Lulu frente al espejo. Frank Wedekind, Georg W. Pabst, Alban Berg y la Caja de Pandora.

Cristo Gil Díaz y Pompeyo Pérez Díaz
Universidad de La Laguna

Resumen

Frank Wedekind (1864-1928) escribió sus dos obras más emblemáticas, *El espíritu de la tierra* (1895) y *La Caja de Pandora* (1904), como vehículo para mostrar su particular visión de la sensualidad y el deseo erótico, elementos emanados de la Naturaleza que no acaban de encajar en el molde de una sociedad moralista y burguesa. Para protagonizarlas creó el personaje arquetípico de Lulu, encarnación del poder de la feminidad "natural". Ella es amoral y, en cierto modo, pasiva, pero al tiempo posee la capacidad de destrucción de una fuerza telúrica. Sin embargo no debe ser entendida como una *femme fatale* de la Europa *fin de siècle*, sino como un arquetipo más complejo que intentaremos caracterizar analizando sus diferentes facetas. Este trabajo compara la historia original con las adaptaciones realizadas en la película *La Caja de Pandora* (1929) de Georg W. Pabst y la ópera *Lulu* (1935) de Alban Berg. Asimismo, tomamos en cuenta su presencia en obras posteriores, prestando atención a las propuestas de Angela Carter y Lou Reed.

I. Frank Wedekind y la Génesis de Lulu.

La biografía de Frank Wedekind muestra que ni en su entorno familiar cuando era niño, ni en su vida de adulto, llegó a disfrutar de un

Fotograma de La caja de Pandora (G. W. Pabst, 1928)

Frank Wedekind como actor de cabaret
Biblioteca Monacensia,
Munic

ambiente emocionalmente estructurado. Apenas experimentó relaciones afectivas duraderas y capaces de evolucionar en el tiempo. Si nos atenemos a sus propios escritos[1], su tendencia a denominar "amor" a la atracción pasajera por una completa desconocida resultaba bastante frecuente. El deseo sexual por las mujeres bellas era una fuerza dominante en su comportamiento.

Mantenía un estilo de vida bohemio y una actitud crítica ante el modelo social imperante, simpatizando abiertamente con el socialismo y detestando el antisemitismo habitual en las capas más conservadoras de la sociedad. Sin embargo, era capaz de afirmar cosas como que "el estado natural del hombre es estar en un burdel" y no mostraba reparos a la hora de contratar prostitutas exageradamente jóvenes. Esta dualidad de anticonservador y erotómano, esa creencia de que la libertad y la felicidad se hallaban en aquello que para la moral imperante representaba el vicio, le otorga cierta

1. Hemos consultado la edición en castellano de sus diarios: Frank WEDEKIND, *Una vida erótica*. Diarios (título original: *Die Tagebücher, Ein Erotisches Leben*). Barcelona, Muchnik, 1989. A un nivel más general puede leerse el libro de Alan BEST, *Frank Wedekind* (Londres, Wolff Books,1975).

afinidad con el pensamiento de Sade. Para Wedekind, el sexo era una religión y las prostitutas sus sacerdotisas. Dicha concepción vital tendría que ver con la génesis de Lulu como personaje arquetípico.

La sociedad, por el contrario, era mayoritariamente puritana y desconfiaba de cualquier evolución de la mujer hacia un papel activo, ya fuera en la reclamación de derechos civiles o en lo concerniente a la actividad sexual. Incluso un filósofo revolucionario como Proudhon había promulgado que "debía ser cortesana o esposa", siguiendo el viejo postulado platónico de que la virtud y la fuerza moral son cualidades viriles. Atribuirle a la mujer un papel fuerte y activo significaba liberar fuerzas negativas que podían conducir a la degradación de los principios éticos. Fuera de las estrechas fronteras de respetabilidad a las que debía verse confinada, adquiría una condición casi animal como vehículo de lujuria y debilidad moral.

El ideal de vida imperante se basaba en el concepto de familia tradicional, concibiéndose los hijos como un proyecto de futuro en el camino hacia una fortuna mayor, creadores a su vez de otras familias que perpetuaran el modelo. El compromiso del trabajador con esta idea de progreso garantizaba que no abandonaría su puesto de trabajo, que permanecería en el engranaje de producción. A todo ello se unía el deseo de respetabilidad, existiendo un claro contraste entre ese concepto, que aunaba bienestar económico y rigor moralista, y las condiciones miserables de los suburbios de las ciudades. El modo de vida burgués se definía por oposición a esas miserias, por el pudor y el silencio con que las envolvía. Estaba ligado, de manera un tanto hipócrita, a la necesidad de buena conciencia.

Dado que el adulterio estaba prohibido y los amoríos y juegos de seducción con muchachas de vida más o menos ligera resultaban arriesgados y caros, la prostitución se presentaba como una salida idónea pese a los tabúes sociales y los riesgos sanitarios. Servía para aliviar la pobreza de unas y satisfacer las necesidades eróticas de otros, impropias de la respetabilidad de los hogares. La sórdida imagen de las aceras nocturnas plagadas de mujeres vendiéndose y la proliferación de enfermedades venéreas, provocó un creciente interés hacia la prostitución infantil, tanto por la búsqueda de jovencitas aún ajenas a la sífilis como por la popularización del mito de la "joven criatura dulce" (*süsses mädel*)[2], personaje de mujer-niña despreocupada que practicaba el sexo lúdicamente para alivio de la burguesía. Esta fascinación por la mujer-niña se trasladó incluso al ámbito del matrimonio, siendo frecuentes las bodas entre hombres maduros y mujeres jovencísimas con garantía de virginidad y salud para ser madres repetidamente. En la caracterización de Lulu estos rasgos aparecen de manera clara.

Bailarina y ex prostituta infantil, el personaje es concebido como una representación alegórica de la feminidad tal como emana de la Naturaleza.

