

FAUSTO+EDIPO, INVESTIGADOR PRIVADO (Y SU DOBLE). *EL CORAZÓN DEL ÁNGEL* (*ANGEL HEART*), DE ALAN PARKER (1987)

Francisco García Gómez

En este artículo hacemos un estudio de *El corazón del ángel*, una película especialmente interesante por un argumento en el que se combinan los ancestrales mitos de Fausto, Edipo y el doble, y por un desarrollo que pasa de los convencionalismos del género policíaco a esquemas más propios del cine de terror.

¿Qué es lo que obtenemos si juntamos los mitos de Fausto y de Edipo, el tema del doble y un modelo de detective combinado de Sam Spade, Philip Marlowe y Mike Hammer? Sencillamente, *Angel Heart*, una exitosa película americana que en 1987 dirigió el británico Alan Parker, y que en nuestro país fue traducida como *El corazón del Ángel* (cuando lo más correcto hubiera sido *El corazón de Ángel*). Si bien no es una obra maestra, ni siquiera una gran película totalmente lograda, es innegable que sus mayores atractivos se encuentran en el guión; más aún, en su original idea. Historia muy prometedora que es desarrollada con altibajos por Parker en su doble faceta de guionista y director; un cineasta que habitualmente peca de un exceso de pretenciosidad estética en la puesta en escena y en el montaje. No obstante, pese a sus numerosos defectos, que iremos analizando, es un film que no carece de valores, como también comprobaremos a lo largo de este artículo.

Antes de nada, debemos exponer su sinopsis argumental. En la Nueva York de 1955, un detective privado de segunda fila, Harold (Harry) Angel (interpretado por un Mickey Rourke en la cresta de su efímera popularidad), recibe un encargo de un cliente hartado siniestro, Louis Cyphre (Robert de Niro): deberá localizar a Johnny Favorite (de verdadero nombre Jonathan Liblings), un célebre cantante desaparecido en 1943, tras regresar amnésico de la Segunda Guerra Mundial (neurosis de guerra). Le había incumplido un contrato y desea saber si está vivo o muerto. Angel inicia una peligrosa investigación, acompañada por una estela de horribles asesinatos con mutilaciones de sus interlocutores. Este periplo le llevará hasta Louisiana, donde entra en contacto con los ritos vudú de la mano de una joven mulata, Epiphany Proudfoot (Lisa Bonet), hija de Favorite y de una de sus amantes. Al final descubrirá la triste verdad: Johnny Favorite es él mismo, quien había vendido su alma al Diablo con el fin de lograr el éxito artístico. Cuando lo consiguió, quiso engañar a Satanás, para lo cual necesitaba un alma nueva. Ayudado por su novia vidente, Margaret Krusemark (Charlotte Rampling), escogió a un soldado llamado

Harold Angel, le comió el corazón y adquirió su nueva identidad, olvidando su pasado. También sabrá que es el autor de los asesinatos, cuando en determinados momentos volvía su antigua personalidad. Y Louis Cyphre es el mismísimo Lucifer, el cual ahora viene a cobrar su deuda y llevárselo al Infierno.

Desde sus comienzos, el cine ha recurrido a modelos argumentales presentes en la mayor parte de los mitos, leyendas, tradiciones y grandes obras de la literatura universal. Ésto, que se ha estudiado desde hace bastantes décadas, ha sido sintetizado en un magnífico y reciente libro: *La semilla inmortal*, de Jordi Balló y Xavier Pérez<sup>1</sup>. En él sus autores revisan veintiún prototipos de argumentos a partir de sus más destacadas formulaciones literarias, analizando una serie de películas que, con mayores o menores variantes, han adaptado tales modelos. Sin embargo, no citan *El corazón del ángel*, un film que precisamente bebe con claridad de tres de estas narraciones inmortales<sup>2</sup>. Basada en la novela *Fallen Angel (El ángel caído)* de William Hjortsberg, adaptada por el propio Parker, la base temática de esta película es, como puede advertirse por su sinopsis, una adaptación y relectura de mitos ancestrales como Fausto, Edipo (los más evidentes) y el tema del doble (algo menos claro). Por supuesto, no es la primera vez que se recrean en el cine tales leyendas, pero sí, que sepamos, que se combinan en una misma película. Y a su vez, ese personaje síntesis de tales mitos adquiere la forma de un investigador privado, en la mejor tradición de la novela negra norteamericana (y de sus adaptaciones cinematográficas). Por lo tanto, convergen en el film antecedentes literarios tan ilustres y célebres como Sófocles, Christopher Marlowe, Johann Wolfgang Goethe, E.T.A. Hoffman, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Thomas Mann, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Mickey Spillane o Patricia Highsmith. Por último, tales elementos temáticos e iconográficos aparecen entremezclados con rituales afroamericanos como el vudú. Es esta fusión de mitos clásicos y modernos, de tradiciones culturales mediterráneas y nórdicas, de Europa y Estados Unidos, la aportación más interesante, a nuestro entender, de *El corazón del ángel*, aunque con frecuencia caiga en tópicos. Profundicemos en dichas reformulaciones argumentales, que convierten a este film en un magnífico exponente de hibridación postmoderna.

El tema principal de la película es indudablemente fáustico. Es decir, la venta del alma al Demonio a cambio de conocimiento, poder, placer y/o triunfo. Y ya se sabe que Satanás, quien pese a su maldad es un ser de palabra cuando atañe a sus asuntos, es inflexible con los morosos, de manera que siempre reclamará lo acordado<sup>3</sup>. La presencia del Diablo hace que en este mito confluyan temas teológico-filosófico-morales tan importantes como el enfrentamiento entre el bien y el mal,

<sup>1</sup> BALLÓ, J. y PÉREZ, X.: *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997. En este número del *Boletín de Arte* hacemos una reseña de dicha obra.

<sup>2</sup> El constatar esta omisión no debe interpretarse en absoluto como una crítica negativa de un libro que admiramos en todos sus aspectos.

<sup>3</sup> Louis Cyphre lo dice con claridad en dos de sus conversaciones con Angel: "Me gusta saldar las cuentas". "Tengo unas ideas anticuadas sobre el honor. Ya sabe, ojo por ojo y cosas así".

Dios y el Demonio, el libre albedrío, el sucumbir a las tentaciones, el equiparamiento a Dios (la soberbia), la impaciencia, la consecución del paraíso en la tierra (una felicidad efímera), el superhombre, la eterna juventud, la belleza, el goce de los sentidos, la conquista de la totalidad (lo *fáustico*), la ciencia (divina) contra la magia (diabólica), el precio de la ambición, el pecado y el arrepentimiento, la redención por amor... Inspirándose fundamentalmente en las leyendas tejidas en torno a las figuras históricas de Johann Faust y Georg Faust, dos sabios ocultistas germanos de finales del XV y comienzos del XVI<sup>4</sup>, los dramas canónicos sobre el mito de Fausto han sido *La trágica historia del Doctor Fausto* (1588) de Christopher Marlowe (con predominio de un tono burlesco) y, sobre todo, las dos partes del *Fausto* de Goethe (que le ocuparon prácticamente toda su vida desde 1773, y que fueron publicadas en 1808 y 1832), magna obra alegórica de síntesis cultural, que es en la que mejor se plasman todos aquellos temas trascendentales. Tampoco debe olvidarse, por su adaptación a los nuevos tiempos –a la época del nazismo, una recurrente encarnación satánica–, la novela *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann. E incluso, con un contenido aún más parabólico, el *Mephisto* de su hijo Klaus Mann, también con la presencia de los nazis como parte del pacto.

En cuanto a las películas que han adaptado este mito universal, la más célebre es por supuesto el *Fausto (Faust)* de F. W. Murnau (1926). Sin embargo, más en la línea de *El corazón del ángel* se sitúan aquéllas que han modificado su argumento y lo han trasladado a otras épocas y otros ámbitos. En este sentido, una de las más interesantes es *Tobby Damitt*, episodio de *Historias extraordinarias (Tre passi nel delirio)*, 1968) en el que Fellini metamorfosea el cuento de Poe *Nunca apuestes tu cabeza al diablo* a su personal universo fílmico. Y no debe olvidarse, en clave de ópera-rock paródica, *El fantasma del paraíso (Phantom of the Paradise)*, 1974), en la cual Brian de Palma efectúa un curioso cruce entre Fausto y *El fantasma de la Ópera* (según la novela de Gaston Leroux), con elementos de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Si en las obras clásicas Fausto era un sabio que vendía su alma a cambio de la sabiduría, el goce y la juventud, debe apreciarse cómo en las recreaciones más modernas lo hace a cambio de la conquista del éxito profesional y mediático: un tema muy contemporáneo, que despoja al personaje de gran parte de la carga filosófica que poseía el de Goethe. En este sentido, Angel tiene más puntos de contacto con el Fausto de Thomas Mann, quien también era un músico, si bien un compositor, no un *crooner*: pero la reflexión sobre el Arte y la inspiración, tan querida por Mann, es sustituida por una sed de triunfo sumamente vulgar. Y si en el drama de Goethe el protagonista se redimía gracias al amor, en versiones como la que aquí analizamos esa posibilidad ya no existe (lo que hace que carezca del consabido final feliz hollywoodiense).

<sup>4</sup> Sobre los orígenes del mito de Fausto, que se remontan hasta la *Biblia*: CANSINOS ASSÉNS, R.: "Fausto. Idea general de la obra", en GOETHE, J. W.: *Obras completas*, México, Aguilar, 1991, T. IV, págs. 723-737.

Las referencias a los temas fáusticos se encuentran por todas partes. En primer lugar, en el título, un juego de palabras que hace alusión a la nueva identidad del protagonista y a su corazón, cuyo latido continuamente oímos en sonido *over*, diegético interno. Además, también Favorite arrancó los corazones de Angel (el cual se comió) y de Margaret. En el título de la novela, *El ángel caído*, es igualmente explícito el juego de palabras, referido tanto a Satanás como a Harry Angel. Otro detalle relacionado con ésto es el ángel de escayola que cae al suelo y se rompe cuando Harry pelea con Toots Sweet (el guitarrista practicante de vudú que tocó en la misma banda que Johnny). Y el apellido artístico del perverso cantante era Favorite, del mismo modo que Lucifer era el ángel favorito de Dios antes de su caída, poniendo en evidencia el carácter de ambos como antiguos triunfadores de *infausto* final<sup>5</sup>.

Los nombres de otros personajes también son inequívocos. El extraño cliente interpretado por De Niro se llama Louis Cyphre, en el que no es demasiado difícil descubrir un anagrama de Lucifer (la pronunciación de ambos es casi idéntica en inglés). De hecho, el símil llega a hacerse tan obvio que el propio guionista se permite una broma en la escena del clímax culminante. Al enterarse de la verdadera identidad de su cliente, el protagonista le reprocha: *Hasta tu sombra es una broma de mal gusto*. A lo que Satanás le responde: *Mefistófeles resulta un nombre kilométrico en Manhattan*, poniendo de manifiesto que sabe adaptarse a los nuevos tiempos<sup>6</sup>. Por lo tanto, su iconografía, variada a lo largo de los siglos, también se ha modernizado en parte. Cyphre es caracterizado como un caballero grueso con bigote y barba (este detalle sí coincide con la imagen tradicional de Mefistófeles), impecablemente vestido con traje negro y portando un elegante bastón negro con mango plateado, con el que continuamente juguetea entre sus manos (sobre todo en su primer encuentro), que poseen uñas largas y afiladas (aunque muy cuidadas). Si en casi todas sus apariciones (nunca mejor dicho) lleva el pelo recogido en una cola (detalle poco probable en los años cincuenta), al final, cuando se manifiesta como Lucifer para llevarse definitivamente a Favorite, se ha soltado su larga cabellera.

<sup>5</sup> Igualmente, el nombre de Fausto, derivado del latín *faustus*, significa “feliz, afortunado, próspero”.

<sup>6</sup> Los guiños sobre la verdadera personalidad de Cyphre, en forma de chistes semi-herméticos, son frecuentes en la película. Por ejemplo, en su presentación, tras pedirle a Angel su documentación (como para asegurarse de quién es, algo que no le es necesario hacer al Príncipe de las Tinieblas), le dice que cree haberle visto antes. Cuando el detective le pregunta dónde oyó hablar de él, no contesta, lanzando una mirada cómplice al abogado. Durante su entrevista en la iglesia, Angel le pregunta con ansiedad: “¿Quién diablos es usted?” Su interlocutor, con gesto irónico, le pide que cuide su lenguaje, pues están en un templo (respeto que ya le había reclamado cuando el detective pronunció la palabra *meat*). No es ninguna novedad la figura del Demonio con sentido del humor. En ello resulta esencial la ironía cínica aportada por Robert de Niro en su interpretación, para nada histriónica como en otras ocasiones. Un Lucifer parecido (aunque mucho más exagerado), y en un contexto genérico similar (en esta ocasión combinando terror con cine de abogados), es el encarnado por Al Pacino en *Pactar con el Diablo* (*The Devil's Advocate*, Taylor Hackford, 1997). También hay juegos de palabras referidos a Favorite. Angel le pregunta a Epiphany: “¿Qué demonios vería tu madre en un tipo como Johnny?” Ella le contesta: “No lo sé, cualquiera que fuera su atractivo, le robó el corazón”. A lo que él replica: “Siempre es el malo el que hace latir deprisa el corazón de una chica”.

Cyphre se ve con Angel en cuatro ocasiones, cada una en un lugar distinto: dos en Nueva York y otras dos en Nueva Orleans. Y siempre Lucifer es un personaje estático, que está todo el tiempo sentado, como en un trono. Su primer encuentro, con el abogado Winesap como intermediario, tiene lugar en el templo de una secta protestante de Harlem, uno de cuyos fieles se acaba de suicidar (ya aparece de manera llamativa la sangre, un elemento constante a lo largo de la película). La puesta en escena y el montaje dilatan esta primera aparición de Cyphre: al principio sólo vemos un inserto de su mano jugando con el bastón; luego, en plano de conjunto, es tapado por el abogado y Angel, quienes, al apartarse, permiten que lo veamos completo, aunque desde lejos; sólo en el tercer plano se nos mostrará en escala media larga, estrechando la mano de Angel. Con dicha planificación se incrementa su carácter enigmático. La segunda de las entrevistas es la que se desarrolla en el marco más aséptico: un restaurante italiano (¿homenaje a los papeles de mafioso que han hecho célebre a De Niro?). La tercera, de mayor entidad argumental, se produce en una iglesia católica de Nueva Orleans, de coloristas vidrieras y en la que un coro está cantando el *Pange Lingua*. Presencia del Príncipe de las Tinieblas en una casa de Dios que no deja de resultar paradójica, sobre todo cuando es precisamente Angel quien afirma que no le gustan las iglesias, que le ponen nervioso (delatando sutilmente su antigua identidad)<sup>7</sup>. Si todas estas reuniones tienen lugar tras una cita previa, la última, en la que Cyphre ya se da a conocer como quien realmente es, toma la forma de una auténtica *aparición*, en la casa de Margaret, donde Angel ha acudido a buscar la placa de identificación del soldado. Después de leer su propio nombre y de exhalar un grito desgarrador, ve a Lucifer sentado en un sillón, en una aparición sin efectos especiales, producto de la puesta en escena.

La novia y cómplice de Johnny se llama Margaret, al igual que la amada de Fausto; y su apellido es Krusemark, que aunque no significa nada, su pronunciación es parecida (no idéntica) a la de *cross mark*, “marca de la cruz” (lo cual es una ironía siniestra, pues se trata de un personaje que practica la magia negra). Sin embargo, aquí se acaban los paralelismos entre ambas mujeres, ya que si en la segunda parte del drama de Goethe la deshonrada Margarita intercederá por amor ante la Virgen para conseguir la salvación de Fausto (lograda en un apoteósico *deus ex machina*), aquí Margaret será su principal cómplice en el sacrificio ritual del soldado. De hecho esta mujer, cuando vivía en Nueva York dedicándose a la adivinación (bajo el pseudónimo de Madame Zora), era conocida por sus vecinos como *la bruja de la Quinta Avenida*. Conversión de la dulce Margarita en una perversa hechicera que patentiza la brutal eliminación de todo romanticismo.

<sup>7</sup> Cuando el Demonio, que no olvidemos que lleva en su propia esencia el ser uno de los principales creyentes en Dios, le pregunta a Angel si es ateo, éste le responde que sí, pues es de Brooklyn (no es el único chiste sobre el origen neoyorquino del detective). Antes, también en la iglesia, Cyphre había pronunciado una frase brillante: “*Se dice que hay la religión suficiente para que los hombres se odien entre sí, pero no la suficiente para que se amen*”.

La amante negra de Johnny (un personaje que no vemos en ningún momento, al haber muerto con anterioridad al arranque temporal de la película) se llamaba Evangeline Proudfoot, si bien su "Evangelio" eran los ritos vudú. Y la hija de ambos, Epiphany, una *mambo* o sacerdotisa vudú. Su nombre es, valga la redundancia, sumamente revelador. Aunque no es un ser perverso, en gran medida supone una inversión negativa de la figura de la Virgen María, en términos de magia vudú (en esta religión sincrética hay una vertiente blanca y otra negra). Cuando Ángel le pregunta por el padre de su pequeño, le responde que no lo conoció, pues fue *montada por los dioses*. Muy probablemente por un espíritu maligno, ya que al final el niño aparecerá con los ojos amarillos, al igual que Satán<sup>8</sup>. Y, de hecho, el personaje de Epiphany es una auténtica *aparición* para Harry, quien inmediatamente se siente atraído por ella, si bien la hará terminar de mala manera (cometen incesto y la asesina).

Las referencias teológicas y demoníacas no acaban en los juegos de palabras con los nombres de los personajes. También nos encontramos con numerosos símbolos satánicos en el *atrezzo* y el argumento de la película, actualizando la ancestral imaginería diabólica y adaptándola a la cultura norteamericana (con sus numerosas fuentes). Veamos algunos ejemplos. Por todos sitios hay elementos de magia negra y ocultismo, que en la parte ambientada en Louisiana se integran con el vudú, religión de origen haitiano que sincretiza creencias africanas con el cristianismo, y que tiene también un lado oscuro (el más difundido por el cine). La mayor concentración de estos objetos la encuentra Angel en su segunda visita a la sede de la secta, en una pequeña habitación (como capilla diabólica) situada junto a la sala en la que conoció a Cyphre: en ella hay altar con velas, cadáver de tití, ojos, dibujos de demonios, cruz invertida con clavos, ángel negro... Es decir, la tradicional inversión pecaminosa y perversa de los símbolos cristianos, empleada para las misas negras<sup>9</sup>. Además, están los macabros crímenes, con carácter ritual, en especial los de Margaret (con el corazón arrancado), el doctor Fowler (el médico morfínmano que falsificó el historial de Favorite-Angel en la clínica donde estuvo ingresado al volver de la Guerra) y Epiphany, ambos yaciendo en una cama, a modo de altar para el sacrificio. Por otra parte, hay reminiscencias de rituales aztecas y de otras culturas precolombinas, como el hecho obsesivo de arrancar los corazones a las víctimas vivas.

Otro símbolo satánico es el pentagrama, la estrella de cinco puntas, la cual aparece en varias ocasiones<sup>10</sup>: Cyphre la lleva tallada en su voluminoso anillo; Margaret, colgada en su collar; y Toots Sweet, incisa en un diente de metal. Como cuerpo celeste

<sup>8</sup> Lo que relaciona *El corazón del ángel* con dos grandes películas sobre el hijo del Demonio: *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) y *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976).

<sup>9</sup> En ese altar negro encuentra también una joya con una piedra semipreciosa en forma de corazón.

<sup>10</sup> En su origen, el pentagrama era un símbolo de perfección. Al ser muy del gusto de los magos, pasó a tener connotaciones esotéricas y luego diabólicas. FONTANA, D.: *El lenguaje secreto de los símbolos*, Madrid-Barcelona, Debate-Círculo de Lectores, 1993, pág. 59.

que es, tradicionalmente la estrella ha sido un elemento espiritual positivo: la luz que ilumina las tinieblas<sup>11</sup>. Por eso en la *Biblia* constituye un símbolo de los ángeles, de manera que la caída de una estrella es también la caída de un ángel<sup>12</sup>.

La puesta en escena continuamente pone de manifiesto el calor, especialmente el de Louisiana, mediante la presencia constante de los ventiladores (en la sede de la secta, en la casa del médico, en el restaurante, en la vivienda de Toots Sweet, en los bares de Nueva Orleans y en el hotel neoyorquino donde tuvo lugar el sacrificio de Angel), como haciendo una velada referencia a los fuegos eternos del Infierno<sup>13</sup>. Otra alusión a la iconografía tradicional de este castigo puede ser la enorme caldera de comida cajún a la que es arrojado Ethan, el padre de Margaret (la familia Krusemark pertenece a esa comunidad francófona). Pero es que, incluso un detalle aparentemente tan anecdótico como cuando el hombre al que Angel entrevista en Coney Island le regala unas gafas de sol con protector para la nariz, pueden interpretarse como una referencia al ardiente futuro del protagonista.

Cuando tiene lugar el primer encuentro entre Angel y Cyphre, el predicador protestante, Pastor John (que luego el detective derribará de sus andas procesionales en su primera huida de unos matones), está pronunciando un sermón sobre la reencarnación del alma<sup>14</sup>. Aún más explícita es la alusión por parte de Lucifer en el restaurante. Le dice que, para algunas religiones, el huevo es símbolo del alma. En ese momento, pela y engulle con parsimonia un huevo duro, metáfora de toda la película: él juega, con total tranquilidad y paciencia, con el alma de Angel-Favorite, para después comérsela. Por último, continuamente y por todas partes aparece (bajo la forma de una visión de Angel) un personaje silente y triste, vestido con túnica oscura y con la cabeza cubierta (la primera vez, cuando Angel vuelve a acudir a la sede de la secta). Unas veces de espaldas y otras mostrando el rostro, este ser enigmático puede ser tanto la antigua alma de Johnny como el cuerpo fantasmal del auténtico Angel, despojado de su alma: las diferencias con la cara del detective se explican por el hecho de que, al volver herido de la guerra, el nuevo Favorite necesitó una reconstrucción facial.

Es decir, desde el primer momento se nos presentan una serie de claves culturales que debemos saber leer. Pero a diferencia de la mayoría de las obras relacionadas con el mito fáustico, *El corazón del ángel* sitúa el punto de partida en un estadio posterior a la célebre firma, de la que sólo tendremos noticias en retros-

<sup>11</sup> También tiene cinco puntas la estrella llameante de la masonería, que simboliza la regeneración cósmica del hombre, luminoso en medio de las tinieblas. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, pág. 484.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 484.

<sup>13</sup> Imágenes introducidas por Parker, quien las considera premoniciones de la muerte. Entrevista de Koro Castellano a Alan Parker en *Fotogramas*, nº 1730, Madrid, Mayo 1987, pág. 43.

<sup>14</sup> Además de sacando dinero a los fieles para sus ambiciones materiales (un coche), lo que constituye una crítica nada velada a esos predicadores que, con carácter sectario, mueven a tantas masas en EE.UU.

pectiva mediante los diálogos, sin visualizarse en ningún momento<sup>15</sup>. Ni siquiera ya aparece el diablillo Mefistófeles como inseparable cicerone de Fausto en su peregrinar por el mundo y el mal. Ahora el argumento es mucho más oscuro. Una vez conseguido el éxito, Favorite desea incumplir el acuerdo, engañar a Luzbel para no condenarse. De hecho, en casi todas las obras que han tratado este tema, aparece hacia el final de la trama la reflexión fáustica sobre la imposibilidad de librarse del pacto, el miedo que el protagonista siente ante la inminencia de la condenación eterna. Pero al contrario que el personaje de Goethe, Favorite no siente remordimientos, ni menos aún contrición por haber obrado mal (la cual lleva a Fausto a realizar acciones filantrópicas), ya que para ello comete un salvaje crimen: así, Favorite se convierte en uno de los Faustos más viles de la historia, despojado de toda su grandeza primigenia. De ahí que desde ese momento viva con los recuerdos prestados por el muerto Harold Angel. Por lo tanto, Angel-Favorite-Fausto ha olvidado el tratado, de manera que Lucifer (cual tenebroso cobrador del frac) deberá recordárselo. Y como es el Maligno, el mal en estado puro, refrescará su memoria de la manera más perversa posible... Para al final, decirle inflexiblemente: *La carne es débil. Sólo el alma es inmortal. ¡Y la tuya me pertenece!*. Entonces, cabe preguntarse si realmente mereció la pena el pacto: Favorite logró un éxito bastante relativo (a los doce años de su “desaparición” ya está empezando a ser olvidado, al igual que su música), y durante la última etapa de su vida sufre una amnesia que le hará aún más doloroso el recuerdo de la verdad. En suma, la honda reflexión filosófica de Goethe sólo ha quedado en mera superficialidad argumental, en golpe de efecto para una película entretenida.

Es en relación con esa amnesia de Favorite-Angel cuando entra en escena el mito de Edipo. Como muy bien advierten Balló y Pérez, el tema edípico no debe limitarse al célebre complejo acuñado por Freud. El que el trágico héroe griego fuera un parricida que cometió incesto con su madre (sin saberlo) es, en el fondo y pese al alcance de su desgracia, casi secundario. Uno de los principales temas que se esconden tras su historia, magistralmente plasmada por Sófocles, es la pérdida de la identidad. Ligado a éste, nos encontramos con el conocimiento de uno mismo, del propio pasado por medio de la investigación, que en el fondo es realmente un (auto)psicoanálisis<sup>16</sup>. El otro gran asunto, bastante frecuente en la tragedia griega, es que nadie puede escapar a su destino, inflexible. Para acabar con el mal que asola a su pueblo, el protagonista de la obra de Sófocles debe averiguar a quién aluden las palabras del oráculo, descubriendo que se trata de sí mismo. Por eso se arranca los ojos cuando es consciente de la horrible verdad, pues no le han servido para reconocerla. Es decir, la historia de Edipo es la *del ser que acaba descubriendo en*

<sup>15</sup> Al principio, refiriéndose a Johnny, el abogado Winesap le dice a Angel: “*El Sr. Cyphre firmó un contrato. Ciertas garantías pasarían a su poder en caso de que Favorite muriera*”.

<sup>16</sup> BALLÓ, J. y PÉREZ, X.: *op. cit.*, p. 249.



su interior el secreto más terrible, pues el culpable que se busca por la acción más detestable es uno mismo<sup>17</sup>. De este modo, finaliza con un insoportable sentimiento de culpabilidad por parte del protagonista.

Todo ello Pasolini supo captarlo a la perfección en su *Edipo, el hijo de la fortuna* (*Edipo re*, 1967). Pero incluso en una película de un registro y concepto estético completamente diferente, casi opuesto (ciencia-ficción comercial), como es *Desafío total* (*Total Recall*, 1990), de Paul Verhoeven (según el relato de Philip K. Dick), se aprecia con claridad la huella edípica, casi siempre asociada en el cine a la amnesia, la ignorancia por el personaje de una parte de su pasado<sup>18</sup> (que además puede entenderse simbólicamente como amnesia histórica y como desconocimiento de sí mismo y de sus raíces). El caso de Harry Angel es similar, también dentro de los esquemas del cine de género. En primer lugar, es una búsqueda, ya que debe averiguar el paradero de Favorite. Sólo al final se dará cuenta de que es él mismo a quien busca y el causante de todos los males que jalonan su accidentada investigación, crímenes incluidos. Amnesia que es justificada argumentalmente al haber vivido durante doce años con la mente de Angel (un caso similar al del protagonista de *Desafío total*, quien cambia su memoria por otra nueva), además de las secuelas psicológicas dejadas por la guerra<sup>19</sup>. Igualmente descubrirá, para mayor desgracia, que su amante, Epiphany, es su propia hija: aquí entraría en escena más bien Electra (ahora a través de Jung), aunque con la crudeza incestuosa de la historia de Edipo. En suma, al igual que le sucedió a éste, el conocimiento de la verdad es para Favorite-Angel toda una dolorosa iluminación.

Esa investigación edípica, que además de un tema constituye una estructura narrativa (más o menos rígida aunque con variantes), adquiere aquí los recurrentes códigos formales y argumentales –al menos durante la mayor parte del metraje– de un tradicional relato de la literatura y el cine negros. Edipo se ha transmutado en un detective, el investigador por excelencia para la cultura popular del siglo XX. De esa manera, se sigue fielmente el estereotipo y la iconografía del detective privado de ese subgénero policíaco, establecido por la variante *hard boiled* de Dashiell Hammett (en los años veinte) y Raymond Chandler (en los treinta). A la pluma de ambos autores debemos los dos investigadores privados más célebres de la narrativa y, por extensión, de la cinematografía norteamericanas: Sam Spade y Philip Marlowe,

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 249.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 253-254.

<sup>19</sup> Pese a que la sospecha de Angel sobre su auténtica personalidad es gradual, desde el principio se introducen una serie de coincidencias entre ambos personajes. Así, cuando Cyphre le narra el caso de Favorite, él le dice que también fue reclutado y que regresó con problemas mentales, hecho un zombie (primera referencia, indirecta y coloquial, al vudú). En su entrevista con Margaret, le da la fecha de nacimiento de Favorite para que le haga la carta astral (14-II-1918, San Valentín, día de los enamorados, que siempre se ha simbolizado por medio del corazón). Luego, cuando le pide que le lea la mano, la quiromántica le dice que no le gustaría saber lo que en ella se dice. Y cuando habla con Cyphre en la iglesia, afirma que está seguro de que Favorite es el asesino, al que considera un tipo despreciable. Ya sólo falta la pieza final del macabro puzzle. Será en su conversación con Ethan Krusemark cuando ate los cabos sueltos.

a los que podría añadirse el Mike Hammer de Mickey Spillane<sup>20</sup>. La personalidad del detective Harry Angel bien parece el resultado de la suma de los caracteres de estos tres personajes. Es decir, es un individuo cínico, con un toque de turbiedad e incluso algo amoral, que aunque aparentemente esté del lado de la ley, es movido por intereses más prosaicos como el dinero. De esta manera, el detective se convierte prácticamente en un mercenario al servicio del mejor postor, sin preocuparse por la claridad de los asuntos que se le encargan: aunque quiere dejar el caso por miedo, cuando Cyphre le ofrece 5.000 dólares decide continuar la investigación. La ambigüedad es, sin duda, el rasgo que mejor define a estos hombres sin demasiados escrúpulos, apegados sin remedio al peligro y a los bajos fondos: posiblemente lo más atractivo de la serie negra sea la ausencia de maniqueísmo, tan palmario en otros géneros. Esto no significa que el detective carezca de ética, sino sólo que ésta es demasiado personal, y sólo aflorará de cuando en cuando, generalmente al final, cuando admita sin apenas reservas su responsabilidad del lado de la ley.

Sin embargo, debe reconocerse que en Angel prevalece la tipología cínica de Spade y la más brutal de Hammer, por encima del carácter de Marlowe, sin duda el más honesto e íntegro de estos seres, ya inmortales, salidos de la pluma y el celuloide<sup>21</sup>. Obviamente, el fondo de Angel, que en realidad es lo que aflora de la personalidad de Favorite, es mucho más siniestro, oscuro y negativo que el de éstos, pues al fin y al cabo es un adorador del Maligno que le ha vendido su alma: de ahí que sea uno de los escasísimos ejemplos de detective asesino en serie. Condición criminal del protagonista que relaciona íntimamente *El corazón del ángel* con una película de la serie B negra como *So Dark the Night* (Joseph H. Lewis, 1946), en la que un policía descubre que él es el autor de los asesinatos que está investigando (nuevamente Edipo). En cuanto al modo en que se nos presenta, Angel es un personaje que, pese a sus defectos, desde el comienzo no se hace antipático al espectador (son frecuentes sus toques de humor, con una buena interpretación de Rourke), en una película en la que no abundan los individuos agradables<sup>22</sup>. Sin embargo, al final, cuando se va desvelando su antigua identidad, termina adquiriendo la forma del hombre al límite de su degradación moral, tan podrido como el ambiente enfermizo que le rodea. Pero su destino lo convierte en todo un antihéroe trágico (negativo), del que incluso llegamos a compadecernos, pese a que él mismo ha sellado su propio

<sup>20</sup> Sobre las relaciones entre la literatura y el cine negros: HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A.: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>21</sup> Su dureza es patente cuando, al descubrir el cadáver del Dr. Fowles, enciende con toda tranquilidad una cerilla (para su cigarrillo) en el zapato del difunto. Un gesto casi de manual de detective americano. Luego se dedica a borrar con sangre fría todas sus huellas, al igual que cuando encuentra a Margaret muerta, para no verse implicado. Además, es cruel con el médico y sabe ser violento cuando es necesario (le pega a Toots Sweet y a uno de los matones).

<sup>22</sup> Hay detalles sobre su simpatía: en Nueva York saluda a bastante gente por la calle; coge al vuelo el sombrero de una señora levantado por el viento; y en su hotel de Nueva Orleans acaricia a una niña que está sentada en la escalera.

fin. Aunque, en realidad, más que de Johnny Favorite, de quien sentimos lástima es de Harold Angel.

Otro punto de contacto con la novela y el cine policíaco es la complejidad de la trama (algo frecuente en las películas cuyo hilo conductor es una investigación), un argumento enrevesado que en ocasiones es difícil de seguir en su proliferación de datos (y de lagunas en el guión), si bien no llega a los extremos de ininteligibilidad de filmes como *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946). También la inevitable existencia de diálogos forzosamente ingeniosos y brillantes, en este caso aderezados con dosis de reflexiones teológico-morales. No obstante, en este parentesco de la película con los esquemas de la serie negra se echa en falta otro de los personajes esenciales en esta literatura y este cine: la mujer fatal. De hecho, dominado el film por el protagonismo de Angel, los personajes femeninos apenas tienen entidad. Margaret aparece realmente desdibujada, si bien su importancia no es poca, como compañera de Johnny en sus adoraciones diabólicas y como su cómplice en el espantoso sacrificio ritual. Pero este carácter ávido de maldad la acerca más a las mujeres perversas del simbolismo que a las fatales de la novela negra. No olvidemos que Favorite firmó con Lucifer por propia voluntad. Es decir, pese a su maldad intrínseca, no es el típico caso (en literatura y cine) de mujer que seduce, arrastra y hace caer al personaje masculino, normalmente inconsciente del auténtico carácter de su amada. Mayor presencia y peso adquiere Epiphany, si acaso el personaje más positivo de *El corazón del ángel* (aunque es una *mambo*, no practica la magia negra, al contrario que Margaret). Su función es, aparte de hacer rizar el rizo al argumento, la de provocar una auténtica catarsis en el protagonista. De hecho, cuando Angel sepa que ha yacido con su propia hija, y que por lo tanto ha sido el peón de un terrible juego vengativo urdido por Belcebú, comprenderá que ya no hay más salida posible para él que la condenación eterna. Así, ella se convierte a la vez en instrumento y víctima del Diablo.

Por último, el otro gran componente temático del film es el mito del doble, que también es, al igual que los de Edipo y Fausto, un problema filosófico-moral. La existencia del doble siniestro de una persona puede provenir de su exterior o ser resultado del desdoblamiento de su ser en dos caracteres contrapuestos. Tema que ya aparecía en Fausto por medio de su rejuvenecimiento y de la dualidad de su personalidad (pugna entre lo terrenal y lo trascendental)<sup>23</sup>, y que también está relacionado con Edipo al suponer en gran medida un problema de identidad. Un modelo argumental que constituye toda una reflexión sobre (entre otras cosas) el bien y el mal; el enfrentamiento entre la razón (la conciencia) y el instinto (el inconsciente), componentes, como aquéllos, complementarios e indisolubles en el ser humano; y la represión de los instintos por parte de la sociedad, que incrementa esa esquizofrenia

<sup>23</sup> CANSINOS ASSÉNS, R.: *op. cit.*, págs. 744-745. E incluso este autor considera que Mefistófeles es el desdoblamiento del "yo inferior" de Fausto. *Ibidem*, pág. 754.

moral característica del hombre moderno. Por eso es una historia que adquiere sus mejores materializaciones durante el XIX, el siglo de la doble moral burguesa, y por eso ha sido un motivo de estudio esencial para el psicoanálisis (el “otro yo”), además de fundamento de la teoría de Nietzsche sobre la contraposición entre los espíritus *apolíneo* y *dionisíaco*. Incluso, este mito guarda una interesante relación teológica a propósito de la esencia de Lucifer y de sus servidores. Según el pseudo Dionisio Aeropagita, los demonios son *ángeles que han traicionado su naturaleza*, pero que no son malvados en su origen. *Si ellos fueran naturalmente malos, no procederían del Bien, no contarían con el rango de seres y, en primer lugar, ¿cómo se habrían separado de los ángeles buenos si su naturaleza hubiese sido mala desde toda eternidad? (...) La raza de los demonios no es por ende mala en cuanto se conforma a su naturaleza, sino más bien en cuanto no se conforma a ella*<sup>24</sup>.

Sin duda, la gran plasmación literaria de la escisión de la personalidad (además de una reflexión muy decimonónica sobre los límites de la ciencia) es *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, novela que R.L. Stevenson publicó en 1886, y que ha sido llevada en varias ocasiones a la pantalla, más o menos literalmente. No obstante, con todas las variantes que permite, el asunto del otro, eminentemente romántico, había sido tratado con anterioridad por E.T.A. Hoffman y Edgar Allan Poe. En especial destaca el relato *William Wilson*, en el que el poeta norteamericano crea la figura de un doble maligno que se antepone a todos los deseos del protagonista. Historia que, al igual que la de Fausto, influyó en la del célebre personaje que vende al Diablo su imagen en el espejo en *El estudiante de Praga*, novela de Hans Heins Ewers llevada en tres ocasiones a la pantalla por el cine alemán (Stellan Rye y Paul Wegener, 1913; Henrik Galeen, 1926; Arthur Robinson, 1935). Otra de las variaciones, muy querida por el cine, es la de los gemelos y todos los equívocos (siniestros o cómicos) que producen. También relacionado con Jekyll-Hyde, la presencia del desdoblamiento criminal es el motor principal de las historias de transformaciones de humanos en bestias feroces, que ponen de manifiesto el lado más salvaje y animal de la naturaleza humana. Destacan en este sentido los licántropos y mujeres pantera, con sus múltiples adaptaciones cinematográficas a lo largo de la historia, en especial en el cine americano de los cuarenta y los ochenta. E igualmente asimilado a la mitología del doble está el asunto de las posesiones diabólicas, sobre las personas cuyo espíritu se encuentra dominado por el Demonio, un tema de gran éxito en el cine de las últimas décadas a partir sobre todo de *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973)<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Cit. por CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *op. cit.*, pág. 407. Sobre los ángeles: GODWIN, M.: *Ángeles. Una especie en peligro de extinción*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

<sup>25</sup> Y no hay que olvidar que uno de los componentes esenciales de la religión vudú es la posesión de sus practicantes por espíritus (benignos o malignos) durante sus trances.

En *El corazón del ángel*, el tema del doble es plasmado de tres grandes maneras. En primer lugar, al igual que en el caso de Jekyll y Hyde, mediante la oposición de dos personalidades contrapuestas: Johnny Favorite, encarnación del mal; y Harold Angel, un personaje que, pese a sus defectos éticos, es indudablemente el positivo, sobre todo en comparación con aquél. De hecho, comete los crímenes cuando aflora en el nuevo Favorite su antigua personalidad, como en tantos relatos fílmicos de psicópatas desde *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)<sup>26</sup>. En segundo lugar, el doble y la presencia del Demonio se funden en el tema de la posesión diabólica, con una de cuyas modalidades nos encontramos en esta película: Favorite, cuya alma pertenece a Satanás, se encarga de robar la de Angel. De ahí que, por último, el asunto del doble se presente sobre todo en términos de suplantación y robo de personalidad<sup>27</sup>. De hecho, lo que muestra es la sustracción de la psicología-alma de una persona por parte de otra totalmente diferente. En este sentido, además de con la posesión diabólica, guardaría cierta relación con obras que tratan la suplantación de la personalidad de una víctima por su asesino, como *El talento de Ripley* o *A pleno sol* (1955), novela de Patricia Highsmith que narra un frío y calculado proceso de transformación en otra persona, y que ha sido llevada al cine en dos ocasiones: *A pleno sol* (*Plein soleil*, René Clément, 1959) y *El talento de Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, Anthony Minghella, 1999). Sin embargo, hay tres diferencias primordiales con ese último modelo. Una es la presencia del elemento sobrenatural, al robar Favorite el alma de Angel mediante su sacrificio. Otra, la que lo acerca al tema edípico, es el hecho de que, al poseer ese espíritu nuevo, Favorite-Angel no es consciente hasta el final de dicha sustitución. Por consiguiente, se nos muestra cómo la antigua personalidad de Favorite intenta superponerse a su alma de Angel. Y la última es que, si bien Johnny consigue engañarse incluso a sí mismo en dicha suplantación, es incapaz de hacerlo con el Diabolo, lo cual incrementa su halo de trágica y maldita indefensión metafísica.

También muy interesante resulta el cambio de clave genérica que se opera en la última parte de la película, un claro ejemplo de intertextualidad postmoderna. *El corazón del ángel*, que había comenzado siguiendo las reglas canónicas del cine negro de detectives, cada vez va conteniendo más elementos de *thriller* (en especial el ensañamiento criminal), para pasar en sus minutos finales a convertirse en un relato más propiamente terrorífico, en su variante satánica, que de hecho ya desde muy

<sup>26</sup> Esta dualidad está muy bien plasmada plásticamente cuando en el hotel Angel se mira en el espejo que acaba de romper: su imagen aparece deformada, expresando sus lúgubres interioridades. Ya en otra escena en un bar de Nueva Orleans, había recordado parte de su pasado al mirarse a un espejo. No olvidemos que el espejo, aparte de símbolo revelador de la verdad (y también del engaño ilusorio), es un objeto que ha expresado con frecuencia el desdoblamiento de personalidad, pues tiene dos caras y refleja una imagen-doble.

<sup>27</sup> Aunque de manera diferente y más simple, hay a lo largo de la película otros ejemplos de identidades falsas: Ethan Krusemark se presentó en el hospital (para recoger a Favorite) con el nombre de Edward Kelly; y Margaret Krusemark usaba el pseudónimo de Madame Zora en su negocio de adivinación.

pronto había ido aderezando la narración con detalles religiosos, de magia negra y vudú. De esta manera se hace hincapié en la carga de horror implícita tanto en la historia de Fausto (lo que hace: pactar con el Demonio) como en la tragedia de Edipo (lo que descubre: ese pacto y su antigua personalidad). Dos temas que normalmente han sido tratados mediante otros registros genéricos: fantástico en su acepción de *fantasía* en cuanto a Fausto (con elevadas dosis alegóricas); drama en el caso de Edipo. En cambio, las historias de dobles o de personajes desdoblados sí se han acercado con más frecuencia a los territorios del cine terrorífico (aunque con fuerte carga psicológica).

Pero dicha transformación genérica no es tan brusca como en otras ocasiones, sino que se va produciendo de manera gradual. De ahí sus diferencias con híbridos de décadas recientes como *Algo salvaje* (*Something Wild*, Jonathan Demme, 1987) o *Abierto hasta el amanecer* (*From Dusk Till Dawn*, Robert Rodríguez, 1995), que se dividen en dos mitades claramente diferenciables (comedia y *thriller* en el primer caso; policíaco y terror casi gore en el segundo)<sup>28</sup>. En el film que estudiamos el deslizamiento genérico se logra de manera sutil gracias a que en todo momento predomina un tono siniestro, que cada vez tiende a hacerse más malsano. Un cierto punto de inflexión se aprecia desde el instante en que entra en escena lo sobrenatural, de la mano del ocultismo: pero aún entonces sigue formando parte de la investigación profesional llevada a cabo por el detective.

En este sentido es, literalmente, un progresivo “descenso a los infiernos” por parte de Angel. Bajada primero metafórica, al adentrarse en ambientes cada vez más lúgubres, y luego totalmente literal. Cuando el policía descubre el cadáver de Epiphany y la placa de soldado que identifica a Harry como culpable de varios crímenes, le dice en sentido figurado: *Se va a quemar por ésto, Angel*. A lo que él responde, consciente de su irremediable destino: *Lo sé: en el Infierno*. Descenso final que es ingeniosamente plasmado en imágenes mediante su bajada en ascensor, unos planos (picados y contrapicados del aparato, puerta de reja, mecanismo, poleas) que aparecen a lo largo de la película a modo de *flashforwards* y que en su desenlace son alternados con los títulos de crédito. La iluminación en claroscuro de las rejillas crea unos siniestros efectos de sombras cortantes, muy expresivos. Al llegar a su destino eterno, la puerta se abre y el protagonista se dispone a salir, congelándose el fotograma y oyéndose unas voces terroríficas. Una solución formal la del ascensor que ya había sido utilizada por Woody Allen, aunque en un registro completamente diferente: la comedia. En concreto, se trata de una escena de *Annie Hall* (1977) que fue suprimida del montaje final, en la cual los protagonistas descendían al Infierno en un montacargas, guiados por el Demonio<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Pese a lo que puede parecer, este radical cambio genérico dentro de una misma película no es ninguna novedad postmoderna. Ya en un clásico mudo como *El último* (*Der Letzte Mann*, 1924), Murnau pasaba de forma totalmente imprevista del más triste drama a la más alegre comedia (si bien se trató de un final feliz impuesto).

<sup>29</sup> Idea visual que el director neoyorquino volvería a retomar, esta vez sin eliminarla, en *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997). FONTE, J.: *Woody Allen*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 280.

No sabemos si Parker conoció este material. Lo que sí resulta evidente es la influencia de estas imágenes de *El corazón del ángel* en una película reciente como *El fin de los días* (*End of Days*, Peter Hyams, 1999), en este caso ya del mismo género terrorífico-satánico.

Salvo aciertos visuales como éste, el principal problema de la película surge a la hora de plasmar esas atractivas ideas en imágenes, proceso que, como todo el mundo sabe (no sólo los partidarios de la controvertida teoría de los autores), es responsabilidad principalmente del director (en este caso además guionista), el encargado de controlar la puesta en escena (en ocasiones también el montaje), coordinando al numeroso equipo técnico y artístico. Pues bien, consideramos que el mayor lastre de *El corazón del ángel* reside en su efectismo visual, con frecuencia gratuito. No es sólo una cuestión de fotografía, ni de dirección artística, pues tanto el operador jefe Michael Seresin (predominio de claroscