



Foto: Kurt Pinter

Piotr Beczala:

“El público no paga para ver problemas”

por Jorge Binaghi

Barcelona, 10 de octubre de 2011. Es la primera expresión que me viene a la cabeza cuando dejo al tenor polaco en el Liceu buscando, partitura en mano, una sala para estudiar. He tardado dos días en ponerme a escuchar la conversación porque sé muy bien que será difícil transmitir la inmediatez, el entusiasmo, el compromiso con la profesión que exuda Beczala: es un hombre todavía joven, sencillo y directo con una gran pasión que es, simplemente, su forma de vida: el canto lírico.

Es tan puntual que por primera vez he tenido que correr casi 200 metros cuando lo vi que marchaba a buen paso hacia el teatro y que iba a llegar antes que yo. Y la presentación, informal, se rubrica con un “¡qué maravilla de día de verano en Barcelona!” Yo protesto que no es normal para esta época del año y se ríe: “Se ve que no tiene que viajar como yo de pronto a lugares fríos”. Se podría usar aquí la frase hecha “el hielo está roto” si no fuera que no hubo hielo que romper. Su carácter es expansivo, no sé si definirlo de alegre, pero se ríe con ganas y con facilidad.

Se manifiesta en cuanto le menciono la impresión que me llevó al escuchar en el año 2000 a un cantante para mí totalmente desconocido en el difícil papel del pastor de *El rey Roger* en Amsterdam. Habría que filmar la forma en que se iluminan los ojos: “¡Prácticamente mi primera actuación internacional! Yo terminé mis estudios en Polonia, pero salí inmediatamente para seguirlos y cantar luego en teatros de repertorio en Austria. Fue también mi primer papel completo en polaco. ¡Qué buen recuerdo!”

Una carrera “a la antigua”: estuvo también en Suiza antes de empezar a ejercer como *free-lance*. Sí. Y lo que aprendí...

Entre sus profesores había una cantante extraordinaria que...

¡Frau Jurinac! [Le cambia la voz, como ocurrirá repetidamente en la entrevista cuando habla de nombres que respeta o admira; uno diría incluso sobre todo que los quiere aunque no los conozca personalmente.] Me salvó la vida, en lo vocal... Le digo que me salvó la vida [como lo repite con apasionamiento, lo vuelvo a escribir]. Yo, como casi todos en Polonia en esa época, quería cantar con la técnica de “a ver qué tengo, lo doy todo y veamos qué sucede”. En esos momentos yo no pasaba de un La o lo hacía con mucho esfuerzo [se ríe de mi cara de asombro]. Jurinac escuchó y dijo: “Así no vamos a ningún lado. Fuera Puccini. Tomemos a Mozart y después veremos”. Y fue el principio de mi historia de amor con Mozart. Un autor que un cantante tiene absolutamente que cantar, y lo digo convencido: no sé si siempre, pero en una buena parte de la carrera (ahora mismo estoy preparando, sin fecha, *Idomeneo*). Si no la hubiera encontrado en ese momento, y no hubiera cantado mis Taminos y Ottavios, no estaría ahora aquí. Dos años después (1990, me parece) ella tenía la posibilidad de invitar a un cantante para seguir en exclusiva sus clases en el sur de Francia. Me eligió. Sus indicaciones fueron preciosas. Todavía ahora, cuando voy a Salzburgo, viene a verme y luego me hace sugerencias, comenta detalles que tomo muy en cuenta. Pronto cumplirá 90 años, que le deseo muy felices...

Veo que es cierto que usted tiene muy presentes a los

cantantes del pasado, más cercano o más lejano; no es muy usual...

¡Pero es que uno tiene que conocer la tradición! Cómo se ha cantado un papel es parte de la forma de entenderlo. Hay que tomar como referencia los últimos 100 o 120 años de canto. No me parece tonto que un joven encuentre en un cantante la forma para enfocar su canto; si es tonto, dejemos que sea tonto por un tiempo; si al principio imita, que lo haga. Después puede seguir solo. Yo reverencio a muchos tenores antiguos (si quiere, ponga “de la antigua escuela”). Son mis ídolos: Schipa, Pertile, los franceses como Thill y los hoy desconocidos u olvidados (ahora que estoy preparando *Manon*, me resulta preciosa la primera grabación de *Des Grieux* por Jean Marny... ¡Dios mío!). Miguel Fleta tenía un asombroso control sobre sus diminutos. Y un ruso: Lemeshev, que ahora pocos conocen. Cada uno de estos grandes tenores ha puesto algo en el desarrollo del personaje. Claro que en cada época hay buenos y malos cantantes, y ya sé que muchos colegas no piensan como yo. No he ido con prisas. Hace 20 años que empecé y no siempre ha sido fácil o sin problemas. Y tengo mis apoyos: mi esposa, mi agente, un maestro de canto que no es cantante sino pianista, pero que lo sabe todo del canto. La voz nunca deja de desarrollarse y hay que saber seguirla de forma positiva, conocerla, saber a dónde se quiere llegar. Hay a veces ofertas que no me interesan. Tengo mi responsabilidad, hoy, en mi posición, frente a mis colegas, mi público, la música... y los intérpretes: esos viejos cantantes que hace 20 años o más eran mis ídolos. Y claro que he intentado copiarlos, inspirándome en lo que ellos hacían...

Empieza a ser un lugar común compararlo con Nicolai Gedda por repertorio y sobre todo por estilo y técnica...

¡Un gran cumplido! Es otro referente en mi estudio de Des Grieux. Le diré algo: yo no tenía casi agudo, como le dije; después del La había esfuerzo. Una vez, mirando una foto de Gedda, le dije a mi mujer: ‘Somos parecidos de textura y hasta de aspecto, él es medio sueco y medio ruso, y yo soy eslavo. ¿Cómo es que él tiene agudos y yo no? Y a partir de allí me puse a trabajar y logré mis agudos...

En muchos momentos hay gestos que me hacen recordar los de Gedda al cantar.

Seguro que es la técnica del canto en máscara: modifica incluso el color de la voz. Y él ha

sido tan preciso y cuidadoso en todo. Sorprendente. ¡Qué cantante, qué versatilidad, qué facilidad asombrosa para las lenguas! Una vez estuve a punto de conocerlo, pero no pudo ser. ¡Y Björling! La voz. Una belleza única (aunque algunos dicen que suena demasiado metálica y unilateral como interpretación; en todo caso, nadie le puede negar la maravilla de su canto, pero claro, parece que lo de la belleza es algo de gusto). Y cómo olvidarme de Wunderlich...

Y usted les sigue (a él y a Gedda), aunque por ahora mucho menos, los pasos incluso en la opereta...

Ah, sí, y realmente estoy esperando el concierto de fin de año en Dresde con Anna Netrebko y Christian Thielemann, en el que haremos fragmentos de operetas.

Y también prepara usted un personaje complejo como Hoffmann...

Para 2014 en Viena. Es un personaje sin duda muy complejo; mejor hacerlo después de Roméo, Faust, Des Grieux y Werther.



Quiero evitar problemas, y es injusto para el público, que no paga para ver problemas...

Bueno, alguna gente parece ir a la caza de esos problemas.. Siempre hubo una parte del público que es así, pero no la mayoría.

¿Y a usted cómo lo afecta eso? Porque antes era más fácil tener un mal momento o una mala noche. Nadie es perfecto. Y ahora —con todo el mundo grabando prácticamente todas las actuaciones todo el tiempo— tiene que ser mucho más estresante...

En la antigua Roma la gente iba al Coliseo a ver morir gente... Claro que nadie es perfecto y no se puede estar siempre al máximo de posibilidades. Yo me trazo una línea roja y siempre trato de estar en muy buena forma.

Por supuesto, hay veces en que uno está enfermo y debo cancelar, pero me ha ocurrido muy poco. También se trata aquí de una

cuestión de técnica si uno no quiere o no puede cancelar. Me siento incómodo o mal cuando tengo que hacerlo (mi verdadero debut en Viena iba a ser con *La traviata*, y no pude cantar precisamente la primera noche por un resfrío, cuando había varias personas que habían viajado expresamente para verme). Es una gran presión la que se siente.

Usted ha participado en muchas nuevas producciones, de todo tipo. ¿Tiene algo que decir al respecto?

Mmm... sí: no estoy en contra de una nueva producción con ideas modernas si no van contra el concepto de la ópera (he intervenido hace poco en un *Rigoletto* en Múnich que transcurría en el planeta de los simios... ¡y funcionaba!). Pero no me gustan los desnudos u obscenidades gratuitos, y sobre todo no me gusta preguntarme: "¿De qué va esto? ¿Qué hago yo aquí actuando de esta manera en esta situación de mi personaje?" No me gusta que los directores de escena aprovechen la ocasión para ponernos al corriente de sus problemas psicológicos o personales.

Lamentablemente, y hay incluso alguna persona con la que he trabajado a gusto que así lo ha manifestado en una entrevista. Al parecer muchos creen que la única creatividad, el único arte posible hoy en la ópera pertenece al director de escena (ellos son los primeros en creerlo, claro). Y no. Somos todos y entre todos tenemos que lograr que la cosa funcione. Puedo, dicho esto, hacer Tamino en la Luna, sin problemas, si lo básico está claro: la relación entre la música y los personajes. No es posible trabajar seis u ocho semanas sin saber a dónde se va. Uno se inquieta, sufre. Un momento: ¿para qué y dónde estamos? No, gracias.

Usted no es conflictivo, sin embargo.

Bueno, tomo mis precauciones. Claro que tengo una lista negra y procuro evitar trabajar con algunas personas (no sólo directores de escena). Mi agente también lo sabe. Y uno trata de crear algo que tiene sentido desde el principio al fin porque ni yo soy una máquina (nadie lo es) ni el público tiene por qué soportar eso. Y a veces uno está dos horas tratando de ver cómo es posible dar la vuelta a algo para que tenga ese sentido. No, muchas gracias.

Un cantante no está sólo para emitir notas agudas, graves, preocuparse del *passaggio* y decir un par de palabras, sino que está en una historia para crear un determinado personaje. Y hay que tener presente que lo que es una obra de arte es la ópera en sí y no alguna idea enloquecida sobre lo que le puede sugerir al director de escena. Intérpretes somos todos: cantantes, director, coro, orquesta... y directores de escena también, claro. Otra cosa me hace sentir triste e irritado.

Volvamos a sus proyectos...

Más *Ballos*, *Lucias*, *Traviatas*; conciertos... Y voy a empezar, en los conciertos, a no hacer sólo arias de óperas, sino que una parte del programa, por lo menos, va a ser de *lieder*. Estoy pensando concretamente en *Dichterliebe* y un grupo de canciones polacas. Voy a trabajar con un pianista norteamericano con el que ya he hecho algunas cosas y, como entre mis *Manons* neoyorquinas voy a preparar ese programa, veremos cómo se da.

O sea que se lanza también al repertorio de cámara. ¿Chanson francesa?

Tal vez. No sé. Hay tanto por explorar...

Usted ha tenido, salvo *Lucia*, poca o ninguna relación con el *bel canto*...

Una *Sonnambula* con Gruberová en Zúrich (experiencia

interesante), un Ombello muy al principio también en *Beatrice di Tenda*. En algún momento pensé en *I puritani*, pero había tanto Mozart que finalmente no ocurrió nada. Lo que me habría gustado hacer es *L'elisir d'amore*. Pero Mozart tuvo la culpa porque ocupó mucho espacio, y ahora creo que se ha pasado el momento aunque me gusta el personaje que no es tan tonto ni tan ligero como muchos piensan...

Imagino que, como ha dicho usted, *Ballo* tiene también algo que ver...

Lo discutí mucho con Nello Santi cuando hacía con él *Rigoletto*. ¡Está tan bien escrita! Increíble. Y, si lo miramos bien, es para un tenor lírico puro (tal vez el más grande papel de Pavarotti. O la creación que hacía Gigli. O no olvidemos a Björling, uno de mis héroes, aunque algunos dicen que tenía sonidos demasiado metálicos o que era unidimensional: evidentemente los criterios de belleza son subjetivos).

No está tan lejos del Duque de Mantua. Es cierto que hoy en día, justamente por interpretaciones famosas y la expresividad distinta que han aportado, hay papeles que tendemos a ver de otra manera y entonces no podemos hacerlo como tal vez lo hacían sus creadores... Para hacer algo “dramático” y no “lírico” hay que cambiar la dirección de la energía, la proyección. Los cantantes que Verdi tenía fueron belcantistas durante mucho tiempo...

Por ejemplo, el protagonista de *Ernani*...

¡Eso mismo! Y si mira usted a Manrico, lo mismo. Y voy a hacer *Il trovatore* en 2015 probablemente. No es un rol para gritar. Ciertamente hay que hacerlo con una expresividad más alta. *Aida* no estaría tan lejos. *Luisa Miller*, no sé; en todo caso, nadie me la ha propuesto. No me veo mucho en *Don Carlos*: es más fácil de cantar en italiano, pero aparte de más completa, la versión francesa tiene un toque distinto; es más “elegante”... Ahora estoy grabando un disco de arias de Verdi: ya he hecho ocho, me faltan tres más y dos dúos (el de *Don Carlos* con Posa precisamente, y el de *Il trovatore* con Azucena). Voy a tener un año Verdi entretenido, que empezará con *Rigoletto* en el Met y cerrará con *La traviata* en la Scala, y en el medio el *Requiem* en Salzburgo, un par de nuevas producciones que ahora no recuerdo exactamente y algo más...

Veo que lleva con cuidado su agenda...

Hago lo que deseo hacer. No voy a apresurarme. Algo siempre queda afuera y si tiene que ser, así será. En estos momentos hago el repertorio de un tenor lírico en francés y en italiano, Mozart y algunas obras eslavas. ¡Creo que es una buena combinación! Si alguna vez cantara Wagner, serían *Lohengrin* y *Walther* [y aquí abre un inciso para hablar de Sandor Konya en esos papeles y del reconocimiento y recuerdo que merecería...]. Ya me han pedido alguno de los dos roles, pero como digo, de momento no. Si uno canta bien un *Lohengrin*, todo el mundo lo pide y uno corre el riesgo de perder gran parte del repertorio que ya tiene.

No se me plantea ese problema con Strauss, que odiaba a los tenores. He cantado al principio Mateo en *Arabella* y hago y me piden mucho el cantante italiano del *Rosenkavalier*, pero no se trata tanto de las dificultades: el problema principal es que los papeles que les confía no son interesantes. Si puedo cantar Werther,

Faust o Roméo, para mí francamente no hay dudas en la elección. Lo mismo me pasa con la ópera rusa y eslava: ya hago mucho Lenski, el Jeník de *La novia vendida*, Vaudemont en *Iolanta*.

Usted tal vez sabe que la pareja protagónica de esta última fue la misma que creó *La dama de picas*. Hoy eso sería imposible, justamente por la expresividad y la intensidad que las interpretaciones le han ido dando (ya he cantado en disco el aria de Hermann en la tonalidad en que está escrita, que es mucho más alta que la que se hace en teatro; pero no creo que se aceptaría hoy así el papel en el teatro; además, como personaje es siempre tan deprimente). Y también más roles rusos—de Mussorgski, por ejemplo—, que implicaría una modificación, forzar con la posibilidad o casi seguridad de perder flexibilidad para otro repertorio; tal vez se puedan hacer alguna vez o quizás hacia el final de una carrera, pero para mí hacerlos ahora de forma frecuente sería un error porque mi voz quedaría tocada.

¿Y Berlioz?

Canté en concierto *La damnation de Faust* en Madrid; quizá la vuelva a hacer en Salzburgo. Una obra interesantísima que ni siquiera se puede decir que sea una ópera y por eso es tan difícil de poner en escena. Pero no sé si me interesa especializarme en este tipo de papeles, incluso uno como Cellini. O los grandes papeles de Meyerbeer. Todo esto requiere la técnica antigua: cantar con voz mixta, no plena; tal vez podría, pero no sé si quiero, porque mi voz correría el riesgo de alterarse, y por ejemplo casi seguramente perdería el color entre el Fa y La, en el *passaggio*. Y esto es peligroso porque luego no me resulta útil para otras cosas: no puedo cantar de esa forma Gounod o Massenet porque necesito color. Tal vez sería interesante hacerlos en concierto, no sé si en su totalidad o sólo algunas arias. Tampoco canto Rossini, y por razones parecidas (y con lo que me gusta el aria de Arnold en el *Tell*). Ni se me pasaría por la cabeza cantar Argirio de *Tancredi* en escena; en cambio sí canto su gran aria, justamente como ejercicio para el *passaggio*. Hay tanta música para cantar... Gedda fue el último que pudo hacerlo todo.

En cambio se puede seguir con Mozart cantando Verdi...

A ver. Con una voz mozartiana no se puede cantar directamente del mismo modo un Verdi: hay que cambiar, reposicionar en cierto modo, y saber cómo y hasta dónde se puede llegar. De esa forma se puede. No soy ligero, soy de medio carácter... Probablemente pueda hacer verismo más adelante, pero del modo justo. De otro modo no es interesante.

Usted canta mucho *Rusalka*, sin embargo.

Es un problema de cómo el público o los públicos vean esos roles. Sé que es habitual, en Occidente, percibirlo como dramático, pero si se mira la partitura, el 90% es lírico. Y yo lo canto así. Claro que la orquestación de Dvorák es fuerte. Hay tantos matices en la partitura que perderlos sería una pena. No me interesa, aunque sé que hace su efecto, cantarlo en el modo usual.

Pasa un poco lo mismo con *Otello*. Mi preferido es Vinay porque respeta todas las indicaciones y no hace sólo un salvaje. Uno no lanza un coche a toda velocidad por las ramblas de Barcelona; en una competencia, sí. Pero en el canto no se trata de usar todo el tiempo la potencia al máximo (tiene que estar, pero detrás, en



reserva). ¿Sabe usted?, yo creo que los *piani* y *pianissimi* son mucho más importantes que los *forte* y *fortissimo* (lo mismo vale, por ejemplo, para Manrico). No hay que ser un hipermúsico para poder articular todo un rol. Simplemente hay que seguir lo que está escrito.

Mire... [Abre la partitura de *Manon* absolutamente subrayada.] En Massenet, aquí [primero el aria del convento: 'Ah, fuyez douce image' y se centra en 'fuyez douce'] son todos *tenuti*; aquí, lo

mismo [pasa al "sueño"]. Está todo escrito; si no se hace así y uno corre, se destruye todo. Cuando está todo precisado, cómo tiene que moverse la voz; aquí [vuelve al "sueño"], hay que insistir en la segunda, no en la primera: maravilloso, basta seguirlo. El secreto para la tensión que uno quiere crear es cómo manejar todo esto, paso a paso: repito, sin correr.

Me parece que usted tiene cualidades de enseñante. ¿Piensa dar clases?

Sí; ahora lo hago de vez en cuando de forma muy aislada y sin continuidad (en los programas para artistas jóvenes en Londres y Nueva York, por ejemplo). Me gusta. Cuando estoy en un sitio y un cantante joven viene a verme... El problema es que sólo puedo mostrar el camino, y el proceso es tan largo. Es cierto que eso a veces basta o es importante para un cantante joven (como fue en mi caso con Jurinac: un empujón y adelante) porque llega un momento en que uno debe aprender por sí mismo y nadie puede hacerte cambiar si tú no lo haces. Y soy optimista porque hay tantos buenos cantantes jóvenes, grandes músicos... en Salzburgo, por ejemplo.

El problema radica, creo, en que no saben cómo escoger su repertorio. Vea un ejemplo: una magnífica soprano se presentó con un aria de Händel en la que nada ocurría. Le dije que se olvidara y tratara con Pamina. Nunca en su vida había pensado llegar a los sobreagudos más difíciles de una Elvira de *Puritani*, pero ahora ha descubierto que los tiene. Es algo tan simple como tener en la cabeza la clase de sonido que uno debe producir; no producir el sonido y luego ver qué es lo que hago con él, algo completamente erróneo. Pero, repito, soy optimista para el futuro.

Esperemos.

No, de veras. Créame. A pesar de las diversas crisis que nos afectan. Lo que le diría a un tenor de, digamos, 23-25 años es que no haga caso de lo que le diga el 97% de los agentes: "Ahora Cavaradossi". Porque si lo hace, con mucha suerte, habrá hecho muchas funciones, un contrato con un gran firma, pero el desastre lo espera a la vuelta de la esquina y, con mucha suerte, repito, en cuatro o cinco años la voz ya no estará. Y esto no es de ahora; ocurre desde hace cientos de años...

Ya sé que ahora me va a preguntar si tengo en mis planes Cavaradossi (ríe). Claro que sí, pero *no ahora*. Será al cambiar mi repertorio hacia una orientación más dramática. No se puede cantar cinco años el repertorio más pesado y después, como no se puede seguir o hay mucho desgaste, volver a, no sé, cantar Nemorino. No hay vuelta atrás; la cualidad de la voz habrá cambiado. Voces como Corelli no aparecen fácilmente. E incluso él, con su fabulosa capacidad de apianar de forma fabulosa semejante instrumento, muchas veces se sentía nervioso e inseguro. La carrera se hace con lo que uno tiene sin mirar a derecha e izquierda. Y hay también que tomar en cuenta el punto de vista desde que el cantante emite su sonido; incluso sus dimensiones.

Uno tiene que escuchar a Wunderlich recordando también cómo era y en *lied* es claro lo que hace y cómo, y a Corelli como la voz que salía de un hombre imponente físicamente (en esta habitación su voz no nos sonaría nada bien porque tiene mucho metal, pero en cambio en dimensiones mayores las cosas cambian totalmente; Tadeusz Kopatski, un tenor polaco que estudió con él, me decía que si en la primera octava era un cañón, en la segunda era dos cañones). Pero uno puede copiar la técnica, y no está mal; intentar copiar resultados es un desastre aunque la técnica sea la correcta y uno se encuentra de golpe sin voz.

Una cosa es copiar la calidad del sonido en una sala de diez metros durante diez minutos y muy otra recrearlo, tal como se formaba, en un gran espacio y durante más tiempo. Nunca hay que enseñar los resultados como ejemplo. Yo, como dije, tengo un maestro pianista que sabe mucho, pero yo también tengo mis propias ideas. El 90 ó 95% de los cantantes trata, cuando enseña, de enseñar la forma en que él canta o cantaba. A mí me parece que habría que enseñar cómo me gustaría que algo se cantara según lo que está escrito.

Todos mis héroes antes mencionados, incluso un Björling, cometen aquí y allá algún error. Su arte reside en lograr convencer y que el "error" no se perciba como tal porque es su forma de buscar una solución. Y ya sabemos que la perfección es una aspiración, pero que no se logra jamás. Si uno piensa que es perfecto, mal negocio. Y hay que tener en cuenta que con el tiempo la voz cambia; pocos son los artistas (Björling es el primero que se me ocurre, pero también puede haber influido que haya muerto relativamente joven) que conservan la voz entera y con el mismo color durante toda su carrera. La de Caruso cambió comparativamente pronto.

“No me gusta que los directores de escena aprovechen la ocasión para ponernos al corriente de sus problemas psicológicos o personales”

Cuánto lamento no poder oír a Jan de Reszke en una grabación, que hizo 11 papeles bien distintos en su última temporada en el Met en 1902-1903: todo lo cantaba él: en italiano, en francés, en alemán (Wagner). Pero es claro que todo ha cambiado, incluso el concepto mismo de "temporada". Hoy eso no sería ni es posible, pero qué fantástico...

Su carrera se centra en Europa (bastante menos en el sur del continente) y en Estados Unidos. ¿No hay planes para Sudamérica?

Me han contactado un par de veces. Y un amigo mío, el director de orquesta Lukasz Borowicz —que estuvo hace muy poco en Montevideo y fue a conocer el Colón en Buenos Aires— me habló con entusiasmo de ese gran teatro, pero... Tal vez vaya como turista. Mi carrera se ha hecho en países de habla alemana, luego inglesa, y estoy acostumbrado al orden y a la planificación.

Ahora mis compromisos llegan a 2015-2016. Incluso en Italia, aparte de mis contactos con la Scala, sucede lo mismo (y mi debut allí tampoco fue fácil: la organización es tan complicada; habría que ser y hacer muchas cosas y yo sólo soy un cantante).

Cuando llegan las invitaciones no tengo fechas disponibles. La falta de estabilidad (cambios de directores, por ejemplo) es negativa para los teatros. Y si agrega la situación que atraviesa la cultura en Italia en estos tiempos... peor. Los políticos no saben entender este tipo de problemas.

El tiempo ha pasado, y Beczala (pronúnciese "Becháwa") ha sido muy generoso con él. Me oye hablar con Isabel Santana, encargada de las relaciones de prensa, y dice que con un mes y unas cuantas botellas de Rioja podría hablar en castellano. Después, todo seriedad, pide una sala donde poder seguir estudiando su Des Grieux. Y volvemos al principio de este relato. Lo veo alejarse con esa partitura que lleva como un tesoro y es entonces cuando pienso: *'comm'il faut'*. ●