

# #12

# *LULU ON THE BRIDGE* DE PAUL AUSTER, UNA REELABORACIÓ CINEMATOGRÀFICA DEL MITE DE PANDORA A PARTIR DEL SOMNI

**Óscar Curieses**  
*UAH (EUCC)*



**Resum** || L'article indaga en la reelaboració del personatge de Pandora duta a terme per Paul Auster en la seva pel·lícula *Lulu on the Bridge* (1998). Auster incorpora alguns dels trets presents en les versions prèvies de Frank Wedekind i Georg Wilhelm Pabst, però en última instància els transcendeix per connectar-los amb altres elements del mite originari d'Hesíode a partir del fenomen oníric.

**Paraules clau** || Adaptació cinematogràfica | Reescriptura | Literatura comparada | Mites | Símbols | Cinema i somni

**Abstract** || This article explores Paul Auster's reinterpretation of the character of Pandora in the film *Lulu on the Bridge* (1998). Auster incorporates some features from Frank Wedekind and Georg Wilhelm Pabst's previous versions, but ultimately transcends in order to connect them with elements of Hesiod's original myth through dreams.

**Keywords** || Rewriting | Film Adaptation | Rewriting | Comparative Literature | Myths and Symbols | Cinema and Dreams

## 0. El somni: Forma, significat, narració

Amb tota seguretat, l'obra que ha projectat més influència a Occident pel que fa a la indagació de l'experiència onírica és *La interpretación del los sueños* (1899) de Sigmund Freud. Qui doni un simple cop d'ull a l'índex d'aquesta obra podrà comprovar el gran esforç sistemàtic i el rigor dels seus postulats, molts d'ells vigents en l'actualitat pel que fa al procés d'elaboració i funcionament. En aquest article no es pretén qüestionar o defensar una de les tesis centrals del pensador austríac: la que sosté que el subjecte, quan somia, allibera elements reprimits en un intent de satisfer-los (aspecte que conforma el capítol III del llibre de Freud: «El sueño es una realización de deseos», molt comentat per Carl Gustav Jung<sup>1</sup>), sinó de dirigir al lector cap a aquells elements que poden resultar orientatius per un aprofundiment a *Lulu on the Bridge* (1998), el primer film d'Auster com a director en solitari<sup>2</sup>. El més destacable del llibre de Freud, en aquest sentit, radica en les parts del tractat dedicades al procés de formació dels somnis i als mecanismes que els desenvolupen. Les seves tesis al respecte es troben als capítols IV («La deformación onírica»), V («Materiales y fuentes de los sueños») i VI («La elaboración onírica») de la seva obra. El lector que s'apropi a aquestes teories freudianes i que posteriorment vegi la pel·lícula d'Auster podrà comprovar com l'estructura del film segueix en gran mesura els processos descrits pel fundador de la psicoanàlisi. Tot i així, no hem d'oblidar que Freud (i també Jung), de qui farem servir en gran part les seves idees i conceptes respecte al somni en aquest article, són hereus d'una llarga tradició. La presència d'allò oníric i la seva investigació han sigut una constant al llarg de la història. En la literatura només és necessari donar un cop d'ull a l'antologia realitzada per Jorge Luis Borges titulada *Libro de sueños* (1976) per comprovar-ho: gairebé dos centenars d'exemples que abracen més de vint-i-cinc segles de presència de l'univers dels somnis en l'escriptura. També molts pensadors capitals de la cultura occidental han dirigit la seva atenció cap aquest assumpte al llarg de la història. L'interès pel món dels somnis es corrobora des de l'Antiguitat: trobem, per exemple, els escrits d'Aristòtil titulats *Parva Naturalia*, on es troben capítols com «Del sueño y de la vigilia», «De los sueños» i «De la adivinación durante el dormir». I també en l'obra d'Artemidor de Daldis (segle II a.C.), autor de *Oneirokritiká* o *La interpretación de los sueños*, catàleg o diccionari de somnis amb més de tres mil entrades, que inspiraria la cèlebre obra de Sigmund Freud a principis del segle XX. Precisament, juntament amb l'obra de Freud, apareixen moltes de les reflexions sobre el somni d'autors romàntics i de finals del segle XIX, recollides per Otto Rank en ««El sueño y la poesía» i «El sueño y el mito»; aquests textos de Rank van ser publicats com un apèndix a *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud en algunes edicions de l'obra. Juntament amb els capítols esmentats

### NOTES

1 | Jung accepta la idea freudiana en què el símbol remet a un sentit ocult, però no que aquell sentit es relacioni amb la repressió del subjecte. Per Jung allò simbòlic deriva de la psique a l'hora d'internar-se a l'esfera d'allò desconegut i inefable. Seria doncs una manera d'expressar la realitat transcendent i desconeguda, el sentit de la qual encara no està desxifrat, però del que s'espera arribar en una interacció d'allò conscient i d'allò inconscient: «el simbolo no encierra nada, ni explica, remite más allá de sí mismo hacia un sentido aún inasible, oscuramente sentido, que ninguna palabra de la lengua que hablamos podría expresar de forma satisfactoria» (Estébanez Calderón, 2001: 988-989).

