

# #12

# *LULU ON THE BRIDGE* DE PAUL AUSTER, UNA REELABORACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL MITO DE PANDORA A TRAVÉS DEL SUEÑO

**Óscar Curieses**  
UAH (EUCC)



**Resumen** || El presente artículo indaga en la reelaboración del personaje de Pandora llevada a cabo por Paul Auster en su película *Lulu on the Bridge* (1998). Auster incorpora algunos de los rasgos presentes en las versiones previas de Frank Wedekind y Georg Wilhelm Pabst, pero en última instancia los trasciende para conectarlos con otros elementos del mito originario de Hesíodo a través del fenómeno onírico.

**Palabras clave** || Adaptación cinematográfica | Reescritura | Literatura comparada | Mitos | Símbolos | Cine y sueño

**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 sueño: Forma, significado, narración

Con toda seguridad, la obra que ha proyectado una mayor influencia en Occidente en cuanto a la indagación de la experiencia onírica es la *Interpretación de los sueños* (1899) de Sigmund Freud. Quien eche un simple vistazo al índice de esta obra podrá comprobar el gran esfuerzo sistemático y el rigor de sus postulados, muchos de ellos vigentes en la actualidad en lo que concierne a su proceso de elaboración y funcionamiento. En este caso no se trata de defender u oponerse a una de las tesis centrales del pensador austriaco: la que sostiene que el sujeto al soñar libera elementos reprimidos tratando de satisfacerlos (aspecto que conforma el capítulo III del libro de Freud: «El sueño es una realización de deseos», muy discutido por Carl Gustav Jung<sup>1</sup>), sino de dirigir al lector hacia aquellos elementos que pueden resultar orientativos para una profundización en *Lulu on the Bridge* (1998), el primer filme de Auster como director en solitario<sup>2</sup>. Lo más destacable del libro de Freud en ese sentido radica en las partes de su tratado dedicadas al proceso de formación de los sueños y a los mecanismos que los desarrollan. Sus tesis al respecto se encuentran en los capítulos IV («La deformación onírica»), V («Materiales y fuentes de los sueños») y VI («La elaboración onírica») de su obra. El lector que se acerque a estas teorías freudianas y que posteriormente vea la película de Auster podrá comprobar cómo la estructura del filme sigue en gran medida los procesos descritos por el fundador del psicoanálisis. Aun así, no se debe olvidar que Freud (y también Jung), cuyas ideas y conceptos serán los utilizados mayoritariamente en lo que respecta al sueño en este artículo, son herederos de una larga tradición. La presencia de lo onírico y su investigación ha sido una constante a lo largo de la historia. En lo literario basta hojear la antología llevada a cabo por Jorge Luis Borges con el título *Libro de sueños* (1976) para comprobarlo: cerca de dos centenares de ejemplos que abarcan más de veinticinco siglos de presencia del universo de los sueños en la escritura. También muchos pensadores capitales de la cultura occidental han dirigido su atención en este asunto a lo largo de la historia. Ese interés por el mundo de los sueños se corrobora desde la Antigüedad, por ejemplo, en los escritos de Aristóteles titulados *Parva Naturalia* donde se encuentran capítulos como «Del sueño y de la vigilia», «De los sueños» y «De la adivinación durante el dormir». Y también en la obra de Artemidoro de Daldis (siglo II a.C.), autor de *Oneirokritiká* o *La interpretación de los sueños*, catálogo o diccionario de sueños con más de tres mil entradas, que inspiraría la celebrada obra de Sigmund Freud en los albores del siglo XX. Precisamente, junto a la obra de Freud aparecen muchas de las reflexiones sobre el sueño de autores románticos y de finales siglo XIX, recogidas por Otto Rank en «El sueño y la poesía» y «El sueño y el mito»; estos textos de Rank fueron publicados como un

### NOTAS

1 | Jung acepta la idea freudiana de que el símbolo remite a un sentido oculto, pero no que ese sentido se relacione con la represión del sujeto. Para Jung lo simbólico deriva de la psique a la hora de internarse en la esfera de lo desconocido y lo inefable. Sería pues una manera de expresar la realidad trascendente y desconocida, cuyo sentido, no está aún descifrado, pero al que se espera llegar en una interacción de lo consciente y lo inconsciente: «el símbolo no encierra nada, ni explica, remite más allá de sí mismo hacia un sentido aún inasible, oscuramente presentado, que ninguna palabra de la lengua que hablamos podría expresar de forma satisfactoria» (Estébanez Calderón, 2001: 988-989).

2 | Recuérdese que Auster ya había codirigido *Blue in the face* (1995), junto a Wayne Wang, y que había escrito el guión de *Smoke* (1995), asistiendo de forma continuada al rodaje.

apéndice a *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud en algunas ediciones de la obra. Junto a los capítulos mencionados anteriormente del austríaco, donde se investigan los materiales y las formas de expresión de los sueños, las teorías más destacables para este artículo son las tesis de Otto Rank y la concepción junguiana de lo onírico vinculada al mito: ambas asocian el sueño a la creación artística, en especial, a lo literario. Rank sigue la tesis freudiana de que los contenidos que aparecen en el sueño provienen de la represión llegando a señalar:

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)

Para Otto Rank, por tanto, existe una analogía entre las creaciones literarias, los mitos y el sueño (Rank, 1979: 475, 496). De él interesa la analogía que reivindica entre el sueño y la literatura, no tanto su motivación (es decir, si es fruto de un mecanismo de compensación o no). Además de esa interesante correspondencia entre lo onírico y lo artístico contenida en «El sueño y la poesía» se debe añadir otro aspecto que guarda una profunda relación con la película de 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)

Curiosamente, *Lulu on the Bridge* sigue la mayoría de los elementos que menciona Freud en cuanto al proceso de formación y apariencia de los sueños, estudiados en los capítulos IV, V y VI de su fundamental tratado, y constituye casi una puesta en escena de los mismos desde el soñar del personaje Izzy Maurer (Harvey Keitel) en el filme. No se sabe si Auster para escribir *Lulu* consideró la obra de Freud<sup>3</sup>, en cualquier caso esos mecanismos y tipo de transformaciones eran de uso generalizado por parte de los escritores antes de *La interpretación de los sueños* de Sigmund, como constata Otto Rank en la cita anterior.

La perspectiva de Carl Gustav Jung sobre los sueños interesa también porque enlaza con el ámbito de la escritura literaria. Para el autor suizo podría trazarse un paralelo entre el pensamiento mitológico de la Antigüedad y la forma del pensamiento del sueño (Jung, 1998: 47). Se debe recordar ahora, por tanto, la relación existente entre los arquetipos y su conexión con los mitos: estos resultaban ser una especie de teatralización de las ideas primordiales. Así, el sueño

---

## NOTAS

3 | A ese respecto se puede consultar la entrevista que el autor de este artículo realizó en relación a su cine a Paul Auster en otoño de 2013 y que se publicó con el título «Diálogo con Paul Auster» en el n.º 763 de la revista Cuadernos Hispanoamericanos.

supondría un vehículo a través del cual se expresan esas ideas primordiales o arquetipos. La proximidad entre el mundo onírico y el mítico resulta muy considerable debido a que ambos se encuentran emparentados con las imágenes producidas por el inconsciente (Jung, 1998: 55). Jung afirma la existencia de dos mundos regidos por dos formas de pensamiento diferente: el pensamiento dirigido (que sería el de la conciencia) y el pensamiento del sueño (que se correspondería con lo onírico, lo mítico y lo 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)

En el filme de Auster se produce una relación entre el sueño y lo mítico ajustada al patrón anterior. Gran parte de la película muestra el sueño de Izzy Maurer siguiendo el proceso descrito por Freud. En ese soñar del personaje aparece lo mítico y lo arquetípico: Lulú, Pandora y la *femme fatale*. Pero no es sólo eso. Otra de las virtudes del filme es el manejo de los aspectos espacio/temporales, semejantes a los empleados por el pensamiento mítico. Y, por último, la forma en que Auster concibe su historia es análoga también respecto a ese asunto: no existe distinción entre lo ficticio (el mito o el sueño) y lo no ficticio (la vigilia); de otro modo no se podría entender el sueño de Izzy Maurer ni la presencia posterior en la vigilia del personaje de Celia Burns (Mira Sorvino) con quien Izzy Maurer ha soñado<sup>4</sup>.

