

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“El cine de Fritz Lang. Influencia de los mitos y arquetipos en su filmografía”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

Andrés López Herreros

Tutor/a:

José Pavía Cogollos

Lola Cuenca Jaramillo

GANDIA, 2013



*“La lucha es lo más importante;
no su resultado, sino la rebelión en sí misma”*

Fritz Lang





RESUMEN / ABSTRACT

El siguiente proyecto presenta un estudio personalizado de la obra cinematográfica del cineasta austríaco Fritz Lang para analizar sus tendencias y vincular los arquetipos a sus películas, principalmente las ideas planteadas por los psicólogos Sigmund Freud y Carl Gustav Jung referente a las ideas primarias y secundarias. Para ello se muestra la influencia de la mitología en su narrativa cinematográfica, la presencia de arquetipos y elementos propios del subconsciente colectivo en su cine así como la influencia ejercida en él por parte de cineastas, artistas y movimientos culturales tanto en su estilo como en su técnica.

The next project is a personal study of the cinematographic work of Austrian filmmaker Fritz Lang to analyze trends and to link the archetypes to his films, especially the bases raised by psychologists Sigmund Freud and Carl Gustav Jung's concerning primary and secondary ideas. This shows the influence of mythology in his narrative film, the presence of archetypes and the collective unconscious elements in his films and the influence exerted on it by the filmmakers, artists and cultural movements both in style and in its technique.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

- **ESPAÑOL:** Fritz Lang, arquetipo, subconsciente colectivo, filmografía, cine.
- **ENGLISH:** Fritz Lang, archetype, collective unconscious, filmography, cinema.





ÍNDICE

1.	Introducción	9
2.	El sendero de lo junguiano a lo languiano	12
3.	Segmund Freud. De la psicología onírica al concepto de Lang	14
4.	Carl Gustav Jung. El eslabón entre mitología y arquetipo	20
4.1.	Los siete arquetipos de Jung	28
4.1.1.	El anciano sabio	
4.1.2.	El timador	
4.1.3.	La persona	
4.1.4.	La sombra	
4.1.5.	El niño divino	
4.1.6.	El <i>anima</i> y el <i>animus</i>	
4.1.7.	La gran madre	
5.	Fritz Lang. El discípulo cineasta	36
6.	Elementos arquetípicos en su etapa americana	46
7.	Conclusiones	47
8.	Bibliografía y referencias web	49
9.	Anexos	51
9.1.	Proceso de Preproducción	
9.2.	Proceso de Postproducción	





1. INTRODUCCIÓN

La idea de este proyecto nace acompañada de una fuerte atracción por el cine europeo de la década de los 20 a los 50, especialmente de la mano de directores como Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Wiene, Victor Sjöström, Serguéi Eisenstein y, especialmente, por el catalizador de este proyecto, Friedrich Christian Anton Lang. La atractiva atmósfera de sus films así como el lirismo que destilan me gustó y empecé a contemplar una serie de inquietudes que afectaban tanto a la parte formal como narrativa de sus películas, ¿porqué estos trabajos funcionaban de una manera tan precisa y efectiva cuando muchos de sus elementos eran repetidos una y otra vez incluso de forma simple y directa?

El cine que veía cada día me gustaba más, lo alternaba desde el punto de vista más ecléctico posible y, salvo trabajos más vanguardistas o experimentales como el surrealismo o los universos oníricos y personales de Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski, David Lynch u otros directores puntuales empecé a observar ese abanico de repeticiones esquemáticas que una y otra vez funcionaban con una precisión absoluta. Desde los primeros directores franceses o estadounidenses hasta los actuales *blockbusters* producto de la industria finisecular, observé estos detalles dentro de todas las vanguardias, nacionalidades y géneros. Así es como me interesé por el atractivo mundo de las ideas sociales innatas que ya había trabajado en filosofía a través de Platón y que Freud y Jung aclaraban con especial acierto a través de sus revolucionarias ideas acerca de las ideas primarias y secundarias, arquetipos, subconsciente colectivo, etc.

Por tanto, el presente proyecto profundiza en muchas ramas del arte y la epistemología pero trabajando esencialmente con dos de ellas, el cine y la psicología. Desde él, intento presentar un estudio personalizado de la obra cinematográfica del cineasta austríaco Fritz Lang para poder investigar acerca de sus principales



inquietudes y vincular las ideas innatas o arquetipos planteadas por Carl Gustav Jung a sus largometrajes. Los objetivos secundarios del trabajo son:

- Mostrar la influencia de la mitología en su filmografía.
- Realizar un estudio concreto de su etapa americana para observar tendencias, repeticiones y temática empleada.
- Valorar la influencia de otros cineastas, artistas, pensadores y movimientos en su estilo y técnica.

Es necesario precisar los límites del trabajo ya que un ejercicio de análisis de toda la filmografía de Fritz Lang excedería las metas de este proyecto. Es por eso que decidí realizar un recorrido por todo su cine pero centrando el análisis de la presencia de los arquetipos en su cine solamente dentro de la etapa americana. No se trata de un análisis exhaustivo del trabajo cinematográfico de Lang sino de conocer cuáles son las ideas que plantean Sigmund Freud y Carl Gustav Jung y, sobretodo, como recogen los cineastas esta herencia psico-antropológica en sus películas, aportando los datos necesarios para justificar la presencia de los arquetipos en las creaciones narrativas.

El primer paso en este recorrido fue el visionado de los 42 films que conforman la filmografía de Fritz Lang, para ello tuve que recurrir a diferentes fuentes y conseguir la totalidad de sus películas por vías diferentes, las dos primeras fueron perdidas hace tiempo y no es posible encontrarlas en la actualidad¹. El cine de Lang goza de una variedad asombrosa por lo que no supone ningún problema ver la totalidad de sus films de manera consecutiva, abarca muchos géneros, etapas, estilos, temáticas que facilitan su visionado hasta el punto de disfrutarlo al máximo. En cada uno de estos films iba anotando los arquetipos fundamentales de la narrativa clásica, mientras, por otra parte también anotaba las ideas que también se repetían pero que formaban parte de los siete arquetipos básicos de Jung. Después del visionado de todas sus

¹ Las dos primeras películas de Fritz Lang se encuentran perdidas actualmente, estas son "Habblut" de 1919 y "Der herr der liebe" (El hombre del amor) también de 1919.



películas disponía de una base de datos e información con la que poder trabajar y así fue como empecé a desglosar todo el material y analizar con mayor precisión las teorías de Freud y de Jung. Después seguí con la redacción de los diferentes puntos que componen el proyecto y vinculando todo lo que leía y aprendía con mi discurso, es decir, con lo que quería contar. Finalmente, intenté obtener diferentes ideas dentro del discurso que combinaran estilo, técnica cinematográfica, situación social e histórica, vida personal, etc. e ilustrar cada uno de mis argumentos con el mejor ejemplo posible, una o varias películas del maestro vienés.

Aparte del visionado de toda la filmografía de Lang también leí total o parcialmente diferentes libros sobre Fritz Lang, mitología narrativa, leyendas, arquetipos, subconsciente colectivo todo ello reforzado con guiones cinematográficos, entrevistas, artículos, críticas, estudios monográficos y referencias web los cuales he utilizado siempre que he considerado oportuno para completar mi trabajo con notas a pie de página o referencias directas. El primer problema que se presentó fue decidir que parte del trabajo de Fritz Lang era la que debía estudiar con más precisión y centrar el trabajo ya que es imposible por tiempo y dimensiones de la memoria trabajar con toda su obra, es por ello que me centré en la etapa americana, la más rica en el análisis de los arquetipos que tenía en mente; otras opciones fueron su alegato antinazi², su etapa alemana o los films que se centraban en la fatalidad y el destino. El segundo problema era como vincular toda la información que iba obteniendo de los libros con mis ideas, es decir, unir mi discurso con el teórico-científico; para ello tuve que alternar la redacción de cada uno de los puntos teniendo que cuenta los otros restantes y fusionándolos como si de una sola idea se tratase, esto me ha permitido profundizar completamente en el tema de mi proyecto y, lo que es más importante, disfrutar mientras ha sido construido.

² El alegato antinazi de Fritz Lang está formado por tres películas: "The man hunt" (El hombre atrapado) 1941, "Hangmen also die" (Los verdugos también mueren) 1943 y "Ministry of fear" (El ministerio del miedo) 1943.



2. EL SENDERO DE LO JINGUIANO A LO LANGUIANO

Siempre he sentido una profunda fascinación por el cine de Fritz Lang, no sólo por este director sino por el cine en general. Sin embargo, siempre existe una irracional fascinación presente en las películas de algunos autores. Estos artistas tienen la capacidad de tocar con su varita mágica todos sus trabajos impregnándolos de belleza y genialidad. El mérito del director austriaco reside en su capacidad de identificación y, sobre todo, de adaptación.

De identificación porque supo implantar su estilo de manera inconfundible, dotar a sus películas de un sello autorral que le identificaba, le hacía diferente de los demás. Es lógico que esta máxima se haya convertido en el gran *hándicap* de todos los artistas, la búsqueda de ese requisito que implica la autenticidad, de realizar un trabajo decididamente sincero con el que puedan identificarse tanto a lo largo de la historia como en sus propias disciplinas, esto tiene un valor muy importante porque no es nada fácil, no todos lo consiguen.

Sin embargo, Fritz Lang supo abrazarse a elementos innatos e inherentes al ser humano de manera ejemplar, no buscó un camino catártico y fácil para reflejar la bajeza y la insignificancia del ser humano sino que se remontó a lo más importante, a sus orígenes, a los verdaderos problemas del hombre que ya reflejaron nuestros antepasados a través de las mitologías. Estos problemas vienen condicionados por agentes antropológicos y se remontan a los orígenes del ser humano, en la prehistoria el hombre primitivo utilizaba su talento y su destreza para su propia supervivencia, como dijo C.R. Darwin en *“El origen de las especies”* (1859) estas capacidades de sobrevivir en el entorno le convirtió en heredero del futuro, la supremacía de la clase más fuerte, aquella que sabe aferrarse a la vida a través de la adaptación. La supervivencia es clave, es el objetivo que guía, inspira y motiva para vivir, la llevamos dentro de nuestros genes.



