada por la guerra, y en Japón, un año después del tsunami y terremoto del 11-M.

Como escribe Ángel Gabilondo en el prólogo, se trata de textos “en los que hacer brillar el poder del relato de la vida, de lo determinante de la vida cuando viene a ser relato”.<sup>3</sup> Y Millás consigue hacerlo a través de un registro simple, casi coloquial; en ocasiones da la sensación de estar hablando con él directamente, como si las palabras imprimidas en las páginas tomaran vida; como si se pudiera oír la voz del autor.

Desde el punto de vista del lenguaje hay que añadir que, sobre todo en los capítulos traducidos, se hace un uso muy amplio de palabras propias de la cultura española: se nombran calles muy conocidas por los españoles como, por ejemplo, *calle Montera*, pero que necesitan de una explicación para que los italianos entiendan de lo que estamos hablando; así como nombres de platos típicos como *patatas bravas*, *pulpo a la gallega*, películas y personajes de la televisión.

A lo largo de todo el trabajo aparecen con frecuencia diálogos, puesto que se trata de entrevistas que Millás ha convertido en relatos.

En todos los relatos, este uso de un lenguaje que podríamos definir “cotidiano” llama la atención del lector, que llega a sentirse parte de la historia. Por tanto responde perfectamente a la intención principal del reportaje que, como veremos en el próximo apartado, es precisamente la de conquistar el público.

---

<sup>3</sup> Cfr. MILLÁS, J.J. (2012): *Vidas al límite*, Barcelona, Seix Barral, p.7.



## 2 La tipología textual

### 2.1 El reportaje narrativo

El reportaje es un género periodístico que consiste en la narración de sucesos o noticias de manera extensa y que puede incluir opiniones personales del periodista. En muchas ocasiones, el reportaje se escribe con el objetivo de crear una determinada posición en el lector con respecto a un tema en particular.

Utiliza un lenguaje claro y simple, para llegar a un público lo más extenso posible. Es más largo que un artículo cualquiera dado que profundiza en las causas de los hechos, explica los pormenores, aborda el porqué y el cómo de un asunto, sin distorsionar la información que se presenta, de forma atractiva de manera que capte la atención del lector.

El reportaje exige una profunda investigación documental, observación del entorno y entrevistas, pero su propósito va más allá de este nivel, porque interpreta también. Así que no se trata simplemente de un registro de datos, sino de una interpretación del suceso que refleja la propia experiencia del periodista.

En una entrevista con Efe, la primera empresa informativa multimedial en español, Millás recalca: «El reportaje es el género estrella del periodismo, un *género de madurez* y en el que más disfruta un escritor, porque es en él donde mejor puede aplicar todo lo que ha aprendido escribiendo novelas u otros relatos de ficción».<sup>4</sup>

Existen diferentes tipos de reportaje: el reportaje científico, el autobiográfico, el descriptivo, etc. Los que aparecen en esta obra de Millás pertenecen a la categoría del los reportajes narrativos, o sea reportajes que se parecen mucho a la crónica, ya que narran el suceso como si se tratara de un relato.

De hecho, leyendo *Vidas al límite* uno no se da cuenta de estar delante de un género periodístico, sino que simplemente parece de estar leyendo una historia, una historia que se caracteriza por su autenticidad.

---

<sup>4</sup> Cfr.

[http://www.diariodenavarra.es/noticias/mas\\_actualidad/cultura/2012/10/27/el\\_mejor\\_juan\\_jose\\_millas\\_reportero\\_vidas\\_limite\\_95797\\_1034.html](http://www.diariodenavarra.es/noticias/mas_actualidad/cultura/2012/10/27/el_mejor_juan_jose_millas_reportero_vidas_limite_95797_1034.html)

En el caso particular de Millás, lo que convierte estos reportajes en algo de especial es la firma original de un escritor que posee una escritura periodística singularísima, que no deja nada al azar y que lleva el lector a ver lo que hay detrás de la superficie externa de la realidad, pero sin deformar su autenticidad, porque como aclara el mismo Millás: «La única diferencia que hay entre escribir un reportaje y un cuento es que los materiales en este segundo caso te vienen de tu imaginación, o de una mezcla de tu imaginación y de la realidad, mientras que en el reportaje los materiales llegan todos de fuera y no te puedes inventar nada».<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Cfr.

[http://www.diariodenavarra.es/noticias/mas\\_actualidad/cultura/2012/10/27/el\\_mejor\\_juan\\_jose\\_millas\\_reportero\\_vidas\\_limite\\_95797\\_1034.html](http://www.diariodenavarra.es/noticias/mas_actualidad/cultura/2012/10/27/el_mejor_juan_jose_millas_reportero_vidas_limite_95797_1034.html)

### 3 El aspecto cultural

#### 3.1 El concepto de cultura en la traducción

Traducir significa «reproducir mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo»<sup>6</sup>. Es claro que para que una traducción pueda respetar esta definición, la persona encargada de desempeñar este trabajo tan hostil debe tener un conocimiento muy profundo de la cultura de la lengua fuente, porque si así no fuera ¿cómo prodría encontrar la mejor equivalencia en la lengua meta o entender perfectamente el significado de determinadas expresiones lingüísticas?

Pero ¿qué es la cultura? Existen diferentes definiciones de este concepto dependiendo del punto de vista bajo el cual se ha considerado.

Goodenough la describe así: « [...] It is the forms of things that people have in mind, their models for perceiving, relating, and otherwise interpreting them».<sup>7</sup>

Edward Hall sostiene que la cultura es «the way of life of a people, the sum of their learned behaviour patterns, attitudes and material things.».<sup>8</sup>

Definiciones estas que se acercan mucho también al punto de vista de las antropólogas Douglas y White<sup>9</sup>, la cuales consideran cultura el mundo de los símbolos, rituales, objetos y actividades corrientes que por igual reflejan la construcción de la vida social.

Establecido lo que se entiende por cultura en términos más generales, pasamos ahora al lado práctico de la cuestión, o sea como se concretiza el aspecto cultural dentro de un texto. Para hacer esto, vamos a introducir los conceptos de culturema y expresión idiomática.

---

<sup>6</sup> Cfr. NIDA, E. y TABER, C., (1986): *La traducción: teoría y práctica*, Madrid, Ediciones Cristiandad, p. 29

<sup>7</sup> Cfr. LUQUE DURÁN, J. : *La codificación de la información lingüístico-cultural en los diccionarios (inter)culturales*, Universidad de Granada, p.330

<sup>8</sup> Cfr. HALL, E., (1959): *The silent language*, New York, Anchor Books.

<sup>9</sup> Cfr.

[http://www.academia.edu/3151434/\\_Cultuque\\_El\\_concepto\\_de\\_cultura\\_en\\_los\\_Estudios\\_de\\_Traduccion](http://www.academia.edu/3151434/_Cultuque_El_concepto_de_cultura_en_los_Estudios_de_Traduccion)

### 3.1.1 Culturema

Los *culturemas*, que reciben también el nombre de *realia*, son palabras típicas de una lengua y cultura, que muy a menudo no encuentran una traducción correspondiente en otro idioma.

Veermer llama *culturemas* todos los: «[...] elementos culturales característicos de una cultura presentes en un texto y que, por su especificidad, pueden provocar problemas de traducción [...]».<sup>10</sup>

Y proporciona también esta definición: «un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la cultura A»<sup>11</sup>.

### 3.1.2 Culturemas en el ámbito de la cocina

#### Patatas bravas

Las patatas bravas son un plato tradicional de la cocina española que se puede comer en la mayoría de las regiones del país. El término no tiene una traducción en italiano; también en las recetas se mantiene la denominación española. Por tanto, hemos decidido mantener el culturema.

[...] ella pide unas **patatas bravas** y una ración de pulpo a la gallega, que es lo que más le gustaba de pequeña.

[...] lei ordina delle **patatas bravas** e il polpo alla galiziana, che è ciò che più le piaceva da piccola.

---

<sup>10</sup> HURTADO ALBIR, A., (2011): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, p. 611.

<sup>11</sup> Cfr. VERMEER, H. J., (1983): *Translation Theory and Linguistics*, Joensuu, University of Joensuu. p.8.

### **Pulpo a la gallega**

El pulpo a la gallega es otro plato típico que, como sugiere el nombre, procede de la región de la Galicia. Al contrario del anterior, esto tiene una traducción en italiano, aunque el conocimiento de la receta non es muy difundido.

[...] ella pide unas patatas bravas y una ración de **pulpo a la gallega**, que es lo que más le gustaba de pequeña.

*[...] lei ordina delle **patatas bravas** e una porzione di **polpo alla galiziana**, che è ciò che più le piaceva da piccola.*

### **Orejas de cerdo**

Las orejas de cerdo son una tapa que se sirve con frecuencia en los bares españoles. En Italia también existe un plato que tiene el mismo nombre, pero la receta es diferente, ya que en España se asan a la parrilla y se adornan con una salsa picante o con ajo y perejil, mientras que en Italia se suelen hervir y servir con ensalada o con alubias. Dado que, como en el ejemplo anterior, existe un correspondiente en la lengua de llegada, hemos decidido utilizar esta solución.

Me encantaban también las **orejas de cerdo** – dice -, pero ahora, con todo esto de la peste porcina, prefiero que no.

*Adoravo anche le **orecchie di maiale** – dice -, ma adesso, con la storia della peste suina, preferisco evitare.*

### **Tortilla de patatas**

Uno de los símbolos de la cultura gastronómica española, la tortilla de patatas es muy conocida en Italia también. Por esta razón, hemos mantenido el culturema,

pero de manera parcial, o sea que “tortilla” es invariable, mientras que “de patata” se traduce en italiano.

[...] para llevarle pisto o **tortilla de patata** que las hermanas Almodóvar preparan para él.

[...] *per portargli il pisto o la **tortilla di patate** che le sorelle Almodóvar preparano per lui.*

### **Pisto**

El pisto manchego es un plato tradicional de la cocina castellana, que se conoce en toda España y actualmente también en algunos otros países y, en el lenguaje coloquial, se le conoce como *pisto*. Se trata de una fritada de verduras y hortalizas a la que se añade un huevo. En Italia existe un plato muy parecido de origen siciliano que se llama “caponata”. Por tanto, en este caso, se ha optado por ponerle l equivalente.

[...] para llevarle **pisto** o tortilla de patata que las hermanas Almodóvar preparan para él.

[...] *per portargli la **caponata** o la tortilla di patate che le sorelle Almodóvar preparano per lui.*

### **3.1.3 Culturemas en el ámbito del sistema educativo**

#### **Bachillerato**

El bachillerato es un ciclo de estudio anterior a los estudios superiores. El culturema no tiene un equivalente específico en otros idiomas, sino que se mantiene esta denominación. En nuestro texto fuente no se explica en qué consiste y qué es

exactamente, por tanto, con el objetivo de evitar de generar confusión en el lector, se ha optado por traducirlo con un término más general, o sea “scuola”.

Aunque sólo (¿sólo?) permaneció en el seminario tres años, Pedro inició con esta experiencia un viaje sin retorno por diferentes internados en los que terminaría el **bachillerato elemental y superior**.

*Anche se rimase in seminario solo (solo?) tre anni, Pedro iniziò con questa esperienza un viaggio senza ritorno tra diversi collegi nei quali avrebbe terminato le **scuole medie e superiori**.*

## **BUP**

El Bachillerato Unificado Polivalente (BUP) era la denominación oficial de la enseñanza secundaria en España que estaba regulada por la Ley General de Educación de 1970. Se extinguió con otra ley en 1990. Como el sistema educativo español es diferente del italiano, muchos términos no corresponden. Si hubiéramos elegido dejar el culturema, habríamos tenido que poner una nota a pie de página para explicar de qué se trata. Por razones de simplicidad y claridad, hemos decidido utilizar la palabra más general “superiori”, dado que el BUP comprendía los estudiantes entre los dieciséis y los diecisiete años.