Para cerrar este apartado sobre el sueño se incluye un breve pasaje de Jorge Luis Borges (relatado con bastante humor) que forma parte de su conferencia titulada *Los sueños y la poesía* impartida en los años ochenta del siglo XX en Buenos Aires. Allí de nuevo el escritor argentino señala esa indistinción entre el mundo del sueño y la vigilia:

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 y Pandora en *Lulu on the Bridge*

Paul Auster trasciende y reelabora las características del personaje femenino de Lulú, que previamente habían aparecido en la obra del dramaturgo de Frank Wedekind en *Lulú* (1895-1904) y en la posterior

### NOTAS

4 | Se debe señalar que el trabajo de Paul Auster en relación a lo mítico en esta película, se circunscribe al ámbito del guión, no tanto a la forma en que aparecen las imágenes.

5 | Fragmento de la conferencia «Los sueños y la poesía», pronunciada el 19 de septiembre de 1980 en la EFBA e incluida en el libro titulado *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires* (Borges, 1993).



adaptación que llevó a cabo Georg Wilhelm Pabst en *La caja de Pandora* (1928). Auster lo transforma en algo próximo a un «símbolo de la imaginación en su aspecto irracional y desencadenante» (Cirlot, 2002: 359), con lo que logra que recupere ciertos rasgos originarios del mito presentes en *Los trabajos y los días*. Dicho aspecto se corrobora ya al inicio del filme cuando el personaje de Izzy Maurer observa una serie de fotografías en las que aparecen los rostros de Celia Burns (Mira Sorvino), Pandora (Louise Brooks) y la actriz Vanessa Redgrave, quien será la directora de la nueva versión de *La caja de Pandora* insertada en el sueño de Izzy Maurer. Las fotografías que ve el saxofonista antes de recibir el disparo señalan con claridad a las protagonistas de su ensoñación<sup>6</sup> y parte de la trama que protagonizará Maurer, sólo descubierta por el espectador en la escena final: Celia Burns se santigua ante la ambulancia en la que muere Izzy Maurer.

## NOTAS

6 | Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños*, en los ya mencionados capítulos IV, V y VI, señala de manera muy precisa gran parte de las características de formación y desarrollo del proceso onírico. Su explicación coincide en gran medida con la que emplea Auster en su filme.





El saxofonista Izzy Maurer contempla distintas fotografías de actrices, algunas de ellas relacionadas con otras versiones de *La caja de Pandora*, antes de salir a tocar al escenario. Poco después recibe un disparo en el concierto y en su sueño reaparecerán todos esas imágenes.

Las huellas de Hesíodo, aunque puedan resultar difusas en la obra del cineasta norteamericano, se entrevén por momentos y resultan cruciales a la hora de reescribir el mito. En *Los trabajos y los días* Pandora ejerce una función de objeto trampa. Zeus se siente molesto porque Prometeo le ha robado el fuego para entregárselo a los hombres y el soberano de los dioses decide vengarse. Su castigo consistirá en la entrega a Epimeteo, hermano de Prometeo, de Pandora (la primera mujer) y su vasija. Epimeteo, desoyendo los consejos de Prometeo, acepta el regalo de Zeus. En general, se suele relacionar a Pandora con un objeto como la caja, pero resultaría mucho más adecuado considerar ese objeto como una jarra o vasija. Pandora causará la tragedia de los hombres, a semejanza del personaje de Eva en el *Génesis*, al quitar con sus manos la enorme tapa de la jarra<sup>7</sup>. De este modo, y tras haber extraído los males del fondo de la jarra, lo único que finalmente queda a los seres humanos es la esperanza<sup>8</sup>, que permanecerá allí por voluntad expresa de Zeus. Este hace que la tapa de la vasija regrese a su sitio apiadándose del ser humano en última instancia (Hesíodo, 1997: 128). Precisamente de ahí nace el dicho popular de que la esperanza es lo último que se pierde.

La aproximación al personaje arcaico que lleva a cabo Auster parece directamente proporcional al número de elementos suprimidos en *Lulu on the Bridge* factibles de poner en relación con las obras de Wedekind y Pabst<sup>9</sup>. Celia Burns no es Lulú, aunque vaya a interpretar al personaje de Lulú (como metaficción) en una nueva versión de *La caja de Pandora*. Es destacable que Auster rodase algunos materiales que pertenecían a esa metaficción y que finalmente los suprimiera del montaje final. Los motivos que llevaron a tomar esa decisión se desconocen, pero se tiene la certidumbre de que se rodaron puesto que algunos de los fotogramas pertenecientes a estos se incluyen en el guión publicado por Anagrama en España (Auster, 1998). Sin embargo, en las entrevistas realizadas al director y a otros miembros del equipo (que aparecen junto a ese texto) no

## NOTAS

7 | El texto desarrollado dice lo siguiente: «al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra, los dejó diseminarse [se refiere a los males] y procuró a los hombres lamentables inquietudes» (Hesíodo, 1997: 127).

8 | Precisamente lo que ofrece en la película de Auster es la esperanza de Izzy Maurer, quien sueña estar curado y vivir una nueva vida con Celia Burns.

9 | En el guión publicado por Anagrama aparecen fotogramas de escenas que finalmente quedaron suprimidas y que estaban relacionadas con la obra de Franz Wedekind y la versión de G.W. Pabst. Esas escenas, que atañen al *remake* de *La caja de Pandora* dentro de la película de Auster, no aparecen en la versión final de *Lulu on the Bridge*.

se comenta la desaparición del material filmado. En las escenas eliminadas, Celia Burns aparecía interpretando a Lulú en su veta más sensual y seductora. Uno de esos fragmentos muestra el momento en que Lulú posa frente al fotógrafo Black<sup>10</sup> (Auster, 1998: 91), otro la seducción de Lulú (Celia Burns) al personaje de Peter<sup>11</sup> (Auster, 1998: 100) y algunos en los que Lulú (Celia Burns) aparece junto a Alvin<sup>12</sup> (Auster, 1998: 131). Por último, se prescinde también en el montaje final de la muerte de Lulú (Celia Burns) a manos de Jack, el Destripador (Auster, 1998: 138). Lo que Auster logra con la supresión de esos materiales es un acercamiento a la versión más arcaica del mito: el solapamiento del elemento hesiódico de la espera con la «imaginación en su estado irracional y desencadenante» propuesta por Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos* para la acepción de «Pandora». Ha quedado claro que en Wedekind y sus secuelas posteriores se moderaban o casi se eliminaban los elementos cosmogónicos, religiosos y míticos, lo que resulta lógico al tratarse de una visión desacralizada del personaje, propia del siglo XX.

Sin embargo, otro elemento fundamental como *la esperanza o la espera* pasaba completamente inadvertido. Uno de los aspectos capitales del filme de Auster radica en su tratamiento del tiempo, en un claro acercamiento a su naturaleza mítica mediante el recurso de la ensoñación. Se podría decir que *Lulu on the Bridge* constituye una de las pocas obras cinematográficas que indaga en este aspecto. Lo que sucede en ella es un solapamiento perfecto entre el tiempo de la «realidad» (los últimos momentos de la vida de Izzy Maurer) y el de la «ficción» (el sueño de Maurer) consiguiendo que esta última tenga efectos precisos en el ámbito de lo real y que en última instancia se encuentren plenamente fundidos, como sucedía con los mitos en las culturas primitivas. Lulú, como Pandora, representa simbólicamente un «arquetipo», una idea primordial y originaria del inconsciente colectivo: un tipo de mujer que conduce a la humanidad a la catástrofe, la *femme fatale*. Ya se ha señalado que esa misma idea está presente de forma continua en otros personajes femeninos de la tradición occidental. Aun así parece pertinente volver al mito de Pandora y relacionarlo con determinados aspectos del personaje de Celia. El mito hesiódico también narra que la esperanza queda atrapada en la caja de Pandora; precisamente esta resulta una de las líneas maestras que explora el filme: la esperanza de poder vivir, de salvarse del disparo recibido sin motivo alguno, que tiene Izzy durante el sueño. En *Lulu on the Bridge* se asiste a los últimos momentos de la vida de Izzy Maurer bajo la forma de un sueño. En esa ensoñación se construye la ficción de que su estado de salud mejora y logra modificar ciertos aspectos conflictivos de su existencia junto a una mujer, Celia Burns, su nuevo amor. Pero en última instancia ese bienestar soñado, esa esperanza, se desvanece en un proceso muy semejante al que lleva a cabo David Lynch en *Mullholland Drive*