2. Figura bien descrita en las novelas y relatos de Arthur Schnitzler (1862-1931).

Wedekind y su esposa Tilly Newes como Lulu vestida de Pierrot
Museo del Teatro de Austria,
Viena

Esa condición de "fuerza natural" le da una capacidad destructiva notable, igual que si se hablara de un ciclón, un incendio o una helada, pero al tiempo le otorga un carácter pasivo. Para ella las cosas ocurren porque tienen que ocurrir, no controla casi nunca sus circunstancias y ni siquiera parece tener conciencia de su condición. A su primer proxeneta-protector, Schigolch, lo considera un padre; a uno de los hombres que la usaba sexualmente cuando era niña, El Dr. Schön, lo ve como su primer y verdadero amor, y sólo dejará de ser pasiva para lograr casarse con él. La crítica social y la burla del hipócrita moralismo burgués están presentes, pero en un segundo plano. La principal intención de Wedekind es describir la conexión entre el deseo sexual, los impulsos irracionales[3] y la muerte. Hay algo sombrío en el destino que parece guiar a todos los personajes de manera

3. A la hora de explorar este deseo, y para resaltar esa condición de irracionalidad, Wedekind elige el recurso de subrayar elementos fetichistas relacionados con el vestuario, las piernas y los pies de Lulu (al fin y al cabo es bailarina). Se trata de describir un impulso carnal fuera de cualquier lógica intelectual. De modo significativo, en una escena del segundo acto de *La Caja de Pandora* ella le pide un gran favor a Schigolch (favor que conlleva la posibilidad de asesinar a alguien) y él le aferra el tobillo para jurar "por todo lo sagrado" que lo hará.

fatal hacia la destrucción. El pornógrafo bohemio muestra así un reverso orientado hacia un sentimiento trágico del erotismo.

En palabras del propio autor[4], si Lulu es en gran medida pasiva, el personaje realmente activo en esta historia es el de la condesa Geschwitz, miembro de la nobleza que se desvincula de su clase social, lesbiana y la única que ama desinteresadamente a lo largo de toda la trama, además de reivindicativa en la lucha por los derechos de la mujer. Wedekind, sin embargo, parece desconfiar de una atracción amorosa sin recompensa carnal, y le otorga a la condesa cierta inclinación por el masoquismo sexual[5].

Aunque a menudo se ha calificado a Lulu de *femme fatale*, consideramos que no encaja estrictamente en ese perfil. Una *femme fatale* es más inmoral que amoral, posee conciencia del mal, con frecuencia tiene unos fines concretos y usa sus poderes para conseguirlos independientemente de los daños colaterales que provoque. Lulu representa un arquetipo diferente, una mezcla de feminidad "natural" incontrolable y *süsses mädel*, que a pesar de coincidir con aquellas en ser potencialmente letal, posee rasgos que la singularizan. Quizá por ello, mientras muchas *femmes fatales* de la literatura y el cine podrían ser intercambiadas sin que se alterara la trama, Lulu aparece con nombre propio en diferentes obras a lo largo del tiempo.

II. Un Personaje poliédrico.

Wedekind dotó a su personaje con variadas facetas, realistas o simbólicas, que configuran lo que podríamos considerar un perfil poliédrico; las posteriores adaptaciones de la historia se inclinarán por resaltar unas u otras en función del enfoque deseado. Nos gustaría señalar lo más significativo de estos rostros de Lulu[6].

Lulu animal alegórico. En su primera aparición, es presentada como "la serpiente" en una pista de circo[7]. Como "animal" su condición amoral queda establecida, pues la Naturaleza y los animales no se comportan bajo preceptos morales, sino bajo las leyes de la supervivencia. En el caso de la serpiente, no sólo es amoral *per se*, sino que está asociada

4. Así se expresa en la introducción de *La Caja de Pandora*.
5. En el primer acto de *La Caja de Pandora* Lulu cuenta que la condesa se arrastró literalmente a sus pies suplicándole que le pisoteara la cara.
6. Al respecto se puede profundizar en textos como los de Karin LITTAU, "Refractions of the Feminine: The Monstruous Transformations of Lulu" en *Modern Language* Notes Vol. 110 nº 4, 1995 (interesante análisis sobre las diferentes versiones de la trama debido a las presiones de la censura y a la obsesión de Wedekind por reescribir su historia); o Jeannine SCHULER-WILL, "Wedekind´s Lulu, Pandora and Pierrot. The Visual Experience of Myth" en *German Studies Review* Vol. 7 nº 1, 1989.
7. En su película *Lola Montes* (1955), Max Ophüls recrea en cierto modo esta idea, utlizando el circo y una jaula de fieras como elementos simbólicos de la narración.

culturalmente a la maldad (el pecado) y a la mujer como origen del mismo. El triángulo serpiente, maldad y mujer queda fijado.

Lulu Pierrot. Pese a ser llamada a escena como "serpiente", aparece vestida de Pierrot, lo cual tiene asimismo un valor simbólico. Por un lado el disfraz parece meramente ocasional, se viste así porque va a ser retratada, pero la elección nos indica un rasgo de su personalidad: desea ser representada como Pierrot porque se trata del melancólico enamorado de Colombina, coqueta seductora de viejos adinerados. Asistimos a toda una declaración de narcisismo vital (en uno de sus diálogos llegará a afirmar: "si fuera un hombre sería mi propio marido"). Se recrea en sí misma como la única capaz de aceptarse tal cual es y de amarse realmente. El retrato de la Lulu Pierrot encierra quizá una manifestación oculta de melancolía, pero sobre todo de una forma de autoerotismo emocional. Ese cuadro omnipresente, inmutable mientras asciende socialmente y luego cae hasta la miseria y la muerte, un cuadro en el que periódicamente se mira y se busca como si fuera un espejo que reflejara su verdadero yo, sugiere una especie de versión a la inversa de *El retrato de Dorian Gray*.

Lulu esposa y viuda. Como esposa, Lulu presenta dos caras. La primera, cuando aún adolescente se casa con el Dr. Goll, es la que podríamos llamar de "joven esposa". Se la percibirá como el ángel que va junto a su viejo marido, acorde con el uso social ya descrito. Como "esposa adulta" de Schwarz y del Dr. Schön -por decirlo de algún modo, pues continua siendo muy joven-, seguirá sin impregnarse de los códigos de la sociedad en la que vive. Esta condición de "esposa adulta" supone la pérdida de la consideración "angélica" que algunos le otorgaron; ya nadie la presupone virtuosa, y no se la trata como tal. Como viuda, es una viuda negra que está en la raíz de cada muerte. No siente pena ni dolor por sus maridos, al primero le llega incluso a reprochar que fallezca: "y ahora, ¿para quién bailo?". Goll, Schwarz y Schön no pueden aguantar su actitud adúltera y de algún modo son empujados a la destrucción. El primero muere de un infarto, el segundo se suicida y el tercero recibe un disparo fortuito forcejeando con ella (empuñaba una pistola tras descubrirla con su hijo Alwa).

