

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**



**La transgresión sobrenatural de la estructura policiaca en**  
***Corazón de ángel***

**Samantha Bochm Sánchez**

**Seminario de interdiscursividad: Cine, Literatura e Historia**

**Asesor: Jorge Olvera Vázquez**

**Ciudad de México, 2019**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1	
Las estructuras narrativas en el discurso del filme.....	3
1.1 La novela policiaca.....	3
1.2 Lo fantástico.....	7
1.3 Lo siniestro, según Freud.....	9
1.4 Lo terrorífico y la influencia de <i>El horror sobrenatural</i> , de Lovecraft...	11
1.5 <i>Film noir</i> , el cine negro.....	14
Capítulo 2	
<i>Angel heart</i> .....	17
2.1 Alan Parker.....	18
2.2 Producción.....	18
2.3 Argumento.....	19

## Capítulo 3

Elementos clave y análisis de la composición de las estructuras narrativas en las secuencias.....	25
3.1 Importancia del erotismo.....	27
3.2 La importancia del blues.....	35
3.3 La presencia de la magia negra en el filme.....	42
Conclusiones.....	52
Bibliografía.....	57

## INTRODUCCIÓN

Las historias nos permiten intimar en cómo se desarrolla un individuo, con quiénes y de qué forma. Y los elementos sobrenaturales en ellas funcionan como excelentes pruebas para nuestro carácter. Se entiende entonces el uso recurrente de la noción, tanto literal como metafóricamente, de la oscuridad, pues ésta, amorfa, adopta la forma según los propios demonios.

Así que, además de asustarnos, ¿cuál es la utilidad de analizar una historia de terror? Para el director Mike Flanagan<sup>1</sup>, el género más efectivo como lector es aquel que es íntimo, y qué más íntimo que sean las luchas internas de nuestros peores miedos. Bien llevados, los aspectos sobrenaturales hacen crecer profundamente el carácter, eran el psicoanálisis de antaño.

Además de que a través de las historias aterrizamos nuestros pensamientos para poder manejarlos mejor, cuando son terroríficos sirven para ponernos alerta en cuanto a ciertos temas que hemos postergado o infravalorado y a los que debemos tener sobre escrutinio. Como decía el Marqués de Sade, en la medida en que podemos reconocer nuestros verdaderos monstruos tenemos la posibilidad de mejorar y crecer. Muchas veces tanto ruido, tanto terror, es sólo la necesidad de ser escuchado. Por lo tanto, el verdadero mensaje de fondo en este tipo de historias resulta siempre muy interesante.

---

<sup>1</sup> Director actual de cine de terror, con trabajos como la serie *La maldición de Hill House* o la película secuela de *El Resplandor*, *Dr. Sueño*.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar de qué forma confluyen las estructuras narrativas de la novela policiaca y lo **sobrenatural** en el filme *Angel heart* (*Corazón de ángel*), para demostrar de qué manera la transgresión y coexistencia de estos géneros son fundamentales para la trama y, por ende, derelevancia para un análisis.

Todos los elementos visuales presentados tienen la finalidad de reforzar el guión, el hilo narrativo, no sólo porque es un recurso con el que cuenta el cine sino porque, como en cualquier obra de arte, se constituye como un universo cerrado, completo y perfecto, donde cada parte tiene su razón de ser, ya sea por sí misma o por su relación con otras cosas, y contribuye grandemente al sentido de la película, a lo que nos pretende transmitir.

Como cada filme necesita un guión (y éste por ende requiere de estructuras narrativas, estructuras arquetípicas que aunque cambien de forma tienen el mismo contenido), el análisis del discurso y los recursos de investigación de la carrera de Lengua y Literatura Hispánicas son muy útiles para el estudio del séptimo arte, tan nutrido de tantas disciplinas.

La palabra <transgresión> será clave para este trabajo, pues por medio de su presencia se genera la suficiente proporción de impacto, sentido y reflexión. Como se menciona en el título, se hablará de la novela policiaca y lo sobrenatural, pero además se verá cómo lo erótico, la noción del doble, la magia negra y el blues contribuirán al mensaje del filme. Por medio del análisis de las secuencias, veremos cómo lo policiaco se nos presenta desde el inicio hasta el final del filme y la gran influencia del *film noir* tanto en la cuestión estética como temática.

En cuanto a la música, al igual que el cine, conmueve con gran facilidad al espectador y conjuntan una gran herramienta para la transmisión de un mensaje. Al igual que el blues le funciona a la comunidad negra de disfraz, de resistencia, el blues será el recordatorio de las raíces y destino del detective. Además Alan Parker tiene un gusto particular por que sus películas tengan recursos musicales tan importantes como las tomas (*Pink Floyd, El muro; Fama; Evita, y Corazón de ángel*).

También se abordará cómo lo sobrenatural utiliza la noción del doble, la magia negra y lo erótico para detonar las acciones del detective, debido a que el subconsciente y los mecanismos de represión que utilizamos son bastante complejos. El primero registra absolutamente todo, pero es el consciente el que decide qué tiene prioridad sobre qué. Si el consciente considera que la información es demasiado pesada para asimilarla, ésta queda oculta aunque siempre tenga pequeñas manifestaciones que nos recuerdan que algo nos ha afectado.

Para finalizar, se comprende entonces por qué el estudio de sus componentes es de valiosa contribución y sirve, como en el caso de esta investigación, para reforzar y entender la carga simbólica que conforma una producción artística, que desemboca en una estilizada y entramada invitación a reflexionar acerca de uno mismo.

## **CAPÍTULO 1**

### **Las estructuras narrativas en el discurso del filme**

Conforme la sociedad y sus manifestaciones progresan, la necesidad de una taxonomía más flexible e integral se hace más presente, debido a la constante aparición de nuevas propuestas que modifican de manera estructural lo hasta ahora conocido. El séptimo arte no es la excepción, así que si antes era común encontrar en los géneros cinematográficos la comedia, el melodrama o los *westerns*, posteriormente ya no fue sorpresa hallar diferentes mezclas entre sí, novedades con recursos de cada género según le fueran útiles al director.

Uno de esos casos es el filme de este trabajo, pues no sólo se presencia la clásica estructura de la novela policiaca, también vemos la confluencia del *film noir*, la fantasía y el terror psicológico. Por ello, en este capítulo, nos dedicaremos de forma exclusiva a mencionar aquellas estructuras narrativas presentes en *Corazón de ángel*, para dar a conocer cómo es que se relacionan para configurar y reforzar la trama, y así poder clasificar nuestro objeto de estudio. Éstas se irán abordando de mayor a menor, según el peso que posean en el filme:

## **1.1 La novela policiaca**

Tomando como base las obras de Fereydoun Hoveydan y Thomas Narcejac citadas en este apartado, se delimitarán las condiciones para el nacimiento y auge de la novela detectivesca, sus características esenciales y su evolución, para posteriormente establecer qué papel está fungiendo en el discurso de la película.

Para comenzar, el origen del relato policial se sitúa en 1841, con la obra *Los crímenes de la calle Morgue*, de Edgar Allan Poe, debido a que en este libro el autor no sólo es de los primeros en demostrar que los actos humanos responden a leyes del mismo modo que los fenómenos físicos, basta razonar correctamente para preverlos, sino que nos muestra un hábil manejo de incidentes, de los cuales está plagado el relato policial, por lo que es la primera obra que cumple con todas las características de este género. Esto nos conduce a las primeras propiedades esenciales: un método lógico y científico, y una historia repleta de indicios por seguir.

En la novela policiaca, siempre irán juntas la cosa por demostrar y la prueba, “lo psicológico está tan determinado como lo físico y la deducción tiene igual poder sobre una conducta humana y sobre un conjunto de fenómenos materiales”<sup>2</sup>, es decir, el autor se encarga de que cualquier tipo de pista contribuya a revelar la intención del asesino; las proezas lógicas capturan la atención del espectador, y a su vez ponen al alcance de todos los procedimientos científicos.

Aunque diversos autores consideran que antes de ese periodo hay varios atisbos de este tipo de narrativa, no contaban con un elemento fundamental del género como hoy lo conocemos: debe existir un crimen y, por lo tanto, un delincuente. No existe la contingencia en estos relatos, ya sea coincidencia, azar o arrepentimiento, “el asesino es una fuerza en movimiento. Y el detective es un sabio que calcula su trayectoria”<sup>3</sup>.

Desde Plinio el Joven y *Edipo* (la primera investigación hacia uno mismo) hasta en *Las Mil y Una Noches* pululan multiplicidad de anécdotas detectivescas, pero si bien existían indicios de esta literatura, únicamente se les considera porque seguían procedimientos lógicos y científicos para la resolución de cualquier cuestión. Por ejemplo, los casos del famoso juez Ti, personaje histórico del imperio del sol que asombró a su época por su capacidad de analizar las pistas y esclarecer grandes incógnitas, y gracias al cual se le intentó atribuir a China el nacimiento de este género. Sin embargo, la hipótesis anterior fue rechazada debido a que los casos del juez no incluían la tercera característica esencial de la novela policiaca, el crimen por resolver.

Pasamos a la siguiente, básica para la trama, que consiste en que el lector y el detective deben tener las mismas posibilidades de resolver el problema; depende del ejercicio intelectual del espectador resolver el crimen a la par o antes que el protagonista, así que la historia entonces se convierte en un juego al que se presta el público, que sigue con expectación al detective y al sinnúmero de indicios y de falsos indicios, estos últimos clave para mantenerlo al hilo. Lo anterior requiere de

---

<sup>2</sup> Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México, FCE, 1986, p. 44.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 23.

conocimientos muy específicos que rebasan el saber común y corriente, haciendo que la problemática presentada se resista a la investigación: “La solución era a un mismo tiempo simple e inaccesible”<sup>4</sup>. Pero como demuestran los detectives en estas obras, todo radica en observar desde el ángulo correcto, ver más allá de lo aparente; incluso, existen obras de este género que consisten en abordar el mismo hecho bajo distintos ángulos para demostrar lo que una correcta lógica puede llegar descubrir.

Ahora llegamos a la última característica: debe tener una estructura circular. Se comienza con el crimen, prosigue con todo lo que sucedió antes de que se cometiera y de que se descubriera, luego viene el clímax, donde se confrontan las partes para dar lugar al desenlace, y finalmente la recapitulación de todos los hechos que permitieron develar el misterio.

Por consiguiente, y unificando estas características básicas, la atmósfera que predomina en la novela detectivesca es de suspenso, de expectación, y cubre tanto la función de entretener como la de satisfacer varias necesidades psicológicas; no sólo proporciona interés en sus lectores y retrata sus circunstancias modernas —les da la posibilidad de recrearse e identificarse—, sino que está aleccionando al espectador, al grado de considerársele una forma de mito moderno: cuando se nos presenta esta base de un crimen y un personaje en búsqueda de justicia, se está encarnando la clásica lucha del bien contra el mal. La novela de detectives figura entonces como un ideal de gran parte de la sociedad, una especie de variación del mito.

Mircea Eliade, historiador y versado filósofo, nos dice que los mitos cubren la necesidad del ser humano de sentirse importante, de ser especial o ser un héroe —debido a su condición limitada—, por lo que desempeñan un papel trascendental en cualquier cultura popular. Por otra parte:

Leopold Belliac señala, por ejemplo, que en la novela policiaca se intensifica primero la ansiedad, seguida inmediatamente de una sensación de alivio, pudiendo el lector identificarse con el criminal o con la víctima [...] A Edmund Bergler le impresiona el que la

---

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 105.

identificación con la víctima provoque una satisfacción masoquista, así como la identificación con el detective despierta las creencias infantiles en la omnipotencia<sup>5</sup>.

Esto quiere decir que en las obras policíacas el público tiene la posibilidad de sentirse relevante al seguir las pistas y resolver la incógnita —el detective es un arquetipo del héroe, el bien vence al mal y al final el conflicto tiene solución: hay justicia—, o incluso identificarse con el criminal, el asunto es que, además de mantener la curiosidad y brindar recreación, permite vivencias alternas que no llegan a afectar la realidad, retrata problemas cotidianos de la sociedad en turno y ofrece un alternativa para sus aspiraciones o emociones reprimidas.

Las novelas policíacas [...] abordaban espontáneamente y sin afectación algunos de los problemas que preocupaban y siguen preocupando a la humanidad: la ferocidad del dinero, la fragilidad de la justicia humana, la lucha contra las injusticias, etc. Anticipándose a la literatura propiamente dicha, la novela popular asimiló inmediatamente el ambiente y los problemas de las grandes ciudades, trasladó y multiplicó las ocasiones de misterio, sentimiento que sigue anclado en lo más profundo del hombre<sup>6</sup>.

Retomando lo anterior, para 1914 la novela policíaca ya estaba consolidada y tenía numerosos seguidores; la aristocracia había sido cambiada por varias capas populares, lo que aumentó su público, y el ritmo de vida cada vez más rápido exigía una literatura capaz de capturar al lector, de mantenerlo al hilo y luego confortarlo. Además de esto,

el desarrollo extraordinario de una prensa especializada, el crecimiento paralelo de la vida urbana y, secuela inevitable de la concentración de las poblaciones, el aumento apreciable de la criminalidad fueron las causas cercanas del nacimiento de la novela policíaca<sup>7</sup>.