## NOTAS

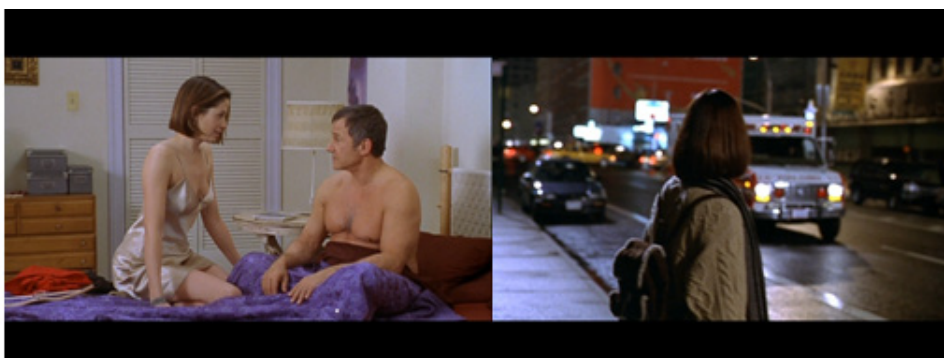
10 | En el original de Frank Wedekind se corresponde con el pintor Schwartz.

11 | En el original de Frank Wedekind se corresponde con el Dr. Schön.

12 | En el original de Frank Wedekind se corresponde con Alwa.



(2002). El sueño de Maurer tiene su inicio en una tragedia y vuelve a ella; es decir, se produce en una ensoñación entre dos instantes: el disparo y la muerte. Ese tiempo señala un estado intermedio de relativa felicidad y constituye un puente (se verá después al estudiar este símbolo) hacia la muerte. Maurer sólo se encuentra bien cuando está junto a Celia, cuando ella se aleja empeora notablemente. De hecho, una vez que Celia Burns se marcha a Dublín (llevándose la piedra) para rodar la nueva versión de *La caja de Pandora*, Maurer cae en las manos del Doctor Van Horn.



Izzy Maurer sueña que se recupera del disparo y vive una historia de amor con Celia Burns; esta tiene el mismo rostro que una de las actrices en las fotografías que contempló antes de salir al escenario a dar su concierto.



Izzy Maurer muere en la ambulancia pero su ensoñación parece haberse hecho realidad porque ante la ambulancia Celia Burns, protagonista de su sueño, se santigua en el mismo instante en que se apaga la sirena, que marca el final de la vida de Izzy.

En el mito de Hesíodo se hace especial hincapié en la intervención de Zeus para que la esperanza no se escape de la vasija ya que el resto de los males han sido dispersados por el mundo. Celia Burns, personaje soñado, cierra la última secuencia de la película y aparece viva fuera del sueño de Izzy Maurer ante la ambulancia donde el saxofonista acaba de morir. El personaje, por tanto, se convierte en un correlato perfecto entre la espera y la esperanza. El último sueño de Izzy Maurer se ha hecho realidad, es decir, ha sido vivido realmente. La última escena de la película reconduce toda la narración hacia lo fantástico y da un giro inesperado al filme

de Auster que no sólo se aproxima a la idea jungiana de «verdad psicológicamente verdadera»<sup>13</sup>, sino que resulta mucho más radical porque convierte efectivamente en objetivo aquello que en principio sólo era subjetivo. Este giro de la trama hacia lo sobrenatural aparece en el último momento del largometraje al incorporarse al ámbito de la vigilia un personaje procedente del sueño: Celia Burns<sup>14</sup>.

Otro elemento importante en la película se sustenta en el empleo de la ficción dentro de la ficción, la doble *mise en abyme* que construye distintos planos y falsea la percepción de lo real. Este recurso interesa por el efecto que produce en el filme. Al introducir una nueva ficción (la nueva versión de *La caja de Pandora* está dentro del sueño de Izzy Maurer y las secuencias en que Celia Burns muestra a Izzy de su trabajo como actriz en el televisor), el espectador olvida el posible carácter ficticio de lo que está viendo, es decir, el último sueño de Maurer. Auster consigue con este recurso un inteligente desplazamiento en la ficcionalidad que estallará en la última secuencia. *Lulu on the Bridge* aboca al espectador a creer que Izzy Maurer ha escapado de la muerte para desvelar en el último momento que no ha sido así. Pero poco después la película lleva a cabo un sincretismo de ambas posibilidades: Maurer no escapa a la muerte, pero lo que ha vivido en el sueño no es en absoluto una ficción, Celia Burns está allí para corroborarlo. El espectador se encuentra en ese momento en una encrucijada y no le queda más remedio que aceptar lo que aparece ante sus ojos y replantearse todo el significado del filme así como la interrelación entre la realidad, el sueño y la ficción, de forma semejante a lo que sucedía al final de *Smoke* o de *La vida interior de Martin Frost*.

La disolución entre la vida y el sueño conectan a *Lulu on the Bridge* con lo maravilloso y lo mítico. Como afirma Paul Auster en las entrevistas publicadas junto al guión de la película, existen dos lecturas posibles de la misma. La primera sería más sencilla<sup>15</sup>, lo que vemos en el filme es el sueño de Izzy Maurer antes de su fallecimiento. La segunda interpretación resultaría bastante más compleja, porque además de mostrar el sueño de Izzy Maurer, lo soñado tiene la apariencia de efectivamente haber sido vivido por sus protagonistas en la vigilia. Las palabras del cineasta sobre esa doble lectura resultan iluminadoras:

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

## NOTAS

13 | Esta idea de Jung se halla en *Símbolos de transformación* (Jung, 1998: 31) y en *Psicología y religión* (Jung, 1991a: 21).

14 | Véase también en «Diálogo con Paul Auster» (Curieles, 2014) su respuesta respecto al significado del nombre de «Celia» como «la caída del cielo».

15 | Sin embargo, la sencillez de la que habla Auster tendría también matices. No se trataría sólo de una presencia azarosa del personaje de Celia, que Izzy ha visto en una fotografía antes de recibir el disparo que lo llevará a la muerte, sino de las posibles consecuencias que se derivan de ese hecho y que pueden relacionarse con la idea de «sincronicidad» junguiana.

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)

Toda la película oscila entre lo imaginario y lo real para fundirlo definitivamente en la última secuencia. Por tanto, la visión que Izzy tiene de Celia al comienzo del filme configura los elementos del sueño, los desencadena y los dota de contenido. Pero hay más, la visión final de Celia añade un aspecto fundamental a la película: el nivel de realidad de los sueños es el mismo que el de la vigilia. Ese posicionamiento coloca a la historia narrada en un estrato mítico, como sucedía originariamente en el relato de Hesíodo. Esta última característica difiere sustancialmente de la perspectiva de Wedekind, Berg y Pabst, puesto que el personaje de Celia Burns no es meramente un elemento destructivo sino que va mucho más allá.

## 2. Metamorfosis y equivalencias simbólicas

Auster, al responder acerca de las fuentes de su primera película como director en solitario en la entrevista realizada por Rebecca Prime (Auster: 1998, 157-184) no hace referencia explícita al texto de Hesíodo, pero no se debe descartar la relación que guarda con él, aunque sea a través de textos puente como las versiones de Wedekind y Pabst. Incluso sin una correspondencia pura entre los elementos simbólicos que aparecen en Hesíodo y en *Lulu on the Bridge*, se pueden rastrear ciertas similitudes en el empleo de los símbolos. No se trata tanto de que estos tengan un correlato exacto en la obra cinematográfica sino de que su efecto o la sensación simbólica resultante sea similar. En Hesíodo, como se ha dicho, se cuenta que Pandora al destapar la vasija libera todos los males y que Zeus, finalmente, decide apiadarse del hombre y cerrar dicha vasija para que al menos le quede la esperanza (Hesíodo, 1997: 127-128). Las interpretaciones acerca de la decisión de Zeus son diversas (y no se desarrollarán aquí, pues exceden el cometido de este artículo), pero sí es oportuno insistir en que *la esperanza*, que permanece dentro de la vasija en el mito original, parece una metamorfosis de la situación de Izzy Maurer durante el sueño: «Solo permaneció allí dentro la Espera, aprisionada entre infrangibles muros bajo los bordes de la jarra» (Hesíodo, 1997: 128).