Lulu pasiva o dominante. A veces dominante y a veces pasiva, Lulu es amante y objeto de deseo idealizado. Como amante, aún sin querer degrada a sus parejas. De un modo u otro pecan o transgreden sus principios, poseídos por el impulso sensual que emana de ella. Esta sensualidad extrema los conduce a cierta animalidad que emparenta con la de la Lulu serpiente. Cuando es objeto de deseo idealizado, representa una forma de amor casi platónico. Tanto por parte del joven estudiante Hugenberg como por la condesa Geschwitz, asistimos a demostraciones de verdadera adoración, lo más parecido a un amor "puro" que recibe Lulu. El estudiante no llegará nunca a ser uno de sus amantes, pero la venera. Tampoco lo será la condesa, aunque la acompaña hasta el final y es quien más la ama. Dicha adoración conlleva un componente de contemplación estética que la vincula con la cualidad platónica señalada (pese al masoquismo sugerido por Wedekind).

Lulu objeto de cambio y prostituta. Tratada en varios momentos como una mercancía o un valor de cambio, más una cosa que una persona, esa *cosificación* se manifiesta sobre todo en sus dos etapas como prostituta. En forma de niña prostituta, iniciada por Schigolch, es una víctima de su pasado, de su origen desconocido y de su desarraigo forzado por este destino. Si la burguesía disfrutaba de las niñas o jovencitas "alegremente" prostituidas, en la caracterización de Lulu se mantiene algo ese espíritu "infantil". Parece haber siempre cierta despreocupación, un vivir al día y sacar provecho que es un eco de su origen, al tiempo que una manera de ir sobreviviendo sin sentirse aplastada por unas circunstancias cada vez más adversas. Del mismo modo, su carácter amoral puede ser visto como un rasgo infantil paralelo a la no interiorización de las normas, algo que se supone intrínseco a la madurez. Como prostituta adulta, desciende por un camino de pobreza y angustia para acabar muriendo a manos de un supuesto cliente. La moraleja parece clara: la sociedad permite que algunos de sus miembros, en apariencia respetables, prostituyan y abusen sexualmente de menores a las que convierten en seres amorales y peligrosos al tiempo que débiles. No tienen posibilidad de redención, y al final esa misma sociedad los acabará destruyendo.

En un sentido clásico del término, Lulu es presentada como una antiheroína en cuanto a su condición antiética, acorde con su amoralidad. Una antiheroína con un destino trágico, encumbrada y destruida por la fuerza de la sensualidad que encarna.

III. Lulu en las obras de Georg W. Pabst y Alban Berg.

La comparación de los textos de Wedekind con adaptaciones que podemos considerar "clásicas"[8] resulta obligada. Creemos además que estas adaptaciones no surgen de manera fortuita. La aparición de Lulu a finales del siglo XIX y su vuelta a la actualidad en la Europa de entreguerras responden a similitudes de contexto: una grave crisis económi-

8. Aunque con respecto a la *Lulu* de Alban Berg no cabe duda de su condición de referente obligado al ser la única ópera que adapta los textos de Wedekind, en el caso de *La Caja de Pandora* de Georg W. Past se podría argumentar que sí ha habido otras películas que los abordaron. La más relevante es *El espíritu de la tierra (Erdgeist)*, rodada por Louis Jessner en 1923 con Asta Nielsen como protagonista. El guión abarca sólo la obra homónima de Wedekind; es decir, la primera parte de la historia de Lulu. Aunque las imágenes de la película de Jessner son realmente hermosas, uno de los ejemplos más puros de fotografía expresionista en el cine, la forma de presentar el personaje por parte de director y actriz, si bien adecuadamente dramática, no acierta del todo a recrear el fuerte sensualismo que debe emanar de Lulu en todo momento y sin el cual apenas puede entenderse la trama. Quizá por ello el filme no obtuvo la repercusión del de Pabst, y entendemos que de ningún modo se convirtió en una referencia clave a la hora de realizar el estudio de este personaje, cosa que sí ocurre con la película protagonizada por Louise Brooks.

ca con inflación galopante, fuerte inestabilidad social y política, mala situación laboral para millones de personas en todo el continente y proliferación de diversas formas de prostitución. Todo ello se dio tanto en la época de Wedekind como en la de Pabst y Berg. Ante circunstancias similares el personaje volvió a estar de actualidad[9].

La Caja de Pandora (*Die Büchse der Pandora*) fue dirigida por Georg Wilhelm Pabst en 1929. Seymour Nebenzai produjo la película a partir de un guión del propio Pabst y de Ladislaus Vadja, quienes incluyeron como subtítulo la significativa frase "Una *variación* sobre un tema de Frank Wedekind" (cursivas nuestras). El estreno se produjo en Alemania el 30 de enero de 1929, mientras que el 1 de diciembre de ese mismo año se presentó en Nueva York[10].

En la película desaparecen los aspectos más simbolistas de la historia –como el prólogo de *El espíritu de la tierra*-. Puede que Pabst y Vadja los consideraran demasiado teatrales y quizá pasados de moda, o tal vez que desearan explotar recursos diferentes aprovechando las nuevas posibilidades del cine. En general se ofrece un tratamiento más realista de la acción, trasladada a la época en la que se rodó. Elementos como la Lulu Pierrot -tan importante en el teatro y clave de su componente narcisista- pierden su peso en favor de otros como los pensamientos erótico-obsesivos que el Dr. Schön siente por ella, mostrados a través de sugerentes planos. La imagen mental que se construye Schön sustituye al poder simbólico del cuadro en la escena teatral, la Lulu imaginada ocupa el lugar de la Lulu pintada, y se podrían enumerar otros ejemplos en este sentido.

