

Estudios Filológicos Alemanes

Revista de investigación
en Lingüística, Literatura y Cultura alemanas

Volumen 26

Sevilla, 2013

DIRECCIÓN Y EDICIÓN/REDAKTIONSLEITUNG UND HERAUSGEBER
Fernando Magallanes Latas (Univ. Sevilla)

SECRETARÍA/SEKRETARIATSLEITUNG
Nathalie Zimmermann Gañán-Medina (Univ. Sevilla)

AYUDANTE DE REDACCIÓN/SEKRETARIAT
Olga Hinojosa Picón (Univ. Sevilla)

COMITÉ CIENTÍFICO/WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

FILOLOGÍA ALEMANA/GERMANISTIK

L. Acosta (Univ. Comp. Madrid), R. Bäuerle (Univ. Stuttgart), M. Beltrán (Univ. San Pablo CEU), C. Buján (Univ. Santiago de Comp.), B. Dücker (Univ. Heidelberg), U. Ebel (Univ. Münster), P. Elena (Univ. Salamanca), P. Estelrich (Univ. P. Fabra, Barcelona), J. Fontcuberta (Univ. Aut. Barcelona), M.ª J. Gil (Univ. Comp. Madrid), B. Handwerker (Humboldt-Uni. zu Berlin), J. Jané (Univ. R. i Virgili, Tarragona), I. Kasten (Freie Univ. Berlin), O. Martí (Univ. Salamanca), M. Miladinović (Univ. Ljubljana), J. Orduña (Univ. Barcelona), A. Pérez (Univ. Comp. Madrid), B. Raposo (Univ. Valencia), M. L. Schilling (Univ. Comp. Madrid), M. Siguán (Univ. Barcelona), M. Siller (Univ. Innsbruck), Ž. Uvanović (Univ. Osijek), G. Wotjak (Univ. Leipzig), M.ª T. Zurdo (Univ. Comp. Madrid).

OTRAS ÁREAS DE CONOCIMIENTO/ANDERE FACHBEREICHE

P. Carbonero, M. Carrera, J. Hernández Pacheco, J. A. Pacheco. (Univ. Sevilla)

CONSEJO DE REDACCIÓN/KOORDINATION

Horst Fassel (Univ. Tübingen), Gastão Moncada (G.I.F.A./Coimbra), Miguel Ayerbe Linares (Univ. País Vasco), M.ª Luz Mato Iglesias (Univ. Sevilla), Carmen Kelling (Univ. Konstanz), Gesa Singer (Univ. Tesalónica), Paloma Ortiz de Urbina Sobrino (Univ. Alcalá).

CORRESPONDENCIA/KORRESPONDENZ

Estudios Filológicos Alemanes. Revista del Grupo de Investigación *Filología Alemana*
Universidad de Sevilla. Facultad de Filología. Departamento de Filología Alemana.
C/ Palos de la Frontera, s/n. 41004-Sevilla (España/Spainien)
E-Mail: fmagalla@us.es / nathalie@us.es
<http://institucional.us.es/restfa> / <http://grupo.us.es/gfilalem>

© Autores

Depósito Legal: SE-250-2002

ISSN: 1578-9438

Impreso en España – Printed in Spain

Imprime: Fénix Editora. Sevilla. fénixeditora1@telefonica.net

La Revista *Estudios Filológicos Alemanes*, de periodicidad anual, es recogida por la B. D. ISOC y por el Catálogo Latindex. Aparece en DICE, DIALNET, ZEITSCHRIFTENDATENBANK, DEUTSCHE NATIONALBIBLIOTHEK, ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK.

Volúmenes anuales: 1 (2002), 2 (2003), 4 (2004), 7 (2005), 10 (2006), 14 (2007), 16 (2008), 19 (2009), 21 (2010), 23 (2011), 25 (2012)

Volúmenes congresuales: 3 (2003), 5, 6 (2004), 8, 9 (2005), 11, 12 (2006), 13 (2007), 15 (2008), 17, 18 (2009), 20 (2010), 22 (2011), 24 (2012)

Volumen único: 26 (2013)

ÍNDICE
INHALTSVERZEICHNIS

A) BEITRÄGE DES GERMANISTEN-KONGRESSES 2012

LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFT

MAX SILLER

Strategien der Durchsetzung von moralischen und sozialen Regelwerken
in der deutschen Lehrdichtung des Mittelalters11

DOLORS SABATÉ PLANES

Die Entwicklung der Gattungsgeschichte am Beispiel der Autobiographie25

GESA SINGER

Interkulturelle zeitgenössische Literatur: Eine Herausforderung
für die Literaturwissenschaft33

IVA DROZDEK

Das geschriebene und das gesungene Wort. Ein Vergleich von lyrischen
Literatur- und Poptexten in Form und Inhalt45

LARISSA CYBENKO

Das räumliche Modell Galiziens als eines *Transitraums*: Ein komparatistischer
Vergleich57

DETLEF GWOSC

Die Dunde von einer Gräfin Wiederkehr oder wie der letzte Wille einer Toten
Zur politischen Groteske wird. Zu Wolfgang Kohlhaases grandioser
Erzählung *Begräbnis einer Gräfin*69

ANNELEEN VAN HERTBRUGGEN

Eine literaturwissenschaftliche Analyse religiöser Metaphorik in affirmativer
NS-Propagandadichtung81

TOMASZ SZYBISTY

„Durch das einzige bunte Fenster fiel ein ernstes buntes Licht herein“.
Zu einem Motiv in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*93

ILZE KANGRO

Dichtung und Wahrheit in der modernen deutschen Autobiografie:
(Dargestellt anhand der Werke von Christa Wolf, Stephan Hermlin und
Günter Grass)105

TAMARA DENISOVA

Thomas Manns Aufnahme des Schaffens von I. S. Turgenev117

VALERIA SMIRNOVA

Zu einigen Besonderheiten der kritischen Rezeption von Th. Manns Werk
in der russischen Literaturwissenschaft der Sowjetzeit125

JAN ČAPEK

Petr Ginz im Vergleich mit Anne Frank137

GARBIÑE IZTUETA GOIZUETA

Raumfigurationen und Macht in *atemschaukel*145

BARBARA JESENOVEC

Entergenerationelle Beziehung zwischen Grossmutter und
Enkelin in der deutschsprachigen Literatur157

ESTER AMPARO MARTÍNEZ

Interpretation einer Kurzerzählung Kafkas
mit den Ansätzen von Freud und Jung169

LENKA MATUŠKOVÁ

Aus der Ferne so nah...
(Auf den Spuren des Revolutionärs von Leitmeritz Ferdinand Blumentritt)181

M.^a BELÉN PÉREZ DE LA FUENTE

Der Raum in *Der Golem* von Gustav Meyrink: Transgression der *Gothic Novel* ..191

GESA SINGER / GASTÃO MONCADA

Hermann Hesse und Florbela Espanca:
Komparatistische Sicht auf ihre Kurzgeschichten199

SONJA NOVAK

„Nur im Irrenhaus sind wir noch frei“ – Das Motiv des Irrenhauses als
Metapher für unsere Welt in Friedrich Dürrenmatts *Die Physiker* und *Achterloo* .211

ECATERINA NICULCEA

Erzähler in den Kunstmärchen.
(Am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns und E. Schwarz' Märchen)221

STEPHANIE JUG

„Odysseus, Verbrecher.“ Postmoderne Männlichkeitsbilder233

ALICE LE TRIONNAIRE-BOLTERAUER

Litanei, Ritual und Beschwörung bei Peter Handke, Gert Jonke,
Josef Winkler und Thomas Bernhard245

MARWA EL-SHEREIE

Die Augenblicksprosa Schulzes in „Simple Storys“ und
„33 Augenblicke des Glücks“257

VOLKER JAECKEL

Die Auswirkungen des Spanischen Bürgerkriegs auf die
deutsch-spanischen Filmbeziehungen269