El aspecto vinculado a la espera se relaciona con el significado simbólico del puente, el tránsito que Izzy Maurer lleva a cabo de la vida a la muerte. En la película, ese asunto resulta esencial pues toda ella discurre entre dos imágenes. La primera es la de Izzy mirando la fotografía de Celia Burns junto a otras actrices, entre ellas Louise Brooks, poco antes de que disparen a Izzy; la segunda

es la imagen de Celia santiguándose al morir Izzy en la ambulancia. Prácticamente todo lo que se desarrolla entre estos dos fotogramas anteriores pertenece al sueño de Izzy. Este esquema corrobora el significado que Juan Eduardo Cirlot otorga a este elemento en su *Diccionario de símbolos*:

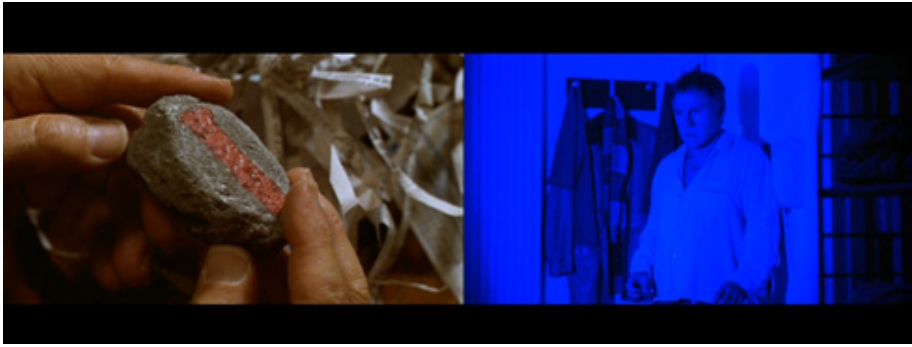
El puente simboliza siempre el traspaso de un estado a otro, el cambio o el anhelo de cambio. Como decimos, el paso del puente es la transición de un estado a otro, en diversos niveles (épocas de la vida, estados del ser), pero la otra orilla, por definición, es siempre la muerte. (Cirlot, 1982: 379)

Asimismo debe hacerse una mención aparte del apellido del personaje Celia: «Burns». El motivo por el cual Zeus castiga a los hombres se relaciona con la entrega del fuego por parte de Prometeo y «burn» en inglés significa «arder» o «quemar». Celia Burns participará en el descubrimiento de la caja donde se oculta la piedra clave (atravesada por una línea horizontal roja). Por tanto, Pandora, la caja y el fuego aparecen nuevamente asociados en una metamorfosis que toma cuerpo en Celia Burns: el significado de su apellido, la piedra y la línea roja. Muy reveladora resulta precisamente la piedra en el filme; no se puede definir con exactitud qué significa este objeto (coincidiendo con el valor que Jung atribuye a los símbolos) pero su valor resulta tan abierto y ambiguo como la esperanza. El propio Auster así lo 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)







Fotogramas de Izzy Maurer (Harvey Keitel) abriendo la cajita que resulta semejante a la caja de Pandora y su efecto una vez que la observa en la oscuridad.

La relación que guarda la piedra con el mito de Hesíodo podría resultar confusa en primera instancia, pero al repensar las posibles similitudes con la vasija original surgen características comunes. Primero, el material del que están hechos ambos objetos: piedra y recipiente poseen carácter mineral. Segundo, la cualidad incorpórea de lo que contienen: la energía azul de la piedra en *Lulu on the Bridge* y los males de la vasija en Hesíodo. La piedra además lleva dibujada una línea horizontal roja. En el nivel icónico se puede interpretar la horizontalidad como límite, tránsito o puente, situación en la que se encuentra Maurer. El color rojo simbólicamente representa aquello que remite a la vida, a la prohibición y al fuego: otra vez Prometeo y Pandora. Pero sucede que al estudiar el simbolismo del color rojo aparecen más relaciones y similitudes. Jean Chevalier recoge en su *Diccionario de los símbolos* la existencia de un rojo vinculado a lo nocturno que conecta con lo que sucede en el filme:

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 [recuérdese a Pandora y Lulu]. Es el color de la ciencia, el del conocimiento esotérico [téngase presente al personaje del Doctor van Horn] prohibido a los no iniciados, y que los sabios disimulan bajo su manto. (Chevalier, 2000: 888)

Chevalier señala también que para los alquimistas el color rojo se relacionaba con la piedra filosofal. La piedra que aparece en la película lleva una raya de ese color en forma horizontal: «Para los alquimistas, el rojo es el color de la piedra filosofal, cuyo nombre significa *la piedra que lleva el signo del sol*» (Chevalier, 2000: 888).

Por último, insistiendo en el significado del cromatismo presente en el filme, es pertinente señalar la relación que existe entre los colores azul y rojo. La luz azulada que genera la piedra encontrada por Izzy Maurer –marcada con un trazo horizontal en rojo– se activa únicamente en la oscuridad. De ella nace la atmósfera azul que reúne

---

a los protagonistas (Izzy y Celia) y posibilita el desenvolvimiento de la trama. El color azul representa la desmaterialización, lo onírico, lo irreal y lo sobrehumano o inhumano (Chevalier, 2000: 164). Esta atribución coincide con la descripción de Auster y resulta una metáfora tanto del proceso en el que se encuentra Izzy Maurer (sumido en el ámbito onírico) como del posterior encuentro con el personaje de Celia Burns (en un espacio sobrehumano).

Por tanto, Celia Burns, personaje creado por Paul Auster para *Lulu on the Bridge*, se inscribe dentro de una interesante renovación de modelos clásicos de la tradición literaria y cinematográfica, pues recupera ciertos rasgos presentes en el personaje originario de Hesíodo que no recogieron las recreaciones posteriores (Frank Wedekind y Georg Wilhelm Pabst). De esta manera se aporta una visión que amplía y corrobora el valor del mito inicial. Toda la obra del escritor norteamericano (literaria y cinematográfica) resulta un clásico en ese aspecto. La mayoría de sus trabajos llevan a cabo un desarrollo ulterior de algo preexistente en mayor o menor grado, de manera implícita o explícita. No debe extrañar, por tanto, que el personaje de Celia Burns recoja sólo algunos aspectos de los personajes anteriores (Lulú y Pandora) y que los rasgos predominantes de otras versiones pasen a ser secundarios en el primer largometraje dirigido en solitario por Auster. No es pertinente preguntarse si el escritor fue consciente o no de este hecho, la tradición es algo que los autores han interiorizado y que en muchas ocasiones reaparece sin advertirlo en su obra mediante variaciones y metamorfosis. Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, y un larguísimo etcétera así lo han ratificado en múltiples ocasiones con argumentos, ideas, conceptos y ejemplos ilustrativos.

El ámbito de lo artístico no resulta ajeno al mundo del inconsciente y los arquetipos; en ese inconsciente –que se podría denominar como *inconsciente literario*– también se incluye la tradición. De ello se da buena cuenta en *Lulu on the Bridge*. Esa presencia de la tradición a veces se produce de un modo voluntario y otras no. En este largometraje de Auster se encuentran ambos casos; unas veces busca vínculos con otras obras preexistentes (Wedekind y Pabst) y otras se halla sin necesidad de buscarlos: como sucede con el personaje de Celia Burns en relación al mito hesiódico de Pandora. La reelaboración en este caso aparece como una visión renovada del personaje, pues se remonta hasta el origen del mismo (a través de las versiones anteriores) y subraya valores potenciales de este que se encontraban implícitos o estaban adormecidos. Así, mediante la conservación de unas características y la transformación de otras es como el mito sobrevive a lo largo del tiempo. Pero además el director envuelve toda su película en una condición o

mirada mítica (algo realmente destacable) al mostrarnos una perfecta hibridación entre lo real y lo ficticio que en última instancia conduce al espectador a otro nivel de percepción al margen de nuestro lenguaje estrictamente racional y lógico. Celia Burns no se acomoda estrictamente al personaje de Lulú (Wedekind y Pabst) ni completamente al de Pandora (Hesíodo), pero los recupera para reinventarlos y ampliarlos, ofrece una mirada renovada sobre ellos.