Todo este cúmulo de ideas reflejadas en la antropología y regidas por los parámetros de la supervivencia y la evolución nos conduce al concepto de arquetipo, creado por el psicólogo Carl Gustav Jung. El arquetipo se puede definir de manera precisa pero simplista como imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo, también conocido como subconsciente colectivo. Este principio de rarefacción de los valores más intrínsecos del ser humano ha supuesto la supervivencia durante mucho tiempo, han conducido a la evolución como causa de la misma e implicará la creación de grandes historias a través de la mitología (tanto mitos como leyendas), la literatura o el cine a través de unos principios innatos, los cuales ya tenían interiorizados artistas y creadores incluso antes de nacer, entre ellos Fritz Lang³. En su origen, los arquetipos eran modos de pensamiento que tendían a personificar los fenómenos de la naturaleza. Platón definió los arquetipos como modelos eternos de las cosas que establecen un vínculo entre la divinidad suprema y el mundo de la materia, mientras que para Jung, los arquetipos son unidades de conocimiento intuitivo que existen en el inconsciente colectivo (común a todos los seres humanos), que se transmiten por los cuentos, leyendas o mitos y se manifiestan en los sueños, en las creaciones artísticas y en todas las producciones de carácter imaginativo del individuo. Ajenos a la experiencia, los arquetipos funcionan como patrones de conducta cuando el individuo necesita resolver su problemática vital y carece de imágenes propias.

Aún así, primero, es importante recordar a su mentor, el famoso psicólogo Sigmund Freud, el cual relacionó por primera vez la influencia del subconsciente humano con las arraigadas normas de los arquetipos a través de un mundo totalmente relacionado con este mundo subconsciente que ya reflejaron los griegos en sus mitologías, las de los sueños.

³ El maestro austríaco reconoce la influencia de Louis Feuillade, en concreto la serie "Fantomas" (1913 – 1915) en los orígenes de su cine. Aún así, consideraba que un director debe ser un creador, un artista que expresa para no convertirse en un mero agente de tráfico. (Lang a Jean-Luc Godard, *Le dinosaure et le bébé*, programa televisivo de la serie "Cineastes de nostre temps", 1964. Una selección de esta emisión apareció en *Studio*, núm. 38, abril 1990.)

3. SEGMUND FREUD. DE LA PSICOLOGÍA ONÍRICA AL CONCEPTO DE LANG

Freud inicia su clásica obra *La interpretación de los sueños* con lo que en 1899 constituía, sin duda, una revolucionaria afirmación: “En las páginas que siguen demostraré que hay una técnica psicológica que permite interpretar los sueños”, en este instante nacía la moderna psicología onírica o de los sueños. Próximo a su muerte, Fritz Lang realizó una serie de entrevistas para el periodista Andrew Sarris⁴ donde confirmaba su evasión de la realidad a la hora de hacer cine, no hacia un cine expresionista como el renegaba sino hacia caminos desconocidos pero presentes en todo ser humano, el mundo de los sueños de Freud es otro camino para llegar a ellos, así lo explicaba el maestro⁵:

“The theme of man and his destiny and of man trapped in inanimate kind of fate runs right through your work? I am quite sure that this is correct. It would be very interesting if psycho-analyst could tell me why I am so interested in these things. I think from the beginning, one of my first films, the fight of man against his destiny or how he faces his destiny has interested me very much”.

La rotunda y atrevida afirmación de Sigmund Freud sentaría las bases de un territorio todavía por descubrir y que permitiría a su alumno Carl Gustav Jung, con más diferencias que afinidades, crear un modelo de información social escondido en lo más profundo de nuestro cerebro, en el terreno del subconsciente, también permitiría esta afirmación a muchos creadores conocer las bases de la narrativa en la que el espectador tendría un papel decisivo a la hora de vincularse a las historias, el director austríaco de cine lo conocía perfectamente así como que estos mecanismo ya funcionaban desde hacía miles de años, no desde la época griega del conocimiento sino desde que el ser humano empezó a contar historias de forma oral.

⁴ Entrevistas realizadas en el año 1975 en Munich (Alemania), Lang murió al año siguiente.

⁵ SARRIS, ANDREW (1969), *Interviews with filmmakers*, London, Pinter Editions.



Freud estudió medicina en Viena, a raíz de sus investigaciones en el campo de la neurología, llegó a la conclusión de que un gran número de neurosis (enfermedades funcionales del sistema nervioso por inestabilidad emocional) tienen su origen en un nivel de la mente inferior a la consciencia. Tras emprender un minucioso proceso de autoanálisis con la finalidad de seguir explorando esta región de la mente, concluyó que el papel de los sueños es fundamental para acceder a los materiales que en ella se esconden. De esta manera, Freud abrió la puerta del subconsciente, a través de un estado de nuestro cerebro que mezcla nuestro apartado racional con el irracional, se trata del mundo de los sueños. Este universo onírico de los sueños resultó ser el punto de partida para investigar los patrones sumergidos del subconsciente que se repiten una y otra vez a lo largo de la historia y que plasman con asombroso parecido las diferentes artes (literatura, teatro, cine). Estos patrones, que más tarde llegarían a conocerse como arquetipos, fueron según palabras de Luis Aller en “el material con el que Fritz Lang elaboró su cine unido también a una serie de inquietudes tanto en la técnica como la atmósfera que deseaba reflejar en sus películas”⁶.

En las teorías freudianas sobre los sueños subyace la firme creencia de que la mente procesa esos materiales a distintos niveles. En ese sentido, Freud distingue entre los “procesos primarios”, aquellos que operan en la mente soñadora del inconsciente, y los “procesos secundarios”, propios del pensamiento consciente. Estos procesos primarios y secundarios se fusionan en nuestro cerebro durante el descanso y no en estado de vigilia, es por eso que los sueños permitieron a Freud conectar ambos mundos.

Fritz Lang no distaba en absoluto de estas ideas y ya lo había podido comprobar durante su temprana estancia en Asia Menor, Europa del Este y otros países, contemplando costumbres, culturas y tradiciones que poseían muchos elementos comunes e innatos al ser humano.

⁶ ALLER, LUIS (1963), *Fritz Lang, la sombra de los gigantes*. Dirigido por..., num. 102.



En la entrevista con Andrew Sarris también hacía referencia al papel de Dios dentro de las ideas primarias y secundarias, de lo innato y lo cultural:

“Naturally I don't believe in God as the man with a white beard or such a thing, but I believe in something which you can call God in some kind of an eternal law or eternal mathematical conception of the universe”

Según Freud, los procesos primarios convierten los impulsos, deseos y temores del inconsciente en símbolos, con los que se establecen asociaciones que no atienden a categorías como el tiempo y el espacio o lo bueno o lo malo, pues el inconsciente es ajeno a la lógica, los valores o las normas sociales de la vida consciente. Los procesos secundarios, en cambio, someten los pensamientos a las leyes de la lógica, de igual modo que en cualquier oración rigen las normas gramaticales. Realmente, son los procesos primarios de la mente subconsciente los que crean diferentes patrones con los que el ser humano se ha identificado una y otra vez (el héroe, el amor, el consejo del mentor, el viaje con sus correspondientes obstáculos...). En este nivel actúa el sistema límbico, responsable de nuestras emociones, las cuales nos ayudan a enfrentarnos a las diferentes pruebas de la vida con un único objetivo, sobrevivir. Una de ellas y muy utilizadas por el director austríaco es el ejemplo de la venganza; su primera película americana de 1936 “Fury” (Furia) es un claro ejemplo de ello, al igual que otras muchas.

Freud sostiene que los instintos del subconsciente residen en una especie de caos primitivo en el que cada uno busca su propia satisfacción de una forma animal y amoral, totalmente al margen del resto⁷. Para designar esta parte tan primaria de la mente donde residen los instintos más primitivos, como el de la supervivencia y la perpetuidad de la especie, utiliza la expresión “ello”. El “ello” se convertiría en la piedra angular de Jung para crear su concepto de arquetipo y ofrecer al ser humano la

⁷ Ideas puramente darwinianas, ambos autores compartieron muchos puntos en sus escritos.

posibilidad de conocer un factor innato presente en cualquier cultura y civilización. Fritz Lang no estudió este fenómeno pero lo entendía, esto le permitió utilizarlo de manera brillante y camuflarlo bajo una capa de inquietante opresión y lluvia de emociones pertenecientes a los procesos primarios del subconsciente freudiano (la venganza, la obsesión con la muerte o incluso procesos secundarios pertenecientes a la parte racional (neocórtex)⁸ como el suicidio de Edward G. Robinson en la película de 1945 “The woman in the window” (La mujer del cuadro) o de la “sombra” megalómana de “Spione” (Los espías) al final del film⁹, Dan Duryea en “Ministry of fear) (El ministerio del miedo) 1943 así como muchos casos más.

Según Freud, el ello preside la vida del inconsciente y, en ese sentido, los sueños no son más que la plasmación o la realización imaginaria de los deseos y los instintos. De todos modos, no surgen directamente de ese cúmulo anárquico de instintos ya que, si lo hicieran, su contenido perturbador y a veces incluso antisocial, y por tanto perjudicial desde un punto de vista psicológico, acabaría despertando a la persona que los sueña.

De ahí que los sueños se manifiesten sobre todo a través de los símbolos. Los sueños presentan una simbología, al igual que los arquetipos, y están vinculados a ideas universales que plasmamos una y otra vez en nuestra historia y con la que se consigue una sensación de afinidad, empatía, orden y seguridad. Este proceso empático puede presentar alguna disonancia cognitiva ya que cuando visionamos una película entran en juego procesos emocionales y racionales (primarios y secundarios), dentro de los secundarios formarían parte el estudio de la ética, la moral o la moralidad. Es curioso que también fuese Freud quien acuñara la frase de “El ser humano ha tenido que crear

⁸ HUMPHRIES, REYNOLD (1996), *Fritz Lang, cineasta americano*, Madrid, Ed.Valdemar.

⁹ En el libro de Humphries abundan las referencias a Jacques Lacan y Carl Gustav Jung, se trata más de un tratado psicoanalítico que cinematográfico y centrado principalmente en las 18 películas americanas de Lang. Se hace otra referencia a la parte límbica (no racional) junto al suicidio, habla del celibato.



normas (entre ellas la moral) para poder frenar los excesos emocionales de nuestro subconsciente”¹⁰.

En el estado de vigilia, cuando nos encontramos despiertos o en vela, esa parte racional de la mente que llamamos ego, basada en la realidad del sentido común y muy aferrada a la moral preestablecida, mantiene a raya los impulsos primitivos del ello. Por ejemplo, es curioso que en la película “M” (M, el vampiro de Düsseldorf) (1931) consigamos vincularnos a un grupo como es la mafia, en este caso por un conflicto ético-emocional más profundo todavía, acabar con ese arquetipo de villano que asesina niños en la ciudad de Düsseldorf sin piedad alguna. El concepto de antihéroe también puede incluirse en este abanico de los arquetipos, pongamos el ejemplo del asesino Hannibal Lecter del film de Jonathan Demme “The silence of the lambs” (El silencio de los corderos) (1992) donde no podemos negar nuestra afinidad por él debido a su inteligencia, más allá de los crueles asesinatos que comete.