2 | Recordar que Auster ja havia codirigit *Blue in the face* (1995), juntament amb Wayne Wang, i que havia escrit el guió de *Smoke* (1995), assistint de forma continuada al rodatge.

anteriorment de l'autor austríac, on s'investiguen els materials i les formes d'expressió dels somnis, les teories més destacables pel present article són les tesis d'Otto Rank i la concepció junguiana d'allò oníric vinculat al mite: ambdues associen el somni amb la creació artística, especialment, amb allò literari. Rank segueix la tesi freudiana, en què els continguts que apareixen en el somni provenen de la repressió arribant a senyalar:

También [implícitamente la comparativa es con el sueño] se crea el poeta en su obra una realización diversamente deformada y simbólicamente disfrazada de sus más secretos deseos y también procura una satisfacción y una descarga temporales (catarsis) a determinados impulsos reprimidos en la infancia. (Rank, 1979: 482)

Per Otto Rank, per tant, existeix una analogia entre les creacions literàries, els mites i el somni (Rank, 1979: 475, 496). D'ell ens interessa la reivindicació de l'analogia entre el somni i la literatura, no tant la seva motivació (és a dir, si és fruit d'un mecanisme de compensació o no). Juntament amb aquesta interessant correspondència entre allò oníric i allò artístic continguda a «El sueño y la poesía» s'ha d'afegir un altre aspecte que guarda una profunda relació amb la pel·lícula d'Auster. Otto Rank afirma:

Para los psicoanalíticos resulta especialmente atractivo comprobar que los sueños imaginados por los poetas e incluidos en sus obras aparecen contruidos conforme a las leyes empíricamente descubiertas y se ofrecen a la observación psicológica como sueños realmente soñados. (Rank, 1979: 485)

Curiosament, *Lulu on the Bridge* segueix la majoria dels elements que esmenta Freud pel que fa al procés de formació i aparença dels somnis, estudiats en els capítols IV, V i VI del seu tractat, i constitueix quasi una posada en escena d'aquests des del somni del personatge Izzy Maurer (Harvey Keitel). No se sap si per escriure *Lulu* Auster va considerar l'obra de Freud<sup>3</sup>, en qualsevol cas aquests mecanismes i tipus de transformacions eren d'ús generalitzat per part dels escriptors abans de *La interpretación de los sueños* de Sigmund, com constata Otto Rank en la cita anterior.

La perspectiva de Carl Gustav Jung sobre els somnis interessa també perquè enllaça amb l'àmbit de la cultura literària. Per a l'autor suís es podria traçar un paral·lelisme entre el pensament mitològic de l'Antiguitat i la forma del pensament del somni (Jung, 1998: 47). Hem de recordar, ara, la relació existent entre els arquetips i la seva connexió amb els mites: aquests resulten ser una espècie de teatralització de les idees primordials. Així, el somni suposaria un vehicle per mitjà del qual s'expressen aquestes idees primordials o arquetips. La proximitat entre el món oníric i el mític resulta molt considerable pel fet que ambdós es troben emparentats amb les

---

## NOTES

3 | Es pot consultar al respecte l'entrevista que l'autor d'aquest article va realitzar en relació al seu cinema a Paul Auster a la tardor de 2013 i que es va publicar amb el títol «Diálogo con Paul Auster» en el n.º 763 de la revista Cuadernos Hispanoamericanos.

imatges produïdes per l'inconscient (Jung, 1998: 55). Jung afirma l'existència de dos mons regits per dues formes de pensament diferents: el pensament dirigit (que seria el de la consciència) i el pensament del somni (que correspondria amb allò oníric, mític i infantil):

Hay, pues, dos formas de pensamiento: el pensamiento dirigido y el sueño o fantaseo. El primero sirve para que nos comuniquemos con elementos lingüísticos; es laborioso y agotador. El segundo, en cambio, funciona sin esfuerzo, como si dijéramos espontáneamente, con contenidos inventados, y es dirigido por motivos inconscientes. (Jung, 1998: 43)

Al film d'Auster es produeix una relació entre el somni i el mite que s'ajusta al patró anterior. Gran part de la pel·lícula mostra el somni de Izzy Maurer seguint el procés descrit per Freud. En aquest somiar del personatge apareix allò mític i arquetípic: Lulú, Pandora i la *femme fatale*. Però, a més, trobem en aquest film una altra virtut: el domini dels aspectes espai/temporals semblants als del pensament mític. I per últim, la forma en què Auster concep la història és anàloga també respecte a aquest assumpte: no existeix distinció entre el que és fictici (el mite o el somni) i la no ficció (la vigília); d'altra manera no es podria entendre el somni de Izzy Maurer ni la presència posterior en la vigília del personatge de Celia Burns (Mira Sorvino) amb qui Izzy Maurer ha somiat<sup>4</sup>.

Per tancar aquest apartat sobre el somni, es vol incloure un breu passatge de Jorge Luis Borges (relatat amb bastant d'humor) que forma part de la seva conferència titulada *Los sueños y la poesía* impartida la dècada dels vuitanta a Buenos Aires. Aquí, l'escriptor argentí assenyala de nou aquesta indistinció entre el món del somni i la vigília:

Yo recuerdo, vivíamos en Adrogué entonces, yo vivía con mi hermana, con sus hijos, nos contaban sus sueños, todas las mañanas; en casa teníamos esa tradición, recuerdo que le pregunté a mi sobrino, que tendría seis o siete años, le pregunté qué había soñado, y él me dijo: «Yo soñé que me había perdido, que yo me había perdido en un bosque, y vi una casita de madera, entonces fui a la casita, la puerta se abrió y saliste vos». Luego interrumpió el relato para preguntarme: «¿Qué estabas haciendo en esa casita?»<sup>5</sup>.

## 1. Lulú i Pandora a *Lulu on the Bridge*

Paul Auster transcendeix i reelabora les característiques del personatge femení de Lulú, que havien aparegut prèviament en l'obra *Lulú* (1895-1904) del dramaturg Frank Wedekind i a la posterior adaptació que va portar a terme Georg Wilhelm Pabst a *La caja de Pandora* (1928). Auster ho transforma en quelcom

## NOTES

4 | S'ha d'assenyalar que la feina de Paul Auster en relació a allò mític en aquesta pel·lícula se circumscriu a l'àmbit del guió, no tant a la forma en què apareixen les imatges.

5 | Fragment de la conferència «Los sueños y la poesía», pronunciada el 19 de setembre de 1980 en la EFBA i inclosa en el llibre titulat *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires* (Borges, 1993).

pròxim a un «símbol de la imaginación en su aspecto irracional y desencadenante» (Cirlot, 2002: 359), i aconseguix així recuperar certs trets originaris del mite presents a *Els treballs i els dies*. Aquest aspecte queda corroborat al principi del film quan el personatge d'Izzy Maurer observa una sèrie de fotografies en les quals apareixen els rostres de Celia Burns (Mira Sorvino), Pandora (Louise Brooks) i l'actriu Vanessa Redgrave, qui serà la directora de la nova versió de *La caja de Pandora* inserida al somni d'Izzy Maurer. Les fotografies que veu el saxofonista abans de rebre el tret mostren amb claredat a les protagonistes del seu somni<sup>6</sup> i part de la trama que protagonitzarà Maurer, només descoberta per l'espectador a l'escena final: Celia Burns es persigna davant l'ambulància en la qual mor Izzy Maurer.

## NOTES

6 | Als ja esmentats capítols IV, V i VI, de *La interpretación de los sueños*, Sigmund Freud assenyala de manera molt precisa, gran part de les característiques de formació i desenvolupament del procés oníric. La seva explicació coincideix en gran mesura amb la que fa servir Auster en el seu film.





El saxofonista Izzy Maurer contempla distintes fotografies d'actrius, algunes d'elles relacionades amb altres versions de La caixa de Pandora, abans de sortir a tocar a l'escenari. Poc després, en el concert rep un tret i en el seu somni reapareixeran totes aquestes imatges.

L'empremta d'Hesíode, encara que pugui resultar difosa en l'obra del cineasta nord-americà, s'entreveu per moments i resulta crucial a l'hora de reescriure el mite. En *Els treballs i els dies*, Pandora exerceix una funció d'objecte trampa. Zeus se sent molestat perquè Prometeu li ha robat el foc per lliurar-lo als homes i el sobirà dels déus decideix venjar-se. El seu càstig consistirà en el lliurament a Epimeteu, germà de Prometeu, de Pandora (la primera dona) i la seva caixa. Epimeteu, desentenent-se dels consells de Prometeu, accepta el regal de Zeus. En general, se sol relacionar a Pandora amb un objecte com la caixa, però resultaria molt més adient considerar aquell objecte com una gerra o atuell. Pandora causarà la tragèdia dels homes, a semblança del personatge d'Eva en la *Gènesis*, quan amb les seves mans obre l'enorme tapa de la gerra<sup>7</sup>. D'aquesta manera, i després d'haver tret els mals del fons de la gerra, l'únic que finalment queda als éssers humans és l'esperança<sup>8</sup>, que romandrà allà per voluntat expressa de Zeus. Aquest fa que la tapa de la vaixella retorni al seu lloc apiadant-se de l'ésser humà en última instància (Hesíode, 1997: 128). Precisament d'allà neix la dita popular de què l'esperança és l'últim que es perd.

L'aproximació al personatge arcaic que duu a terme Auster sembla ser directament proporcional al nombre d'elements suprimits a *Lulu on the Bridge* que es poden relacionar amb les obres de Wedekind i Pabst<sup>9</sup>. Celia Burns no es Lulú, encara que interpreti el personatge de Lulú (com a metaficció) en una nova versió de *La caixa de Pandora*. Cal destacar el fet que Auster rodés material que pertanyia a aquella metaficció i que finalment el suprimís del muntatge final. Els motius que van portar a prendre aquesta decisió es desconeixen, però es té la certesa que es van rodar, ja que alguns dels fotogrames que pertanyien a aquests s'inclouen en el guió publicat per Anagrama a Espanya (Auster, 1998). No obstant això, a les entrevistes realitzades al director i a altres membres de l'equip (que apareixen juntament amb aquest text) no es comenta la desaparició del material filmat.

## NOTES

7 | El text desenvolupat diu el següent: «al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra, los dejó diseminarse [es refereix als mals] y procuró a los hombres lamentables inquietudes» (Hesíode, 1997: 127).

8 | Precisament el que ofereix en la pel·lícula d'Auster és l'esperança d'Izzy Maurer, qui somia estar curat i viure una nova vida amb Celia Burns.

9 | En el guió publicat per Anagrama apareixen fotogrames d'escenes que finalment van quedar suprimides i que estaven relacionades amb l'obra de Franz Wedekind i la versió de G.W. Pabst. Aquestes escenes, que remetien al *remake* de *La caixa de Pandora* dins de la pel·lícula d'Auster, no apareixen en la versió final de *Lulu on the Bridge*.

En les escenes eliminades, Celia Burns apareixia interpretant a Lulú en la seva línia més sensual i seductora. Un dels fragments mostra el moment en què Lulú posa davant el fotògraf Blacki<sup>10</sup> (Auster, 1998: 91); en un altre, la seducció de Lulú (Celia Burns) al personatge de Peter<sup>11</sup> (Auster, 1998: 100) i un en què Lulú (Celia Burns) apareix amb Alvin<sup>12</sup> (Auster, 1998: 131). Per últim, es prescindeix també, en el muntatge final, de la mort de Lulú (Celia Burns) per Jack, l'Esbudellador (Auster, 1998: 138). El que aconseguix Auster amb la supressió d'aquests materials és un apropament a la versió més arcaica del mite: la superposició de l'element hesiòdic de l'espera amb la «imaginación en su estado irracional y desencadenante», proposada per Juan Eduardo Cirlot al seu *Diccionario de Símbolos* per a l'accepció de «Pandora». Queda clar que en Wedekind i les seves seqüeles posteriors es moderaven o gairebé s'eliminaven els elements cosmogònics, religiosos i mítics, el que resulta lògic, doncs es tracta d'una visió dessacralitzada del personatge, pròpia del segle XX.

No obstant això, un altre element fonamental com *l'esperança* o *l'espera* passa completament inadvertit. Un dels aspectes capitals del film d'Auster radica en el seu tractament del temps, en un clar apropament a la seva naturalesa mítica per mitjà del recurs del somni. Es podria dir que *Lulu on the Bridge* constitueix una de les poques obres cinematogràfiques que indaga en aquest aspecte. El que s'aconsegueix és una superposició perfecta entre el temps de la «realitat» (els últims moments de la vida de Izzy Maurer) i el de la «ficció» (el somni de Maurer), aconseguint que aquesta última tingui efectes precisos en l'àmbit d'allò real i que en última instància es trobin plenament fosos, com succeïa en el cas dels mites en les cultures primitives. Lulú, com Pandora, representa simbòlicament un «arquetip», una idea primordial i originària de l'inconscient col·lectiu: un tipus de dona que condueix la humanitat a la catàstrofe, la *femme fatale*. Ja s'ha assenyalat que aquesta mateixa idea està present de forma contínua en altres personatges femenins de la tradició occidental. Tot i així sembla pertinent tornar al mite de Pandora i relacionar aquest amb determinats aspectes del personatge de Cèlia. El mite hesiòdic també narra que l'esperança queda atrapada en la caixa de Pandora; precisament aquesta és una de les línies mestres que explora el film: l'esperança de poder viure, de salvar-se del tret rebut sense motiu, que té Izzy durant el somni. A *Lulu on the Bridge* assistim als últims moments de la vida de Izzy Maurer sota la forma de somni. En aquest somni es construeix la ficció de què el seu estat de salut millora i aconseguix modificar certs aspectes conflictius de la seva existència juntament amb una dona, Celia Burns, el seu nou amor. Però en última instància aquell benestar somiat, aquella esperança, s'esvaeix en un procés molt semblant al que duu a terme David Lynch en *Mulholland Drive* (2002). El somni de Maurer té el seu inici en una tragèdia i retorna a ella; és a dir, es produeix entre

---

## NOTES

10 | En l'original de Frank Wedekind es correspon amb el pintor Schwartz.

11 | En l'original de Frank Wedekind es correspon amb el Dr. Schön.

12 | En l'original de Frank Wedekind es correspon amb Alwa.



dos instants: el tret i la mort. Aquest temps mostra un estat intermedi de relativa felicitat i constitueix un pont (es veurà després quan estudiem aquest símbol) cap a la mort. Maurer només es troba bé quan està amb la Cèlia, quan ella s'allunya empitjora notablement. De fet, una vegada que Celia Burns marxa a Dublín (enduent-s'hi la pedra) per rodar la nova versió de *La caja de Pandora*, Maurer cau en mans del Doctor Van Horn.



Izzy Maurer somia que es recupera del tret i viu una història d'amor amb Celia Burns; aquesta té el mateix rostre que una de les actrius de les fotografies que va contemplar abans de sortir a l'escenari a fer el seu concert.



Izzy Maurer mor a l'ambulància, però el seu somni sembla haver-se fet realitat perquè davant l'ambulància Celia Burns, protagonista del somni, es persigna en el mateix moment en què s'apaga la sirena, que marca el final de la vida d'Izzy.

Al mite d'Hesíode es fa especial èmfasi en la intervenció de Zeus per tal que l'esperança no s'escapi de la caixa, donat que la resta dels mals han estat dispersats pel món. Celia Burns, personatge somiat, tanca l'última seqüència de la pel·lícula i apareix viva fora del somni d'Izzy Maurer davant l'ambulància on el saxofonista acaba de morir. L'últim somni d'Izzy Maurer s'ha fet realitat, és a dir, ha estat viscut realment. L'última escena de la pel·lícula reconduïx tota la narració cap a quelcom fantàstic i fa un gir inesperat al film que no només s'aproxima a la idea jungiana de «verdad psicológicamente verdadera»<sup>13</sup>, sinó que resulta molt més radical perquè converteix efectivament en objectiu allò que en un principi només era subjectiu. Aquest gir de la trama cap a un caràcter sobrenatural apareix en l'últim moment del llargmetratge incorporant-se a l'àmbit de la vigília un personatge procedent del somni: Celia Burns<sup>14</sup>.

## NOTES

13 | Aquesta idea de Jung es troba a *Símbolos de transformación* (Jung, 1998: 31) i a *Psicología y religión* (Jung, 1991a: 21).

14 | També a «Diálogo con Paul Auster» (Curieles, 2014) la seva resposta respecte al significat del nom de «Celia» com «la caída del cielo».

Un altre element important en la pel·lícula es troba en la funció de la ficció dins de la ficció, la doble *mise en abyme* que construeix diferents plànols i falseja la percepció del que és real. Aquest recurs interessa per l'efecte que produeix en el film. Quan introdueix una nova ficció (la nova versió de *La caja de Pandora* està dins del somni d'Izzy Maurer i les seqüències en què Celia Burns mostra a Izzy de la seva feina com a actriu a la televisió), l'espectador oblida el possible caràcter fictici d'allò que està veient, és a dir, l'últim somni de Maurer. Auster aconsegueix amb aquest recurs un intel·ligent desplaçament en la ficcionalitat que esclatarà en l'última seqüència. *Lulu on the Bridge* fa creure a l'espectador que Izzy Maurer ha escapat de la mort per desvelar en el últim moment que no ha estat així. Però poc després la pel·lícula construeix un sincretisme amb les dues possibilitats: Maurer no fuig de la mort, però el que ha viscut en el somni no és en absolut una ficció, Celia Burns és allà per corroborar-ho. L'espectador es troba en una cruïlla i no li queda més remei que acceptar el que apareix davant els seus ulls i replantejar-se tot el significat del film, així com la interrelació entre la realitat, el somni i la ficció, de manera semblant al que succeïa al final de *Smoke* o de *La vida interior* de Martin Frost.

La dissolució entre la vida i el somni connecten a *Lulu on the Bridge* amb quelcom meravellós i mític. Com afirma Paul Auster en les entrevistes publicades juntament amb el guió de la pel·lícula, existeixen dues lectures possibles. La primera seria més senzilla<sup>15</sup>: el que veiem al film és el somni d'Izzy Maurer abans de la seva defunció. La segona interpretació resultaria bastant més complexa, perquè a més a més de mostrar el somni d'Izzy Maurer, el que s'ha somiat té l'aparença d'haver estat viscut efectivament pels seus protagonistes en la vigília. Les paraules del cineasta sobre aquesta doble lectura resulten il·luminadores:

Quiero decir que hay otro nivel en el que todos esos hechos ocurren realmente. Tengo la convicción de que Izzy vive los hechos del relato, que su sueño no es solo una especie de huera fantasía. Cuando muere, al final, es un hombre distinto del que era al principio. De alguna forma se las ha arreglado para redimirse a sí mismo. Si no fuera así, ¿cómo se explica la presencia de Celia en la calle al final? Es como si ella hubiera vivido la historia también. Pasa la ambulancia y, aunque no tiene forma de saber a quién trasladan, lo sabe, es como si lo supiera. Siente una conexión, se conmueve, se apena..., al comprender que la persona que viaja en el vehículo acaba de morir. A mi modo de ver, toda la película se resume en esa secuencia final. Lo mágico no es algo meramente soñado. Es real y aporta consigo todas las emociones de la realidad. (Auster, 1998: 159-160)

Tota la pel·lícula oscil·la entre el que és imaginari i el que és real per fondre'l definitivament en l'última seqüència. Per tant, la visió que Izzy té de Cèlia al començament del film configura els elements del somni, els desencadena i els dota de contingut. Però hi ha més: la

## NOTES

15 | No obstant, la senzillesa de la que parla Auster tindria també matisos. No es tractaria només d'una presència casual del personatge de Celia, que Izzy ha vist en una fotografia abans de rebre el tret que el duria a la mort, sinó de les possibles conseqüències que deriven d'aquell fet i que es poden relacionar amb la idea de «sincronicitat» junguiana.

visió final de Celia afegeix un aspecte fonamental a la pel·lícula, i és que el nivell de realitat dels somnis és el mateix que el de la vigília. Aquest posicionament col·loca la història narrada en un estrat mític, com succeïa originàriament en el relat de Wedekind, Berg i Pabst, donat que el personatge de Celia Burns no és merament un element destructiu sinó que va molt més enllà.