## 1.2 Lo fantástico

En cuanto a la intervención de este género en el filme, aunque al inicio no es evidente, desde el comienzo se percibe en la atmósfera algo misterioso, una especie de fuerza externa que influye en las acciones y el futuro de los personajes. Esta fuerza será simbolizada por la religión, el blues y la magia, sin embargo habrá elementos muy

---

<sup>5</sup> Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policíaca*, Madrid, Alianza, 1967, pp. 56-57.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>7</sup> Narcejac, *op. cit.*, pp. 30-31.

particulares cargados de significación, como serán el huevo y las gallinas en la religión vudú que nos presentan, que en el capítulo 3 se explicarán a detalle. En este apartado, únicamente se planteará qué es lo fantástico y sus distintas derivaciones para delimitar en cuál entra nuestro objeto de estudio.

Lo fantástico es un elemento recurrente en muchas historias, pues desafía las leyes naturales al presentar situaciones extraordinarias. Con la finalidad de definirlo como género y clasificarlo, Tzvetan Todorov desarrolla el ensayo *Introducción a la literatura fantástica*, donde nos dice que es lo que se muestra como un acontecimiento que oscila entre una explicación con base en las leyes naturales y otra que responde a cuestiones sobrenaturales, o sea, hay una solución racional del conflicto pero que no termina de convencernos, o al menos una lo suficientemente ambigua para que pueda sostener otro tipo de explicación.

Así, se apoya siempre en esa vacilación entre la realidad y lo que nosotros percibimos: lo fantástico nos hace jugar con la duda, no nos otorga más que la fugacidad del presente. Si soñamos, aunque esto sea una ilusión, hemos de sentir por un instante como si fuese real ese momento, de cierta forma sí hemos vivido aquello que soñamos; asimismo, existen experiencias que juramos haber vivido o presenciado y que nadie más percibió, o pueden asegurarnos algo respecto a un acontecimiento y nosotros no sentirnos satisfechos con el argumento. Éste es el efecto que produce lo fantástico, y que se vincula con el pensamiento mágico-primitivo que se explicará en el capítulo 3.

Debido a lo anterior, sólo será genuinamente fantástico aquello que cumpla con mantener la duda sobre el origen y resolución de los conflictos planteados en el relato. Todorov hablará también de otros tipos de narración que no cumplen con este requisito, pero es a cuenta de que son muy semejantes a este género, al grado de que unas palabras pueden hacer que la historia pertenezca o no al género de lo fantástico. Para terminar este apartado, se mencionará brevemente cómo se configuran estos relatos semejantes.

El primero sería lo Extraño, donde lo sobrenatural a lo largo de la historia se explica de forma racional al final, así que por lo tanto en realidad nunca existió. Como en el desenlace todo el misterio que se nos ha presentado resulta ser una confusión, un sueño, o algo que explica racionalmente aquellas cosas sobrenaturales, remite a un evento pasado y se queda sólo como un suceso, precisamente, extraño. Así como lo fantástico coincide con el tiempo presente, este tipo de narración coincidiría con el pasado, debido a que nos regresa siempre a la causa que provocó la duda acerca de la naturaleza de los hechos que se muestran.

Habiendo abordado la cuestión temporal, es importante hacer hincapié en que el tiempo presente sería un verdadero representante de lo fantástico, ya que es donde la duda acerca de lo sobrenatural es constante incluso después de concluir la historia; a cada momento hay algún elemento que refuerza la ambigüedad de los sucesos. Muchos críticos se preguntaban si el hecho de poder cambiar de clasificación por unas cuantas palabras al final del texto no presentaba un inconveniente para considerar como género a lo fantástico, pero su encanto radica justo en que, aun fuera de la ficción, nos hace cuestionarnos respecto a algo más, a la existencia de algo que no conseguimos comprender.

Por último, el otro tipo de narración que se parece a lo fantástico es lo Maravilloso, y se encuentra una referencia al tiempo futuro pues se establece lo sobrenatural como natural y hay nuevas leyes para los nuevos fenómenos presentados. Estos son muy normales dentro de la ficción y el lector nunca cuestiona la veracidad de lo que sucede, por lo que aceptamos el contrato con esa otra realidad, aunque seguros desde nuestro mundo racional y sabiendo que en cualquier momento podemos terminar ese contrato.

### **Lo siniestro, según Freud**

Dentro de lo sobrenatural, aunado a esa incertidumbre en los eventos dentro de la narración, se encuentra también lo siniestro. En este trabajo, se tomará como base el

ensayo de Freud aquí citado donde analiza y clasifica sus manifestaciones, definiéndolo como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”<sup>8</sup>. Con ese propósito, parte del término *heimlich* o *heimlich*, que significa íntimo u hogareño, para luego a través del prefijo *Un-* cambiar su sentido; al añadir este prefijo, el término adquiere las connotaciones de “querer disimular”, “ser malicioso”, “algo escondido o peligroso”, y en el diccionario de Daniel Sanders, en una nota de Schelling, se dice que es todo lo que debería haber quedado reprimido, oculto, pero que aun así se ha revelado. No necesariamente debe ser angustiante, sin embargo casi siempre coincide con esta sensación; hay toda una estética del terror, pero de eso se hablará en los próximos puntos, basta decir que no sólo las experiencias enriquecedoras son positivas o buenas y que la Belleza puede provenir de muchísimas y diversas fuentes, incluida la del terror o la de lo oscuro. Regresando a lo siniestro, es entonces aquello que nos sorprende, que, al igual que lo fantástico, invierte el orden de lo establecido y nos abruma con cambios que no sabemos manejar.

Sobre cómo se nos muestra, Freud menciona los principales casos: el azar repetido, el mal de ojo, el eterno retorno, el animismo y el doble. Para fines prácticos de esta investigación, sólo se puntualizará en el azar repetido, el eterno retorno y el doble, puesto que son las manifestaciones de lo siniestro en el filme.

En el caso del azar repetido y eterno retorno, si los hechos indiferentes entre sí comienzan a aproximarse, esa repetición involuntaria hace parecer siniestras situaciones que normalmente serían inocentes, pues dan como resultado la idea de lo nefasto, lo ineludible. En ese sentido, Freud explica:

En cuanto a lo siniestro evocado por el retorno de lo semejante y a la manera en que dicho estado de ánimo se deriva de la vida psíquica infantil [...] Me limito pues, a señalar que *la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva)*, inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, *provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio de placer*; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que se

---

<sup>8</sup> Sigmund Freud, *Obras Completas*, Tomo III, “Lo siniestro”, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 2484.

manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior<sup>9</sup>.

De esta forma vemos que hechos, aparentemente ajenos, acercándose al azar pueden perturbar o provocar que se intuya algo nefasto. Es un retorno a lo mismo sin saber exactamente el porqué, tratando de darle solución sin encontrarla. La automatización también puede llegar a provocar terror, puesto que muestra una parte de uno mismo desconocida y más fuerte de lo que se pensaba, incluso más fuerte que nuestro <yo> consciente, y que se verá más adelante manifestada en el filme a través del doble. Para el punto anterior y cómo se relaciona con el callejón sin salida que representa el eterno retorno, se utilizará la obra *El doble*<sup>10</sup>, de Otto Rank, como base teórica para explicar esta figura. Rank se basa en el concepto freudiano del doble, donde es un reflejo de un amor morboso por sí mismo del autor. El tema del doble será uno de los principales motivos de la literatura romántica, no sólo porque “vale la pena señalar que el interés del público lector (y oyente) parece haberse orientado en especial hacia el tema del doble, durante las más grandes conmociones de la sociedad, o inmediatamente después de ellas”, sino porque el estudio del doble, a profundidad, es valioso tanto para el estudioso y humanista como para el hombre de ciencia.

Al principio se limitaba al doble al deseo de otra existencia, de destacar rasgos personales y una predilección por lo irreal del autor, pero esto en realidad es dar imaginaria al problema universal de la relación del <yo> con el yo.

El síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble, que es personificado, o bien por el propio diablo, o creado por la firma de un pacto diabólico. Esta personificación diferenciada de los instintos y deseos que alguna vez se sintieron como inaceptables, pero que pueden

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 2496.

<sup>10</sup> Otto Rank, *El doble*, Trad. Floreal Mazía, Buenos Aires, Ediciones Orión, 1974.

satisfacerse sin responsabilidades de esa manera indirecta<sup>11</sup>.

A través del doble se podían manifestar aquellos deseos reprimidos sin el peso de la conciencia y la abrumadora culpa, existía un ente al cual responsabilizar por los monstruosos actos y estos últimos tenían desfogue. Para esos individuos torturados, al caer en la fuerza del inconsciente, su naturaleza más instintiva al fin se veía saciada, por lo que el doble era una perfecta manifestación de los claroscuros del ser humano.

Todas estas manifestaciones de lo siniestro están muy ligadas a lo sobrenatural puesto que necesitan adquirir una forma, ser aterrizadas de alguna manera, y entonces lo fantástico ofrece una gama de posibilidades simbólicas que son clave para interpretar las fantasías y proyecciones de los personajes.

#### **1.4 Lo terrorífico y la influencia de *El horror sobrenatural* de Lovecraft**

El miedo es una de las sensaciones más primitivas del ser humano, y es el miedo a lo desconocido uno de los tipos de miedo más antaños y poderosos, el cual generalmente funciona como base en los textos de Lovecraft. Cuando lo menciona en el título de su obra, "horror sobrenatural", se esclarece entonces el porqué del término utilizado, pues lo sobrenatural se asocia con aquello que nos sobrepasa, que no sigue las leyes hasta ahora conocidas y consolidadas; para el autor, estos relatos deben contener "alguna violación o superación de una ley cósmica fija, una escapada imaginativa de la tediosa realidad". Cabe mencionar que hay diferencias importantes entre los conceptos de <terror> y <horror>, así que primero se mencionarán para saber a cuál término daremos preponderancia.

Aunque ambos nos remiten a un campo semántico similar, su diferencia para este tipo de estudios es trascendental, puesto que el término terror lleva consigo una tradición romántica en torno a su acepción; "al terror le es inherente la incertidumbre y

---

<sup>11</sup>*Ibidem*, p. 122.

la oscuridad, establece —y entonces está en posibilidad de relacionarse con— lo sobrenatural, a diferencia del horror, cuya naturaleza lo ancla en el mundo material”<sup>12</sup>. Y cuando se nos menciona la incertidumbre es desde el desconocimiento de una situación concreta que nos urge resolver hasta la mayor incertidumbre, que es la muerte, y de la oscuridad manifestada tanto como fenómeno físico como de forma abstracta: la maldad y la crueldad.

Cuando algo nos horroriza, remite a una cuestión somática, a algo que nos impresiona; en cambio cuando hablamos de que algo aterroriza, implica una amenaza que no se desvanece sencillamente sino que nos afecta de forma psicológica, emocional y física, gracias a nuestra capacidad de asimilar y seguir construyendo el universo de aquello que se nos aparece como terrorífico; su encanto e impacto dependen del compromiso que hagamos con esa realidad.

Se ocupa entonces a Lovecraft como referencia debido a su tendencia hacia temáticas oscuras, terroríficas. Y recordemos que lo fantástico está ligado de manera íntima con lo sobrenatural y lo siniestro: los monstruos, los sucesos insólitos o maravillosos; por lo tanto es una de las fuentes principales para la literatura ya que logra construir ese universo macabro en cierta medida gracias a nuestra sensibilidad, a esa parte oscura propia y una especie de diálogo con la obra<sup>13</sup>.

Descodificar viendo películas nos permite tomar distancia de las historias personales y comprenderlas desde una nueva perspectiva. El cine, además, facilita la construcción y reconstrucción de una nueva historia, ayuda a dotar de un nuevo significado lo vivido y estimula el espíritu crítico para ser más fuertes<sup>14</sup>.

Asimismo, los escenarios oníricos y melancólicos que se narran en los relatos de Lovecraft, la importancia de la atmósfera, serán muy similares a lo que se nos presenta en el lenguaje fílmico y la historia de *Corazón de ángel*.

---

<sup>12</sup> Jorge Olvera Vázquez, *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de Emiliano González*, Ciudad de México, UNAM, 2017, p. 34.

<sup>13</sup> Este <diálogo> se da con la obra a través de contribuir con nuestra creatividad al leerla, al imaginarnos su mundo.

<sup>14</sup> Ángeles Wolder Helling, *El reflejo de nuestras emociones. La descodificación de los sentimientos a través del cine*, Gaia ediciones, Madrid, 2018, p. 22.

En cuanto a la liberación que nos concede este goce estético, consiste en trabajar con una ansiedad diferente, una que tal vez podemos manejar de mejor manera que aquella que nos asalta a diario y de la cual podemos escapar en cuanto dejamos el relato. Además, las distintas representaciones de los monstruos internos o los miedos más profundos tienden a tener no sólo expresiones estéticas importantes, sino que permiten el análisis y comprensión de uno mismo.

Entonces, el miedo al que apela Lovecraft, su horror sobrenatural, en realidad está totalmente enfocado al terror, aunque con un matiz más existencial del que se habla un poco adelante, por lo que en esta investigación cuando se mencione <terror> u <horror sobrenatural> éstos se entenderán como sinónimos.

Regresando a este tipo de literatura, al nutrirse de algo tan primigenio en el hombre, como es el miedo, es tan antigua como el pensamiento humano y su análisis es de gran importancia, y hay fe de ello gracias al terror cósmico que se consolida como uno de los elementos principales en el folclore de todas las razas, y se manifiesta en todas las formas de la antigüedad, ya sean orales, escritas, rituales o religiosas; por ejemplo, en Occidente, se recuerdan los sacrificios de los druidas en los bosques o la sospechada existencia de cultos paganos que posteriormente dieron lugar a las “Misas Negras”, que potencializaban el horror gracias a la solemnidad religiosa que se les confería.