---

## 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>, [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.



# #12

# *LULU ON THE BRIDGE* BY PAUL AUSTER, A CINEMATIC REINTERPRETATION OF THE MYTH OF PANDORA THROUGH DREAMS

**Óscar Curieses**  
*UAH (EUCC)*

**Illustration** || Beatriz Simón

**Translation** || Sharyn Cameron

**Article** || Received on: 31/06/2014 | International Advisory Board's suitability: 12/11/2014 | Published: 01/2015

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



**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. Dreams: Form, meaning, narrative

Without a doubt, the work that has had the most influence on investigating the dream experience throughout the Western world is *Interpretation of Dreams* (1899) by Sigmund Freud. The index of this work reveals the great detailed efforts and the rigor of his theories, many of which are still valid today, regarding his methods of interpretation and function. This case does not concern the defence or opposition to one of the Austrian philosopher's central theories which proposes that the person who dreams releases repressed elements in order to satisfy them (an aspect discussed in "The Dream as Wish-fulfillment", chapter 3 of Freud's book, and challenged by Carl Gustav Jung<sup>1</sup>). Rather, here we will attempt to guide the reader towards those elements that can bring about a deeper understanding of *Lulu on the Bridge* (1998), the first film directed solely by Auster.<sup>2</sup> The most noteworthy aspect on this topic in Freud's book lies in the sections dedicated to the process of dream-formation and the mechanisms that influence their development. His theories on this matter can be found in chapter 4 ("Distortion in Dreams"), chapter 5 ("The Materials and Sources of dreams") and chapter 6 ("The Dream-Work") of his work. The reader who leans towards these Freudian theories and who subsequently watches Auster's film would realize that, to a large extent, the structure of the film follows the processes described by the founder of psychoanalysis.

Even so, it should not be forgotten that Freud (and also Jung), whose ideas and concepts with respect to dreams will be used principally in this article, are heirs to a large tradition. The presence of dreams and their investigation have been a constant throughout history. In literature, you have only to glance through the anthology entitled *Libro de Sueños* (1976) compiled by Jorge Luis Borges, to verify this: close to two hundred examples that span more than twenty five centuries of the presence of the world of dreams in literature. Also, many major thinkers in Western culture have directed their attention to this matter throughout history. This interest in the world of dreams has been documented since antiquity. Aristotle's *Parva Naturalia*, for example, includes chapters "On Sleep", "On Dreams" and "On Divination in Sleep", and in the work of Artemidorus Daldianus (2<sup>nd</sup> century BC), the *Oneirocritica* or *The Interpretation of Dreams*, there is a catalogue or dictionary of dreams with more than three thousand entries. Artemidorus' text would inspire the famous work of Sigmund Freud at the dawn of the 20<sup>th</sup> century. Indeed, in Freud's work there are many ideas on dreams from Romantic authors and from others from the late 19<sup>th</sup> century. These musings were captured by Otto Rank in his works "Dreams and Poetry" and "Dreams and Myth", and published as an appendix to some editions of Sigmund Freud's work *The Interpretation of Dreams*.

---

## NOTES

1 | Jung accepts the Freudian idea that the symbol refers to a hidden meaning, but that this meaning is not connected to the repression of the subject. For Jung, the symbolism comes from the psyche when you delve deep into the unknown and the indescribable. It is therefore a way of expressing transcendental reality and the unknown, whose meaning is not even interpreted, but is waiting to interact with conscious thoughts and the unconscious mind: "el símbolo no encierra nada, ni explica, remite más allá de sí mismo hacia un sentido aún inasible, oscuramente presentado, que ninguna palabra de la lengua que hablamos podría expresar de forma satisfactoria" (Estébanez Calderón, 2001: 988-989).

2 | Auster had already co-directed *Blue in the face* (1995), together with Wayne Wang, and had written the script, and assisted throughout the filming, of *Smoke* (1995).

In addition to the previously mentioned chapters by Sigmund Freud, in which he investigates the contents and forms of expression of dreams, the most significant theories relevant to this article are those of Otto Rank and the Jungian concept of linking dreams to myth. Both associate dreams with artistic creativity, and especially to the creation of literary works. Rank follows the Freudian theory that the contents of dreams come from repressed unconscious thoughts appearing in the conscious mind:

También [the implicit comparison is with dreams] 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)

For Rank, therefore, there exists a correlation between literary works, myths and dreams (Rank, 1979: 475, 496). He is mainly interested in the parallels between dreams and literature, not so much in their motivation (that is, on whether they are the product of a compensation mechanism or not). In addition to this interesting connection between dreams and artistic contents in “Dreams and Poetry”, we must mention another aspect which has a deep connection with Auster’s film. Rank states:

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)

Interestingly, *Lulu on the Bridge* follows most of the elements that Freud mentions regarding the formation and occurrence of dreams, which are staged as the dreams of the character Izzy Maurer (Harvey Keitel) in the film. It is not known if Auster took Freud’s<sup>3</sup> work into consideration when writing *Lulu*, but these mechanisms and types of transformations were certainly of general use by writers before *The Interpretation of Dreams* by Sigmund Freud, as Rank asserts in his previous statement.

Jung’s perspective on dreams is also worth considering, as it relates to the field of literary writing. The Swiss writer draws a parallel between mythological thinking from ancient times and the form of thinking about dreams (Jung, 1998: 47). At this point, therefore, it should be noted that a relationship exists between archetypes and myths, which were a sort of theatricalization of those basic ideas. In this way, dreams would be a means through which these basic ideas or classic examples were expressed. The similarity between the dream world and the mythical world is considerable, due to the fact that both are related to thoughts produced by the unconscious (Jung, 1998: 55). Jung affirms the existence of two worlds governed by two

---

## NOTES

3 | On this aspect you can consult the interview by the author of this article to Paul Auster on the subject of his films in autumn 2013. It was published under the title “Diálogo con Paul Auster” in *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 763.



forms of thinking: controlled thinking (thinking of the consciousness) and dream thinking (which would correspond with dreams, myths, and childhood):

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)

In his film, Auster creates a relationship between dreams and the fantastic, following the previous pattern. A major part of the film shows Izzy Maurer's dream following the process described by Freud. The fantastic and the archetype appear in the dream of this character: Lulu, Pandora and the *femme fatale*. Moreover, another of the film's strengths is the treatment of the space/time dimension, similar to that used in mythical thinking. Lastly, Auster's very conception of the story is also analogous to this scheme: there is no distinction between the fictitious (fantasy or dream) and the non-fictitious (the state of wakefulness); otherwise, the dream of Izzy Maurer or the subsequent presence, while he is awake, of the character of Celia Burns (Mira Sorvino), whom Izzy Maurer had dreamt of, could not be understood.<sup>4</sup>

To conclude this section about dreams, a brief passage by Jorge Luis Borges has been included (told with a good deal of humour). The passage is taken from his lecture entitled *Los sueños y la poesía* pronounced in the 1980s in Buenos Aires. Here again the Argentinian writer highlights the lack of distinction between the dream world and the awakened state:

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. Lulu and Pandora in *Lulu on the Bridge*

Paul Auster transcends and rewrites the characteristics of the female character of Lulu, who appeared previously in the work entitled *Lulu* (1895-1904) by playwright Frank Wedekind, and in the subsequent adaptation *Pandora's Box* (1928) by Georg Wilhelm Pabst. Auster transforms this character into something similar to a "símbolo de la imaginación en su aspecto irracional y desencadenante" (Cirlot,

## NOTES

4 | It should be highlighted that Paul Auster's work in relation to the mythical in the film is confined to the script and not so much in the way it appears in the images.

5 | Excerpt from the conference "Los sueños y la poesía", given on 19 of September 1980 at the EFBA and included in the book *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires* (Borges, 1993).