Otra vía utilizada por Fritz Lang en diferentes trabajos, especialmente en su primera etapa alemana, es la atmósfera onírica que también comparte con el origen de los arquetipos freudianos según los sueños así como con algunos directores que han utilizado este estilo para hacer su cine y otros que han naufragado abusando de esta atmósfera onírica. Cabe destacar en este vínculo del cine con los sueños a Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa, Victor Sjöström, Andrei Tarkovski o David Lynch. En el film “Der müde tod” (Las tres luces) (1931) de Lang podemos apreciar la gran influencia de las fuentes oníricas como elemento cercano al arquetipo así como una bella influencia de la corriente romántica alemana de la época.

Otro concepto importante relativo al método interpretativo de Freud es el de la “revisión secundaria”, término que se refiere al modo en que procedemos a alterar los sucesos de los arquetipos cuando intentamos explicarlos o, sencillamente, cuando

¹⁰ FREUD, SEGMUND (1992), *Obras Completas*, Palma de Gran Canaria, Biblioteca Nueva.



intentamos darle un sentido. La teoría freudiana según la cual todos los paradigmas modelo tienen su origen en ese caos primigenio del ello fue duramente contestada por aquellos que sostenían que los arquetipos eran una mera prolongación de la mente en el estado de vigilia, o bien simples reacciones a acontecimientos de nuestra vida. Freud considera que la interpretación del subconsciente humano y de los sueños resulta fundamental en la explicación del fenómeno arquetípico que todos llevamos escrito en nuestros genes, al igual que los animales, lo que todavía no tenía claro era la profunda vinculación de su descubrimiento con la narrativa. El libro “El lenguaje de los sueños”¹¹ de David Fontana realiza un profundo análisis de la obra de Freud donde destaca su famoso libro “Interpretación de los sueños”¹² y como se vinculan estas ideas a las ideas sociales, culturales y creativas del ser humano.

Así es como Freud elaboró el camino a seguir por su alumno Jung a través de la psicología onírica y el estudio del comportamiento de los efectos primarios en nuestro cerebro. Lo que él consideró como el “ello” sería más tarde analizado por su alumno para poder obtener los frutos que buscaba del mismo, los arquetipos. Los orígenes del cine no dieron importancia a este reciente análisis porque el nuevo invento de los Lumiere se consideraba como un espectáculo para sorprender a la gente o para hacerles pasar un buen rato. Fue más tarde cuando una serie de directores apostaron por una vertiente menos cómica de la narrativa cinematográfica en pro de un diseño dramático más profundo; directores como David Wark Griffith, Friedrich Wilhelm Murnau o Victor Sjöström ya plantearon modelos para conectar fácilmente con el público a través de una especie de “ética narrativa”, pocos años atrás había nacido un maestro que iluminaría este nuevo camino del cine, su nombre era Friedrich Christian Anton Lang.

¹¹ FONTANA, DAVID (2005), *El lenguaje de los sueños*, Barcelona, Ed. Blume.

¹² FREUD, SEGMUND (1992), *Obras Completas*, Palma de Gran Canaria, Biblioteca Nueva.



4. CARL GUSTAV JUNG. EL ESLABÓN ENTRE MITOLOGÍA Y ARQUETIPO

Jung se puede considerar con el fundador de la psicología analítica, pasó gran parte de su vida trabajando en un consultorio privado de la psicoterapia situado en una población suiza frente al lago Zúrich. Al igual que Freud, con el que colaboró entre 1909 y 1913, creía que el inconsciente desempeña una función en los cuadros de neurosis y psicosis, así como la importancia de los sueños para desvelar el origen de los problemas que subyacen en el subconsciente. Andrew Sarris destaca en palabras suyas la importancia de la psicología en la filmografía languiana accediendo no solamente al interior de los personajes, con sus obsesiones y miedos, sino también realizando una radiografía social tanto de la Alemania de los años 20 y 30 como de los Estados Unidos de los 40 y 50, la psicología se convierte en un fuerte aliado del maestro vienés:

“But the fight is psychological too, each Lang hero is a prey to forces inside himself that he cannot control. Forces that may drive him to murder in spite of himself, like Peter Lorre in *M* (1931), or Edward G. Robinson in *Woman In the Window* (1944) and *Scarlet Street* (1945). The fight is one that is fixed in advance by fate, the director looks literally down on his actors like an ironical Greek god, his characters are like rats in a maze driven along by his set ups, by his camera movement and by the relentless logic of his editing to a destiny which is pre-ordained and from which even Lang can't save them”¹³

Jung, sin embargo, difería de Freud en su creencia de que los temas que aparecía con mayor frecuencia en los delirios y las alucinaciones de sus pacientes no se debían siempre a conflictos personales propios de su inconsciente, sino que todos ellos tenían un origen común. Su profundo conocimiento de las religiones, la mitología y símbolos como los de la alquimia, le llevaron al convencimiento de que había una serie de temas comunes presentes a lo largo de las diferentes culturas y épocas de la civilización. Vuelve a repetirse el concepto de símbolo para interpretar las ideas, un símbolo que se

¹³ SARRIS, ANDREW (1969), *Interviews with filmmakers*, London, Pinter Editions.

puede expresar cinematográficamente a través de una escena o una situación, algunos ejemplos pueden ser la muerte inexorable que rodea a los protagonistas de “Der müde tot” (Las tres luces) (1931) así como su cansancio y sometimiento a tal cometido, o el símbolo de la libertad de la película *Metrópolis* (1926) mediante la salvación de todos los niños que se encuentran en el subsuelo de la ciudad¹⁴, o la situación de ira en los ojos de Gloria Grahame cuando vierte el café hirviendo en la cara de Lee Marvin en “The big heat” (Los sobornados) (1953). Los símbolos rodean el mundo cinematográfico y los espectadores lo percibimos con un sentido totalmente natural, sin embargo, el arquetipo y su manifestación simbólica no son más que una estrategia para captar la atención y la empatía del espectador. En palabras de Siegfried Krakauer en su libro “De Caligari a Hitler”: “Fritz Lang produjo una obra coherente, que ayudó a establecer las características del cine negro entre otros, con sus temas recurrentes de conflicto psicológico, paranoia, el destino y la ambigüedad moral. Su obra influyó en los cineastas tan dispares como Jacques Rivette y William Friedkin”¹⁵.

Fue así como nació su célebre concepto del “inconsciente colectivo”, una especie de nivel de la mente generador de mitos, común a todos los seres humanos, que se hereda genéticamente y viene a ser una especie de fuente inspiradora de la vida psicológica de todos nosotros. Por otro lado, Jung definió con el nombre de “arquetipos” al conjunto de motivos mitológicos e imágenes primigenias que afloran del inconsciente colectivo y que, según constató, aparecen simbólicamente una y otra vez en los grandes mitos y leyendas del mundo, así como en nuestros sueños más profundos y plenos de significado.

Las divergencias entre Jung y Freud a propósito de la teoría de éste último según la cual el impulso vital es fundamentalmente de carácter sexual, se tradujeron también al terreno del subconsciente colectivo. Jung consideraba que el simbolismo sexual

¹⁴ Ver Anexos: Galería fotográfica. Imagen 17

¹⁵ KRAKAUER, SIEGFRIED (1975), *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Ed. Paidós.



representa un nivel de significado más profundo y no estrictamente sexual, mientras que Freud era partidario de interpretar dicho contenido sexual de forma literal. Para el primero: “Los grandes arquetipos, aquellos que hunden sus raíces en el inconsciente colectivo, no son mensajes cifrados que aluden a deseos reprimidos, sino más bien puertas de entrada al inmenso almacén histórico de la raza humana”¹⁶.

Tanto Darwin como Freud dedujeron en sus obras una cuestión antropológica de cierta importancia, el objetivo supremo del ser humano no es la supervivencia sino la perpetuación de la especie a través de la reproducción, en otras palabras, sobrevivimos para reproducirnos. Sin embargo, Fritz Lang nunca declaró abiertamente su vinculación al terreno del subconsciente dentro de su cine, al contrario, huía de tales suposiciones con la misma firmeza que renegaba del expresionismo. El director opinaba que uno nunca debía tener claro lo que estaba haciendo, debía plasmar aquello que pensaba que fuera más adecuado para cada momento, era su concepción respecto al estilo y respecto a la técnica. Lo que Lang tenía en su cabeza no es más que un secreto que decidió llevar a la tumba, tal y como dice Dennis Schaefer en su libro “Masters of Light”:

“He was determined to carry his secrets to the grave. The true story of his life, he believed, was nobody's business. It was irrelevant, according to his point of view. Irrelevant to his vast audience of moviegoers, though they might be fascinated by the bigger-than-life figure who directed with such mesmerizing force some fifty motion pictures over the span of forty-five years. It was irrelevant to a behind-the-scenes chronicle of the great and near-great films and especially to those that were not all that great”¹⁷.

Por tanto, cualquier manifestación simbólica de los procesos primarios de Jung en una obra cinematográfica puede tener un arraigo a este simbolismo sexual. La tensión

¹⁶ JUNG, CARL GUSTAV (2002), *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid, Ed. Trotta.

¹⁷ SCHAEFER, DENNIS (1998), *Masters of Light*, London, Plot.

sexual en las diferentes relaciones de amor está presente en la mayoría de las obras y siempre presenta un arco de transformación con momentos difíciles y otros no tanto. La presencia del amor así como los desengaños, las traiciones, celos y otros se encuentran presentes en toda la concepción narrativa del director de cine vienés, podemos poner como grandes ejemplos el intento de seducción para conseguir sus objetivos en “*Rancho Notorius*” (*Encubridora*)¹⁸ (1952), el insensato amor de la protagonista de “*Secret beyond the door*” (*Secreto tras la puerta*) (1958) con el misterioso arquitecto, el coqueteo dentro de la entramada historia de *Liliom* (1934) o las tormentosas relaciones de Edward G. Robinson en “*The woman in the window*” (*La mujer del cuadro*) (1944) y “*Scarlet Street*” (*Perversidad*)¹⁹ (1945).

Jung es partidario de la amplificación de los símbolos, que consiste en interpretar sus significados más profundos ubicándolos en contextos míticos y simbólicos de mayor envergadura. Después de llevar a cabo un minucioso análisis del material onírico disponible, llegó a la conclusión de las numerosas relaciones existentes entre el simbolismo de los arquetipos, no solo con la mitología sino con la alquimia medieval.