JESÚS PÉREZ GARCÍA

Die orientalischen Religionen. Der Orientalismuskurs um 1905283

SPRACHWISSENSCHAFT

MANSU IDE

Struktur der Nominalphrase in der satzwertigen Dreigliedrigkeit297

SABINE GECK

Land als *Basic-level*-Konzept, seine semantischen Eigenschaften
im Deutschen und seine Entsprechungen im Spanischen313

BIRGIT MESCH

‘Das Andere Geschlecht’ – Neue und alte Wege Gen Genus in daz/Daf325

MACIÀ RIUTORT RIUTORT

Drei Probleme mit der deutschen Aussprache –
ein theoretisch-praktischer Überblick337

DARKO ČUDEN

Pluralia tantum im Deutschen, Slowenischen und Spanischen349

THOMAS SCHRÖDER Multimodalität. Texte, Bilder und Videos in Online-Zeitungen	363
DANIEL PFURTSCHELLER Das Magazincover – eine multimodale Presstextsorte im Vergleich	375
ANNA RUSSU Formale Varianten im Wortschatz der deutschen Gegenwartssprache	387
STEFAN J. SCHIERHOLZ Die Wörterbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft aus der DaF-Perspektive	397
ANNA AVERINA Deutsche Partikeln <i>ja</i> , <i>doch</i> und <i>denn</i> in einigen Typen der Satzgefüge im Vergleich zu ihren russischen Äquivalenten <i>ведь</i> , <i>же</i> und <i>потому</i> (strukturell-semantische und kommunikativ-pragmatische Aspekte)	409
IRENE DOVAL / BARBARA LÜBKE Komplexe Raumausdrücke der vertikalen dimension und ihre entsprechung im spanischen	421
TERJE LOOGUS Grenzen der übersetzbarkeit am beispiel kulturell konnotierter Wörter	433
MARIJA LÜTZE-MICULINIĆ / MAJA ANĐEL Interferenzerscheinungen im Bereich der Passivkonstruktionen bei kroatischsprachigen Deutschlernern	443
ELISABETH KERBER/ARMIN KIRSCHNER Tiroler Ortsdialekte online – Ein digitales Atlasprojekt	457

BEITRÄGE IN SPANISCHER SPRACHE

FRANCISCO MANUEL MARIÑO La literatura alemana en la obra memorística de César Antonio Molina: tópica y falsa erudición	467
ANA RUIZ La interacción lírica entre lengua de escritura y lengua latente en la creación de un imaginario intercultural	479

LEOPOLDO DOMÍNGUEZ MACÍAS El motivo de Don Juan en la novela de adulterio del XIX. Una lectura comparada de <i>Madame Bovary</i> , <i>El primo Basilio</i> , <i>La Regenta</i> y <i>Effi Briest</i>	489
FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ MESA Los pueblos germánicos y la percepción de la alteridad en algunos textos toscanos medievales	499
CARMEN-CAYETANA CASTRO MORENO El lenguaje surrealista: factores psicolingüísticos, aplicación de trasgresiones, tratamiento del impacto en la comunicación	511
FRANCISCO SÁNCHEZ ROMERO La Segunda Guerra Mundial: La aportación del léxico alemán a la lengua neerlandesa	525
CRISTINA MARTÍNEZ FRAILE Internet como ventana al mundo. Recurso activo en la enseñanza de los aspectos culturales de una lengua extranjera	537

B) WEITERE BEITRÄGE

WOLFGANG BRYLLA „Chandlerisierung“ des deutschen Kriminalromans. Zu Jakob Arjounis literarischem Krimikonzept	551
ÁNGEL REPÁRAZ Die ferngesteuerte Aneignung des literarischen ‚Erbes‘ in der DDR: Anmerkungen zu einer kritischen Bilanz	567
AGATA MIRECKA Das deutsche Drama nach der Wende aus komparatistischer Sicht	579
LAURA GARCÍA OLEA Lulú: la personificación de una nueva Feminidad en los albores de la sociedad de masas	589
BEATRIZ MURO ARISTIZABAL <i>Der Sängerkrieg auf der Wartburg (1828):</i> El intento de Friedrich de la Motte Fouqué de volver a la vida literaria	607

ANDREU CASTELL

Die Valenztheorie in der Praxis:

Deutsch an deutschen Schulen und Deutsch als Fremdsprache in Spanien619

SILVIA ROISS

El enfoque procesual y la competencia traductora. Dos ejes centrales

para la mejora de destrezas formativas en la clase de lengua extranjera

para traductores e intérpretes639

CHRISTINA HOLGADO SÁEZ

Propuestas metodológicas para "DaF": ¿es factible mejorar la destreza oral?657

GIULIANA ZEPPEGNO

Berlin Alexanderplatz de Rainer Werner Fassbinder:

Una propuesta de análisis667

ÍNDICES DE LOS VOLÚMENES ANTERIORES

INHALTSVERZEICHNISSE DER VORHERIGEN BÄNDE695

LULU: LA PERSONIFICACIÓN DE UNA NUEVA FEMINIDAD EN LOS ALBORES DE LA SOCIEDAD DE MASAS

LAURA GARCÍA OLEA
UNIVERSITÄT VALLADOLID
SPANIEN

Recibido: 24/01/2013
Aceptado: 28/10/2013

Zusammenfassung

Gegenstand dieses Artikels ist die europäische Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts und insbesondere die Figur der Lulu in den Theaterstücken *Erdegeist* und *Die Büchse der Pandora* von Frank Wedekind. Darin kritisiert der Schriftsteller das Bürgertum seiner Zeit, das er als verlogen darstellt, aber auch die Unterschicht für ihre Oberflächlichkeit und das Fehlen moralischer Werte. Vor diesem Hintergrund wird der soziale Aufstieg und spätere Abstieg der Hauptfigur Lulu beschrieben. Lulu stammt aus einfachen Verhältnissen und ist eine perverse und hinterhältige *femme fatale*, die die sexuelle Macht der Frau verkörpert. Hierzu ist anzumerken, dass die Sexualität in den Werken Wedekinds sehr drastisch dargestellt wird, was dem Autor erhebliche Probleme mit der Zensur einbrachte. Strengen traditionellen Moralvorstellungen und Verklemmtheit stellt er eine ungezügelte Freiheit mit einem Hang zum Amoralen gegenüber. In formaler Hinsicht verwendet Wedekind eine für die Unterschicht charakteristische Alltagssprache.

Stichwörter: Bürgertum, Sexualität, Gesellschaft, Frau, Moral.

Resumen

En este artículo se analiza la sociedad europea de finales del siglo XIX y, en especial, el personaje de Lulu a la luz de las obras teatrales *Erdegeist* y *Die Büchse der Pandora* del autor Frank Wedekind. El escritor realiza en ellas una crítica de la burguesía de la época, tanto por su hipocresía como por su doble moral, y de los sectores marginales de la sociedad por su superficialidad y carencia de valores morales. Al mismo tiempo se describe el ascenso social y posterior retorno a sus orígenes humildes de Lulu, el personaje protagonista, una *femme fatale* perversa e intrigante que personifica el poder de la sexualidad femenina. Hay que reseñar que en las obras de Wedekind la sexualidad adquiere un carácter notablemente descarnado lo cual provocó que el autor tuviera muchos problemas con la censura. Frente a la rígida moral tradicional mojigata y el ascetismo forzado propone una moral desinhibida teñida de amoralidad. En el aspecto formal Wedekind destaca por la introducción de un lenguaje coloquial y banal, característico del segmento social de las clases bajas.

Palabras clave: burguesía, sexualidad, sociedad, mujer, moralidad.