De igual modo, el guión se aleja del carácter irónico, el humor negro y la burla de las convenciones de la moral burguesa que por medio de guiños cabareteros o circenses estaban presentes en el teatro, si bien en segundo plano. El peso de la narración se sustenta ahora sobre los aspectos más emocionales y trágicos de la protagonista,

---

9. Una lectura interesante al respecto es la J. L. HIBBERD, "The Spirit of the Flesh: Wedekind´s Lulu" en *Modern Language Review* Vol. 79 nº 2, 1984.

10. Entre los estudios más completos sobre la película de Pabst podríamos citar el de Thomas ELSAESSER, "Lulu and the Meter Man. Pandora´s Box" en Eric Rentschler, *German Film and Literature* (Londres y Nueva York, Methuen, 1986). También el de Susanne MILDNER, *Konstruktionen der Femme fatale: die Lulu-Fiur be Wedekind und Pabst* (Berlin, Lang, 2007). Un estudio enfocado desde un punto de vista psicoanalítico (discutible en sus postulados, pero muy presente en el ámbito de la crítica artística) y dentro del paradigma de la teoría feminista es el de Mary Ann DOANE, "The Erotic Barter: *Pandora´s Box" en Femmes Fatales. Feminism Film Theory Psychoanalisys* (Nueva York, Routledge, 1991). Desde una óptica menos academicista y más centrada en la crítica cinematográfica mencionaríamos a Gordon THOMAS, "Of Sexual Hate and Lonely Death. The Mysteries of *Pandora´s Box*" en Bright Lights Film Journal, nº 56. Oakland (California), mayo de 2007.

abordándose la crítica social de manera directa y, en cierto modo, sentimental.

Un factor determinante resultó ser la elección de la norteamericana Louise Brooks (1906-1985) para el papel de Lulu. La actriz había dado sus primeros pasos como exitosa estudiante de danza contemporánea en la *Denishawn School of Dancing and Related Arts*[11] de Los Angeles, posteriormente rompió con la escuela por conflictos personales y se enroló como bailarina de las *Zigfield Follies* de Broadway antes de comenzar su carrera en el cine en 1925. Habiendo sufrido abusos sexuales a los nueves años y comenzado a beber alcohol a los catorce, no es que Brooks fuese exactamente una encarnación en la vida real de Lulu, pero algún elemento en común sí que poseía, y desde luego supo abordar el personaje y llenar la pantalla constituyéndose en un icono del imaginario cinematográfico. Según su propio testimonio[12] fue amante de Pabst por una noche, declarando que aquel, a quien admiraba profundamente como director, se motivaba más con el "odio sexual" (*sexual hate*) que con la atracción amorosa, y convirtió al personaje de Schön en una especie de *alter ego* suyo. Tampoco se privó de aprovechar la antipatía mutua que sentían ella y el actor encargado de encarnarlo, Fritz Corner, para conseguir la tensión adecuada en el rodaje de algunas secuencias.

Al ambientar la trama en su propia época, Pabst optó por presentar a la protagonista como una *flapper*, una de las jóvenes de pelo corto, faldas atrevidas y largos collares que aparecían como la nueva imagen de la mujer emancipada y llena de espíritu lúdico tras los horrores de la Gran Guerra. La condición de relativa liberalidad sexual que a menudo se asociaba a la mentalidad de las *flappers* y su aspecto rabiosamente moderno encajaba para el director con la imagen que quería dar a Lulu, si bien el espíritu original del personaje difería claramente de ellas.

El lenguaje cinematográfico del momento –recordemos que se trata de una película muda- exigía una meticulosa planificación de las secuencias, utilizándose cada imagen como un recurso que compensara la falta de diálogo a la hora de transmitir la información necesaria. Se evitaba así el exceso de carteles, algo considerado vulgar. En este sentido resulta ejemplar el tratamiento visual a la hora de caracterizar mediante los encuadres y el montaje a los protagonistas, sin necesidad de recurrir demasiado a textos explicativos.

Por razones de economía temporal, la serie de maridos y amantes de Lulu se redujo notablemente. En la película se casa sólo con Schön, y es amante básicamente de él, antes de casarse, y de su hijo. Asimismo el pe-

11. Institución de prestigio en la que se formaron nombres clave de esta disciplina como Martha Graham o Doris Humphrey.
12. Gordon THOMAS, *op. cit.*

Louise Brooks como Lulu

riplo Berlín-París-Londres quedó alterado, siendo sustituidas las escenas en la capital francesa por un trayecto en barco hasta Gran Bretaña.

Para Pabst y Vadja, Lulu siguió siendo una viuda negra y una prostituta, aunque su pasado sólo es recordado por Schigolch, su primer "padre"-proxeneta-protector. Como objeto de amor platónico sólo es deseada por la condesa, quien presenta sin embargo un carácter celoso que no aparece en el teatro, donde su amor incondicional sublimaba de algún modo al personaje. La obsesión erótica de Alwa se transforma en el celuloide en un amor de tipo romántico, al tiempo que desaparece el recurso metaliterario del texto original, donde mostraba el deseo de escribir una obra teatral con una protagonista llamada Lulu.

Por último, es interesante señalar que la parte de la trama ambientada en Londres se centra exclusivamente en el encuentro con Jack, que se ambienta en Navidad, pasando a segundo plano la condesa. Esto provoca unas asociaciones simbólicas diferentes a las del teatro, pues a través de los elementos navideños parece crearse cierta fraternidad con Jack: Lulu prefiere quedarse con él antes que afrontar la soledad en esas fechas, subrayándose una vez más el lado más trágico y sentimental del personaje, surgido de una infancia solitaria y desgraciada.

La elección de Pabst, pues, fue alejarse del Simbolismo de los textos originales para subrayar la crítica social y el contenido emocional/sentimental. Este enfoque realista se adaptaba mejor a su concepción del lenguaje cinematográfico, a la vez que podía resultar más asequible al público medio de las salas de cine. Existe una intención de mostrar a los personajes como seres de carne y hueso, intentado desvelar su psicología, sobre todo la de su compleja protagonista, desde una visión más cercana a lo cotidiano. Lulu transita por la vida real, es un producto del contexto en el que se crió, y no una representación de la feminidad como fuerza telúrica que surge de la Naturaleza. Curiosamente y pese a esta actitud crítica, el personaje de la condesa, el más "revolucionario" en varios sentidos en el teatro, queda relegado a un papel secundario, resultando quizá demasiado inclasificable para los guionistas (¿tal vez el reflejo de cierto desconcierto ante un personaje de mujer reivindicativa, ajena a su privilegiada clase social y lesbiana?).

En la Viena *fin de siècle* en la que creció Alban Berg abundaban las manifestaciones literarias y pictóricas que utilizaban la idea de "lo femenino" como una fuerza asociada a la sensualidad que se oponía a la restrictiva e hipócrita moral burguesa imperante. Al mismo tiempo era una fuerza no exenta de peligro en un momento en que se fortalecían los movimientos de emancipación de la mujer, en el que los ideales políticos de cualquier signo mostraban un creciente perfil autoritario y en el que teorías como el psicoanálisis, aparentemente novedosa pero con una base ideológica profundamente conservadora, intentaban explicar la sociedad contemporánea a partir de unos postulados en los que la sexualidad ocupaba un papel relevante[13].

En 1905 Berg asistió a la primera representación –semiprivada, debido a problemas con la censura- de *La Caja de Pandora*, representación producida por Karl Krauss y en la cual Wedekind encarnó a Jack. Pese al impacto que le causó la obra y su deseo casi inmediato de convertir la historia de Lulu en una ópera, no comenzaría a trabajar en el libreto y la música hasta 1929, dos años después del estreno de la que sería en realidad su primera incursión operística: *Wozzeck*[14], sobre un texto de Georg Büchner (1813-1837).

---

13. Oskar KOKOSCHKA, cuya faceta de autor teatral está hoy en día un tanto olvidada, escribió en 1909 la primera obra de teatro expresionista, *El asesino, la esperanza de las mujeres* (*Morder, Hoffnung der Fruen*), en la que define "el Principio Femenino" como algo que destruye el control de la razón y el orden patriarcal.

14. Un acercamiento actualizado al complejo mundo personal y estético de Berg puede encontrarse en Christopher HAILEY (ed.), *Alban Berg and His World*. Princeton, Princeton University Press, 2010. Un texto de referencia acerca de *Lulu* es el de George PERLE, *The Operas of Alban Berg, Volume II: Lulu.* Berkeley, University of California Press, 1985.

Si *Wozzeck* era una tragedia sobre la explotación y la alienación de la clase trabajadora, impregnada del fuerte espíritu antimilitarista desarrollado por Berg tras sus experiencias como soldado en la I Guerra Mundial, *Lulu* consistía en una adaptación bastante fiel de los textos de Wedekind, en la cual las reflexiones sobre la naturaleza humana y su relación con el deseo erótico como fuerza esencial ocupan el primer plano de la narración. Ello no impide, sin embargo, que el autor proyecte sutilmente alguna circunstancia personal a la hora de perfilar la obra, y que realice pequeños cambios que refuerzan aún más el carácter simbólico original. De algún modo podríamos aventurar que Berg, por sus propias circunstancias vitales y a diferencia de Wedekind, sí sería un artista interesado en la psicología del amor (o de su carencia) más allá del estricto deseo sexual, algo que tal vez contribuya a la poderosa fuerza de la música que compone para subrayar la narración dramática.

El libreto que él mismo escribe se parece mucho más a las piezas teatrales que el guión de la película de Pabst, siendo su mayor diferencia los cortes en los diálogos por razones de duración de la ópera. Sin embargo, consiguió mantener la esencia de la trama y toda su fuerza expresiva. Como dijimos, se conserva el espíritu simbolista –también el prólogo, aunque más reducido, de *El espíritu de la tierra-*, y se refuerza el mismo con detalles como el cambio de nombre de algunos personajes –Schwarz, por ejemplo, pasa a ser El Pintor y así varios más-, o la manera en la que la simetría y la estructura especular de la obra a nivel formal subrayan la importancia del reflejo y de la autocontemplación en los textos de Wedekind (hemos interpretado que el cuadro de Lulu vestida de Pierrot es en cierto modo un espejo, un reflejo de su esencia más íntima[15]).

Abundando en esta línea simbólica, los cantantes que encarnan a los tres maridos de Lulu son los encargados de personificar a los tres clientes que solicitan sus servicios como prostituta al final de la obra, siendo el correspondiente a Schön quien debe asumir el papel de Jack. El efecto metanarrativo parece claro, aunque se trate de personajes diferentes, el espectador *sabe* que es el mismo intérprete, y así la voz y la presencia del doctor se convierten en la de un criminal sanguinario, como una inesperada alusión no sólo a Jack el Destripador sino también a otro mito del horror, el del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. La metáfora implícita no necesita aclaración, las identidades del doctor y el asesino superpuestas dan como resultado una versión reforzada de la crítica social que ya expusimos más arriba al hablar de las diferentes caras de Lulu. Los guiños metanarrativos no acaban aquí, y si para Wedekind el personaje de Alwa era un director teatral deseoso de es-

15. Una interesante reflexión sobre algunos de estos rasgos en *Lulu* es la de Steph POWER, "Alban Gerg´s Lulu: Decadence, Decay and Myths of Freedom" en *Welsh Arts Review*, Volumen II nº 5, 2013.

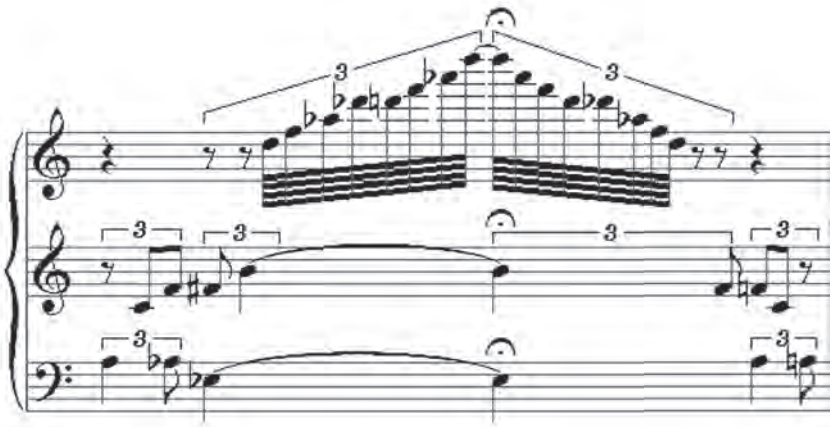
cribir una obra sobre Lulu, ahora se trata de un compositor que quiere componer una ópera sobre ella[16].

Con el regreso de los elementos alegóricos, el carácter cabaretero y circense reaparece en la ópera, pese a la dificultad que podría suponer el engarzar los mismos dentro de una sólida arquitectura sonora articulada mediante el uso de la técnica dodecafónica[17]. La estructura de la partitura resulta paralela a la que sugiere la narración literaria: asistimos al ascenso de Lulu en el primer acto y a su caída en el tercero. En el segundo se incluye un episodio que representa su entrada en la cárcel y la posterior fuga. La propuesta musical va en consonancia con ese plan narrativo, exigiendo un complicado equilibrio entre el orden que exige la música serial y el reflejo de los aspectos más sutiles de la trama.

Desde el principio Berg tuvo el propósito de que en su obra hubiera una secuencia filmada que mostrara el juicio de Lulu y su ingreso y escape de la prisión. Se trata de toda una apuesta por incorporar una nueva tecnología como era en ese momento la del cine[18]. Esta secuencia fílmica, justo a mitad de la ópera, también exige una estructura en espejo: comienza con Lulu entrando a prisión y termina con su salida, mientras que su música es un verdadero palíndromo (puede ser leída desde el primer compás al último o viceversa con el mismo resultado), que tiene como punto de inflexión central un arpegio que sube y baja formando un ángulo agudo, la condensación extrema del ascenso y la caída de la protagonista:

Si en la película de Pabst la narración debía adecuarse a las exigencias del lenguaje cinematográfico, en la ópera de Berg, como hemos dicho, el tratamiento musical resulta clave. A partir de una orquestación algo más reducida que en *Wozzeck*, el autor usa la técnica dodecafónica a

16. Quizás una proyección del propio Berg como antes lo fue de Wedekind, y tal vez no sería la única, pues pese a estar en apariencia casado felizmente con su esposa Helene, Berg se enamoró de Hanna Fuchs-Robettin, de soltera Werfel; ella era hermana de Franz Werfel, por entonces tercer marido de Alma Schindler (apellido de soltera, anteriormente casada con Gustav Mahler y Walter Gropius). Algunos autores sospechan que en las series dodecafónicas de *Lulu* pueden haber alusiones a su relación con Hanna (al fin y al cabo Berg era un gran aficionado a la numerología. Además, el uso en alemán de las letras del alfabeto para nombrar las notas permite también recursos de este tipo, sumándose a todo ello que el tema de la ópera parece adecuado para expresar una variada gama de estados pasionales); sin embargo se trata de meras hipótesis y donde parece seguro que eso ocurre es en otra de sus obras, la *Suite Lírica*, según sugiere PERLE (*op. cit.*).
17. El momento más llamativo al respecto es cuando suena una banda de *jazz* en la tercera escena del primer acto.
18. Aunque obviamente esta propuesta exigía que cada vez que se realizara un montaje con una cantante diferente, habría que filmar de nuevo las escenas, resultaría de gran interés poder analizar la primera de estas filmaciones, realizada para el estreno de la obra en 1937 bajo la dirección de Heinz Ruckert. Lamentablemente no se conserva ninguna copia de la misma, salvo algunos fotogramas sueltos.



Compás central del palíndromo musical
del segundo acto de la ópera

veces de forma estricta y a veces libre, recurriendo al recurso del *leitmotiv* (idea musical que representa a un personaje, un objeto o una emoción) para darle unidad a la relación entre la trama y la música. El tratamiento de la vocalidad resulta muy variado y no es ajeno al estado de los personajes: por ejemplo, cuando Lulu parece vagar en su propio mundo irreal su línea vocal es un eco de las antiguas arias de coloratura, el carácter burlón del acróbata Rodrigo Quast se subraya por la imitación de procedimientos de la ópera bufa, y el asmático Schigolch se expresa mediante líneas vocales entrecortadas.

Berg trabajó en la obra hasta su muerte en 1935, si bien ese año interrumpió temporalmente su labor para escribir el *Concierto para violín y orquesta*, dedicado a la memoria de Manon Gropius[19]. El fallecimiento del compositor por septicemia, a los cincuenta años, provocó que el tercer acto de la obra quedara inacabado (básicamente en lo que se refiere a la orquestación, pues el esquema musical quedó definido y las partes vocales prácticamente terminadas). Helene, su viuda, estuvo al

19. Manon (1916-1935) fue la primera hija del matrimonio entre Walter Gropius y Alma, la viuda de Mahler. Estuvieron casados de 1915 a 1920.

principio muy interesada en que fuese completado[20], proponiéndoselo a Alexander Von Zemlinsky, Arnold Schönberg y Anton Webern y obteniendo respuestas negativas debido a lo complicado de la tarea (sólo Webern pareció dispuesto a hacerlo, pero en un momento futuro sin determinar). Ante las negativas, cambió de opinión y decidió que *Lulu* nunca sería terminada, por lo que sólo después de su muerte el compositor Friedrich Cerha pudo acabarla. Existen, por lo tanto, dos versiones "oficiales": la estrenada en la Ópera de Zúrich en 1937 (con prólogo, dos actos y epílogo)[21] y la de Cerha (prólogo, tres actos y epílogo), estrenada en 1979 en París (Ópera Garnier). En 2008 el compositor Eberhard Kloke realizó una versión del tercer acto diferente a la de Cerha, presentada en 2013 en Cardiff (Ópera Nacional de Gales).

Siendo una de las óperas más importantes del siglo XX por su contenido musical, la originalidad de su propuesta y la calidad del libreto, *Lulu* no ha conocido hasta años recientes una difusión mayoritaria, indicador inequívoco del conservadurismo sociológico y musical que tradicionalmente se ha asentado en el mundo de las representaciones operísticas, afectando tanto a los responsables de las mismas como a su público.

Si las adaptaciones de Pabst y Berg tienen en común una reducción de parte de la historia original, dado que aúnan en una película y una ópera el contenido de dos obras teatrales, pocos paralelismos más pueden encontrarse entre ambas. Si una se centra en los aspectos más realistas de la trama y parece subrayar la crítica social de una forma más o menos clara, la otra, sin renunciar a esto último, refuerza los elementos simbólicos y utiliza las posibilidades de la música serial para explorar la vertiente más intimista, y al tiempo sensualista, de lo escrito por Wedekind.

IV. Lulu después de los clásicos.

La singularidad de Lulu y la fuerte impronta de las obras tratadas en nuestro texto -clásicos referenciales del teatro, el cine y la ópera-, han provocado que de manera más o menos fiel, en obras de mayor o menor calidad, reaparezca periódicamente. No es nuestra intención realizar una revisión sistemática de estas reapariciones de Lulu, sino, a modo de epílogo, comentar siquiera brevemente dos de ellas que nos parecen especialmente interesantes por distintos motivos: Las aportaciones al personaje a cargo de Angela Carter y Lou Reed.

Angela Carter (1940-1992) aplicó, tanto en sus escritos de ficción como en sus ensayos, su personal interpretación del pensamiento feminis-

20. George PERLE, *op, cit*, pp. 281-282.
21. La primera Lulu fue la soprano bosnia Nuri Hadzic (1904-1993).

ta, con un enfoque menos rígido y puritano que el que imperaba por entonces en dicho ámbito. Frente a posiciones "canónicas" como la de Andrea Dworkin y su rechazo total de la pornografía y de los libros con contenido erótico, Carter adoptó posturas como la de proponer un acercamiento no beligerante a las obras de Sade[22], entendiendo que su posición era de algún modo liberadora al considerar a la mujer como algo más que una máquina para fabricar hijos, un ser humano "sexual" por encima de su mera condición biológica de hembra reproductora. Naturalmente los libros de Sade poseen componentes provocadores y lúdicos, liberadores en varios sentidos, si bien otros pueden resultar bastante conflictivos. De cualquier modo no es sorprendente que un autor como Wedekind, que nos parece sadiano en algún aspecto, llamara la atención de la escritora, y aún menos que se fijara en su personaje femenino más importante.

En *Lulu*[23] Angela Carter lleva a cabo, a lo largo de siete actos que recogen la trama de las dos piezas de Wedekind, lo que podríamos considerar una adaptación o revisión de las mismas. Descargándolas de sus prólogos alegóricos y de algún otro elemento simbolista, las reproduce de manera prácticamente literal en lo que se refiere al orden y contenido básico de las escenas. Con un imaginativo uso del lenguaje, la modificación más importante va referida a una exageración de la idiosincrasia de cada personaje, con lo cual el carácter de alegoría reaparece de algún modo sin necesitar de los elementos suprimidos. Asimismo apreciamos un componente que podríamos llamar didáctico a la hora de caracterizar a Lulu: se hacen alusiones explícitas a las tristes circunstancias de su pasado para justificar su presente. Dichas circunstancias ya se entendían bien en los textos originales, de ahí que estimemos este subrayado, quizá innecesario, como fruto de una intención didáctica, del deseo de enviarle al espectador un "mensaje". De cualquier modo el cariño que la escritora siente por la protagonista parece claro; un cariño diferente al de Wedekind, si se quiere, fascinado por su propia recreación de lo que entiende por feminidad.

La aportación de Carter al arquetipo de Lulu adquiere sentido en cuanto proviene de una escritora feminista que, en esta ocasión, no retrocede ante lo que podría haber interpretado como la fantasía delirante de un pornógrafo decimonónico, sino que de algún modo se enamora de ella como personaje literario, parece entender el sentido de su historia y desecha modificarla más allá de los cambios señalados, que no alteran significativamente ni el sentido de la trama ni a sus protagonistas.

---

22. En *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography* (Nueva York, Pantheon Books, 1978). Existe traducción al castellano: *La mujer sadiana* (Barcelona, Edhasa, 1981).

23. Publicada en un volumen póstumo: Angela CARTER (ed. Mark BELL), *The Curios Room. Plays, Film Scripts and an Opera* (Londres, Chatto & Windus, 1996).

Si esta *Lulu* nos parece interesante por proceder de una escritora con su bagaje ideológico, algunas valoraciones que se han escrito sobre esta la resultan, sin embargo, sorprendentes[24]. Hemos leído cómo se elogia su capacidad para dotar de profundidad sociológica y pensamiento crítico a piezas teatrales que carecían de ellos, lo cual supone un presupuesto erróneo y una simplificación. Por detalles así se podría llegar a pensar que algunos juicios a propósito de Wedekind y Carter han sido emitidos por autores poco familiarizados con las obras del primero, que han aplicado una serie de lugares comunes que se le suponen a un autor varón y erotómano del siglo XIX. Otra explicación podría ser que el puritanismo latente en determinados ambientes académicos, aún partiendo de una idelogía progresista[25], genere incomodidad ante los contenidos provocadoramente sexuales de autores como él, causando rechazo instintivo sin margen para el análisis.

En cierto sentido, Angela Carter desechó la posibilidad de realizar una propuesta completamente nueva partiendo de Wedekind, capaz de explorar los abismos más oscuros que laten en la historia de Lulu. Se trataría en ese caso de una elección personal, pues no existe ya una censura feroz como la de un siglo atrás y el público está acostumbrado a contenidos potencialmente perturbadores a nivel sexual o emocional. El músico y poeta Lou Reed (1942-2013) sí que eligió esa dirección.

Su *Lulu* parte de la música instrumental y las canciones escritas para un montaje de Robert Wilson[26] inspirado en las obras de Wedekind. Decidido a hacer una relectura posterior de parte de ese material, Reed contó para ello con la colaboración de un grupo rockero en principio muy alejado de su propio estilo como es Metallica[27].

El contenido literario que ideó, con elaborados y a veces crípticos versos, es tan sugestivo y hermoso como descarnado, y los largos monólogos que sirven de letra a las canciones conducen paso paso a un encuentro entre Lulu y Jack, que esta vez parece tan claramente deseado como inevitable.

---

24. Por ejemplo en Peter CHRISTENSEN, "Farewell to the Femme Fatale: Angela Carter´s Rewriting of Frank Wedekind´s Lulu Plays" en *Marvels & Tales* Vol. 12 nº 2 (Wayne State University, Michigan), 1998.
25. Algo de eso puede apreciarse en volúmenes como el de Sonya ANDERMAHR y Lawrence PHILIPS (eds.), *Angela Carter: New Critical Readings*. Nueva York, Continuum Books, 2012.
26. Artista polifacético y director teatral, Robert Wilson (1941) es uno de los personajes más influyentes y creativos en el ámbito escénico durante las últimas décadas.
27. Banda de *trash metal*, subgénero del *heavy metal*. Metallica fue el primer grupo *trash* en obtener reconocimiento masivo. La colaboración dio como resultado un disco: *Lulu* (Vertigo, 2011). Fue la última grabación en estudio de Reed.

Lou Reed da por supuesto que su *Lulu* es para quienes ya conocen la historia ("para personas leídas", dijo textualmente en varias entrevistas)[28]; no explica la trama, los guiños a las obras previas son escuetos, da por hecho que la crítica social y el simbolismo sensualista han sido previamente asimilados, sumergiéndose directamente en el abismo emocional de unos seres desesperados y enamorados de su propia capacidad para destruir y ser destruidos. Se trata de mostrar el estado final de un deseo erótico nunca saciado del todo y el desconcierto existencial de unos personajes desgarrados en muchos sentidos. Como en propuestas anteriores, la condesa parece ser, aún de manera obsesiva y distorsionada, la que alberga lo más parecido a un amor puro.

El contexto se vuelve atemporal. Hay guiños al imaginario terrorífico del Londres victoriano y del cine expresionista con alusiones a Nosferatu y al Dr. Moreau, y a los actores Boris Karloff y Peter Lorre. También a Klaus Kinski, el Nosferatu contemporáneo[29]. Sabemos que Lulu pasea junto a la Puerta de Brandenburgo y que es bebedora de absenta; también que se presenta impregnada de un nihilismo extremo. Se diría que ha vivido todas las experiencias de cada Lulu previa y se ha convertido en un ser hastiado que conserva un engañoso aspecto de hermosa y dulce jovencita. Mantiene el carácter amoral y el narcisismo, pero el hastío le ha otorgado una cualidad nueva: la crueldad. No aspira a nada, pero quiere ser adorada y deseada, aunque no pueda corresponder, y que ese deseo humille y aniquile a quienes lo sientan.

En las obras anteriores, Lulu intuía más o menos sutilmente que la paz sólo llegaría con su propia muerte (ya Wedekind la hacía soñar con un "sádico asesino sexual"), pero para Reed el componente autodestructivo se ha vuelto esencial. Busca impacientemente a Jack, como él a ella, y espera que el reposo llegue con la "violación suprema", el acto sexual definitivo que supondrá la acción del escalpelo.

Si autores como Baudelaire afirmaban que la condición transgresora en un contexto de uniformidad convierte a algunos antihéroes en héroes de la modernidad, la Lulu que calificamos de antiheroína sería ahora una heroína en una sociedad desquiciada, con un antagonista siniestro que se adivina como su pareja final y, en su estado de desesperación, amante ideal.

---

28. Naturalmente se puede suponer que estas canciones cobrarían todo su sentido en conjunción con el montaje de Robet Wilson, pero el disco está concebido como una obra independiente. El libreto del mismo es claro al respecto e incluso acredita a los miembros de Metallica como coautores de la música. La importancia cobrada por el personaje de Jack entronca con la ópera de Berg: si Jack *es* Schön, la atracción entre ambos forma parte de un destino inevitable.
29. En *Nosferatu* (1979) de Werner Herzog.

La última canción de *Lulu*, *Junior Dad*, cita fugazmente la melodía de *Men of Good Fortune*, del legendario *Berlin* (1973), el disco que narraba la amarga experiencia de amor y desamor, desarraigo y violencia entre la prostituta alemana Caroline y el soldado americano Jim. En esta ocasión todo es más radical y desproporcionado, una prostituta alemana y un asesino en serie inglés se buscan y se desean a través de un filtro premeditadamente sensacionalista que recuerda el espíritu macabro del *Grand Guignol*[30] (no en vano el libreto del disco se ilustra con manchas de sangre e imágenes de una maniquí desmembrada). Asistimos a la historia de Lulu reflejada en un espejo distorsionador y que, en lo que concierne a la interacción entre ella y Jack, nos sugiere una especie de versión psicótica de *Berlin*.

A priori sería lógico pensar que la música para semejante propuesta debería tener un carácter experimental (como de hecho ocurre en algunos momentos del disco, con pasajes de vocación minimalista a cargo de un cuarteto de cuerda, unos teclados y alguna guitarra sin distorsionar) o en todo caso el uso de una muralla de sonido que evocara los viejos tiempos con The Velvet Underground o el estilo de sus descendientes del *noise rock*. La enorme sorpresa de la elección de Metallica produjo mucha controversia y la grabación fue casi unánimemente repudiada en el mundo del *metal*, poco acostumbrado a propuestas artísticas de esta índole. El habitual canto/recitado de Reed, que esta vez se transforma a menudo en verdadero *spoken word* sobre un fondo musical genuinamente *metálico*[31], genera una combinación cuanto menos sorprendente. Sin embargo, una vez superada la sorpresa y apartados los prejuicios (para los seguidores del neoyorkino sin duda tampoco resulta de fácil digestión una banda de *metal*, ni por su estilo musical ni a nivel conceptual), la obra cobra una extraña fuerza, está llena de inesperados matices y el papel de algún modo secundario aceptado por el grupo merece todo el respeto. Nos atrevemos a afirmar que la elección de Metallica puede resultar idónea para resaltar esa vocación de *Grand Guignol* que adivinamos como una de las bases de esta *Lulu*, y que en el futuro el disco será mucho más valorado que en la actualidad, posiblemente una obra de culto.

30. *Le Théâtre du Grand-Guignol* fue abierto en Pigalle (París) en 1897. Caracterizado por sus escabrosos montajes sobre sangrientas historias de horror, se utilizaban ingeniosos efectos escénicos y cuerpos de maniquíes para conseguir resultados impactantes e impresionar a un público atraído por espectáculos que premeditadamente buscaban la exageración de lo morboso y lo grotesco.

31. En las colaboraciones de Robert Wilson con Philip Glass se ha utilizado también ese recurso de la voz hablada sobre texturas instrumentales, tal vez no se trate de una coincidencia casual.