Jung encontró en todas estas transformaciones químicas de carácter simbólico una compleja metáfora de la unión entre lo masculino y lo femenino, el *anima* y el *animus*, el consciente y el inconsciente, la materia y el espíritu, lo que en su opinión llevaba a la integración en el seno de la propia psique humana, proceso este que definió con el término alquímico de *individualización*. Estos dos conceptos formarían parte de los siete arquetipos principales de Jung y, cómo no, muchos de ellos repetidos hasta la saciedad en la historia del cine como elementos cada vez más potentes para atraer al público y buscar su afinidad.

¹⁸ EL CRITICON (2005). *Encubridora* [Consulta 15-03-2013].

Disponible en <www.alohacriticon.com/elcriticon/article657.html>

¹⁹ Ver Anexos: Galería fotográfica. Imagen 23



Jung atribuye a cada etapa de la vida un significado en el proceso de desarrollo de las personas, al tiempo que subraya la capacidad de crecimiento y actualización de uno mismo incluso cuando ya se ha llegado a una edad avanzada. El objetivo de las teorías de Jung es el de acceder al inconsciente personal y colectivo para, de ese modo, descubrir e integrar cada aspecto del yo en la psique al igual que lo pueda hacer un escritor con su pluma o un director con su cámara. En el transcurso de dicha integración, el ser humano no sólo reconcilia facetas de sí mismo hasta entonces contrapuestas, sino que además libera una especie de “función religiosa” a menudo reprimida. A través del estudio de los arquetipos y las neurosis de sus pacientes, Jung llega a la conclusión de que la fuerza de dicha fundación, que nada tiene que ver con credos no dogmas, sino que es la expresión del inconsciente colectivo de la que emanan la espiritualidad y el amor, es, como mínimo, equivalente a la de los instintos freudianos del sexo y la agresión. En definitiva, dentro de este aparato subconsciente que no podemos controlar emanan una serie de fuertes emociones totalmente apartadas de lo racional y que Freud vincula directamente con el sexo, recordemos los ejemplos de las diferentes películas donde el amor y todas sus opciones cobran vida y símbolo.

De esta manera nacen los arquetipos, temas universales que afloran desde el inconsciente colectivo y que reaparecen de forma simbólica en los mitos, los sueños y los sistemas de símbolos. En la mayoría de los casos, los arquetipos dejan la impresión de que proceden de una fuente situada más allá de lo que habitualmente identificamos como nosotros. En realidad, lo que de verdad importa no es tanto si esta fuente es una especie de reserva de la verdad espiritual o una dimensión inexplorada de nuestra mente, como el mero hecho de ser conscientes de su existencia. Otros libros profundizan más detalladamente sobre el concepto de arquetipo, aunque, en la actualidad se vincula más a otros terrenos como la sociología; es de destacar el libro de Gilbert Durant “La imaginación simbólica”²⁰.

²⁰ DURANT, GILBERT (2005), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu.



Las manifestaciones arquetípicas se muestran en forma de símbolos o bien se personifican en la figura de un dios, un héroe, un monstruo fabuloso o los poderes enfrentados del bien y del mal, con los que la mente consciente ya está familiarizada. El poder de la imagen dentro del cine permite que la personificación de los arquetipos sea muy potente ya que juegan con nuestro subconsciente sin conocer tan siquiera las reglas del juego, es decir, sin nuestro permiso.

Los seguidores de Jung, sin embargo, puntualizan que no es correcto limitarse a identificar un único arquetipo en particular, ya que cada uno de ellos es tan solo un fragmento del yo en su conjunto, por lo que únicamente integrando los diferentes arquetipos del inconsciente colectivo se puede aspirar a la individualización. Los sueños arquetípicos tienden a tener lugar en los momentos de transición más importantes de la vida, como los primeros días de escuela, la pubertad, la adolescencia, la paternidad, la madurez, la menopausia y la vejez, aunque también se manifiestan en épocas de trastornos e incertidumbres, y definen el proceso hacia la individualización y la madurez espiritual.

De todos modos, Jung advierte que, si el material de los arquetipos contradice en gran medida las ideas y las convicciones de la mente consciente, o bien carece de coherencia moral del material mitológico genuino, se corre entonces el riesgo de asistir a una división²¹ entre el inconsciente colectivo y la vida en estado de vigilia de la persona que sueña. Y para poder ir más allá, es preciso superar primero estos bloqueos de la mente. Este es el motivo a que se asocie a temas pesimistas como medio de evasión de la realidad a otros estados y también como crítica social como si de una radiografía del momento se tratara, la filmografía alemana del primer periodo de Lang hace claras pero ocultas menciones a la crisis de la República de Weimar así como el creciente auge del nacionalsocialismo en el país germano. Krakauer lo resume de manera clara cuando habla del periodo Weimar durante el trabajo del director austríaco:

²¹ La psicología social bautizaría esta división en el siglo XX como “Disonancia cognitiva”.



“Durante este período, su estilo visual simplificado y su visión del mundo se hicieron cada vez más pesimistas, esto culminó con el estilo frío, geométrico de sus últimas películas estadounidenses”²².

Los arquetipos son fundamentales a la hora de indagar en nuestro verdadero “yo”. Si los buscamos y aprendemos a reconocerlos, podemos construir puentes que nos lleven a nuestra mente inconsciente para, por ejemplo, crear historias y procedimientos culturales y artísticos con los que lograr la identificación o involucración de un receptor de manera congénita en el mensaje.

Y es que cada arquetipo viene a ser un eslabón más en la carrera de asociaciones míticas, de manera que al identificar uno de ellos podemos conducir otros hasta la consciencia y, de este modo, profundizar aún más en nuestro inconsciente colectivo. Los arquetipos son un reflejo de las limitaciones de la vida real, pero desde el momento que nos encontramos en un mundo de formas cambiantes en el que los animales hablan, las personas se levantan como si nada después de haber sufrido heridas mortales, los desconocidos entran por las puertas cerradas con llave y los árboles se convierten en hermosas mujeres²³, sabemos que nos encontramos en presencia de los arquetipos. Tanto las imágenes como las situaciones de los arquetipos suelen presentar, de antemano, una intensidad dramática predeterminada.

Así es normal que los sueños arquetípicos transcurran en un contexto histórico o cultural diferente al de la persona que sueña, símbolo inequívoco de que ésta se halla viajando más allá de los límites de la experiencia sensorial y psicológica propios del estado de vigilia y de la narrativa literaria y audiovisual. Se sabe, además, que los sueños arquetípicos son percibidos por parte de quien los sueña con un halo de

²² KRAKAUER, SIEGFREIED (1975), *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Ed. Paidós.

²³ Mezcla de la parte consciente e inconsciente en nuestro cerebro. El psicólogo Jacques Lacan (1901 – 1981) vincularía al lenguaje las peculiaridades de esta mezcla de ideas en su obra “Inconsciente estructurado como un lenguaje” basada en el pensamiento del lingüista suizo Ferdinand de Saussure.



trascendencia que deja entrever cierta ilusión de iluminación, aviso o ayuda sobrenatural. Pero, por encima de todo, los arquetipos tienen eso que Jung denominó “carácter cósmico”, una sensación de infinitud temporal o espacial que se traduce en ciertas experiencias del todo irreales o bien a través de experiencias de muerte y renacimiento propias de símbolos astrológicos o alquímicos.

Un gran número de arquetipos incluyen situaciones de viajes mágicos o iniciáticos que a menudo representan como la búsqueda del Santo Grial, el deseo de encontrarse a uno mismo. Estos episodios suelen simbolizar una especie de viaje al inconsciente, en el que el protagonista intenta hallar y asimilar diversos fragmentos sueltos de la psique con el objeto de alcanzar una unicidad y una confianza psíquicas que le diferencien de una comunidad. Hay, además, otros viajes arquetípicos como el de las travesías hacia el sol naciente, que representan un proceso de renacimiento y de transformación, para bien o para mal (“El vampiro de Dusseldorf”, “El hombre atrapado”, “Furia”, “Mientras Nueva York duerme” o “Más allá de la duda”).

Otro arquetipo fundamental es el espíritu, lo opuesto a la materia, que suele manifestarse en ocasiones a través de una sensación de infinitud, amplitud e invisibilidad. A veces se presenta también en la forma de un fantasma o de una persona ya fallecida, y su presencia suele indicar cierto conflicto entre el mundo material y el inmaterial (“Las tres luces”, “El testamento del Dr. Mabuse”, “Perversidad”).



4.1. LOS SIETE ARQUETIPOS PRINCIPALES DE JUNG

4.1.1. El anciano sabio

El anciano sabio (o anciana sabia) es lo que Jung denominó una personalidad *mana*, el símbolo de una fuente primigenia de crecimiento y vitalidad que tanto puede curar como destruir, tanto atraer como repeler. Este arquetipo suele aparecer bajo la apariencia de una mago, un médico, un sacerdote, un profesor, el padre o cualquier figura autoritaria, con cuya presencia o enseñanzas la persona tiene la sensación de tener al alcance los estados más elevados de la consciencia. De todos modos, esta personalidad *mana* no llega a ser divina del todo y puede conducirnos a los niveles superiores de consciencia como alejarnos de ellas. Recordemos otros ejemplos del mundo del cine como el maestro Yoda de Star Wars, Gandalf de la trilogía de El señor de los anillos o el oráculo de Matrix. Puede tratarse de un ente positivo o negativo, dentro de Star Wars también encontramos el Emperador, un sabio consejero con malignas intenciones.

4.1.2. El timador

El timador es el arquetipo del antihéroe, una amalgama psíquica de lo animal y lo divino. En ocasiones se le considera una manifestación de la sombra, si bien en los sueños suele aparecer bajo la apariencia de un payaso o un bufón que al tiempo se ríe de sí mismo se burla de las pretensiones del ego y de su proyección arquetípica. Es además, la siniestra figura que interrumpe los juegos, revela las intenciones y echa a perder el placer de la propuesta. Suele hacer acto de presencia cuando el ego se encuentra en una situación comprometida debido a una vanidad excesiva, unas ambiciones desmesuradas o un error de juicio. Es indómito, amoral y anárquico.



4.1.3. La persona

La persona es la forma en que nos presentamos ante el mundo exterior. De carácter práctico y saludable, se torna peligrosa si nos identificamos demasiado con ella hasta confundirla con nosotros mismos, situación esta que suele presentarse bajo la apariencia de un espantapájaros o un vagabundo, o bien como un paisaje desolado o cierto ostracismo social. Si en los sueños aparecemos desnudos, esto es señal de la pérdida de la persona. En su forma natural lo conocemos como el héroe, el personaje que debe superar ciertos obstáculos para conseguir el elixir y con el que nos identificamos, creamos empatía hacia él (Ulises, Hércules, Frodo Bolsón, etc.)