1. Frank Wedekind: un perfil de artista transgresor

Frank Wedekind nació en Hannover el 24 de julio de 1864 y murió en Munich el 9 de marzo de 1918. Su padre, el médico Friedrich Wilhelm Wedekind, se exilió en 1848 en San Francisco, cuando había sido elegido parlamentario, a causa de sus ideas políticas contrarias a los principios del recién fundado Imperio prusiano-alemán. La infancia de Frank Wedekind transcurrió a caballo entre Hannover y Suiza recibiendo una educación liberal-progresista. En 1884 comenzó sus estudios de Filología Alemana en Lausana y de Derecho en Munich y Zurich que finalmente interrumpió. En 1886 rompió la relación con su padre, quien le retiró su apoyo económico debido a su bajo rendimiento en los estudios. Desde 1890 se dedicó a las actividades de dramaturgo, actor y director de teatro en Leipzig y Munich. En 1891, a la edad de veintisiete años se trasladó a París huyendo del círculo de represión y temor del que se sentía preso en Alemania y Suiza. París era considerada a finales del siglo XIX la "ciudad sin moral". Wedekind quiere disfrutar del ambiente de desenfreno y mantiene relaciones con varias mujeres simultáneamente. El escritor pudo experimentar con estas prostitutas lo que siempre deseó sin ningún tipo de atadura u obligación moral. Wedekind y su amigo el compositor de Colonia Richard Weinhöppel, quienes llegan a compartir incluso alguna amante, son clientes habituales del Moulin Rouge donde se dan cita famosas bailarinas y multitud de talentos. (REGNIER, 2008: 122) Desde 1896 fue colaborador de la revista *Simplicissimus* con una sección dedicada a escritos satíricos. En 1898 se vio obligado a exiliarse en Suiza dado que las autoridades le perseguían como consecuencia de un escrito crítico contra el emperador Guillermo II. A partir de 1901 actuó en el cabaret *Die elf Scharfrichter* donde declamaba sus propias baladas y canciones. En 1904, la representación inaugural de su pieza teatral titulada *Frühlings Erwachen*, dirigida por Max Reinhardt, le proporcionó el éxito decisivo. Sin embargo, la obra fue prohibida hasta 1912, debido al escándalo que provocaron las escenas escabrosas de suicidio y masturbación que contenía. Wedekind actuó junto con su mujer, Tilly Nenes, en una compañía de teatro invitada, representando sus propias obras. La residencia habitual hasta su muerte fue Munich. Desde 1911 fue coeditor de la revista de Munich *Der Komet*. Durante la Primera Guerra Mundial casi la totalidad de sus obras fueron objeto de la censura. (BRAUNECK, 1991: 745-746)

El tema central de las obras de Wedekind es el amor natural sensual en lucha contra las convenciones burguesas y su pseudomoral. En contra de la tendencia de la época a suprimir los aspectos instintivos del ser humano de las obras literarias, el autor celebra la fuerza elemental de la vida, ensalzando la naturaleza humana y la belleza de los cuerpos. Wedekind toma partido en favor de la naturaleza libre del hombre. En la agudeza satírica de su crítica a la burguesía parece seguir los principios ideológicos de autores como Büchner, Grabbe y Heine. (ROETZER/SIGUÁN, 1992: 366) Aunque para sus obras *Erdegeist* y *Die Büchse der Pandora* parece

inspirarse, en ciertos aspectos, en el autor naturalista Hauptmann y en concreto su obra *Die Weber*, a Wedekind se le puede considerar un escritor antinaturalista. Mientras que los autores naturalistas hacen hincapié en las muestras representativas de la realidad, Wedekind centra su atención en los aspectos más exagerados y extravagantes de la existencia humana. Por este motivo en sus obras predominan las situaciones grotescas y excéntricas. Su distorsión de la realidad llega a lo caricaturesco, de manera que este principio de la exageración por el que se rige le convierte, en cierta manera, en un precursor del Expresionismo. (MANN/FRIEDMANN, 1967: 281-282)

2. Génesis de *Erdegeist* y *Die Büchse der Pandora*

Ninguna composición dramática mantuvo ocupado a Frank Wedekind durante tan extenso período de tiempo como *Erdegeist. Eine Monstretagödie* y *Die Büchse der Pandora*. En ambas piezas teatrales aparece el personaje de Lulu como protagonista. En el prólogo de *Die Büchse der Pandora* Wedekind declara que había trabajado en esta obra durante nueve años, en concreto desde 1892 a 1901. Teniendo en cuenta que el autor, hasta la publicación de la última edición de *Die Büchse der Pandora* en 1913, estuvo introduciendo modificaciones de manera continuada, se puede concluir que trabajó en la pieza teatral durante casi veinte años. La inspiración para la composición de la obra le llegó cuando residía en París, donde vivió desde diciembre de 1891, gracias a los ingresos recibidos de la herencia paterna. El 12 de junio de 1892 escribía en su diario:

Ich gehe in die Champú-Elysées, wobei mir die Idee zu einer Schauertragödie kommt. Ich arbeite den ganzen Tag an der Konzipierung des resten Aktes. (LANGEMEYER, 2005: 94)

Wedekind, al contrario de lo que tenía planeado, no consiguió finalizar su obra en París. El quinto acto lo terminó en Londres, basándose en bocetos realizados en diciembre de 1893. El autor esperaba que la obra se publicara en la editorial de Albert Langen, a quien había conocido personalmente en enero de 1894. En el verano de 1894 entregó el manuscrito de la *Monstretagödie* a la editorial de Albert Langen, fundada en 1893. El editor decidió rechazar la obra, ya que probablemente temía entrar en conflicto con las autoridades de la censura y no deseaba ver su nombre involucrado en un escándalo público de tal envergadura. Finalmente, en otoño de 1895 la pieza teatral se publicó bajo el título *Der Erdegeist. Eine Tragödie* en la editorial Albert Langen en París y en Leipzig. En 1898 se celebró el estreno de *Der Erdegeist*. La segunda parte de *Die Büchse der Pandora*, que consta de los actos cuarto y quinto de la versión original, quedaron pendientes de finalización. Wedekind siguió trabajando en la obra entre octubre de 1900 y enero de 1901. En

este período introdujo numerosas variaciones y escribió un nuevo primer acto. La obra se publicó como preimpresión en julio de 1902 bajo el título *Die Büchse der Pandora. Tragödie in drei Aufzügen* en la revista *Die Insel*. La primera edición en formato libro se publicó en otoño de 1903 en la editorial de Bruno Cassirer. En 1904 tuvo lugar la representación inaugural de la obra. El 23 de julio de 1904 la publicación, no exenta de polémicas, fue retirada de las librerías a instancias de la fiscalía, en virtud del Artículo nº 1 del Código Penal que condenaba la divulgación de escritos obscenos. La defensa de los acusados, Cassirer y Wedekind fue asumida por el Consejero de Justicia Paul Jonas. El letrado incluyó en su dictamen el testimonio del escritor Gerhart Hauptmann. El escritor había definido a *Die Büchse der Pandora* como un producto intelectual de notable calidad literaria que cumplía plenamente con su función, es decir, la de despertar el miedo y la compasión del lector. Para la tercera edición, fechada en 1906, Wedekind incorporó una introducción que reproducía las demandas que la fiscalía había presentado contra la publicación de la obra. (LANGEMEYER, 2005: 99)

Los estudiosos de las obras *Erdegeist* y *Die Büchse von Pandora* citan como fuente de la misma a una pantomima con la misma temática que fue representada en París en 1888. Asimismo Wedekind leyó, al parecer, la novela *La femme-enfant* de Catulle Mendès en la que un pintor persigue a causa de los celos a la bailarina Lili como consecuencia de su promiscuidad. Al final de la historia reconoce que abusó de ella cuando era niña y que ésta padecía una enfermedad mental. (REGNIER, 2008: 126)