Estudiaba ballet y **BUP**, y acudía a todos los *castings* del mundo en busca de un papel.

*Studiava danza, **andava alle superiori** e partecipava a tutti i *casting* del mondo alla ricerca di un ruolo.*

### 3.1.4 Otros culturemas

#### Caballo

Es el término utilizado para designar, en el lenguaje coloquial, la heroína. En italiano no existe un término correspondiente, por tanto lo hemos traducido simplemente con el nombre de la droga a la cual se refiere.

El gran peligro del momento era **el caballo**, porque había algo romántico en tomarlo.

*Il grande pericolo del momento era **l'eroína**, perché c'era qualcosa di romantico nel prenderla.*

#### Arroba

La arroba era una antigua unidad de masa del sistema castellano que equivalía a 11,5 kilogramos. En el texto meta no hemos mantenido esta unidad; para una mejor comprensión se ha optado por hacer la conversión según el sistema métrico decimal.

[...] y su destreza y fuerza para manejar los pellejos de vino, que pesaban alrededor de **tres arrobas** cada uno.

*[...] e la sua destrezza e forza per maneggiare gli otri di vino che pesavano circa **trentacinque chilogrammi** ciascuno».*

#### Ley Miró

Era una ley que otorgaba subvenciones muy onerosas (el 50% de los gastos de producción) de forma anticipada, que se emanó después de la censura franquista. En el texto no se aclara en qué consiste esta ley, por lo tanto hemos puesto una breve explicación para que los lectores puedan entender mejor.



Agustín lleva la productora El Deseo, fundada en los ochenta al amparo de la **ley Miró**.

*Agustín dirige la casa produttrice El Deseo, fondata negli anni ottanta sotto la protezione della **legge Mirò, un decreto che forniva appoggio economico ai film di interesse culturale.***

## **Hola**

*¡Hola!* es una revista del corazón española de publicación semanal. También en este caso hemos utilizado la técnica de la ampliación añadiendo al nombre Hola el término revista

Hay gente que entra en un peluquería y sólo es capaz de ver el **Hola**.

*C'è gente che entra dal parrucchiere e l'unica cosa che è in grado di fare è guardare **la rivista Hola.***

## **Emilio Botín**

En el texto de partida se nombra a este personaje, y del contexto se puede entender que es muy adinerado, pero un lector de otra cultura no podría ni imaginar quién es. Por esta razón, hemos optado por recurrir otra vez a la ampliación y explicar de qué personaje se trata.

Antes de dormirme, tuve un momento de gran excitación al imaginar el armario mágico del avión privado de **Emilio Botín**, que, al ser más grande, tendría por lo menos tres cuerpos.

*Prima di dormire, ebbi un momento di forte eccitazione immaginando l'armadio magico dell'aereo privato **del direttore del***

*Santander, Emilio Botín, che, essendo più grande, avrebbe avuto almeno tre ante.*

### **Entrecanales, Dragados, Fomento de Construcciones y Contratas**

En el capítulo dedicado a Ronaldo, se nombran todas estas sociedades de construcciones, pero dado que en España son muy conocidas, el autor non explica de qué se trata. Con el objetivo de crear un texto meta que sea el más claro posible, hemos utilizado otra vez la amplificación y explicado que todos estos nombres pertenecen a empresas que trabajan en el campo de la construcción.

Hablaba de **Entrecanales, de Dragados o Fomento de Construcciones y Contratas** con la autoridad con la que un filósofo se habría referido a Sócrates, a Platón o a Aristóteles.

*Parlava di società di costruzioni come la Entrecanales, la Dragados o la Fomento de Construcciones y Contratas con la stessa autorità con cui un filosofo avrebbe fatto riferimento a Socrate, Platone o Aristotele.*

### **Rock-Ola**

La Sala Rock-Ola de Madrid fue un bar de copas y actuaciones en directo que constituyó uno de los centros neurálgicos de la movida madrileña entre 1981 y 1985. En el artículo dedicado a Almodóvar se habla de una de estas actuaciones. Una vez más hemos decidido recurrir a la amplificación para no dejar dudas en el lector.

Es más, los modelos femeninos que el cineasta lucía **en las Noches de Guatiné**, de Rock-Ola, junto a Fabio McNamara, [...]

*Inoltre, le modelle da cui il cineasta si travestiva durante le notti di festa, Noches de Guatiné, al Rock-Ola, assieme a Fabio McNamara, [...]*

## 4 Análisis léxico-semántico

### 4.1 Fraseología

Una lengua no tiene tesoro más valioso de los modismos y las locuciones y, como se ha afirmado anteriormente, para entender cabalmente un texto es indispensable conocer el significado de tales expresiones culturales.

Empezamos con la definición propuesta por Manuel Seco:

*El término fraseología recubre no solo las locuciones en sentido propio, sino todas las combinaciones de palabras que, en su práctica del idioma no son formadas libremente por el hablante, sino que le dan ya prefabricadas, como paquetes que tienen en la lengua un valor propio establecido por el uso tradicional.*<sup>12</sup>

Seguimos con las palabras de Corpas: «Tradicionalmente la fraseología se ha considerado como lo más idiosincrático de una comunidad dada y, por tanto, de difícil o imposible traducción a otras comunidades lingüístico-culturales».<sup>13</sup>

Según la autora, la fraseología comprende tres grupos principales que son:

1. Las colocaciones (unidades estables)
2. Las locuciones (elementos oracionales que no constituyen enunciados completos)
3. Los enunciados fraseológicos (construcciones fraseológicas completas con significado concreto)

Nuestra obra nos proporciona un abanico bastante amplio de ejemplos pertenecientes al universo fraseológico español.

---

<sup>12</sup> Cfr. SECO, M. (2004): *Diccionario fraseológico documentado del español actual*, Madrid, Aguilar, p. XII.

<sup>13</sup> Cfr. CORPAS PASTOR, G. (2000): *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, p.483

### **Ponerse en marcha**

Esta locución verbal significa “Hacer que un proyecto comience a realizarse, o que una entidad u organización inicie sus actividades”.<sup>14</sup> La expresión puede traducirse literalmente en italiano y tiene el mismo significado.

Tras unas décimas de segundo, el propio Pedro pronunció la palabra «acción» y la ficción **se puso en marcha**.

*Dopo alcuni decimi di secondo, Pedro in persona pronunciò la parola «azione» e il film **si mise in marcia**.*

### **Llamar a la puerta**

Se trata de una locución verbal que en italiano se traduce con el verbo “bussare”. La misma expresión se puede utilizar también, aunque más raramente, con el significado de “suonare il campanello”. Como en el libro no había indicaciones para entender si se trataba de una u otra solución, tuve que mirar la película y así descubrí que la segunda opción era la más exacta.

Un personaje interpretado por Gael García Bernal **llamaba a la puerta** de una productora independiente [...]

*Un personaggio interpretato da Gael García Bernal **suonava alla porta** di una casa di produzione cinematografica [...]*

### **A la legua**

Se trata de una locución adverbial que significa “desde muy lejos, a gran distancia”. Según la definición del DRAE la “legua” es una “medida itineraria, variable según los países o regiones, definida por el camino que regularmente se anda en una hora, y que en el antiguo sistema español equivale a 5572,7 m”.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=marcha>

<sup>15</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=legua>

En italiano existen diferentes maneras para expresar el mismo concepto: “da lontano”, “lontano un miglio”, “lontano un chilometro”; hemos escogido poner “lontano un miglio” para mantener la idea de la unidad de medida.

[...] se levantaba y fingía negociar con el operador, con los actores, con el ayudante de dirección, con el propio director de fotografía, pero se notaba **a la legua** que eran concesiones que hacía a la realidad, [...]

*[...] si alzava e faceva finta di negoziare con il proiezionista, con gli attori, con l'aiuto regista, con il direttore della fotografia, ma si vedeva **lontano un miglio** che si trattava di concessioni che faceva alla realtà, [...]*

### **Sacar adelante**

“Llevar un asunto o un negocio a feliz término”<sup>16</sup> es el significado de esta locución verbal. En italiano se podría escoger entre una traducción literal “portare avanti” o un simple verbo “concludere, completare”. Pero, en este contexto, ninguna de estas soluciones encajaba bien, por tanto se ha optado por una locución verbal capaz de transmitir el mismo concepto.

Resulta imposible **sacar adelante** toda la producción del Almodóvar de aquella época sin permanecer muchas horas atado a la mesa.

*E' impossibile **dar vita** a tutta la produzione dell'Almodóvar di quell'epoca senza restare incollato alla sedia per molte ore.*

---

<sup>16</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=adelante>

### **Atado a la mesa**

Aunque italiano y español utilicen núcleos diferentes en este modismo, los hablantes de una y otra lengua, apoyándose en su propia cultura, pueden reconocer el significado de la unidad fraseológica, ya que son muy similares entre sí.

“Atado a la mesa” se traduce con “*incollato alla sedia*”.

Resulta imposible sacar adelante toda la producción del Almodóvar de aquella época sin permanecer muchas horas **atado a la mesa**.

*E' impossibile dar vita a tutta la produzione dell'Almodóvar di quell'epoca senza restare **incollato alla sedia** per molte ore.*

### **De trago largo**

Es una locución adverbial que se utiliza en el lenguaje típico de la cata de vino. Corresponde al adjetivo “fácil, ligero”, por este motivo lo hemos traducido con “*facile da bere*”.

«de un color amarillo pálido, muy ligero y **de trago largo**»

*«di un colore giallo paglierino, molto leggero e **facile da bere**»*

### **Pasarse de rosca**

El significado de la locución verbal es “Dicho de una persona: excederse en lo que dice, hace o pretende, yendo más allá de lo debido”<sup>17</sup> y corresponde perfectamente, desde el punto de vista semántico, a la expresión italiana “*superare il limite*”.

No paraba, en fin, y estuvo a punto de **pasarse de rosca**.

*Insomma, non si fermava mai, talvolta **superando anche il limite**.*

---

<sup>17</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=rosca>

### **Trabajar como una burra**

En italiano existe una expresión muy similar y con el mismo significado de “trabajar mucho”, pero en lugar de hacer la comparación con un animal se hace con una persona, el “esclavo”.

De los catorce a los diecisiete – dice- **trabajé como una burra**.

*Dai quattordici ai diciassette – dice- lavorai come una schiava.*

### **Disparar a ciegas**

La locución, que significa “disparar sin reflexión, ciegamente”, en este caso se utiliza metafóricamente, ya que se aplica a los fotógrafos que, en el medio de una multitud de gente, sacaban fotos al azar. En italiano se ha mantenido la locución verbal “alla cieca”, pero se ha cambiado el verbo.

[...] los fotógrafos **disparaban a ciegas**, levantando sus objetivos sobre el mar de cabezas, como si fueran periscopios [...]

*[...] i fotografi scattavano **alla cieca**, alzando i loro obiettivi sul mare di teste, come se fossero periscopi [...]*

### **A diestro y siniestro**

Se trata de una locución adverbial que tiene el significado de “sin tino, sin discreción”<sup>18</sup>. En italiano se traduce con la expresión correspondiente “a destra e a manca”.

Los servicios de seguridad palestinos, recién incorporados a la comitiva, repartían **a diestro y siniestro**, [...]

---

<sup>18</sup> Cfr. <http://es.thefreedictionary.com/diestro>

*I servizi di sicurezza palestinesi, da poco incorporati alla comitiva, colpivano **a destra e a manca**, [...]*

### **Estar hecho polvo**

Esta expresión idiomática significa “hallarse sumamente abatido por las adversidades, las preocupaciones o la falta de salud”<sup>19</sup> o también “estar muy cansado”. En el contexto en el que se halla no podríamos traducirla con “essere stanco morto”; hemos optado por el verbo “distuggere”.

