

Pavarotti (2019) de Ron Howard



Una película, un concierto y un cantante para pensar las formas de mercantilización de la ópera*

En el sentido común existe una asociación entre el género lírico y las minorías sociales que se presentan como “cultas”. En otras palabras, la ópera es cosa de elites ilustradas, de oligarquías que buscan distinguirse o simplemente de *chets*. Por esa razón, no deja de llamar la atención el vínculo que algunas famosas estrellas del canto lírico establecieron con eventos sumamente populares. Dentro de

estos eventos se destacan los deportivos y, paradójicamente, los espectáculos relacionados a lo que, de acuerdo con ese sentido común, sería –por su extraordinaria popularidad– la antítesis de la ópera: el fútbol. Desde la precursora “Barcelona”, la canción que Freddie Mercury grabó con Montserrat Caballé a fines de los 80 y que se volvió el himno no oficial de los Juegos Olímpicos de 1992, lxs cantantes líricxs aprovecharon las numerosas oportunidades que brindaba realizar una *performance* en acontecimientos que contaban con cientos de miles de espectadorxs alrededor del mundo. La práctica sigue vigente: en la última edición de la Copa Mundial de Fútbol en 2018 la ceremonia de apertura estuvo a cargo de Robbie Williams y la soprano rusa Aida Garifullina.

Podemos encontrar un punto de inflexión si nos remontamos treinta años, a Roma, a otra competencia futbolística. En la víspera de la final del Mundial de 1990 que disputaron los seleccionados alemán y argentino, tuvo lugar un evento que impactó de lleno en el mundo de la ópera y que marcó el comienzo de esa asociación entre artistas líricxs y espectáculos deportivos. Esa noche, en un escenario montado en las Termas de Caracalla, se presentaron “Los Tres Tenores”. Bajo ese rótulo actuaron, juntos por primera vez, tres de los más importantes cantantes líricos de la segunda mitad del siglo XX: Luciano Pavarotti, Plácido Domingo y José Carreras.

En su película *Pavarotti* (2019), Ron Howard se suma a los intentos recientes por narrar la historia de grandes estrellas de la ópera. Aunque el cine ha reconocido desde hace tiempo un interés por las celebridades operísticas, tal vez sea el film de Tom Volf centrado en la figura de Maria Callas el primer eslabón en este tipo de propuestas que buscan combinar el género documental con la *biopic*. La película de Howard, construida a partir de la articulación de un extenso material de archivo (audiovisual, fotográfico y musical) con una serie de entrevistas, pretende relatar la vida de quien fue quizás el cantante de ópera más famoso a nivel mundial de las últimas décadas. La imagen de un Pavarotti sonriente, con los brazos en alto mientras sostiene un pañuelo blanco en una de sus manos, logró surcar el límite que parecía separar a lxs cantantes líricxs del público masivo. Justamente esta es la imagen que Howard escogió para publicitar su film.

¿Puede contarse la historia de un artista de la talla de Pavarotti sin caer en el relato de la sucesión de éxitos que le brindaron una fama inigualable? En los primeros minutos de la película el tenor es entrevistado por su segunda esposa, en uno de los tantos videos familiares articulados por Howard. Ante la pregunta de cómo desearía ser recordado, responde aludiendo a su trayectoria artística; cuando se le consulta sobre su vida más allá de la música, “como hombre”, reina el silencio. El film intenta completar esa respuesta. ¿Lo logra? Se podría decir que sí, en algunos momentos, escasos quizás, en los que se trata la relación de Pavarotti con sus hijas, sus vínculos amorosos y su considerable sentido del humor. Pero a lo largo de toda la película resulta imposible escindir al Pavarotti-hombre del Pavarotti-artista. Tal vez esa separación no es posible. No obstante, ¿es esto todo lo que el film tiene para ofrecer?