Hablando de su manera de finalizar la historia, gran parte de su encanto radica en que no se resuelva o minimice la trama terminándola con una explicación racional, pues es esa constante apertura hacia la duda lo que le otorga relevancia, lo que la vincula con algo inmanentemente humano, y además utiliza el peso que se va acumulando en las tradiciones o lo primigenio para dotar de mayor densidad el ambiente necesario para estas novelas. Entonces, este tipo de relato requiere de mayor imaginación y capacidad de evasión de la cotidianidad de sus lectores, debido a que los verdaderos cuentos de horror tienen una atmósfera constante de suspenso y miedo inexplicable hacia algo incierto, y

tiene que existir una sugerencia, manifestada con toda la seriedad y la monstruosidad que le sientan al sujeto, de ese concepto más tremendo de la mente humana: la maligna y específica suspensión o la derrota de las leyes desde siempre vigentes de la Naturaleza, que representan nuestra única salvaguardia en contra de los asaltos del caos y de los demonios del espacio insondable<sup>15</sup>.

En esta medida, el horror cósmico al que Lovecraft se refiere tiene un recurso narrativo muy semejante a lo fantástico: la atmósfera es un elemento trascendental para la transmisión de su propósito. Tiene que existir una inversión de los valores, una suerte de libertad para aquello que se reniega de uno mismo, de la vida, un universo exclusivamente dedicado a lo que se evade y sólo se sospecha.

También es importante mencionar que la estética de este autor coincide con las bases del *film noir*, que se explica en el siguiente apartado, en que “partiendo de sugerencias góticas, a través de pesadillas cada vez más angustiosas, el terror en Lovecraft se convierte en cósmico, cifra extrema de su pesimismo filosófico”<sup>16</sup>, el cual es muy similar a la sensación de la pesadilla fatalista que viven los protagonistas del *film noir*.

### **1.5 *Film noir*, el cine negro**

Una vez llegado el siglo XX, de los años treinta a los cincuenta en Estados Unidos, y como extensión del subgénero de la novela negra, nace un estilo de cine llamado *film noir*. Su presencia en el filme será muy importante, sobre todo en cuanto a lenguaje cinematográfico, pero su análisis profundo se llevará a cabo en los siguientes capítulos. Por el momento, se delimitarán características principales y relaciones con estructuras narrativas antes mencionadas.

Si bien en el género policiaco predomina la razón y el método científico, por lo cual las cuestiones amorosas están lejos de ser tratadas en esas obras, en el cine negro es bastante común este conflicto, que suele ser el detonante para la historia en

---

<sup>15</sup> H.P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Ed. Premia, 1989, pp. 119-120.

<sup>16</sup> Biografía de H. P. Lovecraft: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lovecraft.htm> (22/08/2018).

muchas ocasiones. Lo anterior en consecuencia nos lleva a una de las temáticas esenciales, la pesadilla fatalista, que nos muestra cómo el cine negro gira en torno a la causalidad.

Los acontecimientos se entrelazan, como una cadena irrompible que conduce inevitablemente a un final más que anunciado. Es un universo determinista en el que la psicología e incluso las estructuras de la sociedad pueden, en último término, anular las posibles buenas intenciones o esperanzas de los protagonistas<sup>17</sup>.

Hasta este momento ya hay una semejanza y una diferencia importantes con la novela policiaca: en estos filmes se aborda el tema amoroso, pero se mantiene la causalidad de los hechos, la falta de contingencia. Pasemos ahora a la segunda temática central del cine negro, el pasado angustioso. En este estilo de películas vemos frecuentemente cómo los personajes principales suelen huir de una carga del pasado, un episodio traumático, un crimen pasional o sus propios demonios. El pasado se presenta como un fantasma amenazante ya que está inextricablemente unido al presente, y si hay una posibilidad de redención ésta sólo existe confrontándolo.

Asimismo, está el arquetipo del perseguido, quien “fruto de la influencia del existencialismo combinado con el fatalismo inherente a gran parte del expresionismo alemán, a menudo es perseguido y acorralado desde el principio hasta el final de una película”<sup>18</sup>. Como en *El extranjero*, de Albert Camus, tiene dificultades para entender un universo absurdo por naturaleza, y reta esa absurdidad cometiendo actos criminales. En varias películas, por ejemplo, *Detour* (1945), llega un punto donde al personaje principal le suceden demasiadas cosas malas, sin un sentido aparente, y esto lo lleva determinar que su suerte está acabada y a darse por vencido. Esto se puede explicar gracias a que

filosóficamente, los años treinta y principios de los cuarenta vieron cómo el existencialismo y la psicología freudiana penetraban en la literatura estadounidense [...] Ambas teorías contribuyeron a fomentar una visión del mundo que subrayaba la absurdidad de la existencia y, al mismo tiempo, la importancia del pasado individual a la hora de determinar las propias

---

<sup>17</sup> Alan Silver *et. al.*, *Cine negro*, Italia, Taschen, 2004, p. 15.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.16.

acciones, visiones que toparon con un público receptivo en un país sacudido por la depresión económica y, después, por la Guerra Mundial<sup>19</sup>.

Por lo tanto, en esta trama observamos al protagonista luchar por algo que en la mayoría de las veces es inútil, lo sobrepasa, y es por ello que sus escenarios siempre se ubican en lugares húmedos, sombríos y sucios, como las calles de una ciudad, idóneos para los angustiantes sucesos de este género. Así como el personaje central se muestra en combate con su destino, la mujer a su vez, la *femme fatale* casi siempre, está luchando contra el mundo regido por hombres, contra el patriarcado, cosa que se nota en los alcances, incluso sexuales, para nivelar aunque sea un poco el juego:

el cine negro es mucho más que un conjunto de filmes poco iluminados apestando a sexo y violencia, tal como lo percibían los críticos contemporáneos. Como ciclo se basa tanto o más en los elementos de estilo que en los contenidos. Y en términos de narrativa, gravita mucho más alrededor de temas complejos que de meros iconos<sup>20</sup>.

Más adelante veremos de qué forma *Corazón de ángel* aprovecha varios recursos del cine negro y el relato policial para configurar su propio universo.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.15.

<sup>20</sup> *Ídem*.

## CAPÍTULO 2

### *Angel heart*

Del director Alan Parker, mejor conocido por filmes como *Pink Floyd, The Wall*(1982) o *El expreso de medianoche*(1978), *Corazón de ángel* (1987) es una película basada en el guión de la novela *Falling angel* (1978), de William Hjortsberg, que expone el tema de la venta del alma mezclado con tintes de novela policiaca y *film noir*. Con la finalidad de hacer más claro el análisis de esta investigación, este capítulo introduce la historia de forma somera y ofrece algunos datos relevantes acerca de su producción.



Afiche oficial del filme *Corazón de ángel*.

## 2.1 Alan Parker

Director, escritor y productor, nació el 14 de febrero de 1944 en Londres y comenzó haciendo comerciales y cortometrajes. Sus películas han ganado 19 premios BAFTA, 10 Globos de Oro y 10 Oscar, y recibió el título de caballero en 2002 por sus aportaciones a la industria cinematográfica. Fue presidente de la Federación Europea de Cine: FERA, Officier des Arts et des Lettres, primer presidente del UK Film Council y presidente de la Junta de Gobernadores del British Film Institute. También es novelista, y en mucha de su filmografía la música desempeña un papel fundamental, así como se puede atestiguar en *Corazón de ángel*, *Evita* (1996), *Fame* (1980) y *Pink Floyd, The Wall*.

## 2.2 Producción

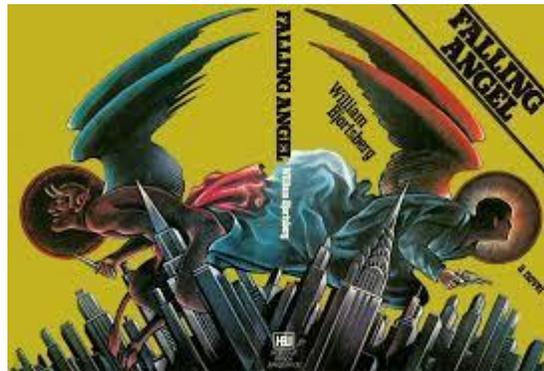
El rodaje comenzó en enero de 1986, en Nueva York, ciudad donde se ubica la novela, aunque en el filme el director terminará la segunda mitad en Nueva Orleans, siendo éstas las locaciones de *Corazón de ángel*.

Al ser una historia con un concepto diferente al héroe estadounidense, el guión no fue inmediatamente bien recibido por los productores hasta que aparecieron Andy Vajna y Mario Kassar (quienes innovaron en el cine con *Rambo* [1982] y *Terminator* [1984]; uno muy atrevido y el otro muy cauteloso, aunque ambos con historias de vida muy interesantes. En cuanto al resto del equipo, estaba el productor Alan Marshall, con quien Alan Parker había trabajado desde el inicio de su carrera, haciendo comerciales; Michael Seresin, director de fotografía; Gerry Hambling, el editor, y Brian Morris, diseñador de producción.

Aunque había cuatro aspirantes al papel principal, entre ellos Jack Nicholson, el segundo considerado fue Mickey Rourke, galán importante de aquel entonces por *9 semanas y media* (1986). Cuando leyó el guión, llamó a Parker y le dijo que no buscara más, que no había nadie mejor que él para el papel. Es en ese momento cuando se decide que será Harold Angel.

En cuanto a las motivaciones para realizar la película, Alan Parker, en su sitio oficial, en el apartado de *Angel Heart*, confiesa sentirse atraído por los movimientos religiosos de 1930 a 1940 y por el tema de la venta del alma, el cual por cierto le parece algo muy real, sobre todo en Hollywood, siendo entonces los principales motores para realizar la película:

I was first introduced to William Hjortsberg's novel *Falling Angel* soon after publication in 1978. As with *Birdy*, I was privy to it early on, only to see it gobbled up in the Hollywood machinery. Their original attraction, I should imagine, being much the same as my own – the fusion of two genres: the noir, Chandleresque detective novel and the supernatural. I might hazard a guess that any Faustian story would ring bells in Hollywood and not all of them cash registers [...] I was particularly interested in the bizarre religious movements of the 1930's and 1940's, born of economic isolation, and perhaps spiritual desperation.<sup>21</sup>



Portada de la novela en que se basa el guión.

### 2.3 Argumento

El filme da inicio con un crimen mientras se escucha un latido y una melodía. Louis Cyphre, un sofisticado y enigmático hombre, llama a Harold Angel para resolver un caso de desaparición.

---

<sup>21</sup><http://alanparker.com/film/angel-heart/making/> (20/06/18):

“Mi primer encuentro con la novela de William Hjortsberg *Falling Angel* fue justo después de su publicación en 1978. Como con *Birdy*, al principio me resistía, sólo para verla engullida por la maquinaria de Hollywood. Su encanto original, me imagino, fue similar al mío –la fusión de dos géneros: el *noir*, la novela detectivesca al estilo de Chandler y lo sobrenatural. Me aventuraría a suponer que cualquier historia de Fausto resonaría en Hollywood y no todas taquilleras [...] Estaba particularmente interesado en los extraños movimientos religiosos de los treinta y los cuarenta, provenientes del aislamiento económico, y tal vez de la desesperación espiritual”.



Imagen 1, fotografía de Mickey Rourke durante la filmación de *Corazón de ángel*, tomada del sitio oficial del director.

El detective llega a un lugar de religiosos negros. Una vez con su cliente pregunta por qué lo solicitó a él; éste le dice que no es casualidad, pero que lo único que quiere es saber del paradero de un hombre, Johnny Favorite. Louis Cyphre le cuenta que fue reclutado el mismo año que él, 1943, y que regresó muy herido con amnesia, así que le pide que averigüe si está vivo en el hospital donde lo dejaron.

Camino al hospital, con una melodía que le ronda constantemente en la cabeza, el detective, muy meditabundo, finge ser un reportero y le coquetea a la enfermera para averiguar en los registros médicos. Decide indagar en la casa del médico. Lo espera, lo amenaza y comienza a interrogarlo. El médico le dice que hizo un trato con unas personas del sur, quienes le dieron dinero por mantener los registros del paciente y se lo llevaron inmediatamente después de que ingresó.

Encierra al doctor en su cuarto diciéndole que en cuanto haya pensado bien qué más podría contarle lo dejará libre. Harry Angel aguarda un rato en una cafetería y al regresar a la casa del doctor lo encuentra muerto; comienza a analizar la escena, y

descubre que escondidos en una biblia estaban un revólver y varias balas, causantes del balazo que tiene en el ojo. Harry limpia la escena de sus huellas y la melodía suena de fondo.

En la siguiente secuencia, Harry se reúne con Louis Cyphre para decirle que renunciará al caso pues ya hay un asesinato y pueden culparlo. Louis le ofrece cinco mil y termina aceptando. Después Harry espera en el lugar donde por primera vez conoció a su cliente. Escucha los latidos y se acerca a una especie de vitrina donde hay un altar vudú. Posteriormente se reúne con una reportera que le informa todo lo que pudo averiguar sobre Johnny Favorite. Mientras la desviste le dice que siempre fue vinculado con la brujería.