Siempre que duerme conmigo – dijo llevándose las manos a los riñones con expresión de dolor, tras haber dejado al crío en el aula – **me deja hecho polvo** porque da patadas en sueños.

*Ogni volta che dorme con me – disse portandosi le mani ai reni con espressione di dolore, dopo aver lasciato il figlio a scuola – **mi distugge** perché tira calci nel sonno.*

### **Hacer tiempo**

En italiano se utiliza la locución “ingannare il tempo” que expresa el mismo concepto de la española, o sea “entretenerse esperando que llegue el momento oportuno para algo”<sup>20</sup>.

La conversación sobre la vida continuó en una cafetería cercana a la Ciudad de Fútbol, donde nos detuvimos a **hacer tiempo**.

*La conversazione sulla vita continuò in una caffetteria vicina alla Città del Calcio, dove ci trattenemmo per **ingannare il tempo**.*

---

<sup>19</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=polvo>

<sup>20</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=tiempo>



## **Saltar por los aires**

La definición de esta locución verbal es “Hacerse pedazos como consecuencia de una explosión”<sup>21</sup>, pero se aplica en contextos diferentes; por ejemplo, en este caso, se utiliza para hablar de la lesión del tendón rotuliano. En italiano no podríamos utilizar la expresión equivalente “saltare in aria” porque su uso es más restringido, por tanto hemos escogido simplemente el verbo “saltare”, que se suele utilizar con el sentido de “romperse”.

A los veinte minutos de iniciarse el partido, el tendón **saltó de nuevo por los aires**.

*Dopo venti minuti dal fischio d’inizio, il tendine saltò di nuovo.*

## **Meterse con alguien**

Esta locución puede significar simplemente “relacionarse con una persona, entrar en contacto con esta”, pero, en la mayoría de los casos, se utiliza con el sentido negativo de “intrrometerse, molestar a alguien”. En nuestro caso tuvimos que traducir intentando mantener el significado de molestia, y tratándose de un discurso directo, hemos escogido una expresión bastante coloquial: “non cercare storie”.

Si has ganado – añadió –, disfruta del éxito y **no te metas con nadie**.

*Se hai vinto – aggiunse – goditi il successo e non cercare storie.*

## **Ir al grano**

Es una expresión idiomática que significa “Atender a la sustancia cuando se trata de algo, omitiendo superfluidades”<sup>22</sup>. En italiano se encuentran diferentes expresiones equivalentes: “andare al punto”, “arrivare al nocciolo della questione”, “venire al sodo”.

---

<sup>21</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=aire>

<sup>22</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=grano>

Así que **fui directo al grano**:

- ¿De dónde obtienes los recursos emocionales para no volverte loco?

*Quindi andai direttamente al punto:*

- *Dove trovi le risorse emotive per non impazzire?*

### **Ser palabras mayores**

Se utiliza cuando un argumento o suceso es de importancia considerable o mayor de lo esperado. No hay una expresión equivalente en italiano, por tanto tuvimos que interpretar el sentido a través de una paráfrasis, sin hacer uso de ningún modismo.

Mencionó el Vega Sicilia y le dije que eso **eran palabras mayores**, que yo nunca había tenido entre las manos una botella de ese vino.

*Menzionò il Vega Sicilia e gli dissi che **avevamo raggiunto un livello troppo alto**, io non avevo mai tenuto tra le mani una bottiglia di questo vino.*

## 4.2 Falsos amigos

Dos lenguas tan afines como español e italiano presentan una fuerte semejanza de vocabulario debido al origen latino común. Pero, cabe destacar, que la evolución de los idiomas en algunos casos puede tener como consecuencia un cambio del significado original de la palabra. Además, términos idénticos o muy semejantes en el significante pueden ser totalmente diferentes en el significado. Es el caso de los falsos amigos, uno de los aspectos más desafiantes para los traductores y, en general, para quien quiere aprender una lengua. A este respecto, Carla Marelló afirma:

*Per lingue dello stesso ceppo, quali sono appunto le neolatine, il ricorso all'analisi contrastiva di campi piuttosto vasti e non di coppie o triplete di parole diventa quasi indispensabile. Infatti, maggiore è la somiglianza fra due lingue, tanto più risulta difficile e tanto più è arduo per lo studente, o aspirante traduttore, cogliere tali sfumature.*<sup>23</sup>

A seguir ponemos unos ejemplos de falsos amigos presentes en la obra de Millás.

### Carta

Tanto desde el punto de vista gráfico como el fonético esta palabra es igual a la italiana “carta”, pero tiene que traducirse con “lettera”.

La **carta** ni siquiera nombra a la abuela.

*Nella **lettera** la nonna nemmeno si nomina*

---

<sup>23</sup>Cfr. MARELLO, C. (1989) : *Dizionari bilingui*, Bologna, Zanichelli, pp. 128-129.

## **Operador**

En este contexto, el término no se puede traducir con “operatore”. Se trata de una palabra específica del lenguaje cinematográfico que se traduce al italiano con “proiezionista”.

A veces, tras ordenar que se detuviera el motor, se levantaba y fingía negociar con el **operador**, [...]

*A volte, dopo aver ordinato di fermare la ripresa, si alzava e faceva finta di negoziare con il **proiezionista**, [...]*

## **Burro**

Esta palabra es gráfica y fonéticamente igual al término italiano “burro” que significa “mantequilla”. La traducción en italiano es totalmente diferente y es “asino”.

El arriero, que a lomos de animales como el **burro** y la mula [...]

*Il mulattiere, che in groppa ad animali come l'**asino** e la mula*

## **Facturar**

En este contexto el verbo no se traduce al italiano con “fatturare”, sino con “fare il check-in”.

No habíamos tenido que **facturar** [...]

*Non avevamo dovuto **fare il check-in** [...]*

## **Torta**

El término presenta en italiano la misma pronunciación y la misma grafía, pero, en este contexto el significado es diferente y se traduce con “gomitata”.

[...] pero **entre torta y torta** miraban o tocaban a Ronaldo para volver a casa con algo de él.

*[...] ma tra una gomitata e l'altra guardavano o toccavano Ronaldo per tornare a casa con qualcosa di lui.*

### **Repartir**

En este caso el verbo non se puede traducir con “ripartire”. En el español coloquial este verbo tiene un significado más respecto al italiano y es el de “dar golpes a diferentes personas”, por tanto hay que traducirlo con “colpire”.

Los servicios de seguridad palestinos, recién incorporados a la comitiva, **repartían** a diestro y siniestro, [...]

*I servizi di sicurezza palestinesi, da poco incorporati alla comitiva, colpivano a destra e a manca, [...]*

### **Negocio**

Aunque muy similiar a la palabra italiana “negozio”, que en español correponde a “tienda”, en este contexto la traducción más apropiada del término resultó ser “attività”.

[...] donde su madre montó un pequeño **negocio** de lectura y escritura de cartas [...]

*[...] dove sua madre diede vita ad una modesta attività di lettura e scrittura di lettere [...]*

### **Bodega**

Aunque muy semejante al término italiano “bottega”, la traducción correcta de esta palabra es “cantina”.

[...] pues, su padre, como muchos de los habitantes de la región, tuvo una **bodega** propia.

*[...] infatti suo padre, come molti degli abitanti della regione, aveva una **cantina** di sua proprietà.*

### **Finalmente**

Este adverbio de modo es idéntico desde el punto de vista gráfico y fonético al italiano “finalmente”, pero tienen dos significados diferentes: en español significa “últimamente, en conclusión”<sup>24</sup>, mientras que en italiano significa “por fin”. Por tanto la traducción correcta es “alla fine”.

**Finalmente**, el equipo de El Deseo logró convencerlo para que acudiera a Hollywood [...]

***Alla fine**, il team de El Deseo riuscì a convincerlo ad andare ad Hollywood [...]*

---

<sup>24</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=finalmente>

### 4.3 Interferencias lingüísticas

En los apartados precedentes, dedicados al concepto de cultura y a la importancia de la carga semántica de cada palabra, comentamos que es imprescindible para un buen traductor tener conocimientos muy amplios de la lengua meta para poder llevar a cabo una traducción lo más fiel posible al texto de partida. En particular, vimos como diferentes autores han definido el aspecto cultural de un idioma.

Pero es importante subrayar, como afirma Luque Durán, que «no solamente el léxico, sino también las preferencias morfológicas y gramaticales indican mucho sobre una psicología nacional»<sup>25</sup>. Por lo que atañe a este aspecto, hay que añadir que cuando dos lenguas son muy afines, como en el caso del español y del italiano, se pueden producir interferencias lingüísticas no solamente a nivel léxico, sino también a nivel gramatical y morfosintáctico.

Este problema se hace muy grande cuando el conocimiento o el dominio de la propia lengua es débil.

García Yebra las define de esta manera «[...] interferencias son calcos innecesarios o incorrectos, contrarios a la norma o a la costumbre de la lengua término [...]»<sup>26</sup>.

Martinet sostiene: «Le problème linguistique fondamental qui se présente, eu égard au bilinguisme, est de savoir jusqu'à quel point deux structures en contact peuvent être maintenues intactes, et dans quelle mesure elles influeront l'une sur l'autre»<sup>27</sup>. Mounin contesta diciendo que «Nous pouvons dire qu'en règle générale, il y a une certaine quantité d'influences réciproques, et que la séparation nette est l'exception. Cette dernière semble exiger de la part du locuteur bilingue une attention soutenue dont peu de personnes sont capables, au moins à la longue».<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Cf. LUQUE DURÁN, J. De D. (2007): “La codificación de la información lingüístico-cultural en los diccionarios (inter)culturales”, en Luque Durán J. De D. y Pamiés Bertrand, A. (eds): *Interculturalidad y lenguaje I. El significado como corolario cultural*, Granada, Granada Lingvistica, p. 335.

<sup>26</sup> GARCÍA YEBRA, V. (1981): *Op. Cit.*, p.353.

<sup>27</sup> MOUNIN, G. (1963): *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, p. 5.

<sup>28</sup> MOUNIN, G.: *Ibid.*, p. 5.

### 4.3.1 Impropietades léxicas

#### Lllamar la atención

Esta locución verbal se parece mucho a la italiana y es muy fácil, si no se presta suficiente atención, hacer el error de traducirla literalmente. La diferencia es muy sutil: en italiano se añade el prefijo “ri-” delante del verbo “chiamare” así que la expresión correcta es “richiamare l’attenzione”.

Yo había observado durante toda la cena que llevaba dos relojes. Estuve varias veces a punto de preguntarle sobre ellos porque **me llamaban mucho la atención**, pero no lo hice.

*Avevo notato per tutta la cena che indossava due orologi. Diverse volte fui sul punto di chiedergli il motivo, perché **richiamavano molto la mia attenzione**, però non lo feci.*

#### Obra maestra

La palabra procede del latín “magnum opus” e indica la mejor producción de un autor, artista, o compositor. En italiano existe el término “opera maestra” que representaría su traducción literal, pero es muy poco utilizado porque no es correcto y utilizarlo en un texto significaría hacer un calco. El correspondiente exacto es “capolavoro”.

Tuve el privilegio de leer el guión de *La mala educación* durante aquellos primeros días de rodaje y me pareció una **obra maestra**,  
[...]

*Ebbi il privilegio di leggere il copione de *La mala educación* durante i primi giorni delle riprese e mi sembrò un **capolavoro**,*  
[...]



## Hacer traspordo

Otra vez hay que prestar mucha atención a la traducción de esta locución verbal. En italiano existe la expresión “fare traspordo” pero no tiene el significado con el cual se ha empleado en español. En este contexto el equivalente exacto es “fare il cambio” o “prendere la coincidenza”.

A mí lo único que me interesaba de Penélope era averiguar cómo había llegado a Hollywood **haciendo traspordo** en la plaza de Castilla.