Volvamos a aquella noche estival romana. El concierto, en el que se interpretaban arias de ópera junto con canciones napolitanas y fragmentos de musicales, desató un escándalo en el mundo de la lírica. Periodistas, colegas y grandes porciones del público criticaron al conjunto por banalizar la ópera y reducirla a una serie de fragmentos que, cual *hit* de estrella pop, sólo buscaban llenar de dinero los bolsillos de los cantantes. De este modo, la ópera, ese espectáculo que adquiriría un carácter cuasi sagrado para su audiencia, habría sido rebajada al nivel de una mercancía más. Aunque la película no está centrada en esta cuestión, brinda una serie de elementos para poder abordarla. El recital de 1990 representó un hito en la idea de producir conciertos masivos encabezados por estrellas de la lírica. Inauguró una serie de espectáculos que se extendieron geográfica y temporalmente, de los cuales sólo algunos fueron protagonizados por Los Tres Tenores. El propio Pavarotti comenzó poco después, en su Módena natal, a realizar conciertos anuales con fines benéficos que lo reunieron en el escenario con artistas tan disímiles como Sting, Liza Minnelli, U2 y las Spice Girls, entre otrxs. El film dedica varios minutos a la trastienda de estos conciertos de *Pavarotti and Friends*. Sin embargo, ¿es aquí donde podemos encontrar el origen de la mercantilización de la ópera? ¿O se trataría, más bien, de una nueva forma de mercantilización del género, una mercantilización a partir de su *masificación*? ¿Detrás de las críticas del público

tradicional no se encontraba el rechazo a perder un estatus que le

permitía *distinguirse* como grupo social y *hegemonizar* un ámbito cultural particular?

En cierto momento, la película se centra en el éxito que Pavarotti obtuvo en la escena estadounidense a partir de los años 70. Howard nos presenta al tenor brindando una falsa entrevista en la que reflexiona sobre la fama. “¿Quién soy? ¿Alcancé el éxito o soy simplemente famoso?”, se pregunta. Y al instante se responde a sí mismo: “Ni lo sé ni me importa. Tengo tres hijas y una esposa y cuando estoy en casa sé perfectamente quién soy: nada. Un cero a la izquierda. Pero soy feliz”. Lo que hasta entonces parecía ser una muestra de la naturaleza voluble del éxito y de la simpleza un tanto bonachona del cantante cambia completamente de carácter cuando, a continuación, una voz en off afirma: “Hasta un don nadie exitoso usa American Express”. El gestor detrás de esta publicidad había sido el representante de Pavarotti, quien afirmaba que el anuncio fue un éxito porque había colocado al tenor “en todas partes”. Ejemplos como este abundan en el film: la discográfica Decca retando al cantante por no respetar el contrato de exclusividad que los unía e incluso, cuando la carrera de Pavarotti estaba despuntando, el mismo sello calificándolo en uno de sus discos como “el rey de los Do de pecho”. ¿Qué hay detrás de esta concepción del artista como un instrumento técnico que, en este caso en particular, alcanza notas inalcanzables? Pavarotti es despojado de cualquier condición humana, capaz de producir en el público y sentir él mismo cualquier emoción al momento de llevar a cabo una interpretación. El cantante ve reducida su condición y es su voz –en realidad, la capacidad técnica que posee y que parece, ¿paradójicamente?, inhumana– la que debe venderse en el mercado. En definitiva, es esa realización en el mercado la que sostiene una idea de éxito vinculada sólo con lo monetario y en la cual lo técnico deja de ser un vehículo para transmitir emoción, para narrar una historia –la ópera es teatro cantado, pero *teatro* al fin–, y pasa a constituirse en un fin en sí mismo.

Las empresas discográficas encontraron en los discos solistas de *sus* artistas un producto sumamente redituable para el consumo del público que *adora* la ópera. No obstante, aquí de nuevo se pierde la dimensión, tal vez no dramática pero sí narrativa, del teatro cantado. Estos álbumes recopilan fragmentos célebres de óperas famosas, pero aislados de las historias en las cuales se enmarcan y en las que adquieren sentido. ¿Puede apreciarse en su total dimensión un momento solista

como “E lucevan le stelle” sin ser consciente de que el tenor está interpretando a un revolucionario italiano en el 1800 que se despide de la vida (y de sus sueños) porque está a punto de ser fusilado por las fuerzas policiales de la Roma pontificia? Podría esgrimirse que el público que compra esos discos conoce los argumentos de óperas tan famosas como *Tosca*, pero aun así el corte no afecta sólo a la narración textual –al libreto– sino también a otro plano discursivo de la ópera: la música. Los motivos y las notas que toca la orquesta funcionan muchas veces como complemento de lo que se dice en palabras, ya que se repiten a lo largo de la obra y remiten así a quien escucha a otros momentos de la trama. Esa asociación se pierde cuando el fragmento destacado es “extirpado” y pierde conexión con el resto de la obra. Sin contar, además, con que la dimensión visual de la ópera desaparece en todos los registros que son exclusivamente sonoros –y vale reiterar que la ópera es *teatro* cantado–, con este tipo de producciones discográficas ya nos encontramos con una mercantilización del género lírico.

¿Por qué, entonces, esa crítica por momentos feroz hacia Los Tres Tenores por parte de la comunidad operística? A pesar de sus orígenes aristocráticos, durante buena parte de su historia la ópera fue un género artístico sumamente popular. Sin embargo, en el transcurso del siglo XIX y mientras cosechaba su éxito más contundente, la ópera se fue vinculando cada vez más con la burguesía y con sus prácticas de distinción. El drama musical quedó progresivamente asociado con minorías sociales que se presentaban a sí mismas como las únicas con la sensibilidad y las capacidades suficientes para apreciar y valorar esa forma artística. Justamente, lo que el concierto de Los Tres Tenores venía a mostrar era que existía un público mucho más amplio y heterogéneo interesado en el canto lírico y que no erigía barreras respecto a otros géneros musicales. A los críticos, ¿les molestaba una aparente mercantilización de la lírica o en realidad que vastos sectores sociales se acercaran a un arte que “no era para ellos”, es decir, su masificación? La defensa a ultranza que estos críticos realizaban de las formas tradicionales de “hacer ópera” y su justificación en torno a que ellos eran quienes “verdaderamente amaban” el género encubría, en realidad, que la ópera ya se encontraba mercantilizada desde mucho tiempo antes, pero se trataba de una mercancía para la elite.

La mercantilización de la ópera, entonces, comenzó con anterioridad al concierto romeno de Los Tres Tenores y mucho antes de que se iniciara la propia carrera

romano de Los Tres Tenores y mucho antes de que se iniciara la propia carrera artística de Pavarotti. Tal vez lo que ese nuevo tipo de espectáculo hizo fue inaugurar una nueva forma *masificada* de mercantilización del género. De hecho, el concierto de 1990 produjo como resultado un disco que es –hasta el día de hoy– el registro de “música clásica” más vendido de la historia. La profundidad de este proceso ha sido tal que el propio caballito de batalla de Pavarotti se convirtió en *el* fetiche de muchxs cantantes: ¿a cuántas personas, de cualquier género y edad, hemos visto interpretar “Nessun dorma” en televisión, en *reality shows* o en videos de YouTube? Pero este proceso estuvo lejos de ser unívoco y unidireccional: también acercó a vastos sectores de la población al mundo de la lírica. Lo interesante es que permitió así abrir numerosos interrogantes, algunos de los cuales seguimos discutiendo en la actualidad: esta masificación, ¿implicó una “apertura”, una democratización del género? ¿Se trata de un fenómeno que debe promoverse? En ese caso, ¿desde qué lugar y con qué fines? Y no menos importante, para volver al comienzo –y no perder de vista el vínculo no siempre reconocido entre “música académica” y “música popular”–, ¿podrían haber existido Los Tres Tenores sin Queen y su “Bohemian Rhapsody”? Se trata de un capítulo más en la larga discusión respecto a la relación entre *alta cultura* y *baja cultura*, entre *cultura popular* y *cultura de masas*, y entre *mercantilización* y *masificación*.

* Quisiera agradecer especialmente a Laura Lenci, Ítalo Ferretti, Josefina Ábrigo, Damián Olhasso y Cipriano Ferreyra Harvey, quienes leyeron y comentaron versiones previas de este texto. Por supuesto, ellxs no son responsables de ninguno de mis errores.

FEDERICO RAMÍREZ

Es Profesor en Historia (FaHCE-UNLP). Sus temas de interés se centran en la historia de Europa durante el siglo XIX y en la historia social y política de la ópera.