4.1.4. La sombra

Jung define la sombra como aquello que una persona no quiere ser, y representa la faceta más primitiva e instintiva de cada uno. Cuanto más se reprime esta faceta y más se la aparta de la consciencia, menos posibilidades habrán de evitar que “aflore de forma repentina en un momento de inconsciencia”.

Ocultas tras nuestra capa de civilización, la sombra se muestra en las acciones egoístas, violentas y brutales de cada persona, de cada comunidad y de cada pueblo. Suele aparecer bajo la apariencia de una persona con una actitud amenazante más propia de una pesadilla.

Con frecuencia aparece caracterizada bajo la forma de un personaje onírico inmune a los golpes y a las balas, que nos persigue en los rincones más recónditos de nuestra mente. No obstante, puede también tomar la apariencia de un desconocido que obliga a afrontar situaciones indeseables mediante palabras que deseamos no escuchar.

A resultas de su carácter obsesivo, autónomo y posesivo, provoca en nosotros un sentimiento de temor, rabia o ultraje moral, y el hecho de que aparezca sugiere la necesidad de que seamos conscientes de su existencia, así como de que mostraremos



una mayor entereza moral ante sus impulsos oscuros, pues de lo contrario éstos acaban sometiendo de forma gradual a nuestra mente consciente. Debemos aprender a aceptar e integrar la sombra en nuestra psique, ya que sus desagradables mensajes suelen darse, aunque sea de forma indirecta, por nuestro propio bien. Queda bien definido el antagonista de la historia a nivel narrativo con la aparición de la sombra, la cual pondrá a prueba al protagonista (héroe, la persona) en su camino. Algunos ejemplos son Darth Vader, Moriarty o Lex Luthor, recordemos que sin mal no existe el bien.

4.1.5. El niño divino

El niño divino es el arquetipo de la fuerza regeneradora que lleva al hombre a la individuación, esto es, a “convertirse en un niño pequeño” según la expresión de los evangelios. Se trata, pues, del símbolo de la verdad misma, de la totalidad de nuestro ser, en oposición al ego limitado y limitador. Suele aparecer bajo la apariencia de un bebé o un recién nacido, y aunque es inocente y vulnerable, es al mismo tiempo un ser inviolable, poseedor de una enorme fuerza transformadora.

El contacto con el niño puede despojarnos de cualquier sensación de engrandecimiento personal, al mismo tiempo que nos recuerda lo lejos que nos encontramos de lo que antaño fuimos y de lo que aspiramos a ser.

4.1.6. El *anima* y el *animus*

Según Jung, cada uno de nosotros lleva dentro todo el potencial humano, tanto masculino como femenino. En este sentido, el *anima* vendría a representar las cualidades “femeninas” propias de los estados de ánimo, las reacciones y los impulsos de los hombres, mientras que el *animus* encarnaría las cualidades varoniles” de los compromisos, las creencias y las aspiraciones de las mujeres. Pero, más importante



aún, en tanto que “no yo” del ser, tanto la una como el otro hacen las veces de *psychopompi* o guías espirituales del potencial que cada uno posee, sin saberlo, en su interior.

En la mitología, el *anima* suele aparecer bajo la forma de una diosa virginal o una mujer de gran belleza, como Atenea, Venus o Helena de Troya, mientras que el *animus* viene representado por un dios noble o un héroe como Hermes, Apolo o Hércules. Si tanto la una como el otro aparecen bajo esta grandilocuente apariencia o con la de un hombre o una mujer con poderes especiales, es síntoma de que necesitamos integrar las facetas masculina y femenina en nuestro interior.

Si se ignoran, estos arquetipo tienden a proyectarse hacia el exterior en busca de un amante idealizado, o bien a quedar asimilados de forma totalmente irreal por la persona de la pareja o de un amigo. Si deja que tomen posesión del inconsciente, los hombre pueden tender a volverse demasiado emocionales y sentimentales, mientras que las mujeres se vuelven más rudas y obstinadas.

4.1.7. La gran madre

La imagen de la gran madre desempeña un papel fundamental en nuestro desarrollo psicológico y espiritual, y su protagonismo tanto en los mitos como en las religiones se explica no solamente por nuestras experiencias personales durante la infancia, sino también por el arquetipo que representa todo aquello relacionado con el crecimiento y la fertilidad, por un lado, y todo lo que domina, devora, seduce y posee, por otro.

La energía de la gran madre no sólo es divina, etérea y virginal, sino también telúrica (es decir, que deriva de la tierra) y agrícola, pues no en vano antaño se la veneraba como la portadora de las cosechas. Siempre ambivalente, la gran madre es un



arquetipo del misterio y el poder femeninos, que se manifiesta de formas tan diversas entre sí como la figura de la reina de los cielos (recordemos la Reina de la Noche de la Flauta Mágica de W.A.Mozart) o la de las brujas que pueblan los mitos y las leyendas (El Mago de Oz, Brave, Blancanieves).

Para Freud, no obstante, la figura simbólica de la madre se ha de interpretar como una representación de la relación con la propia madre. Freud observó que en la mayoría de los sueños aparecen la persona que sueña, una mujer y un hombre, y llegó a la conclusión de que en una buena proporción estas dos últimas representan a los padres y simbolizan diversos aspectos del complejo de Edipo padecido por la que persona que sueña, según sea hombre o mujer respectivamente (en la mitología griega, Edipo simboliza el temprano deseo sexual del varón hacia su madre y el sentimiento de celos que siente hacia su padre, mientras que Electra representa el temprano deseo sexual de la mujer hacia su padre y los celos hacia su madre).

Puede que en la actualidad no luchemos desesperadamente para sobrevivir, no tengamos que recurrir a nuevas técnicas y recursos para encontrar alimentos o para protegernos del frío o de peligros, pero es algo que está escrito dentro de nosotros, al igual que en los animales no racionales, sensaciones como el miedo, el respeto, la búsqueda de recursos son inherentes a muchas especies. Toda esta génesis de conceptos internos queda definida teóricamente hoy en día en lo que conocemos como arquetipos, imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo.

Estos arquetipos son los que provocan que una película nos guste o nos disguste, que nos identifiquemos con el protagonista, una serie de reacciones químicas internas regidas por unas firmes pautas antropológicas. Podemos deducir que las antiguas mitologías se basaron en estos principios para narrar sus historias conquistando al lector y al oyente de una manera ejemplar pero efectiva.



Es evidente que el realismo mitológico quedaría limitado por la existencia de todos aquellos dioses, semidioses, héroes y titanes que hoy conocemos, sin embargo el verdadero motivo de la existencia de aquellas historias no eran las deidades en sí sino los propios problemas de los protagonistas, problemas reales y auténticos que han marcado la existencia del ser humano; los dioses guiaban, ayudaban, se enfrentaban a aquellos valerosos protagonistas pero nunca definían la propia finalidad del mensaje de la obra.

El nacimiento de la tragedia griega como evolución de la epopeya implicaba la identificación de los personajes protagonistas con héroes, la tragedia muestra la vida a través de seres humanos mejores que en la realidad para dar un ejemplo moral e instructivo mientras que la comedia mostraba personajes peores que en la realidad para satirizarlos y crear un ambiente crítico.

Como ejemplo de creación de una mitología en torno a un héroe tenemos *La Odisea*, un poema épico narrado en 24 cantos, un género que daría paso posteriormente al nacimiento de la tragedia. Fue escrito por Homero, el desconocido padre de la literatura griega, y narra las aventuras de su protagonista, el héroe Odiseo (conocido como Ulises en la mitología latina) desde el final de la Guerra de Troya para volver a la isla de Ítaca, de la que es rey. Esta batalla es relatada en la otrora gran epopeya de su autor, "La Ilíada". Seguramente, la obra se puede dividir de manera general en tres partes, la primera de ellas abarcaría los cantos I-IV, y en ella se describe el desorden en que ha quedado sumida la casa de Odiseo tras su larga ausencia y cómo su hijo Telémaco parte en su búsqueda con la ayuda de la diosa Atenea, hija de Zeus; la segunda comprende del canto V al XII, y está dedicada a la larga peregrinación del héroe, durante la cual se tiene que enfrentar a innumerables peligros.

Finalmente, la tercera parte, del canto XIII al XIV, narra los acontecimientos acaecidos al héroe griego después de la vuelta a su patria y su lucha por el restablecimiento de sus derechos y sus bienes. Personalmente, pienso que el tema fundamental de la obra



es el retorno, Odiseo vuelve a su patria después de 10 años de guerra en Troya y de difíciles pruebas durante su vuelta (recordar al cíclope Polifemo, las sacudidas del dios Poseidón, los lestrigones, la ninfa Calipso o la ira de Apolo).

Otros temas también presentes en la Odisea se corresponde con valores acordes a la sociedad griega de la época, siglos IX y VIII a.C., como pueden ser la fidelidad, representada por la paciente Penélope que espera la vuelta de su esposo pese a la presión de sus pretendientes y, la hospitalidad, reflejada en el trato entre pueblos e incluso entre humanos y dioses. Igualmente, podríamos destacar en esta obra el valor de la inteligencia o la astucia, fuerza motriz del relato.

Así pues, los mitos tratan los orígenes del hombre, sus verdaderos problemas en el origen del mundo y en los grandes acontecimientos de la realidad, sus obsesiones, sus fortalezas y sus debilidades, todo aquello que nos hace indefectiblemente humanos. Esto es lo que diferencia a mito de leyenda, ya que en esta última existe una relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos. La leyenda narra hechos imaginarios que se consideran reales, se ha utilizado como herramienta durante la historia para dar confianza a un pueblo en sí mismo en momentos en que se necesita ardor y seguridad para enfrentarse a una situación nueva y peligrosa, proceden de elementos propios del folclore, de la recreación ficticia de elementos épicos del pasado, como ejemplo citar las leyendas del rey Arturo o el alquimista alemán Fausto.

Volviendo, a nuestro protagonista, Fritz Lang interiorizó dentro de sí mismo estas preferencias a la hora crear los conflictos en sus obras, supo perfumarse con la elegancia y el talento narrativo de sus pasados poetas mitológicos y, abordar problemas que ya afectaban al ser humanos miles de años atrás, formando parte de una patrimonio genético del que no nos podemos desprender.



No solamente Lang abarcó esta serie de inquietudes antropológicas para dotar a sus personajes de un carácter puramente real, Sergei Eisenstein de la escuela rusa y Federico Fellini, uno de los últimos reductos del neorrealismo italiano, plasmaron estos arquetipos magistralmente, aún así eligieron caminos hartamente diferentes.

El virtuoso maestro ruso, precursor y padre del montaje, utilizó la propaganda publicitaria dotando de una concepción casi poética a sus imágenes mudas, por otro lado, Fellini se sumergió en un universo onírico rompiendo deliberadamente la continuidad narrativa para expresar subjetivamente el mundo interno de los personajes, este estilo influyó posteriormente en cineastas como Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa o Andrei Tarkovski.

Sin embargo, es necesario saber que condujo al maestro vienés a decantarse por este análisis de los primitivos problemas del ser humano de manera tan empeñada, para ello es obligatorio conocerle a través de su persona.

5. FRITZ LANG. EL DISCÍPULO CINEASTA

Personalmente, siempre me he sentido atraído por el cine languiano en una especie de persuasión cinéfila a través de su lenguaje y que él mismo comprendía y amaba²⁴. No lo describo solamente a través de su condición de portador de los arquetipos que describen nuestros orígenes y que fueron reflejados en los mitos y leyendas, sino también, en la construcción de sus personajes, la puesta en escena dentro de su técnica y, sobretodo, la atmósfera tan inquietante y oscura que nos envuelve cuando visualizamos sus películas, portadora de un destino adverso. Su formación inicial como arquitecto y pintor se hace evidente en su enfoque visual, desarrolla la narración y crea un peculiar clima mediante unos decorados y una iluminación en ocasiones expresionistas, en otras simbólicas, que se reafirman en el montaje.

Fritz Lang prefería la noche al día, las sombras a las luces, los hombres torturados por su pasado y por su presente, las decisiones límite a causa de la pérdida violenta de un ser querido, los seres de dos caras, las máscaras y los disfraces, los amagos amorosos, los decorados opresivos, los miedos interiores, en definitiva, la normalidad en su aceptación más ortodoxa no tenía sentido para el cineasta. El propio director describe en un texto de *Trois lumières* de Alfred Eibel en 1988: “Los temas profundos de una historia son internacionales, pero la forma con la cual se tratan esos temas dependerá del estilo de cada país. Creo que el tema central de mi obra es la lucha que sostiene el individuo contra lo que los griegos y romanos llaman el Destino. Se trata de la voluntad para salvaguardar la individualidad y es importante luchar para conseguir el triunfo”.

A pesar de haber sido criticado en muchas ocasiones de frío y artificial (adjetivos creados para engañar léxicamente con su pedante significado cinematográfico), el cine de Lang emerge con una precisión que tiene poco de matemática porque es, ante todo, un apasionado del cine. Esta entrega por su trabajo y por una finalidad artística

²⁴ “El cine es para mí un vicio. Lo quiero mucho, infinitamente. He escrito muchas veces que es el arte de nuestro siglo. Y debe ser crítico. (*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)



tan digna es una de las razones por la que el cine de este artesano penetra de una manera tan directa en nuestro interior convirtiendo la idea en sentimiento y sensación. Podemos comprobar observando su filmografía como Lang abandona el recurso moralizador fácil o el uso de estereotipos para profundizar en un mundo más difícil de comprender pero de mayor calado dentro de la faceta emocional del espectador tal y como declara en alguna de sus entrevistas²⁵.

De hecho, Fritz Lang siempre renegó de la normalidad explícita para construir, huía de los estereotipos más previsibles y simples para no caer en la monotonía y en la falta de originalidad. Esta vinculación a la vertiente más personal de la creación de personajes y tramas le hace inimitable al igual que el cine de otros cineastas como Dreyer, Mizoguchi o John Ford.

Sin pretenderlo de forma abierta, se convirtió en el mejor cronista de su tiempo utilizando elementos considerados de derribo como la serie B, la estética de serial que ya instauró Feuillade, las intrigas folletinescas, supercriminales diabólicos y megalómanos, etc., con estos mecanismos descendió a mundos de pesadilla donde supo extraer singular belleza. El propio director rechazaba elementos espectaculares de puesta en escena más característicos de otro tipo de cine como *Metrópolis* o *Los Nibelungos* para apostar por elementos de mayor sencillez y naturalidad, en palabras suyas²⁶: “Cuando hago una película de actualidad (especialmente si se trata de lo que se suele llamar un film de crímenes) siempre le digo a mi operador: No quiero fotografía llamativa, ni nada artístico, quiero fotografía de noticiario. Porque creo que toda película seria que describa a la gente de hoy debería ser una especie de documental de su tiempo.

²⁵ “Se pueden abordar las cuestiones más serias sin aburrir. No se puede forzar al cine a ser una institución moralizadora en la que las risas se ahoguen; pero no será con comedias tendenciosas o con falsas historias de amor como podremos dar un paso adelante, se necesita algo más”. (Fritz Lang, citado por Ángel Fernández Santos, *El País*, 3 de agosto de 1990.)

²⁶ “Fritz Lang en América” en “Las películas de mi vida”, Mensajero, 1976.)



Cuando se habla de su obra, los temas recurrentes afloran sin problemas: la fatalidad del individuo, la rigurosidad del destino, el aroma de una tragedia negra y desesperanzada, la sombra omnipresente de la muerte, la venganza como medio de justificación. Todo ello a través de un estilo puramente íntimo: geométrico, conciso, sin florituras posibles, realista cuando no documentalista.

Lang prestaba una especial atención a las líneas generales de un plano, es decir, estudiaba las posiciones de sus personajes de manera determinada y no improvisada, calculaba el juego de luces de manera estricta según el decorado en el que se movían. En fin, estamos ante todo un artesano, un guerrero que se atrevió a abarcar temáticas y géneros realmente peligrosos y que analizaba y controlaba al detalle todos los puntos técnicos y artísticos de sus obras, al igual que Alfred Hitchcock.

Existe una división genérica de su obra en relación a los países donde trabajó con un primer periodo alemán (1917 – 1932), un periodo americano (1936 – 1956) y un segundo periodo alemán (1958 – 1960), sin olvidarnos del breve interludio francés con *Liliom* (1933).²⁷

Resultaría insensato no entender que *M. El vampiro de Dusseldorf* y *Mientras Nueva York duerme*, películas del periodo alemán y estadounidense respectivamente, hablan de lo mismo, que los personajes de su película muda *Las tres luces* pueden fusionarse con los de su penúltimo film *El tigre de Esnapur / La tumba india* o que las peripecias policiaco-fantásticas de las germanas *El doctor Mabuse* o *Spione* son intercambiables con las de *El ministerio del miedo* con Ray Milland.

En definitiva, podemos apreciar claramente en la filmografía de este genial autor una serie de inevitables consecuencias que nos conducen a una conclusión más que obvia, su cine se encuentra guiado por patrones, por raíles realmente interiorizados y que

²⁷ “¿Prefiero los films americanos o los films alemanes? No creo que sea yo quien deba decirlo, Siempre creemos que la película que estamos realizando es la mejor, naturalmente. No somos más que hombres, no dioses”. (Fritz Lang a Jean Dormachi y Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma*, núm. 99, septiembre 1959.)

mantienen un vínculo en toda su filmografía, relacionándose como un trabajo perfectamente hilvanado.

Mucho tienen que ver los arquetipos en esta “coincidencia” narrativa y guionística, la influencia de “potentes y profundos temas universales que subyacen en el interior de todos nosotros, bien sea para transmitirlos, como es el caso de Lang o cualquier realizador, o para recibirlos, como es el nuestro. Todo esto, sin renunciar en ningún momento en los problemas sociales por los que tuvo que vivir y que refleja claramente en su trilogía antinazi o sus primeros trabajos alemanes que criticaban y adelantaban el advenimiento del movimiento nacionalsocialista. El cineasta Jean Luc Godard preguntaba al director vienés acerca de esta cuestión en *Le dinosaure et le bébé*:

GODARD. – Hay una cosa que me sorprende aún en un... si usted me permite que le llame un director clásico...

LANG. - ¡Un dinosaurio!

GODARD. – Lo que me sorprende, en fin, en Abel Gance también, o en Renoir, es su extrema juventud. Usted se ha interesado siempre en los problemas de la sociedad.

Posteriormente, en 1963, ambos directores trabajarían juntos en la película francoitaliana de Godard *Le Mépris* (El desprecio) donde el cineasta austríaco se reinterpreta en el papel²⁸ de director frente a una nueva adaptación de La Odisea de Homero, curiosamente un perfecto modelo de identificación de arquetipos: el héroe, el viaje, el alma o la sombra. El interés de Lang por la *nouvelle vague*, sobre todo por Los cuatrocientos golpes de François Truffaut, en concreto, por la obra de Godard, llevan al artista austríaco a aceptar el papel de un viejo director de cine, él mismo, en la peculiar adaptación de la novela de Moravia rodada por Godard en Capri y Roma. El personaje que desarrolla tiene poco que ver con el de la novela: en el papel se trataba de un fascista mientras que en la película se transforma en un cineasta cansado pero no acabado que recita a Dante, Brecht y Corneille. Una experiencia poco común pero provechosa para ambas partes, el dinosaurio, Fritz Lang, y el bebé, Jean Luc Godard.

²⁸ Sería su segundo y último papel como actor después de la película alemana de 1917 *Hilde Warren und der Tod*.



Dentro de toda esta serie de relaciones apreciamos aquella gama de ideas y sentimientos de los que hablábamos anteriormente: la venganza, la muerte, el amor, la ambición (a través de seres megalómanos y egocéntricos), el poder, es decir, temas universales que siempre han sido narrados en todas las culturas porque nuestros genes están preparados o, mejor dicho, necesitan esa dosis de temas arraigados de manera natural al ser humano.

Esta justificación plantea la coincidencia entre diversas culturas a la hora de crear una religión, una leyenda, una historia, etc.... pero este tema sería digno de un análisis en un ensayo antropológico. Negar la coincidencia entre la obsesión de venganza de Krimilda en *Los Nibelungos* (poema épico medieval de la mitología germana) y la del personaje de Arthur Kennedy en *Encubridora* o Spencer Tracy en su pionera americana *Furia* es negarle a Lang su existencia como cineasta y a nosotros como productos de la inevitable ley biológica, supervivencia y aprendizaje, las dos características que mueven al hombre hacia su objetivo y que le convierten innegablemente en ser humano y en animal racional, las propias palabras del cineasta Claude Chabrol lo defienden y confirman a la vez²⁹.

La obra del maestro vienés, de extremada coherencia interna desde que se inicia para nosotros con *Las arañas. El lago de oro*, su tercer film pero el más antiguo que se conserva, hasta que se cierra en involuntario testamento con *Los crímenes del Doctor Mabuse* es un elogio a la integridad y al interés por realizar un proyecto personal, un proyecto que no conoce barreras políticas, sociales o culturales.

²⁹ “Los que no comprenden lo que él hace, afirman que está en plena decadencia. La verdad es que, hasta en los raros trabajos alimenticios (como *Guerrilleros en Filipinas*) se mantiene fiel a sí mismo. Su temática: la fatalidad y la desgracia, la venganza, el poder oculto de las sociedades secretas y las redes de espionaje. La obra de Lang está fundamentada sobre una metafísica de la arquitectura. Así, de *Metrópolis* a *Furia*, de *Furia* a *Encubridora*, no hay decadencia sino simple y natural evolución. (Chabrol en *Dictionnaire des Réalisateur Américains Contemporains, Cahiers du Cinéma*, núm. 54, diciembre 1955.)



Lang contaba historias, no experimentaba en complejos y delicados proyectos que se tambaleasen y que su fragilidad acabase con ellos. Por ello mismo, siempre he considerado necesario el conocer el cine mudo y la serie B, por una parte la expresividad interpretativa y emocional es realmente el hándicap de todo realizador de cine mudo, para ello se prescindien de efectismo fáciles para dotarle al cine de la esencia de su espíritu, de la fragancia de sus orígenes: el teatro, el verdadero maestro en su disciplina más artística.

Por otro lado, la serie B nos ayuda a conocer aquellos temas y situaciones consideradas como inadecuados, como infieles a la tradición cinematográfica, si alguien es capaz de abarcar y construir un gran proyecto dentro la complicada serie B sea muy capaz de llevar a cabo todo lo que se plantee fuera de ella. Es por eso que Fritz Lang abordó el folletín en un principio y los abandonó en un fin, consagrando un estilo hasta entonces estigmatizado por la crítica y demostrando que la solidez en la dirección, mediante una buena historia, es capaz de llevar a cabo las tareas más arriesgadas.

Hubo un tiempo en que las películas alemanas y las películas americanas del director eran presa de obstinadas comparaciones (generalmente, ganaban por puntos las primeras, pero nadie sabía explicar realmente por qué). Luego, con la fiebre *cahierista* en Francia y las atentas reivindicaciones de gente como Peter Bogdanovich o Wim Wenders se limpió bastante la emponzoñada niebla, aunque, en algunos casos, se pasó al otro extremo: ahora sólo eran buenos los filmes americanos. Hoy, afortunadamente, se mantiene un débil símil de equilibrio.

Es una realidad el que Fritz Lang no tomaba en serio las corrientes culturales de la época ni los nuevos movimientos, hemos dicho que rompía todo tipo de barreras sociales, políticas y culturales, solamente quería contar sus historias y despertar el mayor interés en los cines a través de su medio de expresión más efectivo, el cinematográfico. Por ello, nunca hizo caso del expresionismo, al que tanto se le



relacionaba. Llegó a afirmar que el propio movimiento y sus etiquetas no eran más que un juego, el director se divertía con tamañas y tan rotundas afirmaciones.

Sea cierto o no, es necesario recordar el expresionismo alemán como una corriente que ayudó a gran cantidad de artistas a manifestarse de una manera diferente y poder expresar sus ideas de manera sincera y libre en un momento de profunda crisis creativa. Es posible que Lang no necesitase esta ayuda pero la actualidad marca las normas de manera firme aunque incomprensible, es por ello que el realizador ofreció al espectador aquello que deseaba sin abandonar su estilo ni sus pretensiones, tanto artísticas como técnicas o guionísticas, es por ello que en muchas ocasiones se le ha estancado dentro del expresionismo, un movimiento del que renegaba pero con el que compartía vínculos estéticos y formales muy directos, pero, como hemos dicho, la realidad social (por aquel entonces Alemania se encontraba dentro de la República de Weimar previa al fascismo nacionalsocialista) es la que dicta las normas.

Realmente, es difícil de definir con claridad las características del cineasta, ¿expresionista o no?, ¿crítica social pero no artística o vanguardista?, ¿arquitectónico al estilo de Jacques Tatí o nada que ver?; el propio Jacques Rivette tenía sus dudas a la hora de analizarlo³⁰: “Es difícil de precisar con una fórmula la personalidad de Fritz Lang: ¿minucioso con el decorado y la iluminación? Un poco somero. ¿Arquitecto supremo? Esto parece cada vez menos cierto. ¿Admirable director de actores? Seguro, pero ¿y qué más? Yo propongo la siguiente. Lang es el cineasta del concepto, pero no entiendo concepto como abstracción o estilización, sino como necesidad (necesidad que debe poder contradecirse a sí misma sin perder su sentido de la realidad): pero no se trata de una necesidad exterior, como lo sería la del director, sino la que nace del movimiento propio del concepto.

Sin embargo, los parámetros de la obra de Lang quedan marcados por el poder de la ciencia y la visión del hombre del futuro (*Metrópolis*, *La mujer en la luna*), el espionaje

³⁰ “Le main”, *Cahiers du Cinéma*, núm. 76, noviembre 1957, crítica de *Beyond a reasonable doubt* (Más allá de la duda) 1956.



como forma de expresar un malestar social (la serie *Mabuse*, *Spione*, *El ministerio del miedo*, *Clandestino o caballero*), el alegato antinazi (*El hombre atrapado*, *Los verdugos también mueren*), el serial y el folletín como reivindicación del placer estrictamente aventurero (*Las arañas*, *El tigre de Esnapur*, *La tumba india*), la amnesia, la locura, la hipnosis, el sueño (la aportación languiana al *Gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene, *La mujer del cuadro*, *Secreto tras la puerta*), los falsos culpables movidos por los hilos de un destino adverso (Spencer Tracy en *Furia*, Henry Fonda en *Sólo se vive una vez*, Lee Bowman en *La casa del río*, Anne Baxter en *Gardenia azul*), las conductas psicópatas o el miedo a lo que no se conoce ni se controla (*M*, *El vampiro de Dusseldorf*, *Mientras Nueva York duerme*).

La más densa de las nocturnidades (las callejuelas y garitos del *Doctor Mabuse*, la evasión de *Sólo se vive una vez*, los encuentros furtivos de *Deseos humanos*, las visitas al cementerio de *Los contrabandistas de Moonfleet*), el peso obsesivo de la muerte en sus múltiples formas, ya sea acogéndose a una tradición gótica o romántica (*Las tres luces*), como condicionante dramático (los asesinatos de *Los nibelungos*, de la novia del protagonista en *Encubridora* o de Katie Bannion en *Los sobornados*).

O bien como horizonte hacia el suicidio (Lil Dagover se entrega a la muerte porque no ha podido devolverle la vida a su amante en *Las tres luces*; la misma actriz opta por el suicidio al desmoronarse su mundo en *Hara-Kiri*, después de que su padre se someta al mortal ritual; la amante de *Mabuse* y el patético conde Told siguen el mismo camino; el coronel Jellsic por traicionar, el doctor Masimoto por equivocarse y Hagui por fracasar acaban con sus vidas en *Spione*; el ingeniero Helius hace un amago al decidir quedarse solo en la superficie lunar en *La mujer en la luna*; Dan Duryea se clava unas tijeras al ser descubierto por la policía en *El ministerio del miedo*; Edward G. Robinson toma un veneno al no poder controlar la dantesca situación que se le avecina en *La mujer del cuadro*; el policía Duncan se vuela la cabeza hartado de las manipulaciones y mentiras en el plano inicial de *Los sobornados*; la entrañable Gloria Grahame quema la cara del sádico Lee Marvin provocando así su propia muerte en ese mismo film). Tal y

como afirmaba Truffaut en uno de sus artículos americanos podemos comprobar el ejercicio de libertad realizado por Lang a lo largo de su filmografía mediante historias (muchas veces estrambóticas) que no tratan de mejorar las psicologías de sus personajes o hacerlos más verosímiles sino, lo contrario, deformarlas de acuerdo a las obsesiones de los mismos. El director francés afirmaba conocerlo bien³¹: “Y así sé mucho más de él, de cómo es, de cómo piensa, después de haber visto Mientras Nueva York duerme (que es un encargo) que lo pude conocer de René Clement al estrenarse *Gervaise*, film logrado y de *qualité*, pero en el que el decorador, las estrella o los guionistas tienen la misma importancia que el director.”

No es de extrañar que estas historias bañadas de embrujo e inquietud latente abunden en sesiones de espiritismo (las hay en el primer y el tercer *Mabuse* y en *El ministerio del miedo*, a modo de formas circulares donde la muerte y la vida se encuentran en una pesadilla colectiva), personajes privados de la vista, de la noción de observar o de ser observados (el grupo de ciegos que cuentan el dinero en *El doctor Mabuse*, un agente secreto que acecha al coronel Jellusic haciéndose pasar por ciego en *Spione*, un espía que simula el mismo papel para robarle el micrófono a Ray Milland en *El ministerio del miedo* o el vendedor de globos ciego que descubre al asesino por el famoso silbido de Peer Gynt de Edward Grieg en *M. El vampiro de Dusseldorf*, fumaderos de opio (el situado en México donde se dan cita los protagonistas del primer film de Lang *Habblut*, el que se encuentran en la ciudad subterránea en la segunda parte de *Las arañas* o el tugurio a donde acude una dama rápidamente chantajeada por Hagui en *Spione*) y otros elementos de la inestabilidad cotidiana y ambiente lúgubre que otorgan al universo de Lang una sensación táctil, cercano a pesar de las distancias que el director coloca entre la pantalla y los espectadores.

Un rasgo languiano. En casi todas sus películas aparecen, en fugaces planos de detalle, las manos del director. En *Cahiers du Cinéma* se sugería que la mano de Dana Andrews que se ve al final de *Más allá de la duda* pertenece al cineasta. Se podrían proponer

³¹ “Fritz Lang en América” en “Las películas de mi vida”, Mensajero, 1976.)



también las menos entrelazadas de Peter van Eyck y Dawn Andrews que cierran *Los crímenes del doctor Mabuse*, la mano nerviosa de Walter Pidgeon en el gatillo que debe acabar con la vida de Adolf Hitler en *El hombre atrapado*, o la mano de Helius sobre la que caen dos lágrimas de Friede en *La mujer en la luna*. El rasgo del autor, paciente y discreto. Y una característica: muchos de sus filmes terminan con el rótulo *the end* apareciendo antes del fundido en negro, con la acción, aún en movimiento.