*L'unica cosa che mi interessava di Penelope era sapere com'era arrivata ad Hollywood **prendendo una coincidenza** a Plaza de Castilla.*

## Conflictivo

La traducción italiana es “conflittuale”, pero non es raro que el traductor pueda engañarse y hacer un calco traduciéndolo con “conflittivo”, adjetivo que en italiano indebitamente se utiliza, pero que no existe.

[...] con dificultades para justificar mi presencia en uno de los lugares más **conflictivos** del universo, me llevó a bracear con desesperación en el océano de cuerpos.

*[...] senza possibilità di giustificare la mia presenza in uno dei luoghi più **conflittuali** dell'universo, fece sì che iniziassi a sbracciarmi per farmi spazio nell'oceano di corpi.*

## Relacionado con

Esta construcción también es bastante traicionera y puede llevar el traductor a cometer el error de traducirla con “relazionato con”. En realidad el correspondiente correcto es “relativo a”.

Nuestro campus tiene doce carreras, todas **relacionadas con** el ámbito de la salud.

*Nel nostro campus ci sono dodici corsi, tutti **relativi all'**ambito della salute.*

### 4.3.2 Impropiiedades en el uso de modos y tiempos verbales

- **Indicativo en español > subjuntivo en italiano**

#### **Anche se + subj.**

En italiano el conector concesivo “anche se” requiere siempre el subjuntivo, mientras que en español se admiten ambos modos.

[...] aunque no me envenené, tampoco logré averiguar qué rayos **me había dado**.

*[...] **anche se non mi avvelenai, non riuscii a capire che cosa mi avesse dato.***

#### **Sospetto che + subj.**

La expresión de una sospecha requiere en italiano el uso del subjuntivo, mientras que en español se usa el indicativo.

La sospecha de que el límite transgredido por la escritura **accepta y combate** estas vidas al límite [...]

Il sospetto che il limite trasgredito dalla scrittura **accetti e combatta** queste vite al limite [...]

## Chiedersi + subjuntivo en italiano

En italiano los verbos que expresan persuasión rigen siempre el subjuntivo.

[...] ¿no es también un modo de interrogarse acerca de cuál **es** el lado más real, o en qué punto **termina** exactamente la realidad?

[...] *Non è anche un modo per chiedersi quale **sia** il lato più reale o in quale punto esatto **finisca** la realtà?*

- **Continuar + G > Continuare a + I**

En español el verbo “continuar” rige otro verbo en gerundio; en italiano esta construcción se traduce con: continuare a + I. En este caso tenemos una subordinada condicional y la diferencia entre las dos lenguas es que el español no admite el uso del futuro de indicativo tanto en la prótasis como en la apódosis, mientras que en italiano es mejor utilizar el futuro en las dos.

Si **continúan** leyendo, **verán** que era mío.

*Se **continuerete** a leggere, **vedrete** che era mio.*

### 4.3.3 Preposiciones

El tema de las preposiciones es de gran interés para los italianos, pero no deben olvidar que resulta bastante complicado debido a la afinidad entre italiano y español.

- **A en español > IN en italiano**

Con los verbos de movimiento hacia un lugar, el español siempre requiere la preposición A. En italiano la regla cambia: normalmente con los nombres de ciudades se utiliza A, mientras que con naciones y continentes se utiliza IN. En este caso se trata del nombre de una nación, Israel, por tanto la preposición A en español se traduce con IN en italiano.

Por la tarde regresamos **a** Israel para atender una invitación del Centro Simon Peres para la Paz.

*Nel pomeriggio tornammo **in** Israele per rispondere ad un invito del Centro Simon Peres per la Pace.*

En este caso tenemos una locución adverbial que en las dos lenguas presenta un cambio de preposición: “a contraluz” en español y “in controluce” en italiano.

La observo **a contraluz** y me doy cuenta de que hay un lado de Penélope que siempre permanece en otro sitio distinto a aquel en el que ella se encuentra.

*La osservo **in controluce** e mi rendo conto che c'è un lato di Penélope che rimane sempre in una dimensione diversa da quella in cui lei si trova.*

- **EN en español > A en italiano**

Con los verbos que expresan lugar en donde, en español se utiliza la preposición estativa EN que en la mayoría de los casos, en italiano, coincide con la preposición IN. Pero en la frase que ahora vamos a citar, tuvimos que hacer un cambio de preposición en cuanto en la lengua italiana se dice “a casa” y no “in casa”.

Veía mucho cine también **en** casa – añade.

*Guardavo molti film anche **a** casa – aggiunge.*

- **Preguntar a alguien POR alguien > chiedere a + qcn. + DI + qcn.**

Se opera otra vez un cambio de preposición: el español utiliza POR, en cambio, el italiano utiliza DI. En este contexto preferimos omitir la preposición para que la frase resultara más fluida. Decir “Gli chiesi dei registri che nella storia [...]” es

gramaticalmente correcto, pero decidimos optar por una forma que fuera lo más natural posible.

Le **pregunté por** los directores que a lo largo de la historia del cine  
[...]

*Gli chiesi quali erano stati i registi che nella storia del cinema  
avevano saputo fare il miglior [...]*

#### 4.3.4 Redundancia pronominal

El español permite la duplicación del complemento directo o indirecto mediante el uso de un pronombre átono, llamado clítico. En italiano esto representa un error gramatical, por lo tanto, para evitar la duplicación tuvimos que cambiar un poco la frase.

Para Diego es un placer hacer esto por su tío, **al que**, además de no gustarle comer de restaurante, **le** encantan los guisos manchegos que le conectan con sus orígenes.

*Per Diego è un piacere fare questo per suo zio, **il quale, oltre al fatto di non voler mangiare al ristorante, ama** gli spezzatini della Mancha che lo collegano alle sue origini.*

## 4.4 Neologismos

Para la definición de neologismo, hacemos referencia a las palabras de Manuel Alvar Ezquerro que, en su artículo *El neologismo español actual*, afirma: «De un modo general, se entiende por neologismo todo elemento léxico de reciente incorporación en la lengua».<sup>29</sup>

Dentro de los neologismos hay un grupo que se define como extranjerismos, al cual vamos a dedicar una sección.

### 4.4.1 Extranjerismos y préstamos

Como dice Fernando Lázaro: «No existe ninguna lengua pura: todas desde sus orígenes, son productos de mestizaje. La impureza es lo que permite que las lenguas sean instrumentos adecuados a las cambiantes y progresivamente complejas necesidades de sus usuarios».<sup>30</sup>

Según la definición del DRAE, el extranjerismo es una «voz, palabra o giro que un idioma toma de otro extranjero».<sup>31</sup>

En el texto objeto de nuestra traducción no hay muchos extranjerismos y los pocos que aparecen son casi todos anglicismos. Se trata de palabras que en italiano han pasado a formar parte del lenguaje cotidiano y casi ya no se percibe que son foráneas. Por el contrario, en español son pocos los extranjerismos, y sobre todo los que proceden del inglés, que se han acomodado en la lengua. Este factor se puede notar en diccionarios como el DRAE que pone en cursiva las palabras extranjeras que todavía son ajenas a las convenciones de la lengua española. Lo mismo pasa en nuestro texto: la mayoría de los extranjerismos están escritos en cursiva.

En cambio, los préstamos son palabras extranjeras que se han integrado en el sistema de la lengua mediante adaptación de la estructura fónica y morfológica.

---

<sup>29</sup> Cfr. ALVAR, M. (2007): “El neologismo español actual”, en Luque Toro, L. (ed): *Léxico español actual I*, Venezia, Cafoscarina, p.13.

<sup>30</sup> Cfr. LÁZARO, F. (1997): *El dardo en la palabra*, Galaxia Gutenberg, p. 295.

<sup>31</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=extranjerismo>

- **Anglicismos**

La presión de lo inglés continua y se acentua en todos los sectores de la cultura hispánica susceptibles de influencia, y en relación inversa con el grado de educación alcanzado por quienes se ven sometidos a ella.<sup>32</sup>

A continuación ponemos todos los anglicismo que aparecen en el TF<sup>33</sup> y la soluciones adoptadas en la LM.

### **Casting**

La palabra es la misma en ambas lenguas, la única diferencia se encuentra en la forma plural ya que el español añade un “s”, mientras que en italiano queda invariada.

Estudiaba ballet y BUP, y acudía a todos los **castings** del mundo en busca de un papel.

*Studiava danza, andava a scuola e partecipava a tutti i **casting** del mondo alla ricerca di un ruolo.*

### **Underground**

Underground, cuya traducción literal en español sería “subterráneo”, es un término de origen inglés con el que se designa a los movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios, o ajenos a la cultura oficial. Se ha mantenido el mismo término en ambas lenguas, pero todavía no aparece en los diccionarios españoles.

«Rodé *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en un estudio y en aquella época todavía me seducía mucho la idea algo **underground** de mostrarlo todo, [...]»

---

<sup>32</sup> LORENZO, E. (1996): *Anglicismos hispánicos*, Madrid, Gredos, p.99.

<sup>33</sup> N.d.D. De aquí en adelante con la abreviación TF me referiré a “texto fuente”.

*«Ho girato Donne sull'orlo di una crisi di nervi in uno studio e a quell'epoca mi attirava ancora molto l'idea un po' **underground** di far vedere tutto,[...]»*

## **Happening**

“Es una representación que combina elementos del teatro y de las artes visuales; se basa en la improvisación de los artistas que lo realizan y en la participación directa y espontánea del público”.<sup>34</sup> La forma plural española se obtiene añadiendo una “s”, mientras que, en italiano, el término queda invariado.

Durante aquellos años, llegó a obtener un gran prestigio marginal como autor de cortos, cuyas proyecciones, gracias a su talento para el espectáculo, se convertían en verdaderos **happenings**.

*Durante quegli anni, arrivò ad ottenere un grande prestigio marginale come autore di corti, le proiezioni dei quali, grazie al suo talento nello spettacolo, si trasformavano in veri **happening**.*

## **Catering**

La palabra “catering” es igual en ambas lenguas.

Su hermana llegó a dar clases de comportamiento de ama de casa a la Carmen Maura de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y se ocupó del **catering** de sus primeros rodajes.

*La sorella arrivò a dare lezioni sull'atteggiamento della casalinga alla Carmen Maura di Donne sull'orlo di una crisi di nervi e si occupò del **catering** delle prime riprese.*

---

<sup>34</sup> Cfr. <http://es.thefreedictionary.com/happening>



## **Overbooking**

La palabra es la misma en las dos lenguas. Cabe destacar que en el DRAE el término “overbooking” es un artículo propuesto para ser suprimido y que será sustituido por la nueva voz “sobreventa”.

No habíamos tenido que facturar ni hacer colas ni llegar con cuatro horas de adelanto por miedo al **overbooking**.

*Non avevamo dovuto fare il check-in né metterci in coda né arrivare con quattro ore di anticipo per paura dell'**overbooking**.*

## **Parking**

En este caso, el italiano no mantiene el término inglés, sino que utiliza la traducción italiana “parcheggio”.

[...] me dije que estaba, en efecto, en un **parking** de un centro comercial de Israel, [...]

*[...]mi dissi che, effettivamente, mi trovavo nel **parcheggio** di un centro commerciale di Israele, [...]*

## **Monitor**

Se utiliza la misma palabra en ambas lenguas. En este caso se trata de un extranjerismo que se ha aclimatizado también en español.

Me senté en la silla, frente a un **monitor** de televisión desde el que el director controlaba lo que sucedía dentro del plató [...]

*Mi sedetti sulla sedia, di fronte al **monitor** di una televisione dal quale il regista controllava quello che succedeva sul set [...]*

## Marketing

No obstante en español exista la traducción “mercadotecnia”, el uso del término inglés es cada vez más difundido y no hay diferencias con el italiano.

Quizá cuando deje el fútbol estudie economía y **marketing**.