Harry va en busca de un viejo amigo de Johnny con quien solía tocar y le dice que tenía un amor secreto con una mujer llamada Evangeline Proudfoot, la cual tenía una tienda de magia negra. Otra persona a la que Johnny visitaba a menudo era una mujer llamada Madame Zora. Averigua que su nombre real es Margaret Krusemark y su paradero, así como que estaba relacionada con rituales satánicos. Harry decide ir a Luisiana a ver si logra encontrarla.

Una vez que ve a Margaret, hace una cita para que le diga su suerte. Ésta le pide su fecha de nacimiento y le da la de Johnny, 14 de febrero. La adivina sospecha y el detective acaba preguntando directamente por él, a lo cual ella reacciona mal y decide correrlo. Después se entera de que la mujer con la que Johnny tuvo un amorío está enterrada en una parte marginal del sur, renta un auto y se dirige a la tumba de Evangeline. Mientras observa la tumba, una chica con un bebé llega a visitarla. Harry la alcanza en su casa y decide preguntarle por Evangeline. Ella le dice al detective que era su madre, que murió, que es muy pobre y se llama Epiphany. Harry le deja su número y le pide que le llame.

Al caer la noche, el detective busca en un bar a Toots Sweet, un colaborador musical de Johnny Favorite. Cuando éste baja del escenario para tomarse un trago en la barra, Harry lo intercepta y finge ser un reportero que escribe acerca de Johnny y su banda, pero Toots le dice que no recuerda nada. Va al baño y lo sigue, y encuentra una

pata de gallina con unos listones amarrados. Unos hombres aparecen de pronto, lo amedrentan con la pata de gallina y le dicen que si continúa averiguando lo harán arrepentirse. Una vez que lo sacan del bar, Harry aguarda a que Toots salga para seguirlo. Éste lo lleva a los pantanos, y cuando se detiene observa una misa negra donde participan él y Epiphany.

Toots se retira, Harry lo sigue hasta su casa, lo amenaza y Toots le dice que Evangeline y Epiphany son sacerdotisas vudú. Al final el detective le escribe en un papel cómo puede encontrarlo, se lo mete en la boca y se retira. Al día siguiente, después de una pesadilla, Harold Angel encuentra al despertara un par de policías registrando su habitación. Le comentan que Toots murió asfixiado con sus genitales y que hallaron su dirección en la mano del muerto. Harry les contesta que investiga un caso y les da el nombre del asistente de Louis.

El detective vuelve a buscar a Margaret Krusemark. Con la melodía de Favorite en su cabeza, al llegar descubre que alguien le arrancó el corazón. Hurga en sus cosas y descubre un jarrón muy peculiar que llama su atención y sin embargo no revisa. Antes de irse retira el papel donde anotó sus datos y que se encuentra debajo del corazón de Margaret. Muy consternado se va a beber a un bar y llora; como en otras ocasiones, con un ventilador de fondo.

Va a buscar a Epiphany y descubre que lo siguen. Unos hombres le avientan a un perro y lo amenazan con que si no se va lo matarán. Al llegar con Epiphany le pregunta si le tendió una trampa, pues era la única que sabía que iría a ver a Toots. Discuten un poco y al final ella le confiesa que es hija de Johnny Favorite, que se fue a la guerra y no regresó, que su madre lo esperó y luego murió. Harry se despide diciéndole que le llame si sabe o recuerda algo, y si no también.

Se reúne con Louis Cyphre y le da cuenta de los asesinatos. Temé que Johnny Favorite mató a todos los que puedan dar fe de su paradero. Una vez que termina con Cyphre, en su hotel y en medio de la lluvia lo espera Epiphany. Entran y le dice que si desea quedarse. Ella le dice que está bien y le cuenta que su hijo es de los dioses y que fue el mejor coito de su vida, pone música y le dice que bailen. Acaban teniendo

relaciones mientras las goteras de la habitación comienzan a parecer de sangre y Harry se ve muy perturbado.

Al terminar Harry está muy molesto y al mirarse al espejo lo golpea. A la mañana siguiente, los detectives le dicen que está involucrado en la muerte de Margaret Krusemark. Cuando vuelve a la habitación, Epiphany se está bañando y cantando la melodía que siempre tiene en la cabeza. Le pregunta por ella y le dice que era de su padre, que su madre la cantaba mucho. Él sólo se detiene frente al espejo y quiere llorar.

Hacia el final del filme, visita al padre de Margaret y le pregunta por su relación con Johnny Favorite. Él le dice que está muerto, y Harry le responde que se hizo llamar Edward Kelly y lo sacó del manicomio haciendo un trato con el doctor. El padre de Margaret le pide que hablen en privado.

Una vez solos, Ethan Krusemark le dice que lo recogió porque su hija estaba obsesionada con él, que lo aventaron en la plaza de Times Square en la víspera de Año Nuevo. Harry insiste en hablar de la magia negra y le pide al señor que admita que es un adorador del diablo. Lo amenaza, y el hombre confiesa haber presentado a Johnny con su hija y que era un tipo muy poderoso, tanto que una vez logró invocar a Lucifer. Le cuenta que le vendió su alma al diablo por fama, pero que cuando la obtuvo trató de escabullirse. Mientras habla, Harry está sumamente perturbado e insiste en que le está mintiendo.

Le cuenta que el ritual consistía en conseguir a un hombre de su edad, sacarle el corazón y comerlo para que le robara su alma. Harry está muy alterado y comienza a preguntarle a quién escogieron. El padre de Margaret le dice que sólo Johnny sabía, que lo recogieron mientras celebraba Año Nuevo en Times Square, lo llevaron a la habitación de hotel de Johnny, lo desnudaron, le dibujaron un pentagrama en el pecho y le sacaron el corazón tan rápido que aún latía cuando Johnny se lo comió. Lo único que queda para averiguar quién era ese soldado son sus placas, las cuales guardó Margaret en un jarrón.

Harry no soporta toda esa información y se encierra en un baño a vomitar. Cuando sale, ve a Ethan Krusemark hundido en un caldo hirviente y sale corriendo. En medio de la lluvia, conduce hasta casa de Margaret y desesperado busca el jarrón. Lo rompe y mira que el nombre en la placa es el suyo. Entre sus sollozos aparece Louis Cyphre, quien complacido lo observa. Ahí Harry cae en cuenta de que Louis Cyphre es homónimo de Lucifer, y hasta el último momento se escuda en que sabe quién es él, que todo es un truco para incriminarlo. Louis le dice que ha estado robándole los recuerdos a otro hombre y que él cometió todos los crímenes mientras busca el disco de Johnny Favorite entre las cosas de Margaret, y Harry insiste en que le está mintiendo. A la par que suena el disco con la melodía<sup>22</sup> que siempre estuvo en la mente del detective, comienza a recordarse a sí mismo cometiendo cada uno de los crímenes. Cuando recuerda los gritos de Epiphany mientras tenían relaciones, deja de gritar que sabe quién es y llora. Sale rápidamente con la melodía aún de fondo y la lluvia encima hacia su hotel.

Al llegar, en su habitación se encuentran los detectives, quienes le preguntan por qué ha vuelto. Epiphany está muerta en la cama con las mismas placas que estaban en el jarrón en el cuello, y Harry responde que ella es su hija. El detective le pregunta quién es realmente y le dice que con su pistola alguien le disparó en la vagina. El otro detective sale con el niño de Epiphany en brazos y le dicen a Harry que arderá por esto, a lo que él responde que sabe que lo hará, y justo en el infierno.

---

<sup>22</sup> La melodía, *Girl of my dreams*, de Glen Gray & The Casa Loma Orchestra, fue grabada en 1937 sin mucho éxito, que era lo que precisamente buscaba el director: una buena y clásica canción de aquella época que no fuera tan conocida como para aparentar que Johnny Favorite había sido el autor.

## CAPÍTULO 3

### Elementos clave y análisis de la composición de las estructuras narrativas en las secuencias

En este apartado se analizarán las secuencias más importantes para entender cómo mediante la composición de las estructuras mencionadas en el capítulo 1 se refuerza la intención del filme, su mensaje. Se ejemplificará la forma en la que la transgresión se insinúa a lo largo de todo el relato por medio del blues, el erotismo y la magia negra, y cómo estos recursos se combinan para matizar y dotar de sentido a la historia, para darnos pistas.

#### Primera secuencia

Para comenzar, en cuanto al título, hace referencia al corazón del detective Harry Angel, indispensable para que Johnny Favorite pudiera ocupar el cuerpo de éste y que será el eterno recordatorio del crimen que cometió Johnny. Una vez mencionada la importancia del corazón, el análisis nos conduce a los *leitmotiv*<sup>23</sup>, que son unos latidos y una de las melodías de Johnny Favorite, los cuales hacen su primera aparición al inicio, al presentarse los créditos. La melodía, *Girl of my dreams*, era la favorita de la madre de Epiphany.

Esto es de suma importancia debido a que corrobora la presencia de lo sobrenatural, según las condiciones que plantea Freud en su ensayo de *Lo siniestro*, pues una de sus características principales es que algo que debía permanecer oculto regresa o se presenta, hecho que le ocurre al recordar con estos sonidos al detective durante la investigación de su caso.

---

<sup>23</sup> Según la Real Academia Española, tema musical recurrente o asunto que se repite, especialmente en las obras literarias o cinematográficas.

En lenguaje fílmico, serán de los principales indicios para que el espectador, al igual que el lector en la novela policiaca, vaya a la par del detective descubriendo la verdad. Cuando estos sonidos aparezcan, estarán anunciando desde el inicio la verdad que se busca y que al final siempre ha estado ante nuestros ojos. Ambos sucedieron en momentos fundamentales para resolver el caso, así que el discurso está siguiendo la estructura cíclica de la novela policiaca: nos presenta parte del crimen a través de esos sonidos, para luego mostrarnos no sólo por qué están relacionados con el crimen y su relevancia, sino que en el fondo el personaje principal siempre supo la verdad.

En la primera escena, en medio de la noche, la nieve que cubre la calle se deshace y se ensucia, y un vapor que emana de las coladeras parece sugerir que algo hediondo que arde bajo el suelo está emergiendo. Aunque el filme es a color, en este primer corte se manejan tonalidades grises y azules, como si se le hiciera un homenaje al balance de blanco y negro que tiene el *film noir*.



Imagen 2, 00:00:46, escena inicial.

Lo que se ve es casi por completo acero: de las escaleras de un edificio, marcos de ventanas, botes de basura. Mucho metal. Algo frío y rígido. Toda la toma se centra en eso. Lo poco que aparece de suelos sólo para denotar el vapor de las coladeras. Todo lo antes mencionado remite a una estética expresionista: los trazos que son duros, ángulos puntiagudos, superficies que dan la sensación de tensión. Inmediatamente se

presenta una imagen de un cadáver, retrato del cual destaca principalmente el contraste de la sangre con el blanco de la nieve. Analizando esta primera secuencia, se hace más clara la influencia del *film noir*: lo urbano, la denuncia de la vida criminal, la estética expresionista y cruda, la historia de alguien condenado por su pasado.

A pesar de que la novela sobre la cual está basado el guión ubica la historia en 1959, el director la ubica en 1955 debido a que deseaba que la película tuviera la estética del *film noir* (con auge en los cuarenta y cincuenta), y porque a finales de cualquier década se comienzan a presenciar cambios en la actitud y la vestimenta. La historia comienza entonces con el clásico escenario policiaco: la noche en una oscura calle, un crimen, la clandestinidad del tumulto de situaciones que provoca una ciudad. Todo parece indicar algo ordinario en un ambiente citadino.

### 3.1 Importancia del erotismo

Según George Bataille, es algo que apela a la vida y

si se tratase de dar una definición precisa, ciertamente habríamos de partir de la actividad sexual [...], pero al parecer sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos<sup>24</sup>.

Por lo tanto, lo erótico va más allá del acto mecánico de reproducción, quedando entonces como una acción sensual, consciente e intelectual, que implicará también ahondar en el conocimiento profundo de uno mismo y los propios límites. Si hablamos de erotismo necesariamente participa lo sexual, pero no al contrario, puede haber acto sexual sin erotismo, por ello es una acción transgresora, pues no se limita a la acción reproductiva y hace que muchas veces nuestros afectos violenten nuestra moral, haciéndonos resolver si vivimos en plenitud ese aspecto o lo reprimimos. Incluso en el último caso, éste hallará salida de una u otra manera, como sucede en el caso del

---

<sup>24</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, México, Fábula Tusquets, 2008, p.15.

doble siniestro: éste es monstruoso pues se atreve a hacer todas esas cosas que deseamos pero que consideramos prohibidas o malvadas y nos permite llevarlas a cabo sin aparente culpa.

Además de lo anterior, el hecho de que el personaje principal y Johnny Favorite compartan el gusto por la seducción es una especie de indicio, tan certero como la pista de que los recluten el mismo año, y en el momento en que comienza a averiguar del amorío que tuvo el artista con la mamá de Epiphany, Evangeline, omite esa información a su cliente, diciendo que los secretos de amor deben permanecer así, secretos. Esto es una extraña consideración del detective que posteriormente sabremos que era para sí mismo.

Lo seductor está relacionado con el perfil del músico de blues, sumando la importancia que tiene la canción de *Girl of my Dreams* como *leitmotive* con una ambientación onírica (además de que el título hace referencia a este ámbito, *La chica de mis sueños*) y que está dedicada a una mujer.