3. Análisis argumental de *Erdegeist* y *Die Büchse von Pandora*

Erdegeist se inicia con un prólogo en el que un domador de fieras invita a los espectadores a contemplar su función. El motivo del circo concluye con la presentación en escena de la protagonista de la obra, que asume la identidad de serpiente. El concepto de sensualidad se relaciona directamente con encanto físico como único recurso de dominación sobre el hombre. El domador anuncia la lucha entre el tigre y la serpiente cuyo desenlace sólo podrá conocer quien entre en su tienda. También en el prólogo el autor aprovecha para burlarse de la literatura de Ibsen y Hauptmann: no hay que pasar por alto que Wedekind siempre se mostró muy crítico con el movimiento literario naturalista. En el primer acto, el doctor Ludwig Schöning, un adinerado editor de periódicos, visita el taller del pintor Schwarz para contemplar el retrato de su prometida. Schöning había recogido a Lulu siendo niña de la misma calle donde andaba merodeando con su supuesto padre, el viejo tunante Schigolch.¹ Casualmente Schöning observa el retrato de Lulu vestida

¹ El personaje de Schigolch resulta muy ambiguo, a veces aparece reflejado como padre, otras como amante y a veces como amigo fraternal. Los orígenes, tanto de Lulu como de Schigolch son, en cierta

de Pierrot.² Poco después aparece la propia Lulu, acompañada de su marido, el doctor Goll, un viejo y tiránico consejero médico, que la considera como una especie de animal objeto de su propiedad. Al inicio de la obra se introducen disquisiciones de Goll y Schöning acerca de su concepción del arte. Goll manifiesta su incompreensión hacia la mentalidad de los artistas, mientras que Schöning expresa su admiración por ellos:

Ich beneide sie. Sie haben ihr Ich. Das ist der unerschöpflichste Freudenquelle. Sie schlafen Abends ruhig auf ihren Schätzen ein. (WEDEKIND, 1999: 15)

Schwarz, por su parte, destaca su admiración por el Impresionismo frente al arte de los años setenta:

Der Impressionismus löst jedenfalls interessantere Probleme als die süßliche Schmiererei der siebziger Jahre. (WEDEKIND, 1999: 16)

La función que debe cumplir el arte, en opinión de Goll, es procurar el disfrute espiritual de las personas, propósito que no logra el arte moderno debido a su excesiva abstracción e indefinición:

Die Kunst, wissen Sie, muß die Menschen so geben, daß man wenigstens geistig dabei genießen kann. Gehen Sie in die Ausstellung, da haben Sie Wände voll Bilder, vor denen man sich im besten Fall kapaunisieren möchte. (WEDEKIND, 1999: 17)

Schwarz y Lulu se quedan solos y el pintor intenta seducirla, aunque Lulu opone resistencia:

Lassen Sie mich nur frei. Mit Gewalt erreichen Sie gar nichts von mir. Gehen Sie an Ihre Arbeit. (WEDEKIND, 1999: 30)

Goll regresa de manera inesperada y al ser testigo de la escena de adulterio sufre un ataque de apoplejía y muere. Este fallecimiento se puede interpretar como una advertencia del autor al efecto mortífero de la infidelidad femenina sobre el ego masculino, al mismo tiempo que una crítica burlesca a los hombres por su debilidad y simpleza. (REGNIER, 2008: 128)

manera, una incógnita. Schigolch es un individuo cínico que no se deja llevar por sus emociones y que conoce muy bien los mecanismos del mundo y sus habitantes, de manera que se convierte en el único personaje que logra sobrevivir.

² Personaje cómico del teatro francés, adaptación del Pedrolino, de la Commedia dell'Arte, criado del *signor Pantalone* y galán siempre rechazado por la frívola Colombina. Apareció en Francia, al lado de Arlequín en 1697 y resurgió a finales del siglo XIX.

En el segundo acto Schwarz ha contraído matrimonio con Lulu y se ha convertido en un individuo razonablemente feliz al que el éxito profesional acompaña, gracias a las críticas favorables que ha publicado sobre su obra el doctor Schöning. En este sentido, Schwarz manifiesta su dicha por estar al lado de una mujer como Lulu. El pintor considera que gracias a la unión con ella ha recuperado tanto la seguridad en sí mismo como su capacidad creadora:

Seit ich dich habe, weiß ich, was ich bin. Und mehr braucht es nicht, um anerkannt zu werden. Mein Selbstvertrauen, meine Schaffensfreude, meinen Künstlerstolz, alles, alles danke ich dir. (WEDEKIND, 1999: 44)

Schwarz es un individuo que busca no solo el bienestar material sino también el prestigio en su lucha por adaptarse a la sociedad burguesa. De este modo afirma: "Tag für Tag wächst mein Ruf." (WEDEKIND, 1999: 44) También aparece reflejado como una persona fatalista que presiente el fin del mundo y acontecimientos desgraciados:

Ich zitt're vor Überraschungen – Ich fürchte jeden Tag, die Welt könnte untergehen, – ich fürchte beim Erwachen, du möchtest vor Abend von einem tollen Hund gebissen werden. (WEDEKIND, 1999: 43)

Por su parte, Lulu desprecia y se burla de Schwarz como ser humano. No está enamorada ni le admira en lo más mínimo y tan sólo parece permanecer a su lado por pura conveniencia social y económica:

Er ist banal. Er ist einfältig. Er hat keine Erziehung. Er hat gar keine Ahnung, wie er neben Anderen aussieht. Er sieht nichts. Er sieht sich nicht und mich nicht. Er ist blind blind blind wie ein Ofenrohr [...] (WEDEKIND, 1999: 57)

Sin embargo, sí que recuerda con nostalgia y añoranza a su primer marido y protector Goll, a pesar de la baja consideración que éste le tenía:

Alle drei, vier Nächte träumt mir einmal, sein Begräbnis sei nur ein Mißverständnis gewesen. Er ist da, als wäre er nie fort gewesen. Nur geht er ganz sacht, wie auf Socken. Er ist nicht böse darüber, daß ich Schwarz geheiratet habe [...] (WEDEKIND, 1999: 58)

Llega un momento en que Schöning quiere romper la relación un tanto "enfermiza" que mantiene con Lulu, puesto que considera que ya ha velado lo suficiente por sus intereses. El editor de periódicos desea iniciar una nueva vida con su novia formal, Frau Baronin, una mujer más acorde con su estatus social. Por esta razón reclama su libertad a Lulu para emprender una nueva vida:

Ich habe für dich gethan, was du von mir verlangen konntest. Du hast einen kerngesunden jungen Mann. Ich bin für seine Carriere eingetreten. Du hast eine Menge Geld zur Disposition. Du lebst in der Gesellschaft. Nun laß mir bitte mein bischen Freiheit. (WEDEKIND, 1999: 61)

En una conversación entre Schwarz y Schöning éste revela al pintor los orígenes humildes de Lulu y cómo él mismo se convirtió en su protector y amante al ocuparse de su educación y procurarle estabilidad económica a través de los enlaces matrimoniales de conveniencia acordados con Goll y el propio Schwarz:

Ja, ich kannte sie. Sie war Blumenmädchen. Sie lief mit sieben Jahren barfuß, ohne Unterrock, vor den Cafés herum und verkaufte Blumen. (WEDEKIND, 1999: 65)

Schwarz, al enterarse de la existencia humilde y promiscua de Lulu se traumatiza hasta tal punto que no encuentra otra salida que el suicidio, acto que realiza cortándose el cuello con una navaja. Schöning, que, en principio, no quiere asumir la responsabilidad de ser marido de Lulu, le busca otro buen partido, el Príncipe Escerny, un explorador de África al que Lulu rechaza. Pero finalmente Lulu logra su objetivo, que no es otro, que casarse con Schöning, su Pígalión, aunque para ello el editor de periódicos se ve forzado a deshacer previamente el compromiso contraído con su novia oficial. Lulu cree firmemente que es el único hombre al que realmente pertenece como así se lo manifiesta al propio Schöning:

Wenn ich jemandem auf dieser Welt gehöre, dann gehöre ich Ihnen. Sie haben alles für mich gethan! Ich habe alles von Ihnen. (WEDEKIND, 1999: 62)

En el cuarto acto Lulu y Schöning ya están casados. Su casa, debido a las constantes ausencias de Schöning y la innata naturaleza promiscua de Lulu, se convierte en lugar de encuentro con los demás admiradores de la joven. Allí se dan cita Schigolch, la lesbiana Condesa Geschwitz, el inmaduro estudiante Hugenberg, el acróbata Rodrigo Quast y Alwa, el hijo de Schöning, que es escritor y director de teatro.