2002: 359), and manages to reclaim some of the original features of the myth present in Hesiod's *Works and Days*. This aspect is already apparent at the beginning of the film when the character Izzy Maurer sees a series of photographs displaying the faces of Celia Burns (Mira Sorvino), Pandora (Louise Brooks), and the actress Vanessa Redgrave. Vanessa Redgrave is to be the director of the new version of *Pandora's Box*, and she is placed in Izzy Maurer's dream. The photographs seen by the saxophonist before receiving a gunshot clearly signal the main characters of his dream,<sup>6</sup> and part of the plot, which will feature Maurer. The viewer only discovers this in the final scene when Celia Burns makes the sign of the cross as the ambulance, in which Izzy Maurer is dying, drives away.

## NOTES

6 | In *The Interpretation of Dreams*, chapters 4, 5 and 6, Sigmund Freud highlights in a very precise way a large part of the characteristics in the formation and development of the dream process. His explanation coincides to a great extent with that employed by Auster in his film.





Figure 1. Before playing on stage, saxophonist Izzy Maurer contemplates the different photographs of the actresses, some of which are connected to other versions of *Pandora's Box*. Shortly afterwards, he gets shot during the concert these images reappear in his dream.

There are traces of Hesiod throughout the film, albeit diffused in the work of the North American filmmaker, crucial to the rewriting of the myth. In *Works and Days*, Pandora serves the function of a trap: Zeus is troubled because Prometheus has stolen fire from him in order to deliver it to mankind, thus the ruler of the gods decides to get revenge. The punishment will be the arrival of Epimetheus, Prometheus' brother, Pandora (the first woman) and her jar. Epimetheus, ignoring his brother's advice, accepts the gift from Zeus. In general, Pandora is often associated with an object like the box, but it would be much more appropriate to consider this object as a jar or jug. Pandora will bring about the tragedy of mankind, similar to the character of Eve in *Genesis*, when she removes the enormous lid of the jar with her hands.<sup>7</sup> In this way, after removing the evils from the bottom of the jar, the only thing left for human beings is hope,<sup>8</sup> which remains only at the express wish of Zeus. The lid of the jar must be replaced so that, ultimately, compassion can be shown to mankind (Hesiod, 1997: 128). This myth is the origin of the popular saying that goes "hope is the last thing we lose".

The resemblance that Auster creates to the original character seems directly proportional to the number of elements suppressed in *Lulu on the Bridge* in relation to the works of Wedekind and Pabst.<sup>9</sup> Celia Burns is not Lulu, although it may help us to interpret the character of Lulu (as metafiction) in a new version of *Pandora's Box*. It is notable that Auster had filmed some material belonging to this metafiction that was deleted from the final film. The reasons for this decision are unknown, but it is certain that they were filmed since several of the stills belonging to this were included in the script published by Anagrama in Spain (Auster, 1998). However, in the interviews conducted with the director and other members of the team (which appear with this text) no mention is made of the removal of this film material. In the eliminated scenes, Celia Burns appeared to be depicted as Lulu displaying her sensual and seductive nature. One

## NOTES

7 | The full text states the following: "al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra, los dejó diseminarse [referring to evils] y procuró a los hombres lamentables inquietudes" (Hesiod, 1997: 127).

8 | Exactly what Auster's film offers is the hope of Izzy Maurer, who dreams of being healed and living a new life with Celia Burns.

9 | The script published by Anagrama includes stills of the scenes. These were connected to the work of Franz Wedekind and the version by G.W. Pabst, but were then suppressed. The scenes of a *remake* of *Pandora's Box* in Auster's film did not appear in the final cut of *Lulu on the Bridge*.

of the scenes shows the moment when Lulu is posing in front of the photographer Black<sup>10</sup> (Auster, 1998: 91), another shows Lulu's (Celia Burns) seduction of the character Peter<sup>11</sup> (Auster, 1998: 100) and in several others Lulu (Celia Burns) appears with Alvin<sup>12</sup> (Auster, 1998: 131). The final film scenes also do not show the death of Lulu (Celia Burns), at the hands of Jack, the Murderer (Auster, 1998: 138). What Auster achieves with the suppression of these materials is a resemblance to the version which is much older than the myth: the overlapping of the Hesiodic element of waiting with the "imaginación en su estado irracional y desencadenante" proposed by Juan Eduardo Cirlot in his *Diccionario de Símbolos* for the definition of "Pandora". It has remained clear that with Wedekind and his previous consequences the cosmological, religious and mythical elements were reduced or almost eliminated, which is understandable in an ungodly vision typical of the 20<sup>th</sup> century.

Another fundamental element, however, like hope and waiting, passed completely unnoticed. One of the most noteworthy aspects of Auster's film stems from his treatment of time, in a clear introduction to its mythical nature through the use of fantasy. It can be said that *Lulu on the Bridge* constitutes one of the few cinematic works that employs this aspect. What happens in the film is a perfect overlapping of time in 'reality' (the last moments of Izzy Maurer's life) and time in 'fiction' (Maurer's dream). This is achieved when the fiction has definite effects in reality and they both ultimately become deeply entwined, as happened in primitive myths and cultures. Lulu, like Pandora, symbolically represents an archetypal example, a primordial and original idea of the collective unconscious: a type of woman who leads mankind to catastrophe, the *femme fatale*. It has already been highlighted that this same idea is present constantly in other female characters in Western tradition. Even with this, it seems fitting to return to the myth of Pandora and connect it with certain aspects in the character of Celia. The Hesiodic myth also tells how hope remains trapped in Pandora's Box; this is one of the key stories which the film explores: the hope, which Izzy dreamt, of being able to live, to escape being shot without reason. In *Lulu on the Bridge* the last moments of Izzy Maurer's life are dealt with in the form of a dream. In this fantasy, the fiction that his health improves is constructed and some conflictive aspects of his existence with a woman change. Ultimately though, this dreamed-of well-being, this hope, vanishes in a very similar way to that in the film *Mulholland Drive* (2002) by David Lynch. Maurer's dream begins in tragedy and ends with tragedy; that is, a fantasy is created between two moments: the shooting and his death. This time marks an intermediary state of relative happiness and constitutes a bridge (this symbol will be examined later) towards death. Maurer only finds himself well when he is with Celia; when she moves away he gets notably worse. In fact, once Celia Burns travels to Dublin (taking the stone with her) to

---

## NOTES

10 | The painter Schwartz in Frank Wedekind's original.

11 | Dr. Schön in Frank Wedekind's original.

12 | Alwa, in Frank Wedekind's original.



film the new version of *Pandora's Box*, Maurer falls into the hands of Doctor Van Horn.



Izzy Maurer dreams that he recovers from being shot and lives a love story with Celia Burns; she has the same face as one of the actresses in the photographs which he had looked at before leaving the scene to go to perform his concert.



Izzy Maurer dies in the ambulance but his dream seems to have become reality because in front of the ambulance, Celia Burns, the character in his dream, makes the sign of the cross at the same instant when the siren fades away. This marks the end of Izzy's life.

Hesiod's myth places special emphasis on the intervention of Zeus, who prevents hope escaping from the jar, after the rest of evils have been inflicted on the world. Celia Burns, the character in the dream, closes the final scene of the film by appearing alive outside of Izzy Maurer's dream. This occurs as the ambulance carrying the dying saxophonist is passing. The character, therefore, becomes a perfect link between waiting and hope. The last dream of Izzy Maurer has become reality, that is, it has been truly lived. The final last scene redirects all the narrative towards the fantastic and adds an unexpected turn to Auster's film. It does not simply approximate the Jungian idea of "verdad psicológicamente verdadera",<sup>13</sup> rather it is much more radical because, effectively, it transforms something that in principle was only subjective into something objective.<sup>14</sup>

Another noteworthy element in the film is the use of fiction within fiction, the double *mise en abyme* that is constructed on different levels and distorts the perception of reality, producing a powerful effect in the film. When introducing a new fiction (the new version

## NOTES

13 | Jung's idea appears in *Símbolos de transformación* (Jung, 1998: 31) and in *Psicología y religión* (Jung, 1991a: 21).