La idea que se tiene de la vida que llevaban los primeros intérpretes del blues alude a músicos itinerantes, que viajaban por los territorios del sur profundo norteamericano, siempre buscando un público que escuchara sus canciones, sin importar si era en la esquina de una plaza o una estación de tren, con una lata de cerveza adosada al mástil de la guitarra para recibir las monedas aportadas por el improvisado público; o en un bar, sala de juegos o prostíbulo repitiendo una y otra vez su repertorio de canciones, bebiendo grandes cantidades de alcohol y aprovechando cualquier oportunidad para tener un episodio amoroso ocasional<sup>25</sup>.

Por otra parte, ya que es intelectual y catártico, al ejercerlo probamos nuestros límites y nos hace aceptar nuestros afectos, muchas veces destruyendo para encontrar salida lo que construimos, esa máscara social que a veces pasa a ser la normalidad para uno mismo. Por eso resulta cruel. Como mencionaba Anís Nin, “el placer anormal anula el gusto por el normal”, y “el erotismo es una de las bases del conocimiento de uno mismo, tan indispensable como la poesía”; debido a lo anterior, a lo largo esa catarsis puede provocar cierta adicción.

---

<sup>25</sup> Hernán Mauricio Prada Chacón, *Ibidem*.

## Secuencia erótica

Se pondrá a continuación la secuencia más erótica del filme, cuando Harold Angel y Epiphany tienen relaciones, para demostrar la influencia y trascendencia para el discurso narrativo. La secuencia comienza a las 01:24:00, al momento que Epiphany decide entrar a la habitación de Harold Angel y tomar un trago. Él le pregunta qué le vio su madre a Johnny, y ella responde que él era lo más cerca del mal que su madre quería estar y que era un excelente amante, lo cual extrañamente parece satisfacer a Harry. Mientras sostienen esta charla, ambos se provocan con la mirada. Suenan de fondo truenos y el caer de las goteras en los recipientes desperdigados por la habitación.

Después le dice que es muy joven para tener un hijo a los 17 años y ella le responde que tiene la edad suficiente. El detective le dice que lamenta que no conozca al padre y Epiphany le responde que fue el mejor coito de su vida: cuando fue montada por su dios en medio de una ceremonia. Después ella pone música y le propone bailar.

Al principio Harry dice estar lastimado y Epiphany lo espera en la cama, diciéndole que no sentirá nada. Él acepta y la levanta en brazos mientras ella lo abraza con las piernas. Comienzan a besarse y hay un cambio de escena: las goteras rematando en los recipientes, en el latón de la cabecera de la cama y luego sobre la espalda del detective, quien le hace el amor a Epiphany.



Imagen 3, 01:27:00.



Imagen 4, 01:29:16.

Las tomas se dividen entre *close-ups* y los planos medios para poder observar cómo siguen bailando los cuerpos en la cama. A causa del placer las barreras racionales comienzan a ceder, algo instintivo y más inconsciente empieza a surgir a la par que la lluvia y las goteras se intensifican. Las paredes y la piel de los personajes sudan: la intensa humedad es símbolo del intercambio de fluidos, de la intimidad del momento. Es justo en este instante que el agua se torna roja y las escenas más violentas.

El acto sexual conlleva violencia, hay una penetración de algo ajeno, una interrupción de nuestra condición individual. Se torna en algún momento en algo primitivo, y si se da a cabo además en un entorno erótico se vuelve en una acción violenta, transgresora pero muy placentera a la vez. El dolor adquiere tintes placenteros, pues en sus límites se tocan. Aun así, en las siguientes escenas esta violencia es llevada al extremo, los personajes tienen relaciones con dolor, como si cada movimiento conlleva algo de gozo y sin embargo doble dosis de dolor, de horror.

Los recipientes parecen llenos de sangre en vez de agua, y llegan recuerdos de cuando Margaret limpiaba las manchas en las paredes después del sacrificio. Harry le hace el amor a Epiphany con más violencia, como en un trance, y en su mente imágenes de orgías mezcladas con algunas de su pasado lo abruman. Todo lo que era agua, sudor o fluidos en la escena es ahora sangre, y en medio de un grito de ambos Harry se retira lamentándose. Al final de la película sabemos que es su hija, aunque haya sido el cuerpo del detective, por eso al mirarse en el espejo mientras Epiphany se baña y tararea *Girl Of My Dreams* Harold Angel rompe el espejo, su propia imagen.

En la Biblia, la primera referencia al incesto se da con los hijos del rey David, Amnón y Tamar. Amnón viola a su hermana, sin embargo, en posteriores acercamientos al tema, las expresiones y estudios artísticos muestran claro interés por indagar en las implicaciones eróticas de esto, en sus varias aristas. Como afirma el catedrático de literatura de la Universidad Nacional de Nicaragua Víctor Ruíz, “en el incesto hay algo que nos atrae porque es prohibido, y está condenado. En esa prohibición, en ese halo misterioso hay un silencio que necesita llenarse. La Biblia deja muchos vacíos, entonces cuando existen esos silencios, los poetas actúan,

especulan”<sup>26</sup>. Esta temática es común desde la Biblia a las tragedias griegas, así como en las tragedias shakesperianas de la época isabelina.

Cuando Federico García Lorca hace alusión a este pasaje en *Romancero Gitano*, “en los octosílabos acomodados en dísticos, podemos entender que la escena guarda a pesar del ‘cómo’, el ‘qué’ de las Escrituras. Amnón domina y Tamar cede. Hay gritos de horror, y este horror pringa de escarlata los paños. La blancura de las telas es violada por el carmesí de una herida incestuosa”<sup>27</sup>.

En la siguiente escena, intencionado o no, pareciese que Alan Parker hacía una especie de intertextualidad<sup>28</sup> al darle imagen a este acto incestuoso:



Imagen 5, 01:48:22.

Resulta por ende que lo erótico desemboca en tres aspectos vitales: deseo, transgresión y conciencia. Estos tres que configuran lo erótico hacen entonces que lo que realmente importe sea trascender nuestra condición discontinua<sup>29</sup>, darle un fin extraño y ajeno a su naturaleza para hacernos dioses, dejar de ser creados para ser creadores, retar a Dios (de esta forma lo hizo Lucifer, por vanidad, por tener algo de la

---

<sup>26</sup> Artículo del sitio electrónico de El Nuevo Diario, “La literatura y su noche incestuosa”, 14 de abril de 2019:

<https://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/347816-literatura-su-noche-incestuosa/>.

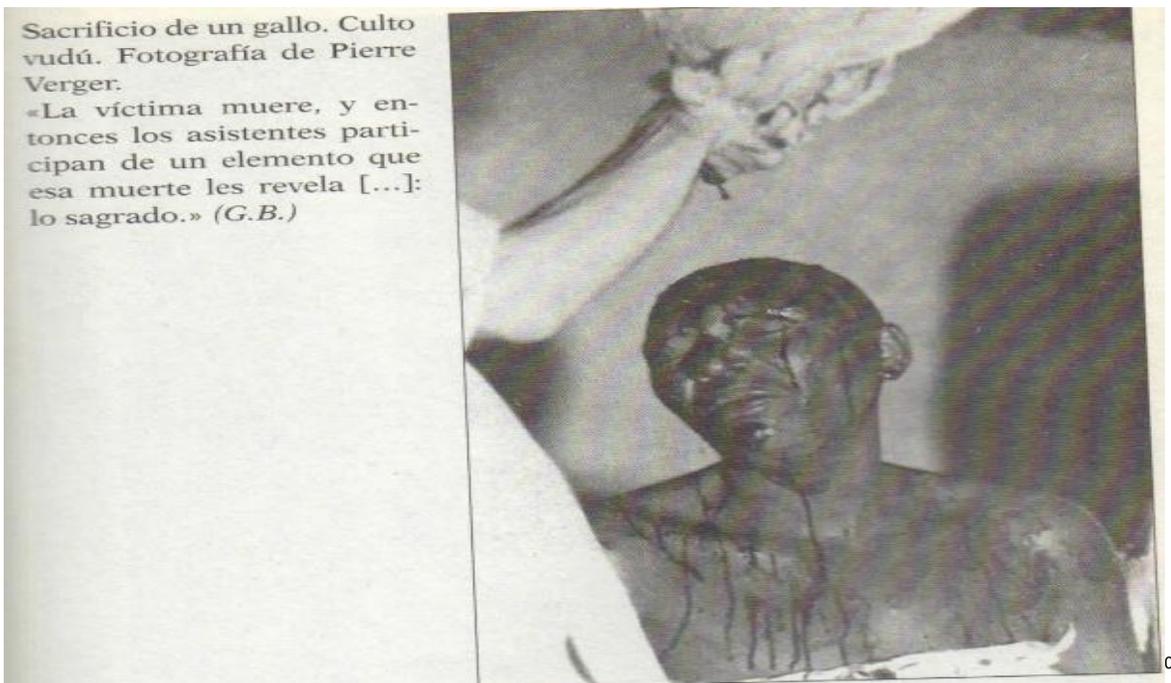
<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> Presencia de elementos de otra obra artística en una nueva con la intención de generar una respuesta emocional.

<sup>29</sup> Haciendo referencia al concepto de Bataille de discontinuidad, donde a través del sexo formamos un ser continuo, trascendiendo esa condición.

condición humana misma, que es cuestionar).

Bataille, asimismo, afirma que el individuo tiene una eterna nostalgia de continuidad, del tiempo sagrado, aquel que no es lineal ni progresivo y que no desemboca en su inminente muerte: de ahí que repita rituales, para entrar en un tiempo cíclico donde nada empieza ni termina y ha sido igual por milenios; de ahí que a través de la fusión de los cuerpos por un momento se rompa su discontinuidad y resulte un alivio a esa nostalgia. Y de ahí los sacrificios, pues es donde se regresa al ser sacrificado (la muerte para sustentar la vida) al tiempo sagrado, a la inmensa eternidad.



---

<sup>30</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, México, Fábula Tusquets, 2008.



Sacrificio de un carnero.  
Culto vudú. Fotografía de  
Pierre Verger.

«Hay, como consecuencia de  
la muerte violenta, una rup-  
tura de la discontinuidad  
de un ser; lo que subsiste y  
que, en el silencio que cae,  
experimentan los espíritus  
ansiosos, es la continuidad  
del ser, a la cual se devuelve  
a la víctima.» (G.B.)

31

Siempre se menciona la necesidad de continuidad, pues se encuentra en todas las manifestaciones eróticas, pero en cuanto a la crueldad citada anteriormente con Bataille, la ratifica diciendo que

el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación [...] Sin una violación del ser constituido —constituido como tal en la discontinuidad— no podemos representarnos el pasaje desde un estado hasta otro que es esencialmente distinto [...] Toda operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser [...] Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos<sup>32</sup>.

El erotismo es cruel porque es transgresor, rompe los paradigmas morales para generar el conocimiento de uno mismo, más allá de las normas sociales y naturales; es el deseo

<sup>31</sup> *Ídem.*

<sup>32</sup> Georges Bataille, *Ibidem*, p.21-23.

en su estado más puro. Como su principal sentido radica en desear y no saciar el deseo, lo prohibido siempre es fuente de riqueza, más incluso si es inalcanzable, y ese deseo latente logra conciliar los opuestos y concedernos una sensación de totalidad.



Poseída en trance. Culto vudú. Fotografía de Pierre Verger.

«Ciertos autores han dudado de la existencia de los aquelarres. De una manera parecida, en nuestros días se ha dudado de la existencia de un culto vudú. [...] Todo lleva a creer que el culto satánico, con el cual el vudú presenta algunas semejanzas, y aunque menos difundido de lo que cabía en el espíritu de los jueces, existió.» (G.B.)

---

<sup>33</sup>Ídem.

### 3.2 La importancia del blues

Cerca del Mississippi, en el profundo sur de Estados Unidos, nació el género blues, producto de una cultura esclavizada que se inserta en otra pero aun así produce una música extraordinaria que dejó huella en la historia. Siendo alejados de su país natal, su familia y su cultura, la música es lo único que puede mantener aunque sea un poco el espíritu de este pueblo. Ésta tuvo un papel fundamental para la asimilación de los esclavos negros: las largas horas en barco hacinados, las condiciones de explotación del trabajo y el rechazo total de esa nueva sociedad hacen que tengan como única salida la música. Los tambores, las canciones de trabajo (que tienen su origen en un canto a modo de llamada y respuesta) y el ritmo, todos elementos heredados de su civilización, les hacen llevadera la dura carga de ser esclavos, de estar en esas circunstancias tan ajenas y de ser rechazados sólo por ser negros.

Por medio de este recurso expresivo, se manifiestan de forma clandestina pero a la vez abierta mensajes velados. Y al igual que en el filme, si uno sabe leer entre líneas, la música permite que se atisben pistas.

Los tres instrumentos principales que le dieron sus características a este género son la guitarra, el piano y la armónica. Por su situación eran inalcanzables para los esclavos; sin embargo, en el caso de la guitarra, muchas veces consiguieron armarla rústicamente y tocar de forma extraordinaria y virtuosa. En el caso del piano, mucho más costoso, y como estaban tan segregados por los blancos, crean sus propias instituciones que cuentan con maestros y al menos un piano donde practicar, ya sea por la iglesia o por la escuela, pues su religión nunca pudo estar separada de la música. Otros tienen amos más caritativos que les regalan armónicas o les permiten tocar algún instrumento para amenizar sus vidas.