## 2. Metamorfosi i equivalències simbòliques

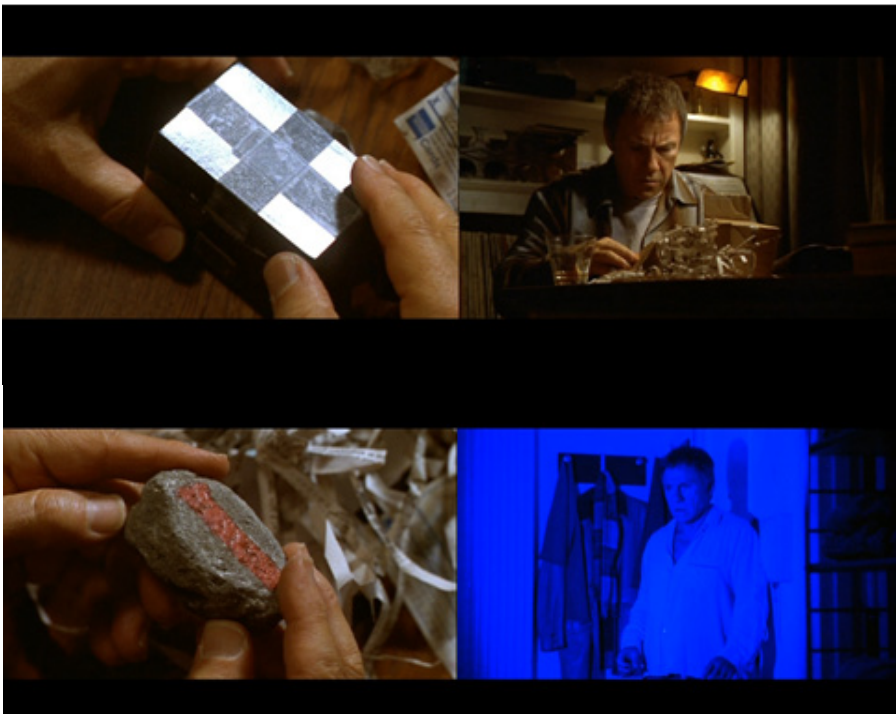
A l'entrevista realitzada per Rebecca Prime (Auster: 1998, 157-184), quan Auster respon sobre les fonts que va fer servir en la seva primera pel·lícula com a director en solitari no fa referència explícita al text d'Hesíode, però no s'ha de descartar la relació que guarda amb aquest text, encara que sigui per mitjà de textos pont com les versions de Wedekind i Pabst. Tot i no haver-hi una correspondència pura entre els elements simbòlics que apareixen a Hesíode i a *Lulu on the Bridge*, es poden rastrejar certes similituds a l'hora de fer servir els símbols. No es tracta tant de què aquests tinguin una correlació exacta en l'obra cinematogràfica sinó que el seu efecte o sensació simbòlica resultant sigui similar. A Hesíode, com s'ha dit, s'explica que quan Pandora destapa la caixa allibera tots els mals i que Zeus, finalment, decideix apiadar-se de l'home i tancar la caixa perquè almenys li quedi l'esperança (Hesíodo, 1997: 127-128). Les interpretacions sobre la decisió de Zeus són diferents (i no es desenvoluparan aquí, ja que excedeixen la comesa d'aquest article), però sí que és oportú insistir en el fet que *l'esperança*, que queda dins la caixa en el mite original, sembla una metamorfosi de la situació d'Izzy Maurer durant el somni: "Només va romandre dins l'Espera, empresonada entre infrangibles murs sota les vores de la gerra"(Hesíodo, 1997: 128).

L'aspecte vinculat a l'espera es relaciona amb el significat simbòlic del pont, el trànsit d'Izzy Maurer de la vida a la mort. En la pel·lícula, aquest assumpte resulta essencial, ja que tota ella discorre entre dues imatges. La primera és la d'Izzy mirant la fotografia de Celia Burns juntament amb altres actrius, entre elles Louise Brooks, poc abans que disparin a Izzy; la segona és la imatge de Celia que es persigna davant l'ambulància on mor Izzy. Pràcticament tot el que es desenvolupa entre aquests dos fotogrames anteriors roman en el somni de Izzy. Aquest esquema corrobora el significat que Juan Eduardo Cirlot atorga a aquest element en el seu *Diccionario de símbolos*:

El puente simboliza siempre el traspaso de un estado a otro, el cambio o el anhelo de cambio. Como decimos, el paso del puente es la transición de un estado a otro, en diversos niveles (épocas de la vida, estados del ser), pero la otra orilla, por definición, es siempre la muerte. (Cirlot, 1982: 379)

Aquí també hem de destacar el cognom del personatge Celia: «Burns». El motiu pel qual Zeus castiga als homes es relaciona amb el lliurament del foc per part de Prometeu i «burn» en anglès significa «cremar». Celia Burns participarà en el descobriment de la caixa on s'oculta la pedra clau (atravessada per una línia horitzontal vermella). Per tant, Pandora, la caixa i el foc apareixen novament associats en una metamorfosi que pren forma en Celia Burns: el significat del seu cognom, la pedra i la línia vermella. Molt reveladora resulta precisament la pedra en el film; no es pot definir amb exactitud què significa aquest objecte (coincidint amb el valor que Jung atribueix als símbols) però el seu valor resulta tan obert i ambigu com l'esperança. El mateix Auster així ho corrobora:

Si he de ser sincero, yo tampoco comprendo exactamente qué es esa piedra. Tengo algunas ideas, claro, muchos sentimientos, muchos pensamientos, pero nada definitivo [...]. De esa forma se vuelve más poderosa, creo yo. Cuanto menos definida, más preñada de posibilidades... Al escribir la primera versión, creo que la veía como una especie de misteriosa fuerza vital que lo penetraba todo: el adhesivo que pega unas cosas con otras, que une a las personas..., ese algo incognoscible que posibilita el amor. Más tarde cuando filmamos la escena en que Izzy saca la piedra de su caja, empecé a verla de otro modo. La forma como la interpretó Harvey me llevó a sentirla como si fuera el alma de Izzy, como si estuviéramos asistiendo al momento en que un hombre se descubre a sí mismo por primera vez. Reacciona con temor y confusión; es presa del pánico. (Auster, 1998: 161-162)



Fotogrames d'Izzy Maurer (Harvey Keitel) obrint la caixeta, imatge de la caixa de Pandora, i el seu efecte una vegada que l'observa en la foscor.