14 | See also Auster's response regarding the significance of the name "Celia" as "fallen from the sky" in "Diálogo con Paul Auster" (Curieses, 2014).

of *Pandora's Box* is in Izzy Maurer's dream and the scenes when Celia Burns shows Izzy Maurer her work as an actress on the TV), the viewer forgets the possible fictitious character seen in the last dream of Maurer. With this feature, as in the last sequence, Auster brings about a clever shift in fictionality: *Lulu on the Bridge* leads the viewer to believe that Izzy Maurer has escaped death only to reveal in the last moment that this is not the case. Soon after, however, the film achieves a syncretism of both possibilities: Maurer does not escape death, but what he lived in his dream is not completely fiction. Celia Burns is there to corroborate this. At this moment viewers find themselves at a crossroads and have no option but to accept what appears before their eyes and re-consider the entire significance of the film, as well as the interrelationship between reality, dreams and fiction. This is similar to what happened at the end of *Smoke* or *The Inner Life of Martin Frost*.

The blurred divide between real life and dreams connects them to magic and myth in *Lulu on the Bridge*. As Paul Auster states in the interviews published with the film script, two readings of the film are possible. The first would be simpler:<sup>15</sup> the film presents Izzy Maurer's dream before he dies. The second interpretation would be somewhat more complex, because in addition to showing Izzy Maurer's dream, that narrative would, in effect, be lived out by the main characters when awake. The filmmaker's words on this idea of a double reading are enlightening:

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)

The film swings between the imaginary and reality and effects a merging of the two in the last scene. Therefore, Izzy's vision of Celia at the start of the film shapes the elements of the dream triggering them and filling them with content. However, the last vision of Celia adds yet another crucial aspect to the film: the level of realism in the dreams is the same as when awake. This positioning puts the narrated story in a mythical sphere, as in Hesiod's original tale. This last characteristic differs substantially from the views of Wedekind, Berg and Pabst, given that the character of Celia Burns is not merely a destructive element but goes much further than that.

---

## NOTES

15 | However, the simplicity of what Auster is talking about would have different degrees. It would not only be about an ominous presence of the character Celia, which Izzy had seen in a photograph before getting shot and which lead to his death, but rather to the possible consequences of this event and that can be connected with the idea of Jungian "synchronicity".

## 2. Metamorphosis and symbolic equivalents

---

Discussing the sources for his first film as a director, in an interview with Rebecca Prime (Auster: 1998, 157-184), Auster did not make any explicit reference to the Hesiod text. However, the connection that his film has with this text should not be dismissed, although it may only be connected through intermediary texts like the versions by Wedekind and Pabst. Even without a clear connection between the symbolic elements which appear in Hesiod and in *Lulu on the Bridge*, certain similarities in the use of symbols can be traced. It is not so much that these have an exact correlation in the cinematic work but rather their affect and the resulting symbolic feeling are similar. As previously stated, Hesiod relates that upon opening the jar, Pandora releases all the evils and Zeus, finally, decides to take pity on mankind and close the jar so that at least hope is left (Hesiod, 1997: 127-128). Interpretations about Zeus' decisions are diverse (and will not be developed here as they are beyond the scope of this article), but it is important to note that *hope*, which remains inside the jar in the original myth, seems to be a metamorphosis from Izzy Maurer's situation during the dream: "Solo permaneció allí dentro la Espera, aprisionada entre infrangibles muros bajo los bordes de la jarra" (Hesiod, 1997: 128).

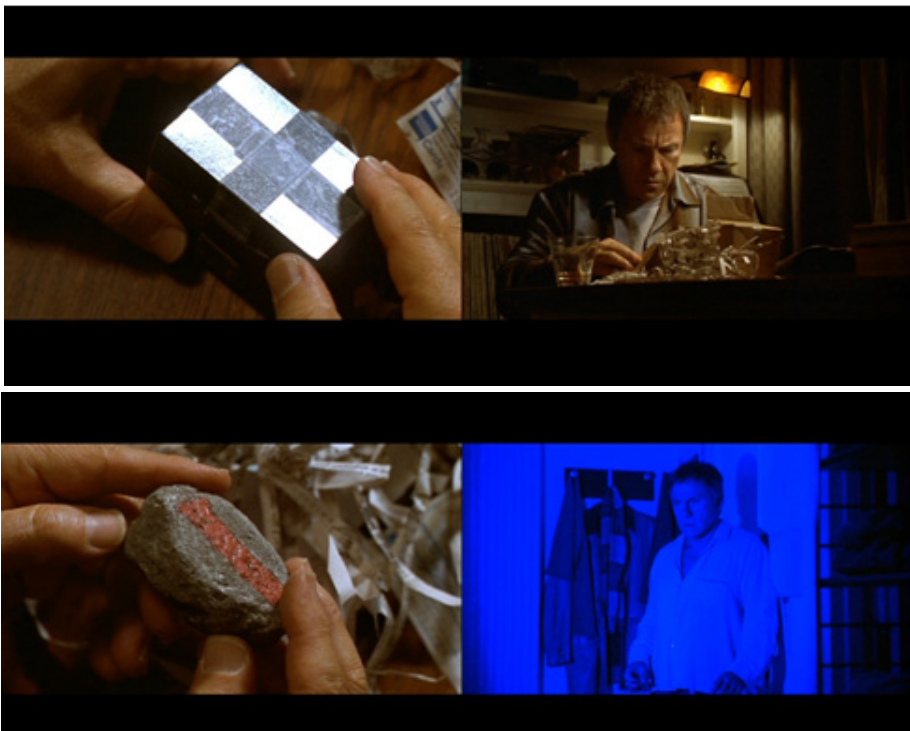
The aspect of waiting relates to the symbolic meaning of the bridge, Izzy Maurer's passing from life to death. In the film, this aspect is essential as it all flows between two images. The first is that of Izzy looking at the photograph of Celia Burns along with the other actresses, among them Louise Brooks, shortly after the disappearance of Izzy. The second is the image of Celia making the sign of the cross when Izzy is dying in the ambulance. Practically everything that happens between these two previous still shots belongs to Izzy's dream. This sequence confirms the significance that Juan Eduardo Cirlot gives this element in his *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)

Likewise, Celia's surname 'Burns' should also be noted for its significance. The reason that Zeus punishes mankind is connected to the deliverance of fire by Prometheus and the meaning of the English word 'burn' is therefore significant. It is Celia Burns who discovers the box where the stone is hidden (with a horizontal line across it). Therefore, Pandora, the box and the fire appear connected again in a metamorphosis which takes

shape in Celia Burns: the significance of her surname, the stone and the red line. The stone is a very revealing factor in the film; its meaning cannot be defined with precision (it coincides with the value that Jung attributes to symbols), but its value is as open and ambiguous as hope. Auster himself confirms this:

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)



Stills of Izzy Maurer (Harvey Keitel) opening the box, which is similar to Pandora's Box and its effect once it is seen in the darkness.

The connection that the stone has with Hesiod's myth could be confusing in the first instance, but upon reconsidering the possible similarities with the original box, common characteristics arise. Firstly, the material from which both objects are made: the stone and the container possess mineral characteristics. Secondly, the property they each embody: the blue energy of the stone in *Lulu on the Bridge*



---

and the evils in the jar in Hesiod. The stone also has a horizontal red line across it. On an iconic level, the horizontal line can be interpreted as a limit, a passageway or a bridge, the situation that we find Maurer in. The colour red symbolically represents life, prohibition and fire: it refers again to Prometheus and Pandora. However, when you study the symbolism of the colour red, more connections and similarities appear. In his *Diccionario de símbolos* Jean Chevalier recognises the existence of a connection between red and night which connects what happens in the 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 [recuérdese a Pandora y Lulu]. Es el color de la ciencia, el del conocimiento esotérico [téngase presente al personaje del Doctor van Horn] prohibido a los no iniciados, y que los sabios disimulan bajo su manto. (Chevalier, 2000: 888)

Chevalier also highlights that for alchemists the colour red was associated with the philosophers' stone. The stone that appears in the film has a horizontal line inscribed on it: "Para los alquimistas, el rojo es el color de la piedra filosofal, cuyo nombre significa *la piedra que lleva el signo del sol*" (Chevalier, 2000: 888).

Finally, when considering the significance of the colours present in the film, it is important to highlight the link between the colours blue and red. The blue light that the stone emits when discovered by Izzy Maurer—marked with a horizontal red line—shines only in the darkness. From it comes the blue atmosphere that unites the main characters (Izzy and Celia) and enables the drama to develop. The colour blue represents the dematerialization, the dream, the unreal and the supernatural or inhuman (Chevalier, 2000:164). This reference coincides with the description by Auster and is as much a metaphor of the process in which Izzy Maurer finds himself (immersed in the dream) as of the subsequent encounter with the character Celia Burns (in a superhuman space).

