

Sergio Vela:

La fanciulla del West, la mejor partitura de Puccini

por Ingrid Haas

El próximo 17 de septiembre será estrenada en el Palacio de Bellas Artes *La fanciulla del West* de Giacomo Puccini, bajo la dirección musical de Luiz Fernando Malheiro y la puesta en escena de Sergio Vela, con escenografía e iluminación también de su autoría. *Pro Ópera* conversó con el maestro Vela sobre el proceso creativo de la escenificación de esta ópera y sobre lo que hay detrás del montaje de una obra tan rica y compleja.

¿Qué nos podría decir acerca de este próximo estreno en México de *La fanciulla del West* de Puccini con su puesta en escena?

En realidad no es un estreno en México, pero sí es la primera vez que se va a presentar en el Palacio de Bellas Artes. La única función de *La fanciulla del West* que ha sido documentada en México ocurrió en fecha tan remota como 1920; fue una sola, en el Teatro Arheu con una compañía extranjera que trajo la ópera en su repertorio. Participó en dicha función el tenor Hipólito Lázaro en el papel de Ramerrez/Dick Johnson (en vez de perpetuar el desatino de Belasco al nombrar al forajido, propongo que mejor le llamemos “Ramírez”, ¿no?) y después de esa representación solitaria, la ópera no volvió a ser presentada en nuestro país.

¿Nos podría contar algo acerca de la leyenda de que siempre se ha manejado sobre el por qué no se ha vuelto a poner esta ópera en el Teatro de Bellas Artes o en cualquier otro teatro del país?

En efecto, existe una leyenda, no demasiado relevante sino más bien anecdótica, de que *La fanciulla del West* no había sido programada por considerarse que algunas expresiones del libreto hacen denuesto de los mexicanos, expresiones propias de los antagonistas contra la banda mexicana de salteadores de caminos. El supuesto veto oficial a la ópera no está documentado en forma alguna.

En cambio, sabemos (porque existe la correspondencia) que en el año de 1909 Justo Sierra recibió una carta de Gustavo Campa, compositor mexicano que se entrevistó con Puccini en Italia, y le propuso que su próxima ópera —prevista para ser estrenada en América— pudiera ser el título inaugural del Teatro Nacional de México, es decir, Bellas Artes. Al parecer, Campa pensó en América como continente, no como Estados Unidos, y no estaba al tanto de que Puccini ya se había comprometido contractualmente



“*La fanciulla del West* es la más lograda, la más madura y más audaz, rica y compleja de las óperas de Puccini”

Fotos: Ana Lourdes Herrera

con la Ópera Metropolitana de Nueva York para estrenar ahí su próxima ópera. Por otra parte, podemos suponer que la iniciativa de intentar que una nueva ópera de Puccini fuera el espectáculo inaugural del Teatro Nacional de México fue del arquitecto italiano Adamo Boari, autor de Bellas Artes, quien puso al tanto al compositor de la importancia del recinto y de sus principales características. Justo Sierra le escribió a José Yves Limantour, que era el titular de Hacienda, avisándole de este asunto, con el que Puccini no se encontraba del todo entusiasmado. Puccini le respondió a Campa, con mucho tacto, que México no era un destino internacional tan conocido y que si reservaba la ópera para estrenarla ahí, podría pensarse que le movía tan sólo un interés económico. Lo que ni Campa, ni Puccini, ni Justo Sierra sabían en ese momento, es que la inauguración del Teatro Nacional, prevista para el Centenario de la Independencia en 1910, sería imposible en esa fecha, porque desde el comienzo de la obra hubo hundimientos diferenciales en la cimentación de la estructura del edificio. Durante la Revolución Mexicana, y tras los trabajos requeridos para estabilizar la estructura, la obra fue interrumpida, y sólo en 1934 se abrieron las puertas del Palacio de Bellas Artes. Para entonces, *La fanciulla del West* ya se había estrenado en México en el Teatro Arheu.

El estreno absoluto de *La fanciulla del West* fue en diciembre de 1910 en la Ópera Metropolitana de Nueva York. Este acontecimiento es un hito en la historia operística de este continente porque el Met, por primera vez, hizo un estreno

absoluto. La institución tenía 27 años abierta al público, pero todo su repertorio, hasta entonces, se conformaba por óperas estrenadas previamente en Europa.