*Forse quando lascerò il calcio, mi metterò a studiare economia e **marketing**.*

## Sándwich

El término inglés ha sido acomodado a la lengua española añadiendo una tilde. En la traducción italiana hemos preferido utilizar la palabra “panino”.

Si se te pasaba por la cabeza la idea de tomarte un **sándwich** de salmón, abrías una puerta y aparecía el sándwich de salmón; [...]

*Se ti veniva voglia di un **panino** al salmone, si apriva una porta e appariva il panino al salmone; [...]*

## Fútbol

La palabra fútbol forma parte de la categoría de los préstamos; de hecho, ha adaptado su grafía al sistema español. En italiano se traduce con el equivalente “calcio”.

En la risa, que raramente utiliza fuera de la intimidad o del campo de **fútbol** [...]

*Nella risata, che usa raramente fuori dall'intimità e dal campo da **calcio** [...]*

- **Préstamos procedentes del francés y del italiano**

### **Plató**

El término procede del francés “plateau” que ha sido adaptado al sistema gráfico español. En italiano se utiliza la palabra inglesa “set”.

Pero hay todavía un instante más espectacular que el del camerino, y es el del plató.

*Ma c'è un istante ancora più spettacolare di quello del camerino ed è quello sul set.*

### **Camerino**

Se trata, en este caso, de un término procedente del italiano. La palabra queda invariada en español.

[...] y cuando más tarde me pidieron que abandonara su **camerino**, [...]

*[...] e quando più tardi mi chiesero di lasciare il **camerino**, [...]*

## 4.5 Los marcadores del discurso

Se trata de partículas que orientan el discurso hacia una dirección precisa; no tienen una función sintáctica, sino que se limitan a facilitar la interpretación de los enunciados. Antonia Martín Zorraquino y Portolés proponen una subdivisión en categorías de los marcadores dentro de la cual se encuentran también los conectores. En cambio, otros lingüistas consideran marcadores del discurso solo las unidades que se utilizan en el discurso oral, restringiendo el grupo a unos pocos monosílabos, como por ejemplo *ya, eh, bien*.<sup>35</sup> En el análisis que sigue vamos a tener en cuenta la clasificación propuesta por Zorraquino y Portolés.

### 4.5.1 Marcadores conversacionales

Según los autores esta tipología de marcadores «además de cumplir una función informativa, orientada hacia el mensaje (...), en la conversación presenta una función interactiva, orientada hacia el interlocutor».<sup>36</sup>

#### Pues

“Pues” es otro marcador polifuncional muy común sobre todo en el español hablado; por ello, es difícil traducirlo de manera adecuada cuando no conocemos el contexto en el que se produce la enunciación que lo incluye.<sup>37</sup>

En el primer ejemplo que proponemos, lo hemos traducido con l’interiezione italiana “be”.

**Pues**, tendrán que esperar un buen rato, porque ya ve como estamos.

*Beh, dovrete aspettare un bel po’, vede anche lei come siamo messi.*

---

<sup>35</sup> Cfr. [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/marcadoresdiscurso.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/marcadoresdiscurso.htm)

<sup>36</sup> Cfr. Cfr. MARTÍN ZORRAQUINO, A. e PORTOLÉS, J. (1999): “Los marcadores del discurso”, en Bosque, I. y Demonte, V. (eds): *Gramática descriptiva de la lengua española III*, Madrid, Espasa Calpe.

<sup>37</sup> Cfr. CALVI, M.V. e MALPELLI, G. (2004): “Los marcadores bueno, pues, en fin en los diccionarios de español e italiano”, *Rivista4 Artifara*, p.5.

En este segundo caso, la función es expresar una consecuencia que depende del enunciado inmediatamente precedente. En la traducción hemos optado por el “allora” con valor de conjunción.

Miro, **pues**, el reloj con inquietud y ella se da cuenta y abandona el refugio de su adolescencia.

*Guardo, **allora**, l’orologio con inquietudine, lei se ne rende conto e lascia il rifugio della sua adolescenza.*

También en el caso siguiente el “pues” se utiliza con el valor de conclusión. Lo traducimos con la conjunción conclusiva “quindi” que hemos puesto en posición inicial para poner más en evidencia su función de conclusión.

La creación de una productora propia acabó, **pues**, con la situación esquizofrénica de luchar con dos proyectos distintos [...]

***Quindi**, la creazione di una casa produttrice propria pose fine alla situazione schizofrenica di lottare con due progetti distinti [...]*

En el último ejemplo, el marcador “pues” expresa una causa. Por este motivo en la traducción italiana aparece la conjunción causal “perché”.

Para ir de un extremo a otro tenías que caminar un poco encorvado, **pues** no daba la altura.

*Per andare da un estremo all’altro si doveva camminare un po’ incurvati, **perché** non era molto alto.*

## **Claro**

“Claro” es un marcador de refuerzo argumentativo que sirve para confirmar lo que se está diciendo. En italiano hemos optado por una traducción literal, ya que el

italiano “chiaro” se adapta bien en este contexto y conserva la misma intención del enunciado original.

Se ríe porque es una tontería, **claro**, pero no dice que no.

*Si mette a ridere perché è una stupidaggine, **chiaro**, però non dice di no.*

### **Bueno**

“Como marcador metadiscursivo conversacional, *bueno* posee en español una expresividad muy rica y una notable versatilidad estilística: se emplea para indicar el cambio de tema en una conversación o la conclusión del intercambio comunicativo; sirve también para acumular información de manera que la conversación pueda seguir desarrollándose sin perder la continuidad temática; y, por último, puede introducir un fragmento de discurso más ajustado a la intención expresiva del hablante, aprovechando su capacidad de marcar el miembro que introduce como el que hay que considerar”.<sup>38</sup> En muchos casos desempeña la función de señal discursivo de abertura, cuando se encuentra al comienzo de una frase y, sobre todo, en las respuestas, como en el ejemplo que ahora vamos a poner.

- **Bueno** – dijo -, hace falta tener buena cabeza, pero también buena gente que te rodee.

- ***Be'**, – disse – è importante usare bene la testa, ma anche avere brave persone che ti circondano.*

---

<sup>38</sup> Cfr. <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista4/testi/marcadores.asp>

## **Mira**

Este marcador tiene la función de advertencia. Se utiliza en el lenguaje hablado y sirve para llamar la atención del oyente sobre lo que se está a punto de decir. En italiano, para transmitir la misma intención, se utiliza “senti”.

**Mira** – añade -, cuando iba en el metro de un casting a otro, yo no sabía si sería capaz de vivir de esto.

**Senti** – *racconta - quando andavo in metro da un casting all'altro, non sapevo se sarei stata in grado di vivere di questo.*

## **En fin**

“El uso más frecuente de *en fin*, sobre todo en el discurso oral, es el de interjección con el papel de reformulador recapitulativo; es decir, introduce una conclusión o un resumen que puede estar orientado con la argumentación anterior o anterior con los miembros que se recapitulan; con esta función, después del marcador es posible, a veces, omitir la conclusión destacando cierta resignación por parte del hablante. En italiano, esta connotación la tiene por ejemplo el marcador *insomma*, como nos aconsejan el LANI, el Tam y el CA; [...]”<sup>39</sup> En este contexto la traducción “*insomma*” no resultaría apropiada; hemos decidido traducir con “*alla fine*” para conllevar el sentido de la conclusión de un discurso que ya había empezado en las páginas anteriores.

Y está bien, lo admito, **en fin**, *eppur si muove*.

*E va bene, alla fine, lo ammetto, eppur si muove.*

---

<sup>39</sup> Cfr. CALVI, M.V. e MALPELLI, G. (2004): *Op. Cit.*, p.5.

## 4.5.2 Estructuradores de la información

Este tipo de marcadores sirven para facilitar la estructuración de la información, es decir, darle un cierto orden.

### 1.1.1.1 Ordenadores

Esta primera categoría se caracteriza por dos funciones principales: la primera es indicar el lugar que ocupa un miembro del discurso en una secuencia discursiva ordenada por partes, y la segunda consiste en representar la secuencia como un único comentario y cada parte de esta como un subcomentario.

#### **De otro lado, por otro lado**

Presentan el miembro del discurso en el que aparecen como el paso a un nuevo aspecto del tema que se expone.<sup>40</sup> En italiano hemos utilizado, en ambos casos, el marcador correspondiente “d’altra parte”.

*De otro lado, y como una prueba más de la confusión de territorios, [...]*

**D’altra parte**, e come ulteriore prova della confusione di territori, [...]

**Por otro lado**, una vez satisfechas las necesidades más primarias, también resultaba muy entretenido mirar por la ventanilla, [...]

**D’altra parte**, dopo aver soddisfatto le necessità primarie, era molto divertente anche guardare dal finestrino, [...]

---

<sup>40</sup> Cfr. <http://www.dpde.es/>



### 2.1.1.1 Digresores

Introducen un comentario lateral en relación con el tópico principal del discurso.

#### **Por cierto**

Presenta el miembro del discurso en el que aparece como una digresión del tema que se viene tratando, suscitada por algo dicho anteriormente. En los ejemplos siguientes hemos optado por dos soluciones traductivas diferentes: en el primero hemos elegido el adverbio “ovviamente”, mientras que en el segundo hemos decidido poner la interjección “ah” que sirve para indicar que el autor de improvviso se ha acordado de añadir una puntualización.

**Por cierto**, que, cuando cayó enfermo, pidió ser trasladado desde Extremadura, donde vivía entonces, a la calle del General Aguilera, 18, [...]

*Ovviamente, quando si ammalò, chiese di essere trasferito dall'Estremadura, dove viveva allora, a calle del General Aguilera, 18, [...]18*

**(Por cierto**, se me había olvidado de decir que el Ronaldo del que vengo hablando a lo largo de todas estas páginas es Ronaldo Luiz Nazario de Lima, pero creo que ustedes ya se habían dado cuenta).

*(Ah, mi ero dimenticato di dire che il Ronaldo di cui ho parlato in tutte queste pagine è Ronaldo Luiz Nazario de Lima, ma credo che l'abbiate già capito).*

### 4.5.3 Reformuladores

Sirven para presentar “el miembro del discurso que introducen como una nueva reformulación del miembro anterior”.<sup>41</sup>

- **Explicativos**

Aclaran o explican lo que se ha dicho anteriormente.

#### **Es decir**

Este marcador puede traducirse en italiano con “cioè” o “ossia”; nosotros hemos escogido la segunda opción.

Tal vez comprenda ahora el lector por qué hay películas perfectas, pero sin alma: porque carecen de punto de vista, **es decir**, porque la peripecia que las constituye no está narrada desde un espacio moral, sino desde meras posiciones geográficas.

*Forse il lettore adesso potrà comprendere perché ci sono film perfetti, ma senza un'anima: perché sono privi di punto di vista, **ossia**, perché la loro trama non è narrata da uno spazio morale, ma da mere posizioni geografiche.*

- **De distanciamiento**

"Presentan como no relevante un miembro del discurso anterior a aquel que los acoge. Con ellos no se pretende formular de nuevo lo antes dicho, sino mostrar la nueva formulación como aquella que ha de condicionar la prosecución del discurso, al tiempo que se priva de pertinencia el miembro discursivo que le precede"<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Cfr. MARTÍN ZORRAQUINO, A. e PORTOLÉS, J. (1999): *Op. Cit.*, p. 142.

<sup>42</sup> Cfr. BOSQUE, I. e DEMONTE, V. (1999): *Gramática descriptiva de la lengua española III*, Madrid, Espasa Calpe, p. 4150.

### **En cualquier caso**

Se trata de una locución adverbial que tiene el significado de “pase lo que pase, cualquiera que sea la situación”.<sup>43</sup> La traducción italiana correspondiente y que conserva el mismo significado es “in ogni caso”.