Llegado este punto, es preciso centrarse en la obra que constituye la continuación de *Erdegeist*, es decir, *Die Büchse der Pandora*. En el inicio, Rodrigo, Alwa, Schigolch y la Condesa Geschwitz esperan la llegada de Lulu, tras haber sido condenada a nueve años de cárcel por el asesinato accidental de Schöning.³ Lulu

³ Lulu es forzada por Schöning a suicidarse cuando éste la descubre con sus amantes y en el forcejeo se dispara la pistola muriendo el editor de periódicos. Schöning, cuando está a punto de fallecer, confiesa a su hijo Alwa donde se encuentran el dinero y los documentos. Este acto de generosidad, a pesar del ruin comportamiento de su hijo, quien se ha dejado enredar por los encantos de Lulu, se puede interpretar

consigue salir de la cárcel gracias a la capacidad de sacrificio de la Condesa Geschwitz, que se cambia por ella en una visita a la cárcel. La noble es en realidad el único personaje en la obra que actúa movida por verdadero amor y altruismo en su relación incondicional con Lulu; ésta aprovecha el sacrificio de la Condesa y consigue huir junto con Alwa, con el que ha contraído matrimonio, y Schigolch a Francia. El segundo acto se desarrolla en un salón de París y está escrito en su mayoría en francés. Lulu se camufla bajo la identidad de la Condesa Adelaine d'Oubra. El salón oculta una sala de juego en la que todos prueban fortuna. El Marqués de Casti-Piani, confidente policial y tratante de blancas, amenaza a Lulu con denunciarla a la policía si no acepta ejercer como prostituta en un burdel de El Cairo. Pero Lulu no quiere marcharse y prefiere vender sus acciones de la empresa telefónica *Jungfrau*. Rodrigo la soborna también obligándole a pagarle una elevada suma de dinero a cambio de su silencio en relación con la muerte de Schöning. Por su parte, Alwa, el hijo del Doctor Schöning, pierde toda su fortuna obtenida de la venta del periódico de su padre al invertirla en acciones de la *Jungfrau*⁴.

El tercer acto sitúa a Lulu, fugitiva y rechazada por la sociedad, en los bajos fondos londinenses. Cansada de la campaña de difamación de seres egoístas que la presionan y la chantajea en París, huye a Londres acompañada de Schigolch y Alwa. A pesar de las protestas de un Alwa celoso y enfermo, Lulu se dirige a la calle a la búsqueda de clientes, convirtiéndose en un mero objeto sexual que se entrega a los hombres a cambio de dinero. Schigolch, por el contrario, le incita de manera egoísta a la prostitución para no caer en la miseria. El viejo trata de restarle importancia al asunto al afirmar cínicamente que el inicio de toda actividad profesional implica cierta dificultad:

Der Anfang hat immer seine Seufzer und Weitläufigkeiten. Es ist mit jedem Geschäft so. (WEDEKIND, 1999: 158)

Alwa, sin embargo parece tener más empatía y comprende las razones por las que a Lulu le resulta muy difícil comerciar con su cuerpo:

Ich kann es ihr nicht verdenken. Man prostituiert seine heiligsten Gefühle nicht gern. (WEDEKIND, 1999: 159)

En Londres, en el ambiente de miseria, se despierta la lujuria animal de Alwa:

Ich bringe dich noch um, Bluthündin! An deinem Blut will ich mich noch einmal satt trinken! (WEDEKIND, 1999: 164)

como un tributo de Wedekind a su propio padre, cuyo dinero le posibilitó poder dedicarse a la literatura. (REGNIER, 2008: 134)

⁴ Sociedad de acciones de un teleférico con ese nombre.

El primer cliente de Lulu es Mr. Hopkins, un inglés sordomudo que sólo cuenta con quince chelines para pagar.⁵ Una vez que Lulu se encamina a la habitación con él, Schigolch registra los bolsillos del abrigo del cliente y en lugar de dinero encuentra panfletos religiosos. Esta anécdota refleja la hipocresía de una sociedad burguesa basada en las apariencias.

En la buhardilla londinense se presenta a la Condesa Geschwitz que ha averiguado misteriosamente la dirección de Lulu. Cuando la aristócrata se entera del modo en que se gana la vida Lulu, sufre una crisis de ansiedad y quiere hacer este trabajo en su lugar: "Komm mit mir – ich arbeite für dich." (WEDEKIND, 1999: 176) Se puede decir que es el verdadero personaje trágico de la novela y el de ideales más puros, ya que lo ha entregado todo por Lulu: el dinero, el honor y su felicidad. Geschwitz ha perdido la fe, está desesperada por los celos y tiene deseos de suicidarse, si bien alberga dudas en cuanto al método a seguir:

Lieber erhängen! Sie ist auch kalt. Erstechen – ich könnte mich auch erstechen? Ich habe das Blut nicht. Nein es kommt nichts dabei heraus. (WEDEKIND, 1999: 189)

El segundo cliente es un africano llamado Kungu Poti, cuyo padre es sultán en Ouaboué. Tenía seis amantes en Londres y entre sus planes estaba regresar a su patria para convertirse en soberano del país. Lulu tiene la intención de cobrar sus servicios por anticipado, pero Kungu Poti se niega y en una disputa con Alwa éste le mata de un golpe seco en la cabeza. El tercer cliente es el Doctor Hilti, quien había estudiado Filosofía e impartía clases en la Universidad. En cuanto a sus orígenes se apunta que proviene de una familia de alta alcurnia suiza como se puede constatar en su habla dialectal:

Iach bien nähmliäch ous einär oltän Fomiliä. Iach bien aus einär Bodriziärfomiliä. Iach bien Arischdokchrat. (WEDEKIND, 1999: 187)

Solamente tiene cinco chelines pero Lulu acepta el trato argumentando que le encuentra los ojos bonitos: "It's enough – parce que c'est toi, parce que tu as les yeux si doux." (WEDEKIND, 1999: 186) El Doctor Hilti es virgen y quiere experimentar el sexo con Lulu para saber hacer el amor a su respetable futura esposa.

Al final de la obra Lulu sube a la buhardilla con un cliente que resulta ser Jack el Destripador. Este personaje aparece retratado como un individuo inteligente e intuitivo. A través del modo de andar de Lulu reconoce que es una principiante en el oficio de la prostitución y a través de la fisonomía de sus labios que todavía no había

⁵ Esta cantidad eran aproximadamente unas tres cuartas partes del alquiler de una semana en el Londres de finales del siglo XIX.

engendrado hijos. Físicamente se le representa como un hombre poco agraciado. En cuanto a su carácter se deduce que es tímido, ya que al hablar baja la mirada. Sin embargo a Lulu le agrada, es una especie de atracción maldita. Otro rasgo a destacar de Jack es que no se siente seguro de su masculinidad⁶: "I ask myself, whether I will succeed or not." (WEDEKIND, 1999: 197) Jack intenta asesinar a Lulu al entrar en un estado de locura, pero ésta consigue esquivarle en un primer momento. La Condesa Geschwitz es herida al interponerse en el ataque. Finalmente Jack consigue su objetivo y Lulu cae bajo su cuchillo. El asesino, que no da muestras de estar impresionado por el acto de barbarie cometido, limpia sus manos en el vestido de Lulu y se da a la fuga. Jack el Destripador representa, de alguna manera, al vengador de la sociedad burguesa que libera a ésta de la carga en la que se ha convertido Lulu. La obra concluye con la declaración de amor de la Condesa Geschwitz quien fallece a causa de las graves heridas:

Noch einmal mein Engel noch einmal dich sehen noch einmal dich sehen ich liebe ich liebe liebe ich bin elend sch... drein. (WEDEKIND, 1999: 201)

La entrega total por amor de la Condesa le conduce finalmente a un trágico final.