Nombres como los de Son House, Tommy Johnson, Charly Patton, Robert Nighthawk o el legendario Robert Johnson, que serían algunos de los primeros en grabar blues, son descendientes de los primeros *bluesmen* que tomaron una guitarra sobre su regazo y la hicieron "hablar" sin conocer ningún principio instrumental y desde luego ignorando cómo leer una partitura. Fueron ellos quienes crearon un lenguaje de la guitarra de blues y si al principio no la sabían tocar, en poco tiempo se convirtieron en hábiles guitarristas y crearon algunas

técnicas “expresivas” de la guitarra como el *bend*, el *vibrato* y el *slide*, técnicas que los seguidores del blues reconocen cuando escuchan la música, coincidiendo en que le aportan sentimiento y balance aunque por sí sola ya es suficientemente atractiva<sup>34</sup>.

No se tienen registros de dónde nació exactamente el blues, pero casi todos concuerdan en que fue cerca del Mississippi. De esta parte son Robert Johnson, Son House y Little Walter, “el Charlie Parker de la armónica”.

Se dice de Robert Johnson que, al desaparecer por seis meses y regresar con una habilidad extraordinaria para tocar blues, vendió su alma al diablo a cambio de fama y talento; lo mismo que sucede con Johnny Favorite, siendo entonces este mito del blues base para la historia.

Existen siete categorías temáticas en el blues: la religión, la fuerza de la naturaleza, las relaciones afectivas, marcharse en busca de otros horizontes, lo sobrenatural, el consumo de alcohol y la segregación racial. Todas coincidiendo en el campo semántico del mundo emocional.

Para los negros el acompañamiento musical siempre fue y es vital, es una forma de comunicarse aún con su dios a pesar de las condenas de los blancos ante sus ritos; les permite ser veladamente ellos mientras también anima las terribles jornadas y maltratos.

Si se estudia de cerca la experiencia comunitaria de la vida cotidiana del negro norteamericano, se puede apreciar cómo el blues y la música góspel o religiosa desempeñan roles sociales diferentes en su cultura. Lo que representaba cada una reñía con la otra. Sin embargo, en la relación cotidiana no existía una muy marcada división entre músicos góspel y músicos de blues, ambos vivían en una misma realidad de opresión y desarraigo y cantaban de diferente manera sobre lo sagrado y lo pagano, pero ambos pertenecían a la tradición cultural afro que compartía diversos rasgos<sup>35</sup>.

Y al tener en cuenta este contexto, se hace más visible la relación que se le atribuía con el diablo, con lo sobrenatural. Asimismo, el blues nace de esta condición tortuosa,

---

<sup>34</sup> Hernán Mauricio Prada Chacón, “El nacimiento del blues en el sur de los Estados Unidos”, Tesis de Maestría en Historia, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 03 de abril de 2019.

<sup>35</sup> *Ídem*.

de esta condena a una vida de esclavitud, hecho que también le sucede al detective al vender su alma, siendo igualmente condenado, así como los protagonistas del *film noir*.

De forma general en la película, la lluvia, la humedad y los tonos grises y azulados de las escenas serán elementos que refuercen la melancolía, sentimiento muy presente y fuente de inspiración para el blues, importantísimo para el filme, pues “el término blues representaba al interior de la comunidad negra un particular estado de ánimo que habitualmente expresaba melancolía, tristeza y depresión”<sup>36</sup>. Hay que recordar que, mientras el detective y Epiphany tienen relaciones, suena de fondo *Rainy Day*, de Brownie McGhee, quien interpreta a Toots Sweet.

Sonny Terry sería sin embargo el más notable de los armonicistas de country blues, su sonido estridente y explosivo creó escuela y lo convirtió en una estrella que grabó para la Biblioteca del Congreso, ya en 1938, y formó al año siguiente el dúo con el guitarrista Brownie McGhee, con quien durante más de tres décadas recorrería el mundo llevando su inconfundible sonido y grabando con otros músicos hasta su fallecimiento, en 1986.

Asimismo, la historia de Robert Johnson (la fama y talento extraordinario súbitos), Toots Sweet siendo interpretado por Brownie McGhee, (la importancia de Toots en la historia, al grado de que está presente en el instante en que se lleva a cabo el sacrificio), la canción de *Girl of my dreams*, muy clásica de los inicios del blues y el jazz (presentada como *leit motive* en la película), que todo se lleve a cabo en Nueva Orleans, la cuna del jazz... son referencias clave para la historia, las imágenes, todo.

En este apartado analizaremos dos secuencias para detallar cómo el blues es un recurso rico para las estructuras del capítulo 1:

---

<sup>36</sup>*Ídem.*



Imagen 6, 00:57:28, Brownie McGhee. Brownie McGhee.

### Secuencia con la recreación del pacto

En esta secuencia, la conclusión de la historia se recrea dentro de los primeros treinta minutos cumpliendo no sólo con el requerimiento cíclico de la novela policiaca, sino también correspondiendo al principio mencionado en la introducción (donde la obra artística se considera como un universo perfecto, lleno de indicios que si sabemos interpretarlos podrán revelarnos pistas importantes del resultado final de la historia).

Esta secuencia va del minuto 0:24:15 al 0:27:43. En este lapso de la película, después de haber acontecido el primer asesinato, el detective Harold Angel se reúne con su cliente, Louis Cyphre, quien desde el nombre está caracterizado como el mal ya que es homónimo con <Lucifer>, para relatarle lo sucedido y retirar sus servicios. Mientras la plática sucede, hay varias insinuaciones para el espectador de que Louis Cyphre es el diablo: el *close up* a su anillo con un pentágono (que será recurrente a lo largo de la película), su manera de tentar con dinero al detective para que desista de abandonar la investigación y, principalmente, el juego que mantiene con un huevo cocido durante toda la conversación; el mismo Louis Cyphre menciona que en algunas culturas el huevo es considerado un símbolo del alma, y termina por devorarlo de una forma muy sugerente que percibe tanto el público como el detective. Antes de comerse

<sup>37</sup> Brownie McGhee. Imagen tomada de Filmsite el 20/06/18 de: <http://www.filmsite.org/greattwists2.html>

<sup>38</sup> Toots Sweet. Foto de Jim McCrary, tomada de Getty Images el 20/06/18:

<https://www.gettyimages.com.au/detail/news-photo/photo-of-brownie-mcghee-posed-studio-portrait-of-brownie-news-photo/85343279#/photo-of-brownie-mcghee-posed-studio-portrait-of-brownie-mcghee-picture-id85343279>

“un alma” frente a él, comienza a apretar y rodar el huevo cocido para romper el cascarón mientras le ofrece más dinero al detective para que continúe en el caso, como una representación de cómo el demonio va quebrando el cuerpo con tentaciones mundanas para quedarse con el alma. En cuanto lo convence de seguir, ha terminado de retirar la cáscara y se dispone a devorar el huevo, como profetizando el destino del protagonista. A esta altura nunca hay algo certero que nos confirme la identidad de Louis Cyphre, pero todas estas acciones y determinadas imágenes nos permiten augurar que este personaje representa al demonio.



Imagen 7, 00:27:14.



Imagen 8, 00:28:30.



Imagen 9, 00:28:33.

En la escena anterior el detective ha aceptado ya continuar con el caso por la asuma ofrecida. Louis Cyphre entonces ha terminado de tentar a este individuo y de <prepararlo> para entregar su alma, así como hizo con el huevo. También está el contraste del alma del lado derecho y el pentágono en el anillo del lado izquierdo, la siniestra.



Imagen 10, 00:29:10.

En esta secuencia no sólo se nos recrea el pacto inicial, detonador de la historia, sino que se nos muestra cuál será el destino del protagonista, siendo el blues crucial para ilustrar también la pesadilla fatalista.

## Secuencia de *Girl of my dreams*

A la 1:30:27, después de haber tenido relaciones en medio de la tormenta con Epiphany y de que las goteras le recordaran a Johnny el salpicadero de sangre que implicó arrancarle el corazón al detective, Epiphany está en la tina cantando la letra de la melodía que todo el tiempo antes le rondó en la cabeza a Harold Angel. Instantes antes, los detectives que lo han estado interrogando tocan la puerta y le preguntan por Toots Sweet y Margaret, para terminar amenazándolo con que a raíz de relacionarlo con la muerte de Margaret ahora sí está en graves problemas.

Una vez que se retiran, Harold cierra la puerta y se asombra de escuchar cantar a Epiphany. Le pregunta qué canción es ésta le responde que es de Johnny Favorite, que su madre la cantaba todo el tiempo. Harold Angel comienza a llorar y se ve angustiado.

La secuencia termina con el detective viéndose en el espejo que rompió al terminar el coito con Epiphany. Recordemos que el espejo es también una de las representaciones del doble, debido a su reflejo. El de Harold está roto, símbolo de que quien ve en el espejo no es su verdadero yo y no puede seguir negándolo.

Esta secuencia es principalmente trascendente por la canción *Girl of dreams*, pues ahora se nos revela el vínculo de la melodía con el detective, y es lo que provoca que inmediatamente después de entonarla la mate.



Imagen 11, 01:30:18.

### 3.3 La presencia de la magia negra en el filme

Este punto iniciará con la explicación de lo que se presenta como vudú en el filme. Los dioses de la religión yoruba (de donde proviene el vudú, así conocido en Cuba cuando llega la religión y se mezcla con las cuestiones locales), nacida en África, en realidad son ancestros que poseían el saber de la medicina natural, única existente en ese entonces.

Para transformarse en dioses, a diferencia de la religión católica, donde se condena todo lo relacionado con las cuestiones carnales, aquí tuvieron que pasar por fuertes crisis emocionales para trascender y tornarse en energía pura, energía derivada de la catarsis: “El ser material del individuo desaparecía quemado por la pasión, pero permanecía solamente su *aché*, es decir, el poder en estado de energía pura”<sup>39</sup>.

Con la finalidad de lograr el culto y, como ya se mencionó, debido a la relación familiar entre el dios y sus adoradores, que no distingue entre vivos y muertos, uno de los familiares debe establecer un fundamento, u *odu*, que es un objeto o soporte del *aché* del *orisha* (dios), y donde se depositan las ofrendas y sangre de animales sacrificados, lo cual lo santifica. Ya que el *orisha* es una fuerza inmaterial, la única forma de que los seres humanos la perciban es a través de la posesión de uno de ellos. El candidato (también llamado *elegún* o *iyawo*) es escogido por el *orisha*, y además es uno de sus descendientes; aunque ya en el continente americano la relación pasa a ser espiritual, en sus inicios, en África, la relación sí era de sangre; también se les conoce como <mujer del *orisha*>, aunque el término incluye tanto a las mujeres como a los hombres y no implica relaciones carnales sino de dependencia:

Tras la ceremonia de evocación, el *orisha* “monta” a su *iyawo*, baila delante de sus hijos, recibe sus saludos, escucha sus quejas, los aconseja, resuelve sus dificultades y les concede gracias. La relación se desenvuelve en un tono familiar, puesto que el *orisha*, aunque deidad, no deja de ser un pariente, un bien familiar que se transmite por línea paterna.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Natalia Bolívar Aróstegui, *Los orishas en Cuba*, Habana, Mercie Ediciones, 2005, p.27.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.20.

Esta herencia se sincretiza con la religión de los blancos, los cuales condenan sus prácticas severamente, así que

las divinidades africanas perdieron su capacidad de acción, ya no podían ser conjuradas, no eran accesibles al mandato de los esclavos, fueron reducidas a la fuerza del anonimato, a la no existencia. Las liturgias de renovación de baptistas y metodistas ofrecieron la posibilidad de rellenar el hueco producido. Los esclavos experimentaron la posibilidad de conjurar a una divinidad llamándola por su nombre en el nuevo lenguaje sin tambores (“Lord”, “Lord”, “Jesus”, “Jesus”)<sup>41</sup>.

Aunque al final de la película la naturaleza de los eventos se nos revela y el relato pasa a ser determinado como Maravilloso, los elementos religiosos abordados permiten que una especie de semilla de lo fantástico se siembre en el espectador. Puesto que el ser humano necesita de una explicación o figura que sea capaz de resolver sus dudas, la religión ha fungido un papel trascendental en brindarnos una idea de esa fuerza o ser, que se materializa a través de los actos humanos y los milagros o situaciones inexplicables; en el caso de la película, es gracias a la religión que tenemos la ambigüedad de lo fantástico, pues no se sabe si fue debido a una fuerza siniestra que el personaje principal haya cometido todos esos asesinatos, o si simplemente fue su maldad y ésta se representa por medio del diablo y esos elementos con tintes oscuros.

Es conveniente precisar que la diferencia entre el pensamiento moderno y el primitivo es tan grande que nos obstaculiza la comprensión. No es reductible a cantidad o calidad de conocimientos, sino que tiene que ver con otra forma de aprehender la realidad. El hombre primitivo es incapaz de concebir su propia existencia sino como miembro de la tribu, ignora el individualismo [...] En la comunidad primitiva el progreso no se mide ni siquiera por siglos, sino por milenios. El pensamiento primitivo asume que el conocimiento de ayer es superior al de hoy porque se encuentra más cercano a las fuentes del saber: las revelaciones hechas por las deidades a los hombres son eternas e inmutables por su propia naturaleza divina, e indiferentes a la mejoría o al perfeccionamiento<sup>42</sup>.