**En cualquier caso**, no hace falta hacer ruido para despertar a la madre de Pedro porque, aunque descansa en el cementerio de Calzada de Calatrava desde septiembre de 1999, [...]

*In ogni caso, non serve far rumore per svegliare la madre di Pedro perché, sebbene riposi nel cimitero di Calzada de Calatrava dal settembre del 1999, [...]*

**En cualquier caso**, para la familia de Almodóvar, como para otras tantas de la España rural de la época, [...]

*In ogni caso, per la famiglia di Almodóvar, come per tante altre della Spagna rurale di quel tempo, [...]*

### **De todos modos**

Presenta el miembro del discurso en el que aparece como más pertinente para la continuación del discurso que otras opciones anteriores, tanto explícitas como sobreentendidas.<sup>44</sup>

En este caso la traducción más adapta resultó ser “ad ogni modo”, ya que mantiene el mismo valor adversativo-limitativo del marcador español.

**De todos modos**, sabía defenderme de los rechazos con el dominio de las palabras, así que no me molestaban demasiado.

---

<sup>43</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=caso>

<sup>44</sup> <http://www.dpde.es/>

*Ad ogni modo, sapevo difendermi dai rifiuti grazie al potere delle parole, quindi non mi davano più di tanto fastidio.*

- **Recapitulativos**

"Presentan su miembro del discurso como una conclusión o recapitulación a partir de un miembro anterior o de una serie de ellos".<sup>45</sup>

### **En ultima instancia**

Este marcador tiene diferentes significados, pero, en el ejemplo que ponemos, sirve para presentar el miembro del discurso en el que aparece como una expresión que condensa otra más extensa previamente expresada. Por esta razón hemos decidido traducirlo en italiano con "in poche parole".

**En última instancia**, se trata de un territorio moral.

*In poche parole*, si tratta di un territorio morale.

## **4.5.4 Operadores de refuerzo argumentativo**

Se utilizan para reforzar el miembro del discurso en el que se encuentran.

### **De hecho**

Presenta un argumento como hecho cierto. La traducción correspondiente en italiano sería "infatti", pero analizando el contexto en el que se encuentra poner esta solución no habría tenido sentido, por esta razón hemos escogido traducirlo con "in realtà".

**De hecho**, necesitaría otra vida para soñar todo lo que como director de cine ha conseguido en esta.

---

<sup>45</sup> Cfr. BOSQUE, I. e DEMONTE, V. (1999): *Op. cit.*, p. 4158.

*In realtà, avrebbe bisogno di un'altra vita per sognare tutto quello che ha conseguito in questa come regista cinematografico.*

#### **4.5.5 Conectores contrargumentativos**

Sirven para introducir un contraste, una objeción o un contraargumento.

##### **Sin embargo**

Presenta el miembro del discurso en el que aparece como una conclusión contraria a otra que se pudiera inferir a partir de un argumento anterior.<sup>46</sup> En italiano el mismo significado lo tiene la conjunción adversativa “ciò nonostante”.

**Sin embargo**, la imagen que predomina de Pedro en el imaginario colectivo, y que él mismo se encarga de amplificar en muchas de sus intervenciones públicas, es la de artosta frívolo.

*Ciò nonostante, l'immagine di Pedro che predomina nell'immaginario collettivo, e che lui stesso si occupa di diffondere in molti dei suoi interventi pubblici, è quella di un artista frivolo.*

---

<sup>46</sup> Cfr. <http://www.dpde.es/>

## 5 Análisis del texto

Como ya hemos dicho, hacer una buena traducción significa crear un texto que mantenga el significado y la intención original del texto fuente pero que resulte lo más natural y fluido posible en la lengua meta. Para cumplir con una tarea tan difícil, el traductor no puede limitarse a hacer una traducción literal, sino que debe operar todas las modificaciones y cambios lingüísticos que considere necesarios para dar a luz un texto nuevo, en el que resulte muy difícil detectar algo que haga pensar a algún tipo de interferencia.

A este respecto Mounin afirma: «Tout le monde est d'accord en paroles aujourd'hui pour condamner la traduction mot à mot [...] La traduction mot à mot est souvent incorrect et infidèle».<sup>47</sup>

La primera etapa que el traductor tiene que alcanzar es la de la comprensión y de la interpretación del texto, porque si no se comprende el texto de manera justa será muy difícil llegar a un buen resultado.

Según Umberto Eco:

*Una interpretazione precede sempre la traduzione [...] In effetti i bravi traduttori, prima di iniziare a tradurre, passano un gran tempo a leggere e rileggere il testo, e a consultare tutti i sussidi che possono consentire loro di intendere nel modo più appropriato passi oscuri, termini ambigui, riferimenti eruditi, [...]*<sup>48</sup>

Una vez aclarado el significado del texto fuente, hay que eliminar todos los problemas que el proceso de traducción pone delante. Para hacerlo es posible recurrir a las estrategias y a las técnicas de traducción.

---

<sup>47</sup>Cfr. MOUNIN, G., (1963): *Op.cit.*, p. 77.

<sup>48</sup>Cfr. ECO, U., (2003): *Dire quasi la stessa cosa*, Studi Bompiani, Milano, p. 247.

## 5.1 Las técnicas de traducción

Primero hay que aclarar que cuando hablamos de estrategias y cuando hablamos de técnicas de traducción, nos referimos a dos aspectos diferentes.

Las estrategias allanan el camino para encontrar la solución justa a una unidad de traducción; en la solución se plasmará una técnica en particular. Estrategias y técnicas ocupan, pues, espacios diferentes en la resolución de problemas: las primeras se refieren al proceso, las segundas afectan al resultado.<sup>49</sup>

En este apartado, nos concentraremos solo en la técnicas que, como acabamos de decir, son las que más influyen en el trabajo final del traductor.

### 5.1.1 Amplificación

Con esta técnica se añade información al texto fuente. Normalmente se utiliza cuando el autor presenta algo que por razones de diferencias culturales, podría resultar oscuro a los lectores. Además el traductor puede recurrir a la amplificación cuando cree que una frase podría no resultar suficientemente clara en la lengua meta.

En el ejemplo que ponemos a continuación, hemos añadido un verbo para que la similitud en italiano fuera más comprensible.

[...] y tenía que controlarme mucho para no filmar *Mujeres al borde de un ataque de nervios* como una pura construcción artificial, desplazando un poco la cámara.

[...] e dovevo controllarmi molto per non filmare quelle di *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* **come se fossero una mera costruzione artificiale, spostando un po' la videocamera**».

---

<sup>49</sup> HURTADO ALBIR, A., (2011): *Op. Cit.*, p.267.

### 5.1.2 Alteración del orden por razones estilísticas

A tal propósito García Yebra escribe: «En todas las lenguas hay normas obligatorias para ordenar las palabras en la frase. El conjunto de estas normas constituye la sintaxis de cada lengua, pero su número y el rigor de su aplicación no son iguales en todas.»<sup>50</sup>

Hemos podido darnos cuenta de que en el proceso de traducción no siempre era posible dejar el orden utilizado en la LM ya que hacerlo hacía perder la naturalidad a la traducción. En efecto, García Yebra añade también: «Quede firmemente grabado en el ánimo del traductor [...] que, siempre que el orden del original se aparte del orden requerido por la lengua de traducción, debe atenderse a las exigencias de esta».<sup>51</sup>

En el primer caso hemos decidido transformar un poco la frase y poner una oración consecutiva para evitar la repetición del pronombre que resulta ser un poco pesada en italiano.

[...] tres asesinos fugados de la cárcel se refugian en una nave industrial donde se acaba de rodar una película y cuyo decorado está formado por una casa. **Ellos jamás han tenido un hogar** y se quedan hechizados con aquél, aunque es de mentira y nada en él funciona como debe.

*[...] tre assassini fuggiti dal carcere si rifugiano in un capannone industriale dove si sta finendo di girare un film la cui scenografia è rappresentata da una casa. **Siccome non hanno mai avuto una casa**, si innamorano di quella, sebbene sia finta e al suo interno niente funzioni come dovrebbe.*

---

<sup>50</sup> Cfr. GARCÍA YEBRA, V. (1981): *Op. Cit.*, p.416

<sup>51</sup> Cfr. *Ibid.*, p.446.



En este caso hemos decidido sustituir la frase adversativa introducida por “mientras que” por otra que diera más la idea de sucesión de los eventos.

Aquello que al principio habías tomado por la piel del corpus narrativo se convierte de súbito en su viscera, **mientras que la viscera deviene en piel.**

*Ciò che all’inizio credevi fosse la pelle del corpus narrativo, si trasforma immediatamente nelle sue viscere e le viscere diventano poi pelle.*

Otro caso es el de la inversión del orden de la frase.

De hecho, necesitaría otra vida para soñar todo lo que como director de cine **ha conseguido en esta.**

*In realtà, avrebbe bisogno di un'altra vita per sognare tutto quello che ha conseguito in questa come regista cinematografico.*

Resulta imposible sacar adelante toda la producción de Almodóvar de aquella época **sin permanecer muchas horas atado a la mesa.**

*E' impossibile dar vita a tutta la produzione dell'Almodóvar di quell'epoca senza restare incollato alla sedia per molte ore.*

### 5.1.3 Transposición

Es un técnica mediante la cual se efectúa un cambio de la categoría gramatical.<sup>52</sup> En nuestro caso optamos por transformar el adverbio “exactamente” en el adjetivo “exacto”.

---

<sup>52</sup> Cfr. HURTADO ALBIR, A., (2011): *Op. Cit.*, p. 271.

Esta tentación de mostrar la frontera, que lleva a cabo con increíble soltura en una escena de *La mala educación*, ¿no es también un modo de interrogarse acerca de cuál es el lado más real, o **en qué punto termina exactamente** la realidad?

*Questa tentazione di mostrare il confine, che ottiene con un'incredibile facilità in una scena de La mala educación, non è anche un modo per chiedersi quale sia il lato più reale o **in quale punto esatto** finisca la realtà?*

En el ejemplo que sigue hemos sustituido el verbo por un adjetivo.

No me llega, me aburre, lo veo impostado, **lo cantáis mucho** - decía con desesperación cuando las cosas no funcionaban.

*Non mi arriva, mi annoia, mi pare impostato, **è troppo cantilenato** – diceva disperato quando le cose non funzionavano.*

#### 5.1.4 Descripción

Se añade la descripción de un término para explicar de lo que se trata. En nuestro trabajo hemos recurrido a esta técnica sobre todo para dar una explicación de los términos culturales.

A la vuelta de donde ella vivía, hay un bar, Casa Tomás, en el que Penélope, de pequeña, tomaba **patatas bravas** con su padre.

*All'angolo dove viveva, c'è un bar, Casa Tomás, dove da piccola mangiava **patatas bravas, una sorta di patate fritte con salsa piccante e all'aglio**, con suo padre.*

### 5.1.5 Adaptación

Según la definición de Vinay et Darbelnet la adaptación: «s’applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n’existe pas dans LA, et doit être créée par rapport à une autre situation, que l’on juge équivalente».<sup>53</sup>

En este caso el “pisto”, que es un plato típico de la cocina murciana, ha sido reemplazado por la “caponata”, receta que pertenece a la gastronomía siciliana, pero que se parece mucho a aquella española.

Desde hace años, todos los domingos, al mediodía, coge el coche, sale de Parla y va al centro de Madrid, donde vive Pedro, para llevarle **pisto** o tortilla de patata que las hermanas Almodóvar preparan para él.

*Da anni, tutte le domeniche, a mezzogiorno, prende la macchina, esce da Parla e raggiunge il centro di Madrid, dove vive Pedro, per portargli la **caponata** e la tortilla di patate che le sorelle Almodóvar preparano per lui.*

### 5.1.6 Equivalente acuñado

Se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> VINAY, J. P. y DARBELNET, J., (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, pp. 52-53.

<sup>54</sup> HURTADO ALBIR, A. (2011): *Op. Cit.*, p. 270.