6. ELEMENTOS ARQUETÍPICOS EN SU ETAPA AMERICANA

Los siete arquetipos de Carl Gustav Jung

	La persona (héroe)	El anciano sabio	El tímido (antihéroe)	La sombra (antagonista)	El niño divino	anima	animus	La madre
Furia	X		X	X		X	X	
Sólo se vive una vez	X	X		X	X	X	X	
Tú y yo	X		X		X	X	X	
La venganza de Frank James	X			X		X	X	
Espíritu de conquista	X	X		X	X		X	
El hombre atrapado	X			X		X	X	
Los verdugos también mueren	X	X	X	X		X	X	
El ministerio del miedo	X	X		X	X	X	X	
La mujer del cuadro	X		X	X	X	X	X	
Perversidad	X		X	X	X	X	X	X
Capa y espada	X	X		X			X	
Secreto tras la puerta	X		X		X	X	X	X
La casa del río	X			X	X	X	X	
Guerrilleros en Filipinas	X			X		X	X	
Encubridora	X	X	X	X		X	X	X
Encuentro en la noche	X	X		X	X	X	X	
Gardenia azul	X	X		X		X	X	
Los sobornados	X		X	X	X	X	X	X
Deseos humanos	X	X	X	X		X	X	
Los contrabandistas de Moonfleet	X	X	X	X	X		X	
Mientras Nueva York duerme	X			X		X	X	
Más allá de la duda	X	X	X	X		X	X	X

Otros arquetipos

	Amor	Venganza	Viaje	Muerte	Fatalidad	Destino	Ambición	Pígalión
Furia	X	X		X	X	X		
Sólo se vive una vez	X	X		X	X	X		
Tú y yo	X				X	X	X	X
La venganza de Frank James		X	X	X	X	X		
Espíritu de conquista				X	X	X	X	
El hombre atrapado		X	X	X	X	X		
Los verdugos también mueren		X		X	X	X		
El ministerio del miedo	X		X	X	X	X		
La mujer del cuadro	X			X	X	X	X	X
Perversidad	X	X		X	X	X	X	X
Capa y espada			X			X	X	
Secreto tras la puerta	X			X				X
La casa del río	X	X		X	X	X	X	X
Guerrilleros en Filipinas	X		X	X	X	X		
Encubridora	X	X	X	X	X	X		
Encuentro en la noche	X	X	X	X	X	X		X
Gardenia azul	X			X	X	X		
Los sobornados	X	X		X	X	X		
Deseos humanos	X	X		X	X	X		X
Los contrabandistas de Moonfleet			X	X		X	X	X
Mientras Nueva York duerme			X	X		X	X	
Más allá de la duda				X	X	X		

7. CONCLUSIONES

El cine de Fritz Lang siempre ha estado rodeado de una indescriptible atmósfera de genialidad y rigor. Este es el motivo por el que su trabajo requiera de un estudio previo para comprobar, para conseguir responder claramente donde reside exactamente su genio, cuál es la infalible fórmula para dotar a todas sus películas de un inevitable sello tanto de fascinación como de calidad.

Gran parte de esta respuesta se encuentra dentro de todos nosotros. Sin duda, no somos conscientes de la gran importancia de nuestra historia y de nuestro pasado para poder obtener una explicación convincente en relación a la vida y a nuestros orígenes. Para ello, debemos desviarnos brevemente a los campos de la biología, la antropología y la psicología, aunque no lo parezca, campos íntimamente relacionados con el arte y la expresión del mismo.

El arquetipo se puede definir de manera precisa pero simplista como imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo. Este principio de involuntaria asimilación de los valores más intrínsecos del ser humano han supuesto la supervivencia durante mucho tiempo, han conducido a la evolución como causa de la misma e implicará la creación de grandes historias a través de la mitología, la literatura o el cine a través de unos principios innatos, los cuales ya tenían interiorizados artistas y creadores incluso antes de nacer, entre ellos Fritz Lang. Por tanto, la historia y las artes han sido las encargadas de transportar y conducir al ser humano hacia historias que le definen a sí mismo y justifican su pasado como pueblo. La mitología ha contribuido inmortalizando dichas historias para que, posteriormente, fueran narradas por sabios, juglares, trovadores, poetas, escritores y cineastas entre otros.

Los psicólogos Sigmund Freud y Carl Gustav Jung intentaron dotar de una explicación lógica y objetiva a esta misteriosa interiorización de nuestra historia y de la supervivencia del ser humano a través de un fin: el objetivo. De esta manera, podemos



afirmar que el objetivo nos mueve, nos guía, nos condiciona y nos motiva. Esta serie de mensajes escritos en nuestros genes y estudiados por la antropología, justifica la idea de que delante de una obra artística, fuente de altísima y potente abstracción, podamos identificarnos plenamente o, por el contrario, sentir un profundo e inexplicable odio hacia ella. Jung consiguió establecer el concepto de subconsciente colectivo para relacionar esta serie de historias universales contadas a lo largo de la historia con absoluta fidelidad para crear el concepto de arquetipo, fuente de toda creación.

Fritz Lang, al igual que otros cineastas como el italiano Federico Fellini o el ruso Serguei Eisenstein, trabajaron con estos temas de manera perenne, ya no de manera interiorizada y subjetiva, sino analítica y objetivamente. El maestro vienés consiguió plasmar en sus obras estas grandes inquietudes, en las que el ser humano puede verse reflejado cual espejo, mirar atrás en la historia y poder sumergirse dentro de él a través de la magia del cine, al igual que lo hizo Orfeo en su viaje hacia el mundo subterráneo para salvar a su amada Eurídice.

En películas como “Las tres luces”, “M. El vampiro de Dusseldorf”, “Furia”, “Sólo se vive una vez” o su obra más conocida “Metrópolis”, podemos apreciar el sello del maestro para transportar estas ancestrales y universales historias a su cine: el amor llevado hasta la muerte, la inevitable identificación con sus héroes y antihéroes, el intento del hombre de llegar a ser Dios con sus inevitables y trágicas consecuencias o, fuertes ideas y sentimientos como la traición, los celos o la venganza, todos ellos presentes a lo largo de su profunda y estremecedora obra.

Todo este incalculable y pasional trabajo se realizó después de pasar por dos guerras mundiales, dos huidas, una docena de países, un régimen totalitario, una caza de brujas y un ostracismo final que no hicieron mella en su ímpetu ni dividieron su cine. Un cine que, aunque lo hayamos hecho, no necesita de justificación.



8. BIBLIOGRAFÍA

- BERTETTO, PAOLO (1995), *Fritz Lang*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.
- CASAS, QUIM (1998), *Fritz Lang*, Barcelona, Madrid, Ed. Cátedra.
- CHODERLOS, PIERRE (1989), *Las amistades peligrosas*, Barcelona, Ed. Tusquets.
- COMA, JAVIER (1981), *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona, Ed. Fabregat.
- COUSINS, MARK (2005), *Historia del cine*, Barcelona, Ed. Blume.
- FREUD, SEGMUND (1992), *Obras Completas*, Palma de Gran Canaria, Biblioteca Nueva.
- JUNG, CARL GUSTAV (2002), *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid, Ed. Trotta.
- KLEIST, HEINRICH VON (1961), *Novelas y narraciones románticas*, Barcelona, Edicions 62.
- KRAKAUER, SIEGFREIED (1975), *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Ed. Paidós.
- SÁNCHEZ BIOSCA, VICENTE (1999), *Teoría y análisis del cine*, Barcelona, Ed. Ibérica.
- SARRIS, ANDREW (1969), *Entrevistas con directores de cine*, Madrid, Magisterio Español.
- SCHAEFER, DENNIS (1998), *Maestros de la luz*, Madrid, Plot Ediciones.
- TRUFFAUT, FRANÇOIS (1976), *Las películas de mi vida*, Bilbao, Ed. Mensajero.



REFERENCIAS WEB

ÁLVAREZ CAMACHO, Raúl (2006) Estudio *monográfico de la filmografía de Fritz Lang*. [Consulta 21-03-2013]. Disponible en <www.miradas.net/2006/n46/estudio.html>

CASAS RUBIO, Quim (2008) *Todo sobre Fritz Lang* [Consulta 15-03-2013]. Disponible en <www.hoycinema.com/perfil/Fritz-Lang.htm>

EL CRITICON (2005). *Encubridora* [Consulta 15-03-2013]. Disponible en <www.alohacriticon.com/elcriticon/article657.html>

GONZÁLEZ INGLADA, Fernando (2008) *Arte e historia cinematográfica*. [Consulta 20-02-2013]. Disponible en <www.artehistoria.jcyl.es/historia/.../7035.htm>

GRANDES DIRECTORES (2007) *El cine y sus maestros. Fritz Lang*. [Consulta 16-03-2013]. Disponible en <mural.uv.es/laumon9/fritz4.html>

GRANT, Keith. (2003) *Fritz Lang in Vienna, Berlin and Hollywood*. [Consulta 16-03-2013]. Disponible en <www.german-way.com/cinema/bio-fritz-lang.html>

SÁNCHEZ OCAÑA, Luis (El Cultural) (2009) *Fritz Lang, el centro de un fresco de la historia del cine*. [Consulta 15-03-2013]. Disponible en <www.cinematismo.com/tag/fritz-lang/>

TERUEL HERREROS, Miguel (2004) *Biografías y vida. Fritz Lang*. [Consulta 15-03-2013]. Disponible en <www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lang.htm>



9. ANEXOS

El trabajo teórico ha sido completado de manera adicional con un proceso completo para la creación de un documental con el mismo nombre que el PFG.

En los anexos que se detallan a continuación aparecen todos los documentos y memorias para un proceso de preproducción y postproducción para el rodaje y creación del documental inspirado en el proyecto.

Los anexos constan de las partes siguientes:

9.1. Proceso de preproducción

- Registro de la Productora
 - Autorización Propiedad Industrial
 - Documentos jurídicos
 - Solicitud de obra cinematográfica o audiovisual
 - Solicitud ICAA para producción de documental
- Presupuesto
 - Capítulos
 - Costes aproximados
 - Costes de producción
- Desgloses de guión
 - Entrevistas
 - Fotografía Fija
- Cronogramas
 - Cronograma desglosado
 - Cronograma general
- Escaleta



- Guiones
 - Guión literario
 - Guión técnico-literario
- Órdenes del día
- Plan de rodaje
- Plantas de cámara

9.2. Proceso de postproducción

- Memoria completa
 - Creación del logo de la Productora
 - Creación de los faldones para entrevistas
 - Edición del material de audio
 - Diseño de efectos digitales (FX)
 - Montaje del material audiovisual
 - Brutos finales