---

La relació que guarda la pedra amb el mite d'Hesíode podria resultar confusa en primera instància, però si repensem les possibles similituds amb la caixa original, sorgeixen característiques comunes. Primer, el material del qual estan fets ambdós objectes: la pedra i recipient posseeixen caràcter mineral. Segon, la qualitat no corpòria del que contenen: l'energia blava de la pedra a *Lulu on the Bridge* i els mals de la caixa en Hesíode. La pedra encara porta dibuixada una línia horitzontal vermella. En un nivell icònic es pot interpretar l'horitzontalitat com a límit, trànsit o pont, situació en la qual es troba Maurer. El color vermell simbòlicament representa allò que remet a la vida, a la prohibició i al foc: una altra vegada Prometeu i Pandora. Però succeeix que quan s'estudia el simbolisme del color vermell apareixen més relacions i similituds. Jean Chevalier recull en el seu *Diccionario de los símbolos* l'existència d'un vermell vinculat a allò nocturn que connecta amb el que succeeix en el film:

El rojo nocturno, centrípeto, es el color del fuego central del hombre y de la tierra [...]. Es secreto, es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas y de los océanos primordiales. Es el color del alma, de la libido y del corazón [*cal recordar aquí a Pandora i Lulu*]. Es el color de la ciencia, el del conocimiento esotérico [*cal recordar al personatge del Doctor van Horn*] prohibido a los no iniciados, y que los sabios disimulan bajo su manto. (Chevalier, 2000: 888)

Chevalier senyala també que pels alquimistes el color vermell es relacionava amb la pedra filosofal. La pedra que apareix a la pel·lícula porta una ratlla d'aquell color en forma horitzontal: «Pels alquimistes, el vermell és el color de la pedra filosofal, el nom del qual significa *la pedra que porta el signe del sol*» (Chevalier, 2000: 888).

Per últim, insistint en el significat del cromatisme present en el film, és pertinent senyalar la relació que existeix entre els colors blau i vermell. La llum blava que genera la pedra trobada per Izzy Maurer –marcada amb un traç horitzontal en vermell– s'activa únicament en l'obscuritat. D'ella neix l'atmosfera blava que reuneix als protagonistes (Izzy i Cèlia) i possibilita el desenvolupament de la trama. El color blau representa la desmaterialització, l'oníric, irreal; sobrehumà o inhumà (Chevalier, 2000: 164). Aquesta atribució coincideix amb la descripció d'Auster i resulta una metàfora tant pel procés en què es troba Izzy Maurer (sumit en l'àmbit oníric) com de la trobada posterior amb el personatge de Celia Burns (en un espai sobrehumà).

Per tant, Celia Burns, personatge creat per Paul Auster per a *Lulu on the Bridge*, s'inscriu dins d'una interessant renovació dels models clàssics de la tradició literària i cinematogràfica, doncs recupera certs trets presents en el personatge originari d'Hesíode que no van recollir les recreacions posteriors (Frank Wedekind i Georg Wilhelm Pabst).

---

D'aquesta manera s'aporta una visió que amplia i corrobora el valor del mite inicial. La integritat de l'obra de l'escriptor nord-americà (literària i cinematogràfica) resulta reveladora en aquest aspecte. La majoria de les seves obres porten a terme el desenvolupament ulterior d'alguna cosa preexistent en major o menor grau, de manera implícita o explícita. No ha d'estranyar, per tant, que el personatge de Celia Burns reculli només alguns aspectes dels personatges anteriors (Lulú i Pandora) i que els trets predominants d'altres versions passin a ser secundaris al primer llargmetratge dirigit en solitari per Auster. No és pertinent preguntar-se si l'escriptor va ser conscient o no d'aquest fet: la tradició és una cosa que els autors han interioritzat i que en moltes ocasions reapareix de manera inconscient en la seva obra per mitjà de variacions i metamorfosi. Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, i un llarguíssim etcètera, així ho han ratificat en múltiples ocasions amb arguments, idees, conceptes i exemples il·lustratius.

L'àmbit artístic no resulta aliè al món de l'inconscient i dels arquetips; en aquest inconscient –que es podria denominar *inconscient literari*– també s'inclou la tradició. Això es fa palès a *Lulu on the Bridge*. La presència de la tradició a vegades es produeix d'un mode voluntari i altres no. En aquest llargmetratge d'Auster es troben ambdós casos; unes vegades busca vincles amb d'altres obres preexistents (Wedekind i Pabst) i altres es troben sense necessitat de buscar-los, com succeeix amb el personatge de Celia Burns en relació al mite hesiòdic de Pandora. La reelaboració en aquest cas apareix com una visió renovada del personatge, ja que remunta fins a l'origen del mateix (per mitjà de les versions anteriors) i subratlla valors potencials d'aquest que es troben implícits o adormits. Així, a través de la conservació d'unes característiques i la transformació d'altres, el mite sobreviu al llarg del temps. Però a més a més, el director implica tota la seva pel·lícula en una condició o mirada mítica (aspecte realment destacable) al mostrar-nos una perfecta hibridació entre allò real i allò fictici que en última instància condueix a l'espectador a un altre nivell de percepció al marge del nostre llenguatge estrictament racional i lògic. Celia Burns no s'acomoda estrictament al personatge de Lulu (Wedekind i Pabst) ni completament al de Pandora (Hesíode), però els recupera per reinventar-los i ampliar-los, oferint-nos una mirada renovada.

## Bibliografía

- ARISTÓTELES (1993): *Parva Naturalia*, Madrid: Alianza Editorial.
- AUSTER, P. (1998): *Lulu on the Bridge* [ed. orig. *Lulu on the Bridge*, 1998], Barcelona: Editorial Anagrama.
- AUSTER, P. (2005): *Smoke & Blue in the face* [ed. orig. *Smoke & Blue in the face*, 1995], Barcelona: Editorial Anagrama.
- AUSTER, P. (2007) *La vida interior de Martin Frost* [ed. orig. *The Inner Life of Martin Frost*, 2007], Barcelona: Editorial Anagrama.
- BORGES, J. L. (1993): «Los sueños y la poesía», *Slowmind*, <[www.slowmind.net/timologinews/borgesogno.pdf](http://www.slowmind.net/timologinews/borgesogno.pdf)>, [11/ 11/2011]
- BORGES, J. L. (2008): *Libro de sueños*, Madrid: Alianza Editorial.
- CIRLOT, J. E. (1982): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor.
- CURIESES, Ó. (2012): *Leer en la imagen. Paul Auster y el cine* (tesis doctoral UCM): inédita.
- CURIESES, Ó. (2014): «Diálogo con Paul Auster», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 763, 74-81.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (2000): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- DALDIS, A. (1999): *El libro de la interpretación de los sueños*, Madrid: Akal.
- ELIADE, M. (1991): *Mito y realidad* [ed. orig. *Aspects du mythe*, 1963], Barcelona: Editorial Labor, 1991.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Á. (1998): «Paul Auster hace volar su escritura con la imagen de *Lulu on the Bridge*», *El País* (30/10/1998).
- FREUD, S. (1979): *La interpretación de los sueños* [ed. orig. *Die Traum deutung*, 1899], Barcelona: Círculo de Lectores.
- FREUD, S. (1995): *Los sueños*, Madrid: Alianza Editorial.
- FREUD, S. (2005): *Psicoanálisis del arte*, Madrid: Alianza Editorial.
- GUBERN, R. (2007): «El ojo cinematográfico de Paul Auster», *Turia*, 83, 35-41.
- HERMOSO, B. (2007): «Mis obras se aman o se odian. Entrevista: Paul Auster, escritor y director», *El País* (9/6/2007).
- HESÍODO (1997): *Obras y fragmentos*, Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- JUNG, C. G. (1991): *Psicología y religión* [ed. orig. *Psychologie und Religion*, 1937], Barcelona: Paidós.
- JUNG, C. G. (1991): *Arquetipos e inconsciente colectivo* [ed. orig. *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, 1954], Barcelona: Paidós.
- JUNG, C. G. (1998): *Símbolos de transformación* [ed. orig. *Symbole der Wandung*, 1952], Barcelona: Paidós.
- JUNG, C. G. (2001): *Recuerdos, sueños, símbolos* [ed. orig. *Erinnerungen Träume Gedanken*, 1961], Barcelona: Seix Barral.
- JUNG, C. G. (2002): «Acercamiento al inconsciente» en *El hombre y sus símbolos* [ed. orig. *Man and his symbols*, 1964], Barcelona: Editorial Caralt, 15-103.
- RANK, O. (1979): «Apéndice» («El sueño y la poesía» y «El sueño y el mito» ) en Freud, S., *La interpretación de los sueños* [ed. orig. *Die Traum deutung*, 1899], Barcelona: Círculo de Lectores, 475-508.
- TROCCHI, A. (2002): «Temas y mitos literarios», en Gnisci, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Crítica, 129-171.
- WEDEKIND, F. (1993): *Lulú* [ed. orig. *Lulu (Erdegeist/ Die Büchse der Pandora)*, 1895-1904], Madrid, Editorial Cátedra.

## Filmografía

- AUSTER, P. (Director). (1998). *Lulu on the Bridge*, Estados Unidos: Trimark Pictures.
- AUSTER, P. (Director). (2007). *The Inner Life of Martin Frost (La vida interior de Martin Frost)*, Estados Unidos, .
- LYNCH, D. (Director) (2001). *Mullholland Drive*, Estados Unidos: Universal Pictures.
- PABST, G. W. (Director). (1995). *Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora)*. Alemania: Süd-Film..
- WANG, W. y AUSTER, P. y WANG, W. (Directores). (1995). *Blue in the Face*, Estados Unidos: Miramax International.