4. Lulu: reflejo de la sociedad europea

En *Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora* se presenta la escisión de la sociedad de finales del siglo XIX entre los valores morales, aparentemente respetables, de la burguesía decimonónica y la naturalidad espontánea de una masa popular que se expresa de manera soez y vulgar en el registro del lenguaje coloquial. Se trata de un ámbito social primitivo, caracterizado por la incultura y una deficiente educación, espejo de las clases bajas de la sociedad urbana. Probablemente, el dramatismo que destilan las obras es el producto estilizado de la época que le tocó vivir a Wedekind. Los principales inspiradores del nazismo se encontraban en período de gestación en una sociedad que estaba perdiendo los referentes de la moral tradicional. Esta destrucción de valores se podría identificar también con la sociedad de masas contemporánea en la que prima el ansia de riqueza, la competitividad y en la que la situación económica conduce a una creciente deshumanización. Los personajes son descritos a partir de escenarios cotidianos y su lenguaje está basado en la banalidad y la ausencia de contenidos.

⁶ El auténtico Jack el Destripador debía tener, según los estudiosos del tema, una deformación del pene. Mutilaba a sus víctimas de manera cruel, arrancándoles los pechos y extirpándoles el corazón y los genitales.

Se refleja el ambiente urbano, donde París, capital financiera europea, sirve de escenario al falso encumbramiento de una "falsa condesa". El mundo parisino es reflejo de la vida social burguesa de finales del siglo XIX, del mundo de los salones en el que se reúnen condesas, marquesas y prostitutas enmascaradas. París aparece descrito como el centro de una sociedad disipada en la que proliferan los buscavidas y los jugadores. Los personajes son individuos especuladores cuya existencia está marcada por las cotizaciones en bolsa. Las conversaciones entre ellos carecen en muchos casos de interés, se introducen diálogos breves en francés en torno a las alzas y las caídas de la Bolsa o las acciones de la *Société du Funiculaire de la Jung-Frau*. En el entorno de tramposos especuladores de París figuran el banquero Puntschuh y el periodista Heilmann:

Heilmann: Mon papier? Voici de l'argent! Voici seize cents francs, l'action, que vous m'avez vendue.../ Puntschuh: Ça n'a pas cours, je vous le repète! Pour jouer il vous faut de l'argent comptant. (WEDEKIND, 1999: 151)

Otro personaje inmerso en el mundo de la especulación es Madelaine de Marelle, la cual se arruina al invertir en las acciones *Jungfrau*. Ésta tiene una hija llamada Kádegá, internada en un convento para preservar su virginidad. Pero, dada la situación de bancarrota por la que atraviesa, la madre planea entregar "el gran tesoro" de Kádegá, menor de edad, a un barón de sesenta años. La hija, demostrando un gran amor filial, está dispuesta a acometer cualquier acto de sacrificio por su madre: "Alors tu auras de quoi vivre. Je voudrais bien mourir pour toi." (WEDEKIND, 1999: 157) El nombre de *Jungfrau* probablemente no es casual, es como si el autor quisiera dar a entender que, en la era del precapitalismo, el dinero era el único que poseía la virginidad maldita.

Se muestra una sociedad en proceso de transformación. Las virtudes burguesas sólo tienen un verdadero valor si a través de ellas se obtiene dinero. Las relaciones entre hombres y mujeres se basan en la mercancía y el precio. (FORCHT, 2005: 150) La última parte de la obra presenta como escenario el Londres de los bajos fondos y en decadencia, como queda puesto de manifiesto en la opinión de Schigolch: "Es ist nichts hier in London. Die Nation hat ihre Glanzheit hinter sich." (WEDEKIND, 1999: 170)

El propio Wedekind viaja a Londres en 1894, donde echa en falta la belleza y el refinamiento de París. En la capital inglesa se empapa del ambiente donde vivió Jack el Destripador, quien, entre agosto y noviembre de 1888, había asesinado a cinco mujeres a cuchilladas. Su figura, siniestra y misteriosa, recorría los periódicos europeos de la época alimentando innumerables especulaciones. Algunos estudiosos de su figura pensaban que debió de ser cirujano o carnicero, dada la extremada perfección con la que realizaba las incisiones a las mujeres. La aparición de Jack el

Destripador al final de la obra es un motivo que Wedekind tuvo claro desde el principio, así como que Lulu moriría víctima de un asesino de prostitutas.⁷

El escenario del quinto acto es una humilde buhardilla en Londres. Para la descripción del lugar el autor utiliza una técnica naturalista al incidir en la miseria social en la que viven los personajes:

Im rechten Proscenium eine zerrissene graue Matratze. Links vorn ein roth angestrichener Blumentisch, auf dem eine Flasche Whisky steht. Neben der Whiskyflasche qualmt eine kleine Petroleumlampe. Links hinten in der Ecke eine alte grüne Chaiselongue. Rechts neben der Mitheltür ein durchseßner Strohstuhl. Die Wände röthlich getüncht. (WEDEKIND, 1999: 157)

En el aspecto socioeconómico Lulu sirve como reflejo del sistema de producción de la sociedad protocapitalista de finales del siglo XIX, basada en principios utilitaristas que subordinan al individuo al sistema de producción y lo minimizan hasta convertirlo en un medio útil para el fin económico. Con el matrimonio y la prostitución Wedekind muestra las dos caras de la moneda de la moral burguesa. Según las ideas más tradicionalistas de la sexualidad en el siglo XIX, el matrimonio estaba al servicio de la procreación y el placer sexual formaba parte del ámbito de la prostitución. (FORCHT, 2005: 133)

5. Lulu: una mujer de la modernidad y su relación con los hombres

El personaje de Lulu aparece reflejado de forma diferente en las dos obras teatrales de Wedekind: en *Erdgeist* funciona como fuerza activa y ser dominante de un mundo social marcadamente masculino. En *Die Büchse der Pandora* se convierte, por el contrario, en una fuerza pasiva sobre la que el mundo exterior ejerce su influencia. La muerte de Lulu parece ser el acto de venganza de la sociedad burguesa establecida sobre el individuo que se atreve a traspasar sus límites (WEDEKIND, 1993: 37). A lo largo de la historia Lulu asume diferentes condiciones femeninas: niña-mujer inocente, esposa, amante, objeto estético, viuda independiente y prostituta. En cada uno de estos roles fracasa en su intento de integrarse en la sociedad. La joven es una criatura hermosa, maestra en la seducción y objeto del deseo de los hombres, cualidad de la que es perfectamente consciente: "Ich bin von allen Seiten gleich schön." (WEDEKIND, 1999: 17) Es un ser capaz de explorar y expresar sus deseos sin compromiso o culpa. En diversas ocasiones muestra su concepción nihilista de la vida y su carencia de valores morales como

⁷ A finales del siglo XIX en Londres trabajaban entre 60.000 y 120.000 prostitutas. La prostitución no estaba prohibida y para muchas mujeres constituía la única vía para aumentar los ínfimos sueldos recibidos en fábricas o talleres de costura. (REGNIER, 2008: 139-140)

miembro representante del segmento social de las clases bajas. Esta visión del mundo justifica su absoluto desinterés por cuestiones metafísicas. Tan sólo centra su atención en aquellas referidas estrictamente a lo material y, sobre todas, el placer sensual, como manifiesta en un diálogo con Schwarz:

Schwarz: Glaubst du an einen Schöpfer?/ Lulu: Ich weiß es nicht. Lassen Sie mich. Sie sind verrückt/ Schwarz: Hast du denn keine Seele in deiner Brust?/ Lulu: Ich weiß es nicht. Schwarz: Bist du noch Jungfrau ...? Ich weiß es nicht. (WEDEKIND, 1999: 39)