Además fue muy interesante que se tratara de un tema norteamericano al cien por ciento...

Sí, pero el asunto es más complicado de lo que parece. No es sólo que estemos ante un argumento relacionado con la historia estadounidense, sino que la trama implica los conceptos, ora antagónicos, ora complementarios, de *ustedes* y *nosotros* (*vosotros* y *nosotros*, en España). La alteridad, la “otredad”, la perspectiva del otro frente a uno, y viceversa...

Con *La fanciulla del West* estamos frente a una de las partituras más inquietantes de Puccini y, a mi juicio, la mejor de todas. En términos estrictamente musicales, es la más lograda, la más madura y más audaz, la más rica y la más compleja de sus óperas, y conviene destacar varios puntos: en primer lugar, como ya dije, está la oposición entre *ustedes* y *nosotros*, ya que los estadounidenses esperaban una ópera sobre *nosotros* y Puccini, siendo italiano, hizo una ópera sobre *ustedes*. (Aún más: quizá los estadounidenses pensaban en un “nosotros” plural, de raigambre europea.) Por otra parte, al integrar una mancuerna con el dramaturgo estadounidense David Belasco, el asunto se vuelve aún más rico en significación y complejidad, pues está implícita una perspectiva dual.

Es fascinante descubrir el alcance de las miradas retrospectivas sobre un capítulo de veras inquietante de la historia estadounidense, al cabo de sesenta años de que la Alta California —luego de la invasión a México— fuera anexionada a Estados Unidos. Los gobiernos centrales mexicanos tuvieron poco cuidado de los confines del norte, y el traslado de dominio de las tierras de California ocurrió de manera rápida y vigorosa, aunque implicó también que los habitantes de la zona padecieran la irrupción de nuevos grupos. Con la llegada a California de gente de toda ralea, de muy diversos orígenes geográficos —una cáfila codiciosa y hambrienta, que llegó a una tierra privada de un gobierno legítimo— quienes integraban un *nosotros* hasta entonces (los mestizos y los criollos), pasaron a formar parte de un *ustedes* marginal, en el que ya figuraban, injustamente, los indígenas. El nuevo *nosotros* de los colonizadores fue encabezado precariamente por los *sheriffs*, que representaban al incipiente gobierno estadounidense en la zona, con un primitivo sistema de justicia, caracterizado por los duelos a muerte y los linchamientos. Las tribus indígenas, los mestizos y los criollos que habitaban ahí antes de la llegada de todos estos grupos fueron desplazados por esta oleada de migrantes ávidos de riqueza, a partir del descubrimiento, en 1848, de las pepitas de oro en la región.

La acción de *La fanciulla del West* ocurre entre 1849 y 1850, y la importancia y significación del periodo va mucho más allá de lo pintoresco o anecdótico, pues la naturaleza del *Western* es épica y trágica.

¿En qué momento de la vida de Puccini llega la propuesta para componer *La fanciulla del West*?

Puccini había tenido desde 1907 un gran éxito en Nueva York, donde había presentado varias óperas. *Madama Butterfly* es su primer tema estadounidense, pero aún no había visitado Estados Unidos cuando compuso esta ópera. Vio en Londres *Madame Butterfly* de David Belasco —dramaturgo estadounidense que se basó en la narración homónima de John Luther Long—, y la obra teatral fue adaptada por Luigi Illica y Giuseppe Giacosa como



“En mis escenificaciones nunca hay demasiados elementos visuales, sino sólo aquéllos que tienen una fuerza expresiva indiscutible”

libreto de ópera para Puccini. Desde el comienzo de la elaboración de *Madama Butterfly*, Puccini se mantuvo en contacto epistolar con Belasco, cuyo padre estuvo en California en tiempos de la fiebre del oro.

