

La pasajera

Mieczysław Weinberg (1919-1996)



LA PASAJERA (DIE PASSAGIERIN)

Mieczysław Weinberg (1919-1996)

MELODRAMMA EN DOS ACTOS. MÚSICA DE MIECZYŚLAW WEINBERG (1919-1996). LIBRETO DE ALEXANDER MEDVEDEV, BASADO EN LA NOVELA PASAŻERKA (1962) DE ZOFIA POSMYSZ. ESTRENADA EN VERSIÓN SEMIESCENIFICADA EN EL AUDITORIO INTERNACIONAL DE MOSCÚ EL 25 DE DICIEMBRE DE 2006 Y EN VERSIÓN ESCENIFICADA EN EL FESTIVAL DE BREGENZ EL 21 DE JULIO DE 2010. ESTRENO EN EL TEATRO REAL. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON EL FESTIVAL DE BREGENZ, EL TEATR WIELKI DE VARSOVIA Y LA ENGLISH NATIONAL OPERA.

Director musical: **David Afkham**

Director de escena: **David Pountney**

Escenógrafo: **Johan Engels**

Figurinista: **Marie-Jeanne Lecca**

Iluminador: **Fabrice Kebour**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Marta:	Amanda Majeski
Tadeusz:	Leigh Melrose
Katja:	Anna Gorbachyova
Krystina:	Lidia Vinyes-Curtis
Vlasta:	Marta Fontanals-Simmons
Hannah:	Aigul Akhmetshina
Yvette:	Olivia Doray
Alte:	Helen Field
Bronka:	Liuba Sokolova
Lisa:	Daveda Karanas
Walter:	Nikolai Schukoff
Primer hombre de la SS:	Michael Borth
Segundo hombre de la SS:	Marcell Bakonyi
Tercer hombre de la SS:	Francisco Vas

Coro y Orquesta titulares del Teatro Real

Salida a la venta: 9 de marzo de 2020

ARGUMENTO

La pasajera

La acción se desarrolla entre un presente que ocurre en un barco en travesía y en un pasado en un campo de exterminio nazi.

Acto I

Cuadro primero. A comienzos de la década de los pasados años sesenta camino del Brasil viajan Walter, un diplomático destinado a la nación suramericana y su esposa Lisa, una mujer evidentemente

algo menor de edad. El viaje promete ser casi una nueva luna de miel para la enamorada pareja.

De pronto, Lisa se ve observada por una mujer que sobresale misteriosamente por encima del resto de los pasajeros. Lisa responde con la misma fija mirada a la desconocida y con un escalofrío cree reconocer en ella a alguien a quien consideraba muerta. Impresionada por esta visión, Lisa le cuenta a su marido una parte terrible de su





pasado: es una superviviente de Auschwitz, el espantoso campo nazi de concentración y aniquilamiento judío. Esta revelación pone a la pareja en estado crítico.

Cuadro segundo. La acción se trasladada al pasado, al campo de concentración donde se revela que la extraña pasajera que tanto ha conmocionado a Lisa es en realidad Martha, una polaca prisionera que la supervisora ha elegido para que le ayude en la vigilancia de las reclusas. Y esta supervisora no es otra que la propia Lisa.

Cuadro tercero. En un barracón del campo se reúnen una serie de mujeres prisioneras provenientes de varios países europeos. Entre ellas Katia, una rusa encarcelada por resultar sospechosa para las terribles SS alemanas, acaba de ser sometida a un interrogatorio brutal. Lisa ordena a Martha que traduzca un papel en polaco que se ha encontrado entre las pertenencias de Katia y dirigido a ella. Martha dice que ese billete trata únicamente de un mensaje amoroso que

