

#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 Jung¹), 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 solitario². 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 Freud³, 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 soñado⁴.

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?»⁵.

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 ensoñación⁶ 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 jarra⁷. 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 esperanza⁸, 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 Pabst⁹. 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 Black¹⁰ (Auster, 1998: 91), otro la seducción de Lulú (Celia Burns) al personaje de Peter¹¹ (Auster, 1998: 100) y algunos en los que Lulú (Celia Burns) aparece junto a Alvin¹² (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*

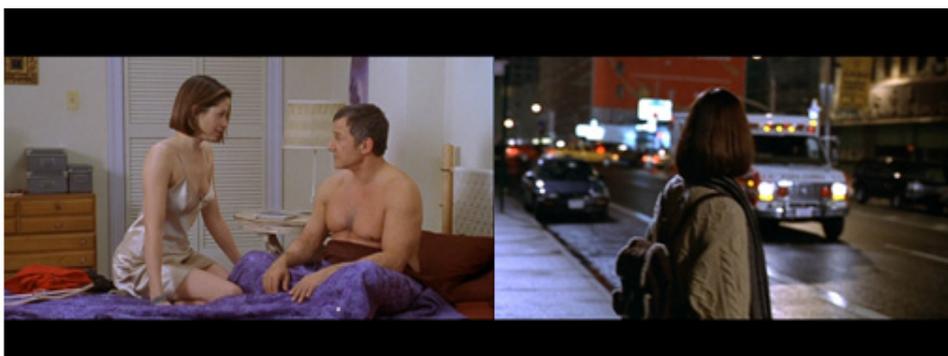
NOTAS

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»¹³, 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 Burns¹⁴.

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 sencilla¹⁵, 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

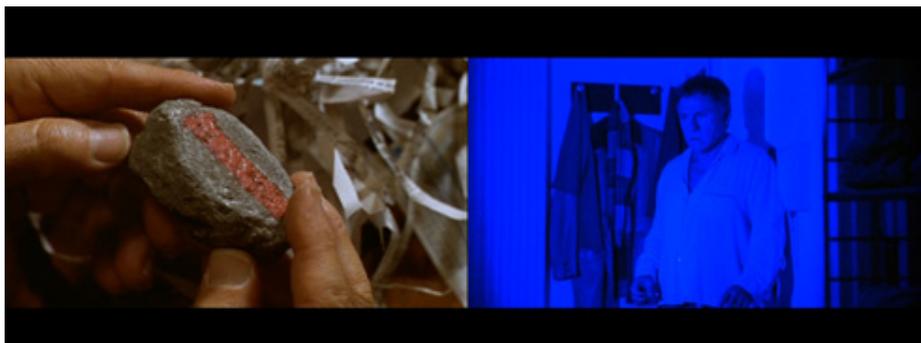
es la imagen de Celia santiguándose al morir Izzy en la ambulancia. Prácticamente todo lo que se desarrolla entre estos dos fotogramas anteriores pertenece al sueño de Izzy. Este esquema corrobora el significado que Juan Eduardo Cirlot otorga a este elemento en su *Diccionario de símbolos*:

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.