Habiendo aclarado esto, se explican las escenas cuando Epiphany degüella a la gallina y la pone justo encima de ella, como para que caiga la sangre en su boca; esto

---

<sup>41</sup> Hernán Mauricio Prada Chacón, *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.21.

corresponde con el ritual vudú, pues la sangre se necesita para alimentar a los dioses. Asimismo, se le reconoce como “sacerdotisa mambo”, lo que sería una referencia a la <mujer del *orisha*>.



Imagen 12, 01:01:08, ritual vudú.

La influencia de la raza negra, tanto en la música como en la cultura de Estados Unidos, es determinante para la película. Ellos representan la otredad, ese misticismo de tierras lejanas que se manifiesta y asimila con el entorno de América. A diferencia de la religión cristiana que mayormente se profesa en este continente, de donde ellos provienen el cuerpo es un instrumento importante, la carne y la sangre son naturales y necesarias. De ahí los rituales del sacrificio, los dioses requieren sangre puesto que se conoce que no hay vida que no se sustente de alguna muerte. En la religión yoruba, de donde proviene el vudú, la vida que importa no es la del más allá, es ésta; quienes la profesan se encomiendan a sus dioses, les hacen ofrendas a cambio de los favores de su poder. Esto los condena a estar a su servicio por la eternidad, haciéndose efectivo en cuanto muera el practicante. Cada dios tiene su propia danza, así que a los iniciados se les enseñan todas las danzas para que, al momento de estar en trance, los "monte"—o posea— el dios que les corresponde, el que será su santo.

Para los negros la música no era un símbolo de la comunidad, expresión de algo, sino una música que se preservaba por ser el vínculo con sus antepasados y, por lo tanto, con su forma de ver el mundo.

Estas tribus tenían una rica vida religiosa y musical debido a la relación que tenían con su entorno natural y con el mundo de lo intangible. Sus danzas y sus músicas aludían a la relación con lo sobrenatural y con la dureza de la vida, en versos largos, muy poéticos y libres, que entonaban hombres conocidos como *griots*<sup>43</sup>.

Mientras que los católicos y cristianos tienen a su dios en el cielo, y sólo a través del sacrificio y seguimiento de sus mandamientos en esta vida lograrán encontrarlo en la posterior, los yoruba son de los pocos sacerdotes de su religión que dicen tener un contacto directo con su dios pues en el momento en que lo invocan éste les responde.

Tiene sentido entonces que se le vincule con el tema de la venta del alma, puesto que al entrar en esta religión estás condenado a una subordinación eterna por el poder inmediato en esta vida. Asimismo, en el filme será la constante que nos recuerde los secretos de Johnny Favorite: su amorío con la madre de Epiphany y que esta última sea su hija, además de que intentó engañar al demonio. También es un concepto que reafirma las circunstancias en las que se daría la noción del doble.

### **Secuenciadel ritual vudú**

Se considera importante para la investigación pues es por medio de la magia negra, de lo sobrenatural que se representa al mal, la tentación. Como ya se mencionó, el doble o el diablo serán en la historia aquello que no nos atrevemos a manifestar pero que de alguna manera necesita salir, una parte que negamos pero que es immanente e imponente en nuestra vida (lo siniestro, la sombra). Asimismo, es otra representación de los crímenes que tuvo que cometer Johnny Favorite después de su trato con el diablo: el papel del sacrificio.

---

<sup>43</sup> Hernán Mauricio Prada Chacón, *Ibidem*.

Antes de esa secuencia, Johnny va en la carretera siguiendo a Toots Sweet con blues como fondo sonoro. La carretera es también una representación del viaje iniciático que emprenderá el personaje principal, pues a partir de esto se irá muriendo toda la gente que estuvo presente en el sacrificio donde le robó el alma a Harold Angel.



Imagen 13, 00:59:59.

El ritual vudú comienza a la 01:00:27. El detective se esconde tras unos arbustos mientras varias personas aparecen bailando al ritmo de cantos y tambores, luego hay un *close up* de Toots Sweet tocando, y por último aparece en medio de todas estas personas Epiphany. Posteriormente, una de las mujeres le da una navaja y Epiphany degüella una gallina sobre su cara; hay que recordar que esto se hace en nombre de su dios u *orisha* y, aunque en su tradición tiene un significado diferente, en el filme tiene el propósito de demostrarnos lo que sucedió con Harold Angel al devorar Johnny Favorite su corazón, y de lo que posteriormente le sucederá al detective al confrontarse con el diablo: ser sacrificado.

Al finalizar el sacrificio, Epiphany se arrodilla frente a un altar lleno de velas y objetos que posiblemente, como se dijo antes, contendrán al dios de la religión yoruba en esta tierra. Su baile debe ser frenético, puesto que sin ese éxtasis, sin esa catarsis como sucede de igual manera en el erotismo, sin esa ruptura, no se concentra la energía y se comunican con su dios.

La secuencia termina con Epiphany llena de un polvo blanco y sangre en la boca, mientras se monta en otra mujer y mira hacia al cielo. No podemos ver si pone los ojos en blanco, pero en caso de que así fuera no sorprendería ya que esto en algunas culturas representa el mirar hacia dentro, hacia el pasado, para consultar con nuestros ancestros y pasado cuál es la mejor manera de obrar.



Imagen 14, 01:01:00.



Imagen 15, 01:00:31.

Al igual que la anterior, esta secuencia es de suma importancia porque representa la segunda acción condenatoria que comete Johnny Favorite, y que da pie a la historia

objeto de este estudio (la primera, el vender su alma. La segunda, tratar de engañar al demonio sacrificando a un inocente). Representa, como se vio, múltiples cosas, pero principalmente ese desenfreno, la transgresión que es motivo de esta investigación y se encuentra presente a lo largo de todo el filme.

### **Secuencia final, la confrontación consigo mismo**

Esta última secuencia comienza a la 1:37:10, y su importancia es evidente puesto que es el momento en que Harold se da cuenta de la verdad y lo guían hacia la prueba clave que le demostrará todo. El juego constante con los *flashback* mientras le relatan los hechos es lo que hace innegable para Harold que está condenado: los recuerdos pasan en su mente como si le proyectaran una película y hasta ahora él sólo hubiera contado con el guión.

Mientras habla con el padre de Margaret, Harry comienza a apuñalar un cubo de hielo; todos estos movimientos involuntarios, aparentemente sin importancia, son muy reveladores pues son testimonio de los hechos que se nos develarán después, del sacrificio cometido. No sólo son un indicio para el espectador, sino que también son la confirmación de que el personaje se niega a sí mismo y sin embargo la verdad nunca ha dejado de estar ahí.

Cuando al final del sacrificio le afirma que se comió el corazón, Harry no puede evitar vomitar, llorar y salir corriendo: las piezas del rompecabezas siempre estuvieron completas, pero aunque él se negara a armarlo ya sabía cuál era la imagen final. Esta secuencia por ende repite muchas de las escenas mencionadas y descritas en los capítulos anteriores, como son la de la única ventana en rojo o la celebración de Año Nuevo en Times Square; la primera nos resalta visualmente la habitación donde está sucediendo todo, y la segunda el vínculo, el momento en el que el detective Harold Angel tuvo la mala suerte de encontrarse con Johnny Favorite.



Imagen 16, 01:39:55.



Imagen 17, 01:38:00.

Luego, Harold Angel regresa a su habitación de hotel en medio de una copiosa lluvia, la cual genera una atmósfera azulada y neblinosa, con mucha profundidad y sensación de tormenta, de caos. Aquí retomamos la importancia de la atmósfera en el goce estético del terror, ahora se sabe todo y se confronta la situación: como en el *film noir*, el destino fatal ha sucedido irremediabilmente, a pesar de todas las intenciones del protagonista. En correspondencia en cuanto a temática con el blues, los colores, la lluvia, lo doloroso

de la situación compondrán un escenario en el cual, aunque la tristeza es evidente, podemos apreciarla pues lo siniestro no es sólo lo reprimido que regresa sino otras condiciones, unas más estéticas.



Imagen 18, 01:53:12.

En la puerta lo espera la personificación del diablo, a quien ahora reconocemos como la figura negra que acompaña varias escenas donde ocurren los asesinatos; bajo esta indumentaria, el diablo parece enaltecer esa parte funesta con la cual suele ir acompañada la idea que se tiene de él y su influencia sobre estos crímenes.

Al entrar, dos detectives lo cuestionan sobre por qué regresó, debido a que en la cama se encuentra el cadáver de Epiphany, de la cual acaba de enterarse que es su hija. Harry Angel sólo responde que ahí vive. Parece resignado, y la lluvia que cae parece ser indicio de su suerte, de cómo ha caído algo irremediablemente sobre él. Epiphany murió de un disparo en la vagina, y el detective le dice que murió con su pistola en el coño (alusión y cierta burla del incesto que cometió antes de saber su verdadera identidad).

En el cuello de Epiphany cuelga la placa que sirvió como vínculo para reconocer que ocupó un cuerpo ajeno, mientras la sangre evidencia entre las sábanas un pecado más allá del asesinato, otra transgresión aparte de la sobrenatural.



Imagen19, 01:43:09.

Imagen 20, 01:48:22.

Volviendo al final del filme, el otro detective sale del baño con el pequeño hijo de Epiphany, quien de pronto lo señala y adquiere unos ojos diabólicos, ojos que Louis Cyphre le mostró cuando ya no pudo evitar la verdad; después se pasa a los créditos, que están intercalados por escenas de Harry descendiendo en un elevador, una escena muy expresionista con esos ángulos de cámara distorsionados y simbólicos elementos que también son una metáfora del descenso al infierno.

## CONCLUSIONES

Como conclusión de esta investigación, podemos destacar que toda esta mezcla de estructuras narrativas en *Corazón de ángel* tiene la finalidad de exaltar lo sobrenatural, elemento primordial para la película pues es en torno a esto que se logra develar el misterio: todas las pistas van dirigidas o están relacionadas con lo sobrenatural. Está presentado como una manifestación del inconsciente, e incluye la noción del doble, que libera al individuo de la culpa por realizar ciertas acciones.

Ahora bien, las escenas en *Corazón de ángel* son analógicas puesto que podemos encontrarlas en cualquier medio de comunicación: rituales religiosos, asesinatos, el seguimiento de un caso y el retrato de la sociedad sureña estadounidense son reproducidos en las noticias, los documentales o las películas, por lo que el espectador ya cuenta con un imaginario colectivo de esos hechos. Al mostrar aspectos ya consolidados en la mente del público, se utiliza la base asociativa como refuerzo para transgredirlos ya que, sin saber el espectador quién o qué está detrás de los asesinatos, se van relacionando situaciones reales o algo comunes con cosas sobrenaturales, cosas que estrictamente no se pueden comprobar y sólo son insinuadas por las imágenes en pantalla.

Al igual que en los filmes de David Cronenberg, la amenaza, como cualquier otro engendro, se esconde en lugares inusitados y ocultos, como las profundidades de nuestras vísceras, el fondo nuestros corazones, llevando el horror a otro nivel, uno donde el mal, el más siniestro, se gesta en lo íntimo y familiar, como podría ser uno mismo<sup>44</sup>.

Por lo tanto, la palabra clave para este estudio es <transgresión>, debido a que no sólo la lógica y la razón, tan defendidas por la estructura de la novela policiaca, no alcanzan para poder aceptar una verdad que es abrumadora, sino que también nuestro héroe se convierte en asesino y nuestra historia con final feliz y orden restablecido no se cumple. Asimismo, el erotismo también tiene gran peso en la historia, es un elemento disruptor y que tienta, algo del enemigo a vencer que representa esa parte oscura

---

<sup>44</sup>Norma Lazo, *op. cit.*, p. 128.

liberada, una inversión de los valores; por ejemplo, en el sadismo, la virtud es un elemento pasivo que debe ser transgredido por el elemento activo, el vicio. Se necesitan de las Justine al estilo del Marqués de Sade porque de esta forma, al no rechazar del todo la creencia en la religión tradicional, se disfruta de la voluptuosidad de la profanación y la blasfemia.

Por otra parte, el doble y la magia negra, sin saber exactamente qué significan o cómo se manifiestan, son elementos controversiales que cuestionan el orden natural y normal de los eventos. Por último, gracias a la estética del *film noir*, tenemos esta atmósfera onírica, misteriosa y ambivalente que nos envuelve en la intriga de qué es eso siniestro que vuelve, qué está emergiendo, la atmósfera perfecta a la que eludía Lovecraft.

En cuanto a los colores, todo el filme se mantiene con tonos fríos, azules y grises, y tiene una iluminación sutil, nunca muy brillante, como recordando un sentimiento melancólico, imprescindible para el blues, otro elemento de considerable peso en el filme. El protagonista en el fondo intuye lo que está sucediendo aunque trata de evadirlo, cosa que se refuerza mediante varios recursos como los colores fríos, la melodía que siempre tararea que es de autoría de quien busca o el pentágono en cada víctima o pista que va siguiendo.