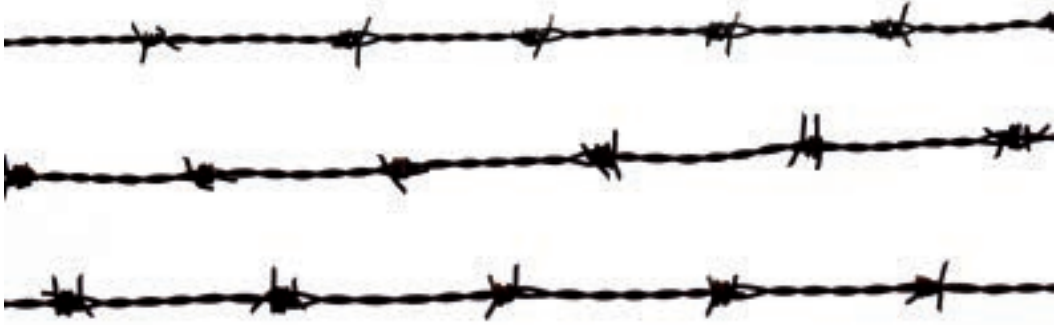
la propia Martha ha dirigido a Tadeusz a quien consideraba también recluido en el campamento.

De vuelta al trasatlántico, Lisa y Walter intentan asimilar la actual situación que ha surgido por esas revelaciones entre la pareja.

Acto II

Cuadro cuarto. En las barracas del campo de concentración, vigiladas estrechamente por Lisa, las mujeres clasifican los objetos confiscados a los reclusos. Un oficial pide que se localice





algún violín para dar un concierto donde se interprete el vals preferido de uno de los comandantes.

Lisa le entrega un violín, pero el oficial dice que será el prisionero encargado de tocarlo quien elija el instrumento. Este recluso es Tadeusz, el enamorado de Martha. Brevemente Martha y Tadeusz se reconocen y entablan un fugaz diálogo interrumpido por Lisa, la cual acaba por conceder a los enamorados seguir posteriormente en contacto.

Cuadro quinto. En el taller, Lisa inspecciona el trabajo de Tadeusz fabricando joyas de plata. En una de ellas está representada una Virgen en la que Lisa reconoce de inmediato el rostro de Martha. Lisa propone un reencuentro del joven

con Martha, pero Tadeusz lo rechaza ya que no quiere deberle ningún favor.

Cuadro sexto. Las prisioneras celebran el cumpleaños de Martha. Esta interpreta una canción que habla de un amor que solo acabará con la muerte. Lisa intenta provocarla al decirle que Tadeusz ha rechazado su oferta de una cita con ella. Pero imposible Martha, le responde: si eso ha decidido Tadeusz sus razones tendría para ello.

Yvette, otra prisionera, quiere aprender francés con otra de las prisioneras, mientras Katia entona una canción rusa. Hay una interrupción brusca: las supervisoras han de elegir a las que han sido seleccionadas para la cámara de gas y se llevan a unas cuantas mujeres. Martha por esta vez se ha librado y además podrá asistir al concierto de Tadeusz.

Cuadro séptimo. En el navío entre Walter y Lisa se ha establecido un acuerdo: en el caso de que la misteriosa pasajera sea Martha, ellos negarán, en caso necesario, que lo sea. Y, acordes con esta decisión, participan de la velada de baile que se celebra a bordo.

En el salón de baile, en un momento, Lisa ve aterrorizada que la Pasajera se acerca a la orquesta indudablemente decidida a pedirles que interpreten un tema a su gusto. La orquesta hace sonar el vals favorito del comandante del campo de prisioneros que allí debería tocar Tadeusz.

Cuadro octavo. En el campo de concentración tiene lugar el concierto del

comandante, pero Tadeusz en lugar del vals deseado por el comandante ejecuta, mirando fijamente a Martha, la Chacona de Jean Sebastian Bach. Se produce un tumulto: Tadeusz ve cómo su violín acaba destrozado antes de ser conducido al pabellón de los muertos.