Me contó también que hacia unos días había cenado, en el restaurante en el que nos encontrábamos, con Maradona y que el jugador argentino le hizo llorar:

- **¿Y eso?**

*Mi raccontò anche che qualche giorno prima aveva cenato, nel ristorante dove ci trovavamo, con Maradona e che il giocatore argentino l'aveva fatto piangere.*

- **Come mai?**

### 5.1.7 Elisión

Consiste en la eliminación de elementos que se consideran redundantes o poco importantes, pero también inadecuados por determinadas cuestiones culturales o ideológicas.

En el primer caso, hemos utilizado esta técnica por falta de términos en la lengua italiana. En español para referirse a la palabra “set” existen dos sinónimos más, mientras que en italiano solo hay uno.

Me explicó que a muchos directores estadounidenses – y citó entre ellos a algunos monstruos sagrados – les da pánico «bajar al set» (**el set, el plató o el decorado** son la misma cosa) y entrar en contacto con los actores.

*Mi spiegò che molti registi statunitensi – e tra questi nominò alcuni mostri sacri – hanno paura di «scendere sul set» (**il set o il luogo delle riprese** sono la stessa cosa) ed entrare in contatto con gli attori.*

En este segundo ejemplo, hemos utilizado la elisión por factores culturales: especificar la ciudad de origen de un equipo como el Inter habría sido superfluo.

La lesión a la que se refiere estuvo a punto de apartarle del fútbol cuando tenía veinticuatro años y jugaba en el **Inter de Milán**.

*La lesione a cui si riferisce è stata sul punto di causare il suo addio al calcio quando aveva ventiquattro anni e giocava con l'Inter.*

Aquí hemos decidido eliminar la palabra “rayos”, que aparece en expresiones como “¿dónde rayos?”, “¿qué rayos?” por no tener un equivalente adecuado en la lengua meta. Habríamos podido traducirlo con “dove cavolo?”, pero habría sido una elección demasiado atrevida y con un significado más fuerte que el original.

Ya instalados en la barra, mientras yo me pregunto **dónde rayos tiene** esta chica la vanidad, ella pide unas patatas bravas y una ración de pulpo a la gallega.

*Ormai sistemati al bancone, mentre io mi chiedo **dove sia** la vanità di questa ragazza, lei ordina delle patatas bravas e il polpo alla galiziana.*

### 5.1.8 Modulación

Modular significa adaptarse a la lengua meta, del modo más natural. Según Vinay y Darbelnet este método «se justifie quand on s'aperçoit que la traduction littérale ou même transposée aboutit à un énoncé grammaticalement correct, mais qui se heurte au génie de LA».<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> VINAY, J. P. y DARBELNET, J., (1958): *Op. cit.*, p.51.

En el primer ejemplo, hemos cambiado la frase manteniendo el significado original, porque la expresión “dal fischio d’inizio” resulta más natural y común en italiano respecto a “dall’inizio della partita”.

A los veinte minutos **de iniciarse el partido**, el tendón saltó de nuevo por los aires.

*Dopo venti minuti **dal fischio d’inizio**, il tendine saltò di nuovo.*

Por la misma razón, aquí también no hemos traducido literalmente, sino que hemos cambiado un poco la frase sustituyendo “momenti di panico” con “paura”.

¿Tuviste **muchos momentos de pánico**?

*Hai avuto **molta paura**?*

Hemos entendido que la traducción literal no se puede siempre utilizar si queremos llevar a cabo un buen trabajo; esto es un caso más en el que hemos operado un cambio de la frase en la lengua meta para conservar su naturalidad.

No lloré porque **no tengo esa condición**, [...]

*Non mi misi a piangere perché **non lo faccio mai**, [...]*

No se imagina el lector **hasta qué punto son ciertas afirmaciones**.

*Il lettore non può immaginare **l’enorme significato di tali affermazioni**.*

## Conclusiones

El reportaje es un género periodístico informativo-expositivo en el que se tratan de manera bastante extensa sucesos o episodios de la realidad que presentan un carácter actual. Además de ser más largo y completo de una noticia normal, el reportaje se caracteriza también por parecerse más a una novela que a una simple columna de un periódico. Puede hablar de personas, lugares, eventos concretos; en cada caso, el objetivo principal es el de crear un punto de vista personal en el lector. Por esta razón el autor puede expresar su opinión y dar una visión subjetiva del acaecimiento. A fin de que la información dada sea lo más exhaustiva posible, el periodista tiene que llevar a cabo una investigación excelente y puede utilizar diferentes recursos como imágenes, vídeos y entrevistas. Hoy en día existen diferentes tipos de reportajes, dependiendo del tema que se quiere tratar. El reportaje científico, el informativo, el autobiográfico, el narrativo y muchos otros. *Vidas al límite* pertenece a esta última categoría: un tipo de reportaje que, como sugiere su denominación, describe y habla del suceso como si estuviera narrando una historia. Pero no hay que confundir el género periodístico con la literatura: en la literatura la realidad se mezcla con la fantasía, mientras que en el reportaje esto no es contemplado, los hechos tienen que ser auténticos y basados en pruebas concretas.

Desde el punto de vista de la traducción hay que subrayar que el lenguaje del periodismo, siendo un lenguaje sectorial, presenta numerosos obstáculos para los traductores. Este es un campo que requiere conocimientos específicos y la capacidad de manejar e interpretar correctamente las fuentes documentales de investigación para que no se produzcan malentendidos a la hora de traducir. Los textos periodísticos poseen una estructura fija que el traductor debe conocer y ser capaz de reproducir en el TM, adaptándola al diferente entorno lingüístico y cultural. Algunas de las dificultades más comunes son los juegos de palabras, las metáforas y los artificios que los periodistas suelen utilizar para cautivar la atención del lector. Todos estos elementos no siempre se pueden mantener en la LM, ya que perderían su significado e intención original a causa de las diferencias existentes entre culturas. Otro ejemplo son las referencias a costumbres y símbolos sociales y culturales, como

podrían ser personajes públicos, de la televisión, eventos deportivos, etc, que no se entenderían en los países en los que no son conocidos.

El hecho de que no se utilice en el TF, objeto de mi trabajo, un lenguaje estrictamente sectorial, ha limitado las dificultades que, como acabamos de decir, normalmente se encuentran en la traducción periodística. La fuerte impronta literaria es lo que caracteriza este tipo de reportaje y, quizás, en Millás se hace aún más fuerte la semejanza con el estilo que se utilizaría para una simple narración. Quiero aclarar que esta no quiere ser una crítica, sino todo lo contrario.

Sin embargo, como es previsible, también esta traducción ha sido un desafío. Los capítulos que he decidido traducir hablan de personajes originarios de España, como Penélope Cruz y Almodóvar, o que vivían en España en el periodo en el que fueron entrevistados, como es el caso de Ronaldo. Por lo tanto, las referencias a aspectos típicos de la cultura española no faltan y para alguno de ellos fue muy difícil encontrar un correspondiente adecuado en la LM. A este respecto tengo que decir que la imposibilidad de ponerme en contacto con el autor fue una gran desventaja porque habría sido muy útil contactar directamente con él. Los instrumentos a mi disposición, como los diccionarios e Internet, han sido imprescindibles, pero no pueden resolver todas las dudas y, en ciertas ocasiones, no hay mejor remedio que el de preguntar al autor. En ausencia de esta posibilidad, tuve que contentarme con la información disponible en la red y utilizar mi intuición basándome en el contexto. Obviamente he intentado buscar la mejor solución pero soy plenamente consciente de que, por estos motivos, la traducción no refleja la perfección total.

Además, me habría gustado mucho traducir el libro entero. El hecho de que se tratara de historias diferentes ha sido una ventaja, porque de esta manera no se ha producido ninguna interrupción de la trama, pero cuando se empieza un trabajo como este uno se apasiona y terminarlo me habría dado aún más satisfacción.

Por lo que concierne al comentario traductológico, es evidente que tuve que hacer una selección de los aspectos más importantes.

Uno de los apartados que me habría gustado profundizar más es el de los *marcadores del discurso*. Como en el TF aparecen muchos diálogos, es muy



frecuente el uso de los marcadores que ofrecen diferentes posibilidades de traducción según el contexto en los que se emplean. En mi comentario solo aparecen los ejemplos fundamentales y habría sido interesante poder analizar todas las opciones posibles.

Otro argumento al cual sé que no he dedicado suficiente atención es el de las técnicas de traducción. Solo he considerado los cambios más evidentes, pero es claro que al pasar de una lengua a otra son muchas las variaciones y modificaciones que se producen. Habría sido interesante examinarlas todas para ofrecer una visión completa de las diferencias de pensamiento y en la manera de expresarse que existen entre dos lenguas a la apariencia tan iguales.

Los traductores sabemos que la primera versión que nos ocurre casi nunca es la definitiva. Tenemos que volver a leer el texto muchas veces y cambiarlo hasta encontrar la solución que más nos satisface. Por tanto, si hubiera tenido más tiempo, estoy segura de que habría podido llevar a cabo una traducción mejor, y puedo afirmar lo mismo para el comentario. En mi defensa puedo decir que esta tesis no quería ser un tratado sobre la traducción, sino una propuesta hecha con el objetivo de ofrecer a un hipotético público de lectores italianos la posibilidad de conocer mejor estos personajes, ya muy famosos también en Italia, bajo otro punto de vista, y aprovechar de la lectura para descubrir, al mismo tiempo, características típicas de la cultura española.

Quiero hacer una última puntualización con respecto a los instrumentos que he utilizado para traducir. Los diccionarios monolingües de la Real Academia Española y de María Moliner, por lo general, han sido muy útiles. No puedo decir lo mismo para los bilingües de papel o los que se pueden encontrar en Internet. La falta de contenido cultural en estos diccionarios constituye un límite enorme. Muchas veces solo se encuentran correspondencias parciales entre los términos o, en los casos peores, los equivalentes propuestos dejan mucho que desear. Yo sostengo que el diccionario bilingüe debería representar una válida ayuda para el traductor, por tanto los autores tendrían que concentrarse más en el desarrollo de un perfil intercultural más completo.

Considerados todos estos aspectos, puedo decir que este trabajo de tesis ha sido verdaderamente estimulante, sobre todo porque, por primera vez he podido poner en práctica todas las nociones adquiridas a lo largo de mi carrera universitaria. Aunque, de momento, esta traducción represente solo una propuesta, espero que pueda dar sus frutos y, quizás, abrirme camino para un futuro en el sector de la traducción.