Efectivamente, el lenguaje cinematográfico de *Corazón de ángel* refuerza la transgresión por medio del análisis de los encuadres, iluminación, sonidos, elementos, colores, composición y planos, haciéndonos constantemente dudar entre una explicación racional y una sobrenatural. Para comenzar, por la fuerte influencia del *film noir* que se aprecia en la película, desde el vestuario y la época en la que se sitúa la historia (década de los 50) hasta en los crímenes acaecidos en una gran ciudad y las tomas expresionistas, se nos hace muy presente esta perspectiva triste y fatalista de sus protagonistas: su pasado los condena y viven como en una pesadilla, por lo que también le quedaría a esta historia esta afirmación que Norma Lazo hace al respecto de la novela gótica, de la cual el filme también retoma elementos:

La novela gótica es casi siempre simbólica. Hurga en lo más profundo de las mentes y

traduce a formas sobrenaturales las preocupaciones inherentes al ser humano: la soledad, nuestra propia oscuridad, el miedo, la incertidumbre del futuro, la muerte y, por supuesto, la indignación sobre la naturaleza humana. El gótico casi siempre es romántico, y como tal desprecia la parte miserable y mezquina de la humanidad.<sup>45</sup>

Aunque Johnny Favorite en realidad no rechace esta última parte que los románticos sí y que también se percibe en la novela detectivesca, será clave para abordar lo que vendrá después, el decadentismo, donde sí hay puntos afines de nuestro protagonista con este movimiento: "Los intereses decadentistas por el ocultismo, el satanismo y su alto sentido de lo estético, lo ubican como un complemento del todo pertinente de la naturaleza subversiva de lo fantástico"<sup>46</sup>.

En cuanto a lo sobrenatural, en el lenguaje fílmico, el sonido de los latidos del corazón, los ventiladores: automatización, presencia siniestra relacionada con una especie de posesión que no podemos afirmar del todo, las gallinas y el vudú muestran su presencia en todos los crímenes y cada pista que el detective encuentra, pero principalmente se presenta por medio de la atmósfera (se puede intuir que algo siniestro sucederá), que está caracterizada en su mayoría mediante el entorno religioso en el sur de Estados Unidos, donde la esclavitud que sostenía el sistema económico también dio nacimiento a un extraordinario género musical. A través del blues, los negros consiguieron expresar su descontento, aliviar la explotación que vivían y mantener algo de sus raíces africanas a pesar de que incluso eran colgados si se les veía tocando un tambor: "El tipo de aislamiento, control e incluso anonimato producido por las tradiciones orales, gracias a su medio de transmisión, las convierte en un vehículo ideal para la resistencia cultural"<sup>47</sup>.

Tanto lo fantástico como la novela policiaca abordan aspectos oscuros para el ser humano, sin embargo, normalmente en el género policiaco el detective es un héroe, el modelo a seguir, la contraparte de la maldad, pero en esta historia, gracias a lo sobrenatural, el mismo detective es el asesino, se ha buscado a sí mismo todo este

---

<sup>45</sup> Norma Lazo, *El horror en el cine y la literatura*, Cap. IV, México, Paidós, 2004, p. 55.

<sup>46</sup> Jorge Olvera Vázquez, *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de Emiliano González*, México, UNAM, 2017, p. 12.

<sup>47</sup> Hernán Mauricio Prada Chacón, *Ibidem*.

tiempo y está lejos de ser un modelo para la sociedad. Entonces, es posible afirmar que la narrativa policiaca está evidentemente presente en la película y terminó fungiendo como refuerzo, como contraste para darle poder a ese aspecto sobrenatural.

Para finalizar, algo clave para la historia, y que en el comienzo de la investigación no se tomó tanto en cuenta, fue el elemento erótico. Es hasta haber analizado los apartados del vudú, el doble y el erotismo que se cayó en cuenta de la gran relevancia que tiene para el filme; además, nuestro protagonista es un individuo atractivo y seductor, que goza de manera visible de esta sensualidad durante toda la película: mujer joven que conoce Harry mujer que seduce, desde la mesera del bar de Toots hasta la enfermera del sanatorio. Por otro lado, en la escena donde la mujer del *Times* le está proporcionando la información que consiguió, él comienza a desvestirla al tiempo que ella le comenta que Favorite era muy conquistador y mujeriego, como si las escenas fueran la ilustración de los actos que se nombran para darnos a entender que se trata de la misma persona; y en cuanto ella menciona lo de su vinculación con la religión vudú, se observa cómo la libido del personaje se corta debido a que en el fondo está consciente de su relación con eso.

Existe otra escena que nos remite al infierno, y es donde aparecen varias ventanas de un edificio, donde sólo aquella que pertenece a Harry Angel se encuentra iluminada de rojo; en este caso, el rojo nos remite a la violencia, al infierno y a la carne, esta última como símbolo de lo terrenal: la ambición, el sexo, la religión vudú, el sacrificio. Todo eso simboliza el rojo que se encuadra en esa ventana.

A lo largo de toda la película vemos que a pesar de que todo parece ser un caso normal el detective siempre se siente inquieto, intuye que algo pasa que le afecta a un nivel inconsciente y lo perturba; dicen que en el inconsciente todo se guarda, todo se registra, así que en realidad sólo reprimía lo que sabía: lo siniestro freudiano.

Recordando el concepto de siniestro que se mencionó en el capítulo 1, el detective se nos aparece como una especie de profanador puesto que se encarga de indagar en aquello que debería permanecer oculto; es gracias a la conciencia respecto

a todo esto que el diablo consigue llevarse su alma. Sin saberlo, con cada pista está abriendo una puerta que ya no podrá cerrar y lo condenará.

Hay que recordar que en el infierno dantesco, de los más populares, hay un extremo lleno de fuego y otro helado, ambos queman, al igual que el hielo en las aceras de Nueva York y el intenso calor que se refleja en el sudor que se le ve al personaje principal al llegar a Nueva Orleans, donde se distingue entre los demás pasajeros por el evidente calor que lo abruma.

Tanto el ventilador, muy recurrente a lo largo de toda la película, como la rueda de la fortuna, en el parque de diversiones Coney Island, pueden significar el giro que pueden adquirir las cosas, así como una cuestión de automatización; volvemos a ver entonces otro de los recursos de la estética del terror de Freud, el doble. Sabemos al final que siempre fue Harry Angel quien cometió los crímenes, pero lo más siniestro es que logró reprimir esos momentos; el diablo al final le comenta que fue gracias a su influencia que cometió los asesinatos de todos aquellos involucrados en el caso, pero el hecho de saber que hay una parte de sí mismo que puede hacer semejantes cosas y autoengañarse, de alejarse de su <yo> consciente de esa manera, es algo que resulta perturbador.

El detective Harry debió poco a poco ir percibiendo estos patrones, estas coincidencias, y sin embargo decide ignorarlas, hay algo que le impide reconocerlas por representar un peligro: es lo siniestro, lo que se guarda en el sótano, lo que bloquea la mente para la supervivencia. Al final del filme se traduce como que, en el fondo, el protagonista se desconoce porque su realidad, su verdadero yo, es tan monstruoso que es insoportable, incluidas sus consecuencias. La lógica, tan defendida en Occidente, ésa estructura policiaca que ha tenido tanto éxito en la historia de la humanidad (por todo lo que ya se ha mencionado: el reflejo de la realidad abrumadora de las ciudades, la ambición desmedida del ser humano, la lucha del héroe, el “bien” contra el mal, contra lo bestial), no fue suficiente, se vio engañada y hasta bloqueada por el inconsciente, por esa parte incontrolable, tan difícil de digerir y de comprender realmente que adquiere tintes monstruosos, tintes sobrenaturales y mágicos para que

podamos trabajar con ella. De ahí que el precursor del psicoanálisis sea lo fantástico: la literatura, el cine, el arte, sirven para manifestar esa otra parte tan necesaria y tan olvidada en nuestra actualidad: atender las necesidades de la mente y el alma. Ésa transgresión sobrenatural en la estructura policiaca, en este filme, sirve para demostrar que no sólo la lógica, lo aparente, lo tangible importa, sino que ese pensamiento mágico, eso intangible que sin embargo manejamos aunque no podamos verlo, tocarlo o señalarlo, esa necesidad de materializar las cosas de esa manera, a través de monstruos, del diablo, de historias, de fantasías, de cosas aparentemente sin sentido o sentido práctico, sirven para acomodar nuestra cabeza. El filme es una invitación a ser detectives de uno mismo, de concebir, como sucede en algunas religiones más místicas en Oriente, que confluyan los contrarios, que se conciban necesarios y complementarios. La verdadera solución del conflicto está en conocerse a uno mismo, en entender tus propios símbolos y representaciones, por eso se le representa con la búsqueda de la perla, porque si el mundo no tiene sentido, al menos busquémosle uno a nuestra cabeza.

Y concluyo con estas dos preguntas que plantea Alan Moore:” ¿Nos sumergimos en el horror de ficción como una manera de embotar nuestras emociones en la vida real? ¿Puede incluso ser una útil, si no es que vital, herramienta con la que podemos ser capaces de investigar y comprender los orígenes del horror sin exponernos al daño físico o mental real?”

## BIBLIOGRAFÍA

ALGABA, Nieves, *Cuentos policíacos*, "Introducción", Madrid, Edaf, 2001.

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, México, Fábula Tusquets, 2008.

BOLÍVAR ARÓSTEGUI, Natalia, *Los orishas en Cuba*, Habana, Mercie Ediciones, 2005.

CAMUS, Albert, *El extranjero*, Trad. José Ángel Valente, España, Alianza Emecé, 2000.

FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, Tomo III, "Lo siniestro", Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.

GARCÍA LORCA, Federico, *Romancero gitano*, Col. Crisol, Madrid, Aguilar, 2002.

GARRONI, Emilio, "¿Es el cine un lenguaje", en *Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales, problemas teóricos aplicados*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pp. 67-83.

GARRONI, Emilio, "El signo y la imagen y el lenguaje del cine", en *Ibíd.*, pp. 133-157.

HERNÁNDEZ LES, Juan A., *Cine y literatura. Una metáfora visual*, España, Ediciones JC, 2005.

HOVEYDA, Fereydoun, *Historia de la novela policíaca*, Madrid, Alianza, 1967.

LOVECRAFT, H.P., *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Ed. Premia, 1989.

MARQUÉS DE SADE, *Justine o los infortunios de la virtud*, México, Grupo Editorial Tomo, 2009.

- NARCEJAC, Thomas, *Una máquina de leer: la novela policíaca*, México, FCE, 1986.
- OLVERA VÁZQUEZ, Jorge, *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de Emiliano González*, Ciudad de México, UNAM, 2017.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Trad. Rubén Mettini, Barcelona, El acantilado, 1999.
- PORFIRIO, Robert *et al.*, *El cine negro americano: los secretos de los cineastas del período clásico*, Barcelona, Laertes, 2005.
- RANK, Otto, *El doble*, Trad. Floreal Mazía, Buenos Aires, Ediciones Orión, 1976.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, 22<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa, 2001.
- SILVER, Alan *et. al.*, *Cine negro*, Italia, Taschen, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994.
- TRÍAS. Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Prólogo de Vicente Verdú. España, DeBolsillo, 2011.
- WOLDER HELLING, Ángeles, *El reflejo de nuestras emociones. La descodificación de los sentimientos a través del cine*, Gaia ediciones, Madrid, 2018.

## **Fuentes electrónicas**

Biblioteca Nacional de España:

[http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela\\_policiaica/Introduccion/](http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_policiaica/Introduccion/)  
(30/03/2017).

Sitio oficial de Alan Parker:

<http://alanparker.com/film/angel-heart/making/> (20/06/18).

El Nuevo Diario:

<https://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/347816-literatura-su-noche-incestuosa/> (14/04/19).

Biografías y vidas:

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lovecraft.htm> (22/07/18).

Tesis de Maestría en Historia:

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/17070/PradaChaconHernanMauricio2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (03/04/19).

## Filmografía

*Angel Heart*, Dirección: Alan Parker, Guión: Alan Parker, Productora: Carolco Pictures, Género: terror psicológico, País: Estados Unidos, Canadá y Reino Unido, Año: 1987, Duración: 113 min.

*Detour*, Dirección: Edgar G. Ulmer, Guión: Martin Goldsmith, Productora: Producers Releasing Corporation, Género: cine negro, País: Estados Unidos, Año: 1945, Duración: 68 min.

*Feel Like going Home*, Dirección: Martin Scorsese, Guión: Martin Scorsese, Productor: Martin Scorsese, Género: documental, País: Estados Unidos, Año: 2003, Duración: 110 min.

*Goodfathers and Sons*, Dirección: Marc Levin, Guión: Marc Levin, Productor: Martin Scorsese, Género: documental, País: Estados Unidos, Año: 2003, Duración: 133 min.

*Piano Blues*, Dirección: Clint Eastwood, Guión: Clint Eastwood, Productor: Martin Scorsese, Género: documental, País: Estados Unidos, Año: 2003, Duración: 85 min.

*Pink Floyd — The Wall*, Dirección: Alan Parker, Guión: Roger Waters, Productora: Metro-Goldwyn-Mayer, Género: musical, País: Reino Unido, Año: 1982, Duración: 95 min.

*Red, White and Blues*, Dirección: Mike Figgis, Guión: Mike Figgis, Productor: Martin Scorsese, Género: documental, País: Estados Unidos, Año: 2003, Duración: 126 min.

*The Road to Memphis*, Dirección: Richard Pearce, Guión: Robert Gordon, Productor: Martin Scorsese, Género: documental, País: Estados Unidos, Año: 2003, Duración: 119 min.

*The Soul of a Man*, Dirección: Wim Wenders, Guión: Wim Wenders, Productor: Martin Scorsese, Género: documental, País: Estados Unidos y Alemania, Año: 2003, Duración: 103 min.

*Warming by the Devil's Fire*, Dirección: Charles Burnett, Guión: Charles Burnett, Productor: Martin Scorsese, Género: documental, País: Estados Unidos, Año: 2003, Duración: 106 min.