Cuando Puccini fue a Nueva York en 1907, tuvo un éxito enorme: se trataba del compositor lírico más importante del momento, pues Strauss sólo había dado muestras de su genio dramático (que no fue precoz) con *Salome*. Puccini, en cambio, ya tenía en su haber óperas como *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*, que le dieron prestigio y fama sin igual. Durante su visita a Estados Unidos, Puccini acudió al teatro de David Belasco, donde presenció una función de la obra *The Girl from the Golden West*, y luego decidió optar por ese tema para su siguiente ópera, que habría de ser un encargo de la Ópera Metropolitana de Nueva York. Carlo Zangarini comenzó a trabajar en solitario la adaptación de la obra y la redacción del libreto, y luego intervino también Gelfo Civinini, por causa de la impaciencia característica de Puccini. El director del Met, Giulio Gatti-Casazza, garantizó a Puccini que tendría a su disposición un reparto de primerísima calidad para el estreno, que se llevó a cabo en diciembre de 1910 con Emmy Destinn como Minnie, Enrico Caruso como Ramírez y Pasquale Amato como Jack Rance, con la dirección musical de Arturo Toscanini. Algo que no muchas personas saben es que David Belasco fue el director de escena para el estreno de *La fanciulla del West*.



Giulio Gatti-Casazza, David Belasco, Arturo Toscanini y Giacomo Puccini

¿Qué podría resaltar del *Western* como forma dramática?

Se trata de una forma artística desarrollada de modo amplio y preponderante por el cine y, curiosamente, *La fanciulla del West* es una suerte de precursora del género. Quedo atónito con el inicio de la ópera, que pareciera anticipar la música fílmica de un *Western* varios lustros antes de que exista el cine sonoro.

El *Western*, en mi caso, no es un hallazgo temprano. A decir verdad, en mi infancia no alcanzaba a comprender el entusiasmo de mi padre por los *Westerns* (mi padre fue quien me inició en la ópera desde los cinco años de edad), y no entendí el lenguaje dramático del *Western* sino hasta que me lo reveló mi gran amigo y mentor Juan Ibáñez, que me hizo ver que el *Western* es una manera moderna del teatro griego. Las características primordiales de la tragedia griega son las mismas que las del *Western*: el hombre lucha contra el destino —representado por la vastedad del paisaje indómito—, el héroe siempre es también antihéroe, la irreconciliable dicotomía entre el orden legal y la justicia, la “otredad” y el exilio, etcétera. Todo esto nos recuerda a *Antígona* o *Medea*, por mencionar sólo dos títulos. Aunque en la tragedia griega (y en la mayoría de los *Westerns* clásicos) el amor no suele figurar en su acepción romántica, Puccini, fiel a sí mismo, hace del amor —*eros*, *philia* y *agápe*— la fuerza primordial, redentora, de la ópera.

En los *Westerns* no hay mujeres protagonistas y en *La fanciulla del West*, sí.

Bueno, en algunos *Westerns* sí hay personajes femeninos importantes, sin mengua de su aliento épico. Me resulta fascinante que la heroína de esta ópera de Puccini no sea un ser frágil e indefenso: el compositor optó por retratar a una mujer con una fortaleza extraordinaria, con rasgos de una personalidad compleja.

¿Qué nos puede decir sobre la complejidad de la partitura de *La fanciulla del West*, en comparación con otras óperas de Puccini?

Si desmenuzamos los ingredientes dramáticos de la obra, resulta que con frecuencia *La fanciulla del West* es percibida como una historia meramente anecdótica o pintoresca. Se hace denuesto de un libreto que tiene una notable solvencia. El acto segundo es infalible dramáticamente. El acto primero, con toda su complejidad y extensión, tiene un ritmo muy cercano al lenguaje cinematográfico y se desenvuelve como una serie de viñetas, como un auténtico mosaico que me recuerda mucho al Acto Tercero de *La forza del destino* —la escena del campo de batalla en Velletri— donde la suma de apariciones individuales y de escenas aparentemente inconexas permite una mirada panorámica, un paisaje y una atmósfera. Puccini emplea una trama verista y la musicaliza a contracorriente; ¡eso es genial! Hace que Minnie y Ramírez bailen un vals vienés decadente, de la propia época de Puccini y no de mediados del diecinueve. Así alude a la memoria y nos conduce por vericuetos psicológicos, casi oníricos, mientras la métrica musical se va dilatando hasta convertirse en un pasaje de gran lentitud expresiva.

En la partitura abundan los impulsos inesperados, las armonías disonantes y un esmero en la exploración tímbrica que crean un color único en el rico catálogo pucciniano. Con todo esto, Puccini se acerca a Debussy, a Richard Strauss, a Berg y al Stravinski que está por emerger. No representa a la tradición italiana de óperas veristas, sino que está a la vanguardia musical europea de sus grandes contemporáneos y resulta ser afín a los compositores del postromanticismo alemán como Korngold, Schreker o Zemlinsky. Esta complejidad tímbrica, rítmica, orquestal y armónica no tiene precedentes en el *corpus* creativo de Puccini ni en la ópera italiana (será hasta tres años después, con *L'amore dei tre re*, de Montemezzi, que hallaremos un desvergonzado seguidor de Wagner y Strauss en Italia).

¿Es *La fanciulla del West* la ópera que mejor orquestó Puccini?

Puccini fue un maestro de la melodía y de la orquestación. Tuvo también una aptitud extraordinaria para la agilidad dramática (sin duda, una benéfica influencia de Giuseppe Verdi, cuya estética es tan distinta a la de Puccini). Siempre supo orquestar sus óperas de modo admirable, pero pienso que es hasta *La fanciulla del West* —una partitura rica y perturbadora— cuando

Imágenes del estreno de *La fanciulla del West* en el Met



Escenografía del saloon “Polka” de Minnie, para el primer acto

Fotos: White Studio

llega a la más sublime calidad. En ella encontramos estos golpes brutales de sonido y constantes cambios de métrica con los que el compositor da cuenta del entorno social y de la hondura psicológica de los personajes; Puccini discurre dramáticamente a través de efectos musicales inesperados, suscitados a partir de escenas un tanto elementales, y con la acumulación de pequeños impulsos alcanza, en el transcurso de la obra, una complejidad sin precedentes.

Hay que resaltar que esta ópera no tiene arias que duren más de tres o cuatro minutos...

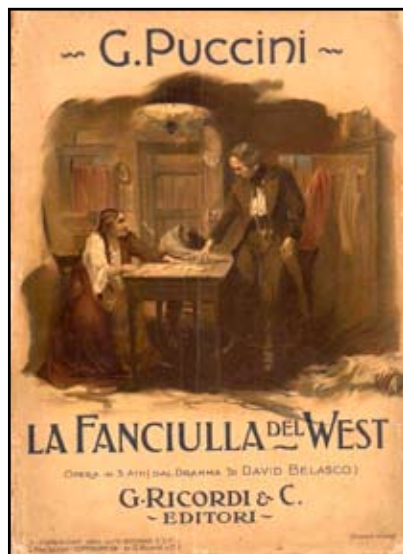
Exacto. Más que arias son *ariosi*, que no concluyen, sino que emergen y se transforman. El flujo del tejido orquestal es constante.

¿Podríamos denominarlo como “flujo wagneriano”, por estas escenas en las cuales la acción no se detiene con un aria que corta este fluir constante?

Sí, claro. Hay que recordar que Puccini amaba y admiraba la música de Wagner, su técnica del *Leitmotiv* (presente en *La fanciulla del West* más que en cualquiera de las óperas que la preceden), su lenguaje armónico y su “melodía infinita”. ¡Además, casi podría decirse que Minnie, en términos vocales y psicológicos es una suerte de valquiria con cananas! (¿Cómo no recordar a Brünnhilde cuando escuchamos la entrada de Minnie en el Acto Tercero?)

¿Cómo describiría al personaje de Minnie?

Minnie es necesariamente un tabú para los hombres que la rodean: viven enamorados de ella pero no la tocan. Aunque casi todos los mineros tienen detalles galantes y atenciones con ella, en realidad no intentan ganarla para sí —salvo Jack Rance, claro— porque, de alguna manera, ella les representa una figura familiar, sea materna o fraterna, y el amor a la hermana o a la madre no tiene desahogo erótico. Están enamorados de ella pero la castidad y la virginidad de Minnie deben ser preservadas; de otra forma, no sólo quedaría destruido el modelo de feminidad adorada, sino también el precario equilibrio de las relaciones en el grupo de gambusinos. Minnie los consuela y los cuida por igual, y también les da lecciones de catecismo, y antes que permitir que ella se entregue a uno solo, prefieren —tanto los mineros como la propia Minnie— mantener la situación de amor idealizado. Claro que, al mismo tiempo, ella



Partitura original de Ricordi, 1910

vive del consumo de bebidas alcohólicas y del juego de los hombres (en una palabra, de sus vicios), pero el ingrediente sexual lo hallamos en la antagonista Nina Micheltorena, amante despechada de Ramírez. La Micheltorena no es una mera figura secundaria, sino un verdadero personaje que también representa el *ustedes*: se refieren a ella como la *finta spagnuola* (es decir, una criolla), que regentea el lupanar. Desde el inicio, lo primero que dicen los hombres del coro, unos y otros, es “*alla Polka!*” y “*alle Palme!*”: unos se van al *saloon* de Minnie y otros al burdel de Nina Micheltorena. Hay una tensión entre ambas mujeres, que se disputarán al mismo hombre, Ramírez. La Micheltorena lo delata por despecho, pues él la ha abandonado, y cuando el bandido y Minnie se han enamorado, los hombres son capaces de renunciar finalmente a Minnie, que no permanece “con uno de *nosotros*”, sino que se marcha “con uno de *ustedes*” o, mejor dicho, “con uno de *ellos*”.

El equilibrio puede restablecerse, aunque hay que subrayar que la renunciación es una expresión de *agápe* —el amor que se da sin recibir nada a cambio—, y es suscitada en ellos no sólo por las enseñanzas del catecismo, sino por chantaje emocional de Minnie. Ella, que preservó la vida de Ramírez a través de una trampa en la mesa de juego (algo que Jack Rance nunca hubiera hecho), cobra egoístamente a los hombres, al término de la obra, cuanto ha hecho por ellos. Los mineros tienen, consecuentemente, una mayor altura moral que Minnie, aunque la conciencia de la muy wagneriana renunciación final provenga de las enseñanzas de ella.

Además de los tres personajes principales (Minnie, Ramírez y Jack Rance), Puccini dió características específicas a los varios personajes que interpretan a los asiduos al *saloon* que son amigos de Minnie.

Sí, por supuesto. Todos los personajes están abismados, van al precipicio y son de veras pobres, pero no son homogéneos. Sonora tiene la personalidad más decidida —casi un corifeo— y es quien se enfrenta al antipático y amargado de Jack Rance y quien libera a Ramírez, por poner dos ejemplos clarísimos. Por su parte, Sid ha sido excluido porque reveló su verdadera naturaleza al hacer trampa, y él trata de que lo admitan de nuevo, intentando dar con la pista del bandido (lo dice Nick, un confidente de Minnie que no está enamorado de ella, en el Acto Segundo). Esta comunidad paupérrima queda aún más empobrecida cuando, al final, acepta generosamente perdonar a Ramírez, permitiéndole que se marche



Emmy
Destinn
(Minnie)



Enrico
Caruso
(Dick
Johnson)



Pasquale
Amato
(Jack
Rance)

de ahí, llevándose a Minnie. Como dije antes, la trampa de Minnie y su egoísmo triunfan, y estos hombres, aún más empobrecidos, se quedan con la satisfacción moral del perdón. Esto es elevadísimo.

Ese final, ese breve Acto Tercero, es un claro reflejo de una fase depresiva en la vida de Puccini: la composición de *La fanciulla del West* fue interrumpida por la muerte de Doria Manfredi, una criada en la casa del compositor, que fue acusada por Elvira Puccini de tener una relación adulterina con su esposo. Ante el acoso de Elvira, Doria se suicidó. En la autopsia, el dictamen de un médico — amigo de Puccini — fue que la chica había muerto virgen (“*virgo intacta*”). No sabemos la verdad, y quizá nunca sepamos el alcance de la relación entre Doria Manfredi y Puccini, pero lo que conocemos a ciencia cierta es que el compositor padeció este suicidio casi como si hubiera sido culpa suya. Al respecto, hay dos elementos de capital importancia en la biografía creativa de Puccini: el triste desenlace del Acto Tercero de *La fanciulla del West* y el suicidio de Liù en *Turandot*, que aniquila cualquier posibilidad de *lieto fine* de esa ópera inconclusa (e imposible de concluir).

La trama de *La fanciulla del West*, en apariencia naturalista, es rebasada por el propio Puccini, pues él, a través del elemento onírico y de la memoria, penetra en la psicología dinámica de los personajes que conforman una comunidad aislada, encerrada y menesterosa. Advertimos, además, la personalidad neurótica, obsesiva de cada uno de los mineros que forman este cuadro variopinto y que representan la individualización del coro. Por su parte, el coro mismo es una masa con muchos altibajos y vaivenes psicológicos frente a personajes como Jack Rance, Ashby, Nick o Sonora, cuya nitidez es extraordinaria.

Una decisión relevante en mi lectura dramática de *La fanciulla del West* fue la inclusión escénica del personaje antagonista — Nina Micheltoarena — como presencia recurrente. Habrá también alguna referencia sutil al *Western* como género cinematográfico, sin ceñirme en modo alguno a las convenciones de una película.

¿Qué otro personaje le atrae de esta ópera?

Me parece muy interesante el personaje de Jack Rance, el *sheriff*. Es un tahúr amargado pero leal, casado, que dejó a su mujer en la Costa Este, y que está profundamente enamorado de Minnie. Se



Cartel del estreno en el Met

conduce con la mayor caballerosidad hacia ella, sobre todo cuando pierde la partida de póker. Admite la derrota y no denuncia a Ramírez, aun sabiendo que éste se encuentra escondido en casa de Minnie. Cuando Ashby y los hombres capturan a Ramírez, no hace nada por impedir el linchamiento, sino que lo alienta, pero el asunto ya no está en sus manos. Por el contrario, Minnie no se conduce de manera noble con él, porque hace trampa en el póker (más bien se comporta como Sid), pero el *sheriff* no se entera de este hecho inimaginable pues, de lo contrario, de conformidad con el pacto concertado y con las normas primitivas, habría dispuesto de Minnie y de Ramírez, aun de manera violenta. Con todo, Jack Rance no es un hombre malvado.

¿Cómo surgió el concepto de lo que será su versión de *La fanciulla del West*?

Este título ha figurado desde hace mucho en mi listado personal de óperas que

querría escenificar, antes o después. Es, entonces, una cuestión largamente acariciada, que estaba — por así decirlo — en el tintero: en 2009, Luiz Fernando Malheiro y yo discutimos seriamente la posibilidad de hacerla en Brasil al año siguiente, en el Festival Amazonas de Ópera, en ocasión del centenario del estreno absoluto de *La fanciulla del West*. Unos meses después de nuestras charlas preliminares suspendimos el proyecto, pues no teníamos posibilidad de resolver la integración del reparto ni había condiciones financieras favorables; consecuentemente, la aventura fue postergada. En 2013 Luiz y yo hicimos *Parsifal* en Brasil, y retomamos informalmente la discusión: ambos pensamos desde entonces en la idoneidad histriónica y vocal de Ángeles Blancas Gulín para Minnie, y también mencionamos la posibilidad de contar con Jorge Lagunes como Jack Rance, que tiene además la personalidad, el timbre y la actitud para el *sheriff*. Nos quedó pendiente el tema de quién podría ser, eventualmente, nuestro Ramírez y, mientras tanto, surgió en los últimos años el joven tenor vasco Andeka Gorrotxategi, cuyas características vocales son idóneas para el papel. El año pasado estaba yo en tratos con la Ópera de Bellas Artes, y propuse que eligiéramos *La fanciulla del West*; por fortuna, la realización de este título resultó viable, aun en tiempos de austeridad financiera.

En relación con el concepto escénico, diré que siempre parto del espacio vacío, porque sólo añado, paulatinamente, los elementos esenciales para discurrir en términos dramáticos. Evito a



Coro del Met



La escena del juego de cartas entre Minnie, Dick (cabeza reclinada sobre la mesa) y Jack

toda costa que haya elementos prescindibles, accesorios o meramente decorativos que resten atención al discurso dramático. Sólo empleo aquéllo que me permite narrar la trama de manera diáfana, enfatizando los conflictos dramáticos, la tensión escénica y la profundidad psicológica de los personajes. Además, procuro cuestionar cualquier idea preconcebida, e incluso mis intuiciones y preferencias pasan por un largo y despiadado proceso de depuración, aun después de haber llegado al listado preliminar de los elementos aparentemente esenciales. Procedo a hacer una larga indagación estética, y voy en pos de una línea interpretativa coherente y sólida, junto con mis colaboradores habituales: Violeta Rojas, vestuarista; Ruby Tagle, coreógrafa; Juliana Vanscoit, productora ejecutiva; Paulina Franch, asistente de dirección; Iván Cervantes, coordinación técnica, e Ilka Monforte, maquillista. En esta ocasión, por causa de su reciente maternidad, Ghiju Díaz de León no pudo figurar como colaboradora en las proyecciones. Añado a estos nombres entrañables el de Renata Ramos, mi mujer, actriz y colaboradora en la dramaturgia, con quien comparto un cúmulo de afinidades personales y profesionales. Desde hace años he propuesto a mis colaboradores seguir las enseñanzas de Gluck, y procuramos, una y otra vez, hallar la “bella y noble simplicidad”.

A partir de mi estudio de la partitura —en binomio con el libreto—, busco las soluciones que requiero para interpretar la obra con lealtad. En mi opinión, la formalización conviene a *La fanciulla del West*, porque el naturalismo reduciría la trama a lo anecdótico. Trabajo cada ópera con un lenguaje visual y corporal profundamente estilizado para lograr la abstracción y el simbolismo, y también para mostrar el valor perenne de la obra, sin reducirla a una época determinada. En mis escenificaciones nunca hay demasiados elementos visuales, sino sólo aquéllos que tienen una fuerza expresiva indiscutible. Busco dilucidar aspectos de la naturaleza humana que tienen una permanencia en el transcurso del tiempo porque corresponden con arquetipos que explican nuestra condición.

Además, es muy importante contar con un buen director de orquesta con el que tenga una excelente relación...

Yo no sé trabajar sin complicidades artísticas. No habría propuesto hacer *La fanciulla del West* si no tuviera a Luiz Fernando Malheiro como director concertador. En ópera no se requiere de



Cartel del estreno en México

un director de orquesta, sino de un director musical —el matiz es importante—, capaz de concertar los distintos elementos de un género esencialmente dramático. Me parece indispensable llegar a la médula de las cosas, evitando que prevalezca lo anecdótico o lo trivial. Es un raro privilegio contar con la colaboración de un amigo dilecto que compare perspectivas estéticas y que, por si fuera poco, tiene la destreza necesaria para proponer y llevar a cabo la ejecución musical de modo orgánico y armonioso con la puesta en escena. Luiz es, qué duda cabe, un formidable maestro concertador que entiende la ópera en los mismos términos que yo lo hago: es una acción dramática que se expresa a través de la música.

Giuseppe Sinopoli, amigo excepcional y enorme intérprete de *La fanciulla del West*, hizo un deslumbrante análisis de la obra desde que la dirigió por primera vez en

Berlín, en 1982; tiempo después, en 1995, Sinopoli volvió a la partitura, en La Scala de Milán. Recuerdo con enorme cariño y emoción nuestras charlas, a mediados de los noventa, acerca de esta formidable muestra del genio pucciniano: Giuseppe solía relacionar *La fanciulla del West* con el estilo *Liberty* o *floreal* (es decir, el *Jugendstil* o *Art Nouveau*), en razón de las curvaturas expresivas, la insinuante vaguedad de los tiempos compuestos y la flexibilidad de la forma; por mi parte, sin contestar en forma alguna el hallazgo intelectual de Giuseppe, le propuse que, al mismo tiempo, *La fanciulla del West* es el gran ejemplo del fauvismo en la ópera, si no es que el único: la fiera de los momentos exaltados, el *élan* vital y el empleo violento del colorido natural —con los contornos bien delineados— corresponden con el breve movimiento pictórico que data de los años inmediatamente precedentes a la redacción de la partitura por parte de Puccini. Al final, ambos advertimos que *La fanciulla del West* acusa elementos del *Art Nouveau* y del fauvismo, tanta es su riqueza.

¿Qué espera de esta experiencia al montar por primera vez *La fanciulla del West* en Bellas Artes?

Supongo que el reparto, el coro y la orquesta advertirán la incommensurable riqueza de la obra, y espero que, por su belleza intrínseca, el público coincida con la afirmación explícita de Puccini, que escribió —en una carta dirigida a la inolvidable Sybil Seligman— que *La fanciulla del West* le parecía la mejor ópera de cuantas había compuesto. ●