## Glosario

### *Lenguaje cinematográfico*

ESPAÑOL	ITALIANO	INGLÉS
¡Corten!	Stop!	Stop!
¡Acción!	Azione!	Action!
Artefacto	Artefatto	Artefact
Ayudante de dirección	Aiuto regista	Assistant director
Cámara	Telecamera/Videocamera	Camera
Camerino	Camerino	Changing room
Casting	Casting	Casting
Cine de autor	Cinema d'autore	Auteur cinema
Cineasta	Cinesta	Film-maker
Cinta de vídeo	Video	Video
Decorado	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Scena</li> <li>• Scenografia</li> <li>• Set</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Scene</li> <li>• Set</li> </ul>
Detener el motor	Fermare le riprese	To stop the motor
Director	Regista	Director
Director de fotografía	Direttore della fotografia	Director of photography
Estrenar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Premiere</li> <li>• Uscire nelle sale</li> </ul>	Premiere
Fotograma	Fotogramma	Frame
Fragmento	Frammento	Fragment
Guión	Copione	Script
Marciano	Strano	Weird
Monitor	Monitor	Monitor
Montaje	Montaggio	Editing
Montar	Montare	To assemble

Motor	Motor	Camera
Obra maestra	Capolavoro	Masterpiece
Operador	Proiezionista	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Operator</li> <li>• Projectionist</li> </ul>
Oscar	Oscar	Academy Award
Oscar al mejor guión	Oscar alla miglior sceneggiatura	Academy Award for best screenplay
Plató	Set	Set
Productor	Produttore	Producer
Productora	Casa produttrice	Film producer
Punto de vista	Punto di vista	Point of view
Rodaje	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Set</li> <li>• Luogo delle riprese</li> </ul>	Set
Rodar	Girare	To shoot
Sistema digital	Sistema digitale	Digital system
Sonorizar	Sonorizzare	To add the soundtrack
Toma	Posa	Take
Videoclub	Videonoleggio	Video store

***Términos relacionados con el ámbito del vino***

Amarillo pálido	Giallo paglierino	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Straw yellow</li> <li>• Pale yellow</li> </ul>
Bodega	Cantina	Wine shop
Caldo	Vino	Wine
Catar	Degustar	To taste
Claro	Chiaro	Clear
Cuba	Botte	Barrel
De trago largo	Facile da bere	Easy to drink
Fermentar	Fermentar	To ferment

Hervir	Bollire	To boil
Ligero	Leggero	Light
Limpio	Limpido	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Limpid</li> <li>• Crystalline</li> </ul>
Mosto	Mosto	Must
Sedimentarse	Sedimentare	To deposit
Turbio	Torbido	Turbid
Uva	Uva	Grape
Variedad	Varietà	Variety

### *Términos generales*

Alambrada	(Reticolato di) filo spinato	Barbed-wire fence
Aldea	Borgo	Small village
Aleación	Lega	Alloy
Alimaña	Bestia	Vermin
Arriero	Mulattiere	Mule driver
Birreactor	Bireattore	Twin jet
Borricon	Asinello	Donkey
Botín	Lotteria	Payoff
Burro	Asino	Mule
Burro	Asino	Donkey
Butaca	Poltrona	Armchair
Caballo	Eroina	Heroin
Caserio	Caseggiato	Hamlet
Cepillo	Spazzola	Brush
Conflictivo	Conflittuale	Conflictive
Demiurgo	Demiurgo	Demiurge
Desasosiego	Inquietudine	Uneasiness
Entrañar	Implicare	To entail

Facturar	Fare il check-in	To check-in
FloreCIMIENTO	Rinascita	Development
Grifería	Rubinetteria	Bathroom taps
Halago	Complimento	Praise
Hazaña	Impresa	Great feat
Incubar	Covare	To incubate
Internado	Collegio	Boarding school
Maltrecho	Malmesso	Badly damaged
Manzana	Isolato	Block
Mozo	Ragazzo	Lad
Mulo	Mulo	Mule
Negocio	Affare	Business
Oficio	Professione	Profession
Palanca	Leva	Levetta
Paleta	Rozzo	Hick
Parking	ParcheGGIO	Parking
Patada	Calcio	Kick
Pellejo	Otre	Goatskin flask
Plomo	Piombo	Lead
Ración	Porzione	Portion
Relato	Racconto	Story
Remiendo	Rimedio	Remedy
Tendón	Tendine	Tendon
Torta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Schiaffo</li> <li>• Gomitata</li> </ul>	Slap
Vianda	Cibo	Food
Zumbido	Ronzio	Buzzing

### *Fraseología*

A diestro y siniestro	A destra e a manca	In all directions
Dormir a pierna suelta	Dormire come un ghiro	To sleep like a log
Estar hecho polvo	Essere a pezzi	To be exhausted
Hacer tiempo	<ul style="list-style-type: none"><li>• Ingannare il tempo</li><li>• Ammazzare il tempo</li></ul>	To kill time
Ir al grano	<ul style="list-style-type: none"><li>• Andare al punto</li><li>• Arrivare al nocciolo</li><li>• Venire al sodo</li></ul>	To get to the point
Llamar a la puerta	Bussare Suonare il campanello	To knock To ring the bell
Llamar la atención	Attirare l'attenzione	To catch someone's eye
Meter un gol	Fare goal	To score a point
Meterse con alguien	Cercare storie	To mess with somebody
Pasarse de rosca	Superare il limite	To overstep the mark
Ponerse en marcha	Mettersi in marcia	To start
Quedar atado a la mesa	Restare incollato alla sedia	To be glued to one's seat
Quedarse dormido	Addormentarsi	To fall asleep
Sacar adelante	Portare avanti	To push ahead
Saltar por los aires	Saltare in aria	To blow up
Trabajar como un burro	Lavorare come uno schiavo	To work like a slave
Ver a la legua	Vedersi lontano un miglio	To see from far away

## Bibliografía

- ALVAR EZQUERRA, M. (2007): “El neologismo español actual”, en Luque Toro, L. (ed): *Léxico español actual I*, Venezia, Cafoscarina, pp. 11-34.
- BOSQUE, I. y DEMONTE, V. (1999): *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- CALVI, M.V. e MALPELLI, G. (2004): “Los marcadores bueno, pues, en fin en los diccionarios de español e italiano”, *Rivista4 Artifara*.
- CORPAS PASTOR, G. (2000): *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.
- ECO, U. (2007): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- GARCÍA YEBRA, V. (1982): *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos.
- HALL, E. (1959): *The silent language*, New York, Anchor Books.
- LÁZARO, F. (1997): *El dardo en la palabra*, Galaxia Gutenberg.
- LORENZO, E. (1996): *Anglicismos hispánicos*, Madrid, Gredos.
- LUQUE DURÁN, J. De D. (2007): “La codificación de la información lingüístico-cultural en los diccionarios (inter)culturales”, en Luque Durán J. De D. y Pamiés Bertrand, A. (eds): *Interculturalidad y lenguaje I. El significado como corolario cultural*, Granada, Granada Lingvistica, pp. 327-373.
- LUQUE TORO, L. (2007): *Léxico español actual I*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina.
- MARELLO, C. (1989): *Dizionari bilingui*, Bologna, Zanichelli.



- MARTÍN ZORRAQUINO, A. e PORTOLÉS, J. (1999): “Los marcadores del discurso”, en Bosque, I. y Demonte, V. (eds): *Gramática descriptiva de la lengua española III*, Madrid, Espasa Calpe, p. 4051-4214.
- MOUNIN, G. : *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
- NIDA, E. y TABER, C. (1986): *La traducción: teoría y práctica*, Madrid, Ediciones Cristianidad.
- SECO, M. (2004): *Diccionario fraseológico documentado del español actual*, Aguilar.
- VERMEER, H. J., (1983): *Translation Theory and Linguistics*, Joensuu, University of Joensuu.
- VINAY ET DARBELNET (1958): *Stylistique comparée de français et de l'anglais*, Paris, Didier-Harrap.

### **Bibliografía consultada**

- DELISLE, G. y BASTIN, G. (2006): *Iniciación a la traducción. Teoría y práctica*, Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- GUSMANI, R. (1993): *Saggi sull'interferenza linguistica*, Firenze, Le lettere.
- LUQUE TORO, L. (2005): *Verbi con preposizione*, Modena, Logos.
- ORTEGA y GASSET, J., (1961): "Miseria y esplendor de la traducción", en Alianza (ed.), *Obras completas*, Tome V, Madrid, Revista de Occidente, pp. 323-332.
- PRATT, C. (1981): *El anglicismo en el español pensinsular contemporáneo*, Madrid, Gredos.

- SECO, M., ANDRÉS, O., RAMOS, G. (2004): *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*, Madrid, Aguilar.
- SECUNDÍ, S. SCHEPISI, G. (2009): *Falsos amigos al acecho. Dizionario dei falsi amici di spagnolo*, Bologna, Zanichelli.
- SENSINI, M. (2010): *La grammatica della lingua italiana*, Milano, Mondadori.
- CALVI, M. V., ZABALZA BORDONABA, C., MAPELLI, G., LÓPEZ SANTOS, J. (2011): *Las lenguas de especialidad en español*, Roma, Carocci Editore.
- OSIMO, B. (2001): *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli.
- LOUREDA LAMAS, O. E ACÍN VILLA, E., (2010): *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros.
- MARCHANTE, P., (2008): *Marcadores del discurso*, Madrid, SGEL.
- NEWMARK, P., (1992): *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.
- MORENO, C. (2010): *Temas de gramática*, Madrid, SGEL.
- LUQUE TORO, L., (2009): *Léxico Español Actual II*. Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina.
- SECO, M., (1981): *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Aguilar.
- PORTOLÉS, J., (1998): *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel.

## Diccionarios

- DE MAURO, T., (2000): *Grande dizionario italiano dell'uso*, Milano, UTET.
- MOLINER, M., (2007): *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos.
- TAM, L. (2004): *Grande dizionario di spagnolo. Gran diccionario italiano-español*, Milano, Hoepli.
- MALDONADO, C. G., (2006): *Clave: Diccionario de uso del español actual*, Milano, Hoepli Editore.
- ZINGARELLI, N., (2000): *Lo Zingarelli 2000: vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli editore.
- BUITRAGO, A., (2010): *Diccionario de dichos y frases hechas*, Madrid, Espasa.
- SECO, M., (1999): *Diccionario del español actual*, vol. 1, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, S.A.

## Diccionarios en línea

- Diccionario de la *Real Academia Española*: <http://www.rae.es/rae.html>  
(Última consulta 28/09/2013)
- Diccionario *Wordreference*: <http://www.wordreference.com/>  
(Última consulta 10/09/2013)
- Diccionario *The Free Dictionary*: <http://www.thefreedictionary.com/>  
(Última consulta 13/09/2013)
- Diccionario *Treccani*: <http://www.treccani.it/>  
(Última consulta 24/09/2013)

## **Sitografía**

### **Biografía y noticias sobre Juan José Millás**

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/vidas.htm>

(Última consulta 15/05/2013)

[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/01/actualidad/1351787992\\_528803.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/01/actualidad/1351787992_528803.html)

(Última consulta 18/06/2013)

### **Noticias sobre la obra**

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/vidas.htm>

(Última consulta 19/06/2013)

[http://www.diariodenavarra.es/noticias/mas\\_actualidad/cultura/2012/10/27/el\\_mejor\\_juan\\_jose\\_millas\\_reportero\\_vidas\\_limite\\_95797\\_1034.html](http://www.diariodenavarra.es/noticias/mas_actualidad/cultura/2012/10/27/el_mejor_juan_jose_millas_reportero_vidas_limite_95797_1034.html)

(Última consulta 19/08/2013)

### **Interferencias lingüísticas**

[http://elies.rediris.es/Language\\_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf](http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf)

(Última consulta 20/08/2013)

### **Preposiciones**

[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/asele/pdf/08/08\\_0193.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/08/08_0193.pdf)

(Última consulta 18/08/2013)

<http://www.zanichellibenvenuti.it/wordpress/?p=385>

(Última consulta 20/08/2013)

### **Anglicismos**

[http://www.academia.edu/1383835/MEDIO\\_SIGLO\\_DE\\_INTERES\\_POR\\_EL\\_ANGLICISMO\\_LEXICO\\_HISPANICO](http://www.academia.edu/1383835/MEDIO_SIGLO_DE_INTERES_POR_EL_ANGLICISMO_LEXICO_HISPANICO)

(Última consulta 4/08/2013)

<http://www.boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/viewFile/19200/20324>

(Última consulta 5/08/2013)

### **Marcadores del discurso**

<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista4/testi/marcadores.asp>

(Última consulta 16/08/2013)

<http://www.dpde.es/> (Diccionario de partículas discursivas del español)

(Última consulta 17/08/2013)

### **Neologismos**

[http://www.esletra.org/Almagro/html/martinez\\_de\\_sousa\\_corri\\_es.htm](http://www.esletra.org/Almagro/html/martinez_de_sousa_corri_es.htm)

(Última consulta 6/08/2013)

### **Técnicas de traducción**

<http://tecnicasyprocesosdetraduccion.wikispaces.com/>