Las preguntas efectuadas por Schwarz tienen una doble función: por una parte, representan el desesperado intento del pintor por encontrar apoyo después de la terrible muerte de Goll y, por otra tratan de indagar en la esencia de Lulu. Schwarz quiere obtener la respuesta deseada pero Lulu se niega a satisfacerle. En algún momento Lulu manifiesta su anhelo de regresar a la infancia para volver a ser joven y recuperar la inocencia perdida:

Ich würde mir denken, ich sei wieder jung – ein kleines Kind – Ich wüßte von nichts: Ich würde mich wieder auf etwas freuen, darauf freuen, groß zu werden. (WEDEKIND, 1999: 45)

Lulu sólo reconoce su condición animal y aspira al confort, al dinero y al sexo como únicos y auténticos goces de la vida. Esta mujer es símbolo de una existencia no sujeta a leyes morales, primitiva y vitalista, que se enfrenta a la actitud hipócrita de la burguesía. Remontándose a la mitología se puede establecer un cierto paralelismo entre la caja de Pandora y la propia vagina de la protagonista que conduce a los hombres a la perdición y finalmente a la muerte.⁸ Dentro de la tradición judeo-cristiana se puede relacionar a Lulu con la serpiente y la seductora Eva, primera mujer progenitora del género humano y portadora de la desgracia.

A lo largo del desarrollo de la historia la joven mantiene relaciones con diferentes hombres, es una criatura que forma parte de un universo masculino caracterizado con tintes negativos. Los hombres que aparecen en la obra son seres débiles y lascivos, incapaces de sentir verdadero afecto por Lulu y de protegerla del hostil mundo exterior. Goll actúa como una especie de protector que la rebautiza con los nombres de Ellie⁹ y Nellie. Se puede afirmar que es la primera víctima de Lulu. Con su muerte la protagonista se convierte en una rica viuda emancipada. El Doctor

⁸ Como es sabido, la Humanidad había vivido armoniosa, hasta que Pandora, la primera mujer creada por orden de Zeus, abrió el ánfora, liberando de este modo todas las desgracias humanas tales como la vejez, la enfermedad o el crimen. Zeus, preocupado por su poder, no pudo disculpar a Prometeo el haber proporcionado el fuego a los hombres y como venganza creó a Pandora dotándola de un ánfora que contenía los males de la Humanidad.

⁹ Forma abreviada de Cornelia, Helena y Natalia.

Schöning la denomina Mignon. En el matrimonio con el editor de periódicos Lulu adopta una personalidad dominadora al imponer sus propios criterios, incluso en el ámbito sexual. Lulu llega a afirmar: "Ich habe dich geheiratet." (WEDEKIND, 1999: 83) La relación carnal que mantienen, presenta, en ocasiones tintes sadomasoquistas, en consonancia con el carácter moderno y provocador de la obra. Los papeles parecen estar invertidos en esta relación:

Lulu: Du mußt mich binden und peitschen / Schöning: Umsonst! Lulu: Bis Blut kommt. Ich schreie nicht. Ich beiße auf mein Taschentuch. (WEDEKIND, 1999: 101)

El pintor Schwarz la admira exclusivamente como un objeto artístico y la rebautiza con el nombre de Eva. Por su parte, el Príncipe Escerney propondrá a Lulu una vida en común en la que se inviertan los papeles tradicionales, siendo ella la dominadora y él el sometido.

Rodrigo, el acróbata, pretende explotar económicamente a Lulu al chantajearla en relación con la muerte de Schöning. Alwa, que se dirige a ella con el nombre de Katja, tan sólo la aprecia como mero objeto sexual y en momentos de excitación la dedica palabras obscenas: "Meine reizende kleine Hure." (WEDEKIND, 1999: 92) Para el Marqués de Casti-Piani Lulu no representa más que una fuente de riqueza de la que pretende obtener los mayores beneficios. Cada amante parece tener una percepción diferente de ella, pero todos coinciden en el hecho de que no la aman realmente como ser humano y tratan de aprovecharse de ella sexual o económicamente.

En la obra se anuncia el destino fatal de Lulu, cuando ya en el tercer acto de *Der Erdgeist* la protagonista expresa sus deseos de caer en las garras de un maniaco sexual: "Ich möchte einmal einem Lustmörder in die Hände gerathen." (WEDEKIND, 1999: 88) Asimismo en la escena en la que Schöning la quiere incitar al suicidio Lulu ya se lamenta de tener que abandonar este mundo a edad tan temprana: "Warum soll ich schon aus der Welt." (WEDEKIND, 1999: 102)

Lulu no muere ante los ojos del espectador sino en un cobertizo escondido. En un sentido simbólico mitológico, Jack el Destripador se apropia de la caja de Pandora.

Lulu presenta en definitiva un carácter perverso teñido con rasgos primitivos, demoníacos y destructivos. Se puede definir como una mujer sin escrúpulos que no siente remordimientos al destruir las vidas de sus amantes. Está marcada por un hedonismo exacerbado que le hace buscar el placer de una manera obsesiva. No obstante, su trágico final no se puede achacar de manera unilateral a su carácter autodestructivo, sino que se produce como consecuencia de la actitud ruin y egoísta

del mundo que la rodea. Se puede afirmar en definitiva que Lulu es víctima de una sociedad deshumanizada y carente de valores morales.

6. Alban Berg: una relectura del personaje de Lulu

Alban Berg, compositor austriaco, maestro en el uso del sistema dodecafónico, nació en 1885 y murió en 1935. Se convirtió en discípulo de Arnold Schönberg en 1904. De los tres músicos de la Escuela de Viena, Alban Berg es quizás el más complejo. Anton Webern resulta, en comparación con Berg, mucho más accesible. En la música de Alban Berg aparecen dos elementos contrapuestos: las características del mundo teatral, en el que se valora principalmente la vis dramática de la pieza, y al mismo tiempo una eficacia expresiva inmediata y directa sobre el espectador. Alban Berg es un maestro en el aspecto dramático y teatral de sus obras. (TRÍAS, 2007: 569) Lo que suscita verdadera dificultad en la música de Alban Berg es la amalgama de orientaciones y tendencias. El músico reconoce en la figura de Gustav Mahler a su verdadero inspirador. Su influencia se deja notar en su ópera testamentaria *Lulu*, que empezó a componer en 1929. Alban Berg toma los dramas de Frank Wedekind *Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora* como punto de partida para su ópera *Lulu*, cuya ambientación se sitúa a principios de los años veinte, algo posterior a la de las obras teatrales que se enmarcan a finales del siglo XIX. La pieza musical constituye un pandemonium de contrastes resueltos con gran talento. (TRÍAS, 2007: 574) El genio de Alban Berg consistió, sobre todo, en romper la excesiva precipitación de los acontecimientos finales de la obra de teatro. En el adagio final, cuando Jack el Destripador asesina a Lulu, recrea al último Gustav Mahler sinfónico, y es que Alban Berg era un verdadero experto en el ejercicio de la recreación. Las dos óperas de Alban Berg, *Wozzeck* y *Lulu*, constituyen dos obras musicales fundamentales que han ejercido influencia en autores contemporáneos como el alemán Hans-Werner Henze. Sin embargo, durante el período nacionalsocialista su obra fue denostada al ser clasificada dentro del *entartete Kunst*.¹⁰ *Lulu* se estrenó incompleta con sólo dos actos en 1937 en el teatro municipal de Zurich. Muchos años después se supo que la viuda del compositor había ocultado el tercer acto, a falta de orquestación, por celos. A finales de los años setenta el compositor y director de orquesta vienés Friedrich Cerha concluyó el tercer acto, haciendo uso del legado de Berg. La representación de la ópera completa tuvo lugar el 24 de febrero de 1979 en el Teatro Nacional de la Ópera de París bajo la batuta de Pierre Boulez y la dirección artística de Patrice Chéreau. Alban Berg