Epílogo. Al borde del barco, Martha, sentada en una piedra al borde de un amplio río, evoca sus recuerdos. Y reflexiona: “En esta calma que me rodea, pacífica y silenciosa, amigos míos, todos estáis conmigo. Todos vuestros corazones en mí, vuestras lágrimas y sonrisas. Nada de perdón. Y a ti, mi Tadeusz, jamás te olvidaré, jamás...”

LA PASAJERA, DE MIECZYŚLAW WEINBERG: UNA ÓPERA DE TIEMPOS CONVULSOS

Germán Gan Quesada

Una nota a pie de página, una escueta mención oculta en la nómina de compositores activos en la era soviética, en muchas ocasiones una absoluta ausencia, incluso entre los concededores del período... Hasta hace apenas dos décadas, Mieczysław Weinberg (1919-1996) seguía siendo una sombra, pese a la extensión de su catálogo y a su protagonismo durante las décadas centrales de la pasada centuria en la vida musical de la URSS, país donde, una vez abandonada su Varsovia natal en septiembre de 1939 a causa del origen judío del compositor, vivió hasta su muerte, establecido definitivamente en Moscú en 1944 tras abandonar Minsk y Tashkent a causa de las vicisitudes bélicas. Por el contrario, de la recuperación actual de su figura, que se remonta a la meritoria labor del sello londinense Olympia a fines de la década de la noventa, podrían dar cuenta tanto la paulatina atención historiográfica a su personalidad -sirvan de ejemplo las aproximaciones biográficas de David Fanning [*Mieczysław Weinberg. In search of freedom*, 2010] y Verena Mogl [*Juden, die ins Lied sich retten*]. *Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919-1996) in der Sowjetunion*, 2017]– cuanto el rico programa de actividades que con motivo

de la conmemoración del centenario de su nacimiento ha corrido a cargo del Instituto Adam Mickiewicz en 2019.

Y, sobre todo, su creciente reincorporación a las programaciones de concierto: la llegada al Teatro Real de *La Pasajera* se inscribe, de pleno derecho, en un proceso de difusión internacional de la obra de Weinberg que, iniciado en parcelas muy concretas de su catálogo -preferentemente la música de cámara y sinfónica-, se ha expandido en los últimos años a sus contribuciones operísticas. En efecto, el estreno escénico de esta misma ópera en el festival de Bregenz en julio de 2010 (cuyo lanzamiento discográfico llevó a cabo Neos, otro sello comprometido con la música del autor polaco-soviético) y la reposición de esta primera producción de David Pountney en Londres (2011) y en diversos teatros de ópera estadounidenses entre 2014 y 2015 han abierto las temporadas y festivales internacionales al resto de óperas del compositor, con títulos como *Lady Magnesia* (1975), *El retrato* (1980) o *El idiota* (1985), sobre argumentos de escritores como George Bernard Shaw, Nikolai Gogol y Fiodor Dostoievsky, respectivamente.





Compuesta entre 1967 y 1968 y primera ópera de Weinberg, *La Pasajera* [op. 97] es una aportación también representativa, aunque tardía, de la casi nula proyección de la música dramática soviética de posguerra más allá de las fronteras de su país de origen: si exceptuamos muestras aisladas de

Serghei Prokofiev -cuyo *El ángel de fuego*, rematada en 1927, no conoció su primera audición escénica hasta 1955– y Dmitri Shostakovich (*Katerina Izmailova*, 1962), la fortuna de este repertorio es tan exigua como acuciante fuera la preocupación de las autoridades soviéticas por constituir la ópera como género privilegiado de su

política musical; títulos como *Los decembristas* (1953), de Yuri Shaporin, u *Otra vuelta de tuerca* (1957), de Vissarion Shebalin, constituyen referencias tan solo eruditas cuyo desconocimiento actual subraya el fracaso del realismo socialista a la hora de resucitar, bajo fórmulas periclitadas e ideológicamente orientadas, la “sustancia interior, riqueza de melodía y atractivo popular, por su gracia, belleza y claridad de forma musical” que, a la altura de febrero de 1948, el Comité Central del Partido Comunista postulaba como características esenciales de la “ópera rusa clásica” en su conocido decreto “Contra las tendencias formalistas en la música soviética”.

Si bien no sufrió una condena expresa, como varios de sus colegas, de esas supuestas “tendencias formalistas”, Weinberg participó del clima de arbitrariedad vital e incertidumbre estética dominantes en la música soviética de los años cincuenta y sesenta; en su caso, sin embargo, es su propia peripecia personal -así como su origen judío- el elemento que dota de una irrenunciable dimensión biográfica a buena parte de su catálogo. En él abundan las dedicatorias a miembros de su familia víctimas del Holocausto (sus padres y hermana murieron en el campo de trabajo polaco de Trawniki); y el “deber moral” de poner su música al servicio de la memoria de la inhumanidad del nazismo y de la resistencia ante su inaudita crueldad se cifra

en numerosas composiciones hasta el fin de su trayectoria creativa (*Sinfonía n. 21 ‘Kaddish’* op. 152, concluida en 1991) y, de manera inmediata a la composición de *La Pasajera*, en las sinfonías octava y novena, reflexiones sonoras sobre el exterminio en el gueto de Varsovia y en torno de la liberación de la capital polaca fechadas en 1964 y 1967, o en la contemporánea cantata *Un diario de amor* op. 87 (1964).

La Pasajera va un paso más allá, puesto que es la maldad absoluta de Auschwitz el espacio argumental de la ópera, como con escasa anterioridad, y desde posturas de agresiva vanguardia, había sido el referente dramático de composiciones como las de Luigi Nono (*Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, 1965) o Krzystof Penderecki (*Dies iræ*, 1967), tras el punto de inflexión que en la opinión pública internacional sobre la Shoah había tenido el juicio al jerarca nazi Adolf Eichmann en 1961 y la popularización de la noción de “banalidad del mal” acuñada por Hannah Arendt dos años más tarde. Sin entrar en la discusión de la mera posibilidad de un acercamiento operístico a un tema cuya obscenidad ética parece repugnar su mostración escénica (ob-scenidad también, en su sentido etimológico), como bien han señalado Daniel Elphick y Ludwig Steinbach, la posible condición de testimonio de *La Pasajera* venía avalada, cuanto menos, por el origen literario del libreto la ópera: el drama radiofónico *La*

pasajera del camarote número 45 (1959), de la escritora polaca -ella misma superviviente de Auschwitz- Zofia Posmysz, que daría lugar en 1962 a una novela, homónima de la ópera, cuya adaptación cinematográfica, dirigida por Andrzej Munk y Witold Lesiewicz, obtuvo el reconocimiento internacional en los festivales de Cannes y Venecia en 1964.

Distribuida en un prólogo instrumental, ocho escenas (sucesidas *attacca*) en dos actos y un epílogo, y con casi dos horas y media de duración, *La Pasajera* sigue con notable fidelidad el relato de Posmysz, que nutre de sus propias vivencias en el campo de concentración polaco el carácter de la protagonista, Marta, por medio de un libreto multilingüe (ruso, alemán, polaco, checo, *yiddish*...) preparado por Alexander Medvedev, colaborador de Weinberg también en su segunda ópera, *La Madonna y el soldado*, concluida en 1970 y cuya acción transcurre durante la Segunda Guerra Mundial. En *La Pasajera*, el conflicto bélico es el marco constante de un argumento que desencadena el reconocimiento de una de las antiguas prisioneras del campo y miembro de la resistencia polaca, Marta, por parte de una guardiana de Auschwitz y oficial de las SS, Anneliese Frantz [Lisa], quien se encuentra a bordo de un crucero que ha de llevarla a Brasil junto a su marido diplomático, Walter Kretschmar, ignorante de su pasado nazi; la culpa reprimida por Lisa -bajo

la excusa del cumplimiento del deber y con la convicción de haber mostrado una actitud compasiva en el campo- durante más de década y media aflora incontenible y provoca una extensa analepsis temporal hacia sus años en Auschwitz, a sus intentos de domeñar el rebelde espíritu de Marta y hacia el sombrío destino final de su prometido, Tadeusz, personaje añadido por el libretista para urdir un nuevo hilo argumental amoroso en el interior de la trama.

Las parejas conformadas por Marta/Tadeusz y Lisa/Walter constituyen el núcleo del elenco de la ópera, al tiempo que cubren las tipologías vocales básicas (soprano lírica/barítono y soprano dramática/tenor, respectivamente); a ellas se suman, a lo largo de *La Pasajera*, un conjunto de voces femeninas que encarnan a las compañeras de Marta en su cautiverio y que, en los cuadros tercero y sexto, comparten con ella protagonismo, así como una serie de breves papeles secundarios, alguno exclusivamente hablado. La escritura vocal flexible de Weinberg se mantiene dentro de los límites de la tradición expresionista -cercana, por mencionar óperas coetáneas a la suya, a títulos como *Bomarzo* (1967), de Alberto Ginastera, o *Ulisse* (1968), de Luigi Dallapiccola-, una circunstancia que se modera notablemente en el tratamiento de un coro usado con parsimonia, pero presente en momentos dramáticos claves, como la sección central del

segundo cuadro y la conclusión del octavo: lo colectivo, en la ópera, no es tanto la masa cuanto la percepción conjunta de los rasgos distintivos de sus actores, en su perfil psicológico propio y como arquetipos de actitudes morales.

Parejo eclecticismo se observa en el lenguaje musical, donde la herencia del modernismo centroeuropeo se aúna con las aportaciones de las vanguardias de entreguerras y con recursos que se prestan de manera ambigua a los requerimientos estéticos e ideológicos del realismo socialista: la concepción tonal expandida en la arquitectura fundamental de cada cuadro y el generoso cromatismo en el dibujo de las líneas melódicas conducen, en ocasiones, a la aparición de elementos dodecafónicos -así, en las escenas inicial y final- concebidos, como indica Elphick, a partir de una “asociación semántica con la brutalidad y el horror”, del mismo modo que el empleo de materiales folclóricos de variada procedencia, al tiempo que define sonoramente a los personajes, contrasta con la inclusión de pasajes jazzísticos, en su esencia rítmica y tímbrica, como sinécdoque auditiva de la “insustancialidad” de la moderna vida burguesa.

Tras un prólogo instrumental cuya inquietud rítmica, dominada por poderosos metales, presenta un motivo de cinco valores rítmicos recurrente a lo largo de la ópera, otros materiales sonoros que cohesionan la obra comparecen ya en el dilatado

Cuadro I (“El barco”), extenso diálogo entre Lisa y Walter. Así, los ya mencionados ritmos de jazz y un distorsionado vals macabro que contrapuntea la confesión de la antigua guardiana de Auschwitz se combinan con el eco insistente de la difundida marcha del “Allegretto” inicial de la *Sinfonía n. 7 ‘Leningrado’*, de Shostakovich, que reaparecerá en varios de los cuadros posteriores; de modo similar, la cita deformada de la canción popular vienesa “O du lieber Augustin” (difícil no recordar su parodia en el pionero *Cuarteto de cuerda n. 2 op. 10*, de Schönberg, músico “degenerado”...) caracteriza con toques grotescos la entrada en escena de tres oficiales de las SS que, “servidores de la voluntad del Führer”, protagonizan el inicio del segundo cuadro (“El recuento”), antes de la lírica presentación del personaje de Marta.

Por su parte, el Cuadro III se desarrolla en los barracones del campo de concentración, donde se reúnen prisioneras de toda condición, credo y nacionalidad, como la francesa Yvette o la partisana rusa Katja. Esta diversidad permite a Weinberg articular su transcurso en cuidado equilibrio entre pasajes solistas de cierta extensión, breves dúos (como el que se establece entre Marta y Hannah) e incisos corales, configurando un mosaico en el que destaca la intervención de Bronka, sustanciada sobre la música de un coral anónimo polaco del primer Renacimiento; de modo simétrico, el Cuadro VI, de

notoria brillantez sinfónica, comparte espacio y protagonistas femeninas con este tercero, e incorpora sendas canciones folclóricas en las voces de Marta y Katja que escoran las tímidas esperanzas anteriores hacia terrenos sin redención posible, con el último enfrentamiento entre Lisa y Marta y el inicio de las ejecuciones masivas.

No se trata de la única correspondencia especular observable en la estructura de la ópera: los diálogos entre Lisa y Walter responden a la relación que, a partir del Cuadro 4 (“El almacén”), comienzo del segundo acto, se desvela entre Marta y el joven violinista Tadeusz, obligado por el comandante del acto a interpretar un vulgar vals de su especial predilección, difundido por la megafonía del campo de concentración en radical discordancia con el vals *alla Shostakovich* que inaugura el cuadro; y, a su vez, este encuentro entre la pareja protagonista -mínimo respiro argumental paralelo a la expansión lírica de la línea vocal- halla su negativo en la confrontación dialogada entre Lisa y Tadeusz en el cuadro siguiente (“El taller”).

De vuelta al momento presente, el Cuadro VII restituye la acción al transatlántico en que la efímera reconciliación entre Lisa y Walter parece presagiar la posibilidad de un nuevo comienzo ajeno al remordimiento, sobre el que se cierne el *dictum* horaciano: “Caelum, non animi mutant qui trans mare currunt”... La fingida inocencia y el despreocupado

autoengaño de la pareja alemana quedan magistralmente retratados en el aspecto musical con las resonancias de cabaret berlinés y de *dancing music* de este cuadro -por medio de una banda de baile presente en escena- y por la alusión desfigurada a la conocida marcha militar, op. 51/1, de Schubert, entre las que irrumpe, como huella de un pasado irreconciliable, el “vals del comandante” del cuarto cuadro. Será la negativa de Tadeusz a interpretarlo y su provocadora sustitución por la celeberrima chacona bachiana la causa de su asesinato [Cuadro VIII, “El concierto”]: su resistencia a la barbarie por medio del arte, acto de explícita desobediencia y “profanación” simbólica, en manos de un “no ario”, de la herencia musical germánica, es el cierre de la prolongada analepsis de la ópera, que se dilata aún con un breve epílogo lírico, en el que Marta convierte el recuento de las víctimas en la nómina de aquellos, Tadeusz incluido, cuyo recuerdo perenne es imperativo para acercarse, al menos, a una imposible reparación de la ignominia...

Reparación que, en términos de su pura apreciación artística y de su significación histórica, también ha alcanzado a Weinber y a *La Pasajera*: tras su frustrado estreno moscovita en 1968, *La Pasajera* pudo por fin escucharse, en versión semiescenificada, en la capital rusa en diciembre de 2006 -aunque habría



de esperar a febrero de 2017 para subir a una escena, la del teatro Novaya Opera-, a partir de 2013 en varias ciudades alemanas de Moscú y, finalmente, en suelo israelí en la primavera de 2019... Toca ahora al público español afrontar su intensidad argumental y sonora para re-frendar, desmentir o matizar las palabras con las que Shostakovich, mentor artístico e íntimo amigo de Weinberg, saludaba en 1974 la edición, en su versión para

canto y piano, de la ópera: “Es una obra maestra, perfecta en forma y estilo, y he de añadir que del todo contemporánea en su trama. Los conceptos morales que subyacen a la ópera, su espiritualidad y humanismo, no pueden dejar de impresionar a sus oyentes. La música es profundamente devastadora en su dimensión dramática; es emotiva y vivamente construida: no hay una sola nota vacía o irrelevante”.