Consequently, Celia Burns, the character created by Paul Auster for *Lulu on the Bridge*, is embedded within an interesting reinvention of classic models from literature and cinema, as it recaptures several features present in the original character by Hesiod which were not developed in previous recreations (Frank Wedekind and Georg Wilhelm Pabst's). In this way, the film provides a fuller vision and corroborates the value of the initial myth. The works by the North American writer (in literature and film) make it a classic in this aspect. Most of his work brings about a hidden development in an implicit or explicit way, and of a greater or lesser degree, of something pre-existing. It is therefore not surprising that the character of Celia Burns only contains some aspects of the previous characters (Lulu



and Pandora) and that the predominant features of other versions happen to be secondary in this, Auster's first film. It is not necessary to consider whether the writer was conscious of this fact; mythology or folklore is something which authors have internalized and which on many occasions reappears without warning in their work through variations and transformations.

Artistic creativity is not alien to the unconscious world and the archetypal examples; this unconscious—which could be called the literary unconscious—also includes tradition. *Lulu on the Bridge* gives a good account of it. This presence of mythology sometimes occurs voluntarily and sometimes does not. In Auster's film we find both cases; at times you search for links with other pre-existing works (by Wedekind and Pabst) and other times it isn't necessary to look for them: as with the character Celia Burns in relation to Hesiod's myth of Pandora. In this case the reinterpretation appears to be a renewed vision of the character, as it goes back to the original (through the previous versions) and highlights potential values which were implicit or dormant. In this way, in keeping some characteristics and transforming others, the myth survives throughout time. Additionally, however, the director enshrouds the entire film in a mythical veil or endows it with a mythical quality (something truly remarkable) to show us a perfect hybridization of the real and the fictitious. This ultimately takes the viewer to another level of perception, at the edge of our strictly rational and logical language. Celia Burns is not strictly contained in the character of Lulu (as presented by Wedekind and Pabst), nor completely in that of Pandora (as developed by Hesiod), but reclaims these characters in order to reinvent and deepen them, offering us a renewed look.

## Works cited

- ARISTOTLE (1993): *Parva Naturalia*, Madrid: Alianza.
- AUSTER, P. (1998): *Lulu on the Bridge*, Barcelona: Anagrama.
- AUSTER, P. (2003): *Smoke & Blue in the face*, London: Faber and Faber.
- AUSTER, P. (2007). *The Inner Life of Martin Frost*, USA: Picador.
- BORGES, J.L. (1993): "Los sueños y la poesía", Slowmind, <www.slowmind.net/timologinews/borgesogno.pdf>, [11/ 11/2011].
- BORGES, J. L. (2008): *Libro de sueños*, Madrid: Alianza Editorial.
- CIRLOT, J. E. (1983): *Diccionario de símbolos*, London: Routledge.
- CURIESES, Ó. (2012): *Leer en la imagen. Paul Auster y el cine* (doctoral thesis UCM): unpublished.
- CURIESES, Ó. (2014): "Diálogo con Paul Auster", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 763, 74-81.
- CHEVALIER, J. and GHEERBRANT, A. (1995): *The Book of Symbols*, London: Wiley-Blackwell.
- DALDIS, A. (1999): *El libro de la interpretación de los sueños*, Madrid: Akal.
- ELIADE, M. (1991): *Mito y realidad [Aspects du mythe, 1963]*, USA: Waveland Press.
- 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*, October 30.
- FREUD, S. (2010): *The Interpretation of Dreams [Die Traum deutung, 1899]*, USA: Basic Books.
- FREUD, S. (2001): *On Dreams*, USA: Dover Publications Inc.
- 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*, June 9.
- HESÍODO (1997): *Obras y fragmentos*, Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- JUNG, C. G. (1977): *Psychology and Religion [Psychologie und Religion, 1937]*, USA: Yale University Press.
- JUNG, C. G. (1991): *The Archtypes and the Collective Unconscious [Von den Wurzeln des Bewusstseins, 1954]*, London: Routledge.
- JUNG, C. G. (1998): *Símbolos de transformación [Symbole der Wandung, 1952]*, Barcelona: Paidós.
- JUNG, C. G. (1995): *Memories, Dreams, Symbols [Erinnerungen Träume Gedanken, 1961]*, Barcelona: Fontana Press.
- JUNG, C. G. (2002): "Acercamiento al inconsciente" in *El hombre y sus símbolos [Man and his symbols, 1964]*, Barcelona: Editorial Caralt, 15-103.
- RANK, O. (1979): "Apéndice" ("El sueño y la poesía" and "El sueño y el mito") in Freud, S., *La interpretación de los sueños [Die Traum deutung, 1899]*, Barcelona: Círculo de Lectores, 475-508.
- TROCCHI, A. (2002): "Temas y mitos literarios", in Gnisci, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Crítica, 129-171.
- WEDEKIND, F. (1995): *Lulu [Lulu (Erdgeist/ Die Büchse der Pandora), 1895-1904]*, Germany, Philipp Reclam, Jun Velag GmbH.

## Filmography

- AUSTER, P. (Director) (1998): *Lulu on the Bridge*, USA: Trimark Pictures.
- AUSTER, P. (Director) (2007): *The Inner Life of Martin Frost*, USA.
- LYNCH, D. (Director) (2001): *Mulholland Drive*, USA: Universal Pictures.
- PABST, G. W. (Director) (1995): *Die Büchse der Pandora (Pandora's Box)*. Germany: Süd-Film.
- WANG, W., AUSTER, P., and WANG, W. (Directors) (1995): *Blue in the Face*, USA: Miramax International.

# #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» (Hesíodo, 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

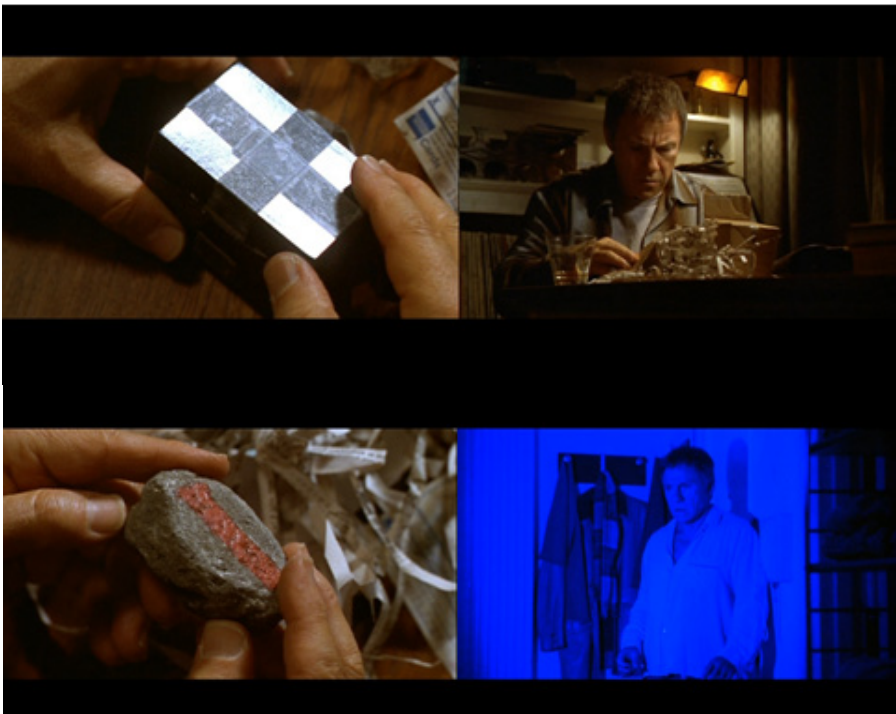
A l'entrevista realitzada per Rebecca Prime (Auster: 1998, 157-184), quan Auster respon sobre les fonts que va fer servir en la seva primera pel·lícula com a director en solitari no fa referència explícita al text d'Hesíode, però no s'ha de descartar la relació que guarda amb aquest text, encara que 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.