¹⁰ Los otros dos miembros de la Escuela de Viena también sufrieron la represión cultural del gobierno nacionalsocialista al ser encuadrada su obra musical dentro del denominado *arte degenerado*: el judío Arnold Schönberg se vio obligado a exiliarse y Antón Webern, soportando a duras penas su reclusión interior, al terminar la guerra sufrió el aciago disparo de un soldado americano del ejército de ocupación.

tuvo acceso a la versión elaborada en cinco actos que Wedekind publicó en 1913 bajo el título de *Lulu*. No obstante, el libreto de Berg se puede considerar como una contribución literaria propia del compositor, ya que realizó numerosas modificaciones de contenido sobre el original de Wedekind: el escenario se traslada a principios del siglo XX y algunas figuras secundarias fueron eliminadas o bien concentradas en un solo personaje. Otro aspecto destacable en la ópera es que los clientes de Lulu son encarnados por los mismos cantantes que representan a sus maridos. (LANGEMEYER, 2005: 166)

Tanto las obras teatrales como la ópera coinciden sin embargo en el uso de un lenguaje cotidiano como elemento constante en los diálogos. Las charlas son inocuas y banales con un marcado tono nervioso. Alban Berg realiza con maestría tanto la sustitución del tradicional lenguaje teatral por las conversaciones triviales del día a día, como la transformación de la subjetividad en despojo romántico. La invasión de lo cotidiano y del sujeto de masas es, por otra parte, un fenómeno típico en la ópera berlinesa de la época como se aprecia en las obras *Neues vom Tage* o *Cardillac* del compositor Paul Hindemith. Martin Heidegger, gran observador de la sociedad de su época, como Alban Berg, supo aglutinar en *Ser y tiempo*, contemporánea a *Lulu*, el sujeto de esta sociedad de masas emergente denominado *man*. Este sujeto, que el marxismo denominó como “las masas”, pero con un sentido épico que pronto se deteriora, será identificado y analizado de forma más aséptica y distante por Ortega y Gasset, Freud, Canetti y tras la Segunda Guerra Mundial por Hanna Arendt. La vulgaridad del sujeto de masas se descubre en el personaje de Lulu y en todo su séquito de maridos y amantes. (TRÍAS, 2007: 592-593)

7. Conclusiones

Erdegeist y *Die Büchse von Pandora* constituyen una ácida crítica a la sociedad europea de finales del siglo XIX. Por una parte se cuestiona la hipocresía, el materialismo y la doble moral de la sociedad burguesa. En el marco de este estrato social la institución matrimonial estaba destinada a la procreación mientras que la prostitución constituía la vía de escape de los hombres, tanto para el erotismo refinado como para experimentar placer y dar rienda suelta a sus instintos sexuales más primitivos. Por otra parte se pone en tela de juicio a los sectores marginales de la sociedad por su carencia de valores morales, su banalidad y bajo nivel cultural que se manifiesta en el carácter radicalmente superficial de las conversaciones que mantienen. Lulu, en principio integrante de las clases bajas logrará ir ascendiendo socialmente gracias al apoyo de su Pígalión Schöning, contando con su propia ambición y su innato atractivo sexual. Ella misma se define como “ein Tier”, es decir un ser que busca única y exclusivamente el disfrute de los placeres materiales de la vida, para el que no hay espacio para la espiritualidad. Lulu es una mujer

maliciosa e intrigante que se caracteriza por su amoralidad, egolatría y su falta de compasión hacia los demás. Resulta un personaje innovador en el sentido de que personifica a una “mujer fatal” liberada sexualmente que cautiva a los hombres con su irresistible encanto natural arrastrándoles a la perdición. No obstante, al mismo tiempo es una víctima de ellos, ya que todos, sin excepción, buscan aprovecharse de ella sexual o económicamente. La imagen que se ofrece de los hombres es netamente negativa, al aparecer retratados como seres egoístas que no valoran a Lulu como un sujeto semejante sino como un mero objeto de sus deseos o como fuente de ingresos. El único personaje que se sacrifica por Lulu y alberga sentimientos de amor puro hacia ella es la Condesa Geschwitz. La noble se entrega en cuerpo y alma a su amada de manera incondicional. Probablemente su muerte sea la más injusta y trágica de todas, ya que está totalmente limpia de culpa. Frente a ésta, en la representación de las muertes de los amantes de Lulu se pueden adivinar huellas de lo grotesco y exagerado que convierten al autor en un autor precursor del Expresionismo. En efecto, los fallecimientos de los personajes masculinos presentan un cariz cómico que impiden que el lector sienta tristeza o cualquier tipo de sentimiento de empatía hacia ellos.

Las obras de Wedekind se pueden considerar modernas y transgresoras en cuanto a sus argumentos al abordar abiertamente temas tabú en la época como la sexualidad descarnada o incluso la homosexualidad femenina; ello provocó que varias de sus creaciones literarias fueran objeto de censura o se vieran involucradas en un proceso judicial como sucedió con *Die Büchse von Pandora*.

Wedekind era un autor que se documentaba sobre el terreno para la ambientación de sus obras y un buen conocedor de la realidad social de su época. Como se sabe, residió tanto en París como Londres, ciudades que son escenario de las obras objeto de análisis. En París puede decirse que fue testigo directo del mundo de la prostitución en su condición de cliente habitual. En este aspecto ofrece una descripción sin contemplaciones de lo peor de la sociedad burguesa parisina en este período de inicio del capitalismo, subrayando como valor prioritario la obtención de dinero de forma rápida y sencilla a través de las inversiones bolsa o la prostitución. Durante su estancia en Londres pudo rastrear asimismo el escenario de los crímenes de Jack el Destripador, el asesino en serie más célebre de la historia, tanto por la perfección en la ejecución de sus crímenes como por el misterio despertado en torno a su identidad y al sentido último de sus crímenes. No puede sino valorarse como muy curioso e innovador el hecho de que Wedekind introdujera en la ficción a un personaje extraído directamente de la realidad histórica, que, al final, asume la misión de justiciero de la sociedad burguesa al eliminar la lacra que representaba para ella Lulu. Desde un punto de vista formal también se debe considerar como novedoso el hecho de la introducción de varios idiomas que reflejan el cosmopolitismo

del que está impregnado el autor y que contribuyen al realismo trágico que persigue transmitir en sus obras.

De la trascendencia que tuvieron las obras de Wedekind es muestra que el compositor Alban Berg fijara su atención en *Erdgeist* y *Die Büchse von Pandora* para la composición de su célebre *Lulu*, ambientada a principios del siglo XX. La ópera conserva el espíritu de las obras teatrales, en cuanto a su carácter transgresor, ya que se distingue de la ópera tradicional en varios aspectos: desde los formales, con la introducción de diálogos banales entre personajes "sin atributos", a los temáticos, con la incorporación del mundo nihilista y dionisiaco del propio Wedekind.

Bibliografía

- BRAUNECK, MANFRED, *Autorenlexikon Deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Rowohlt, 1991.
- BEUTIN, WOLFGANG [ET AL.], *Deutsche Literatur Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1994.
- FORCHT, GEORG W., *Die Medialität des Theaters bei Frank Wedekind*. Mainz: Centaurus Verlag, 2005.
- LANGEMEYER, PETER, *Erläuterungen und Dokumente, Frank Wedekind*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- MANN, OTTO / FRIEDMANN, HERMANN, *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Bern und München: Francke Verlag, 1967.
- REGNIER, ANATOL, *Frank Wedekind. Eine Männertragödie*. München: Knaus, 2008.
- ROETZER, HANS GERD /SIGUÁN, MARISA, *Historia de la Literatura Alemana II*. Barcelona: Editorial Ariel, 1992.
- TRÍAS, EUGENIO, *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- WEDEKIND, FRANK, *Lulu (Edición de Juan Andrés Requena)*. Madrid: Cátedra, 1993.
- , *Lulu. Die Büchse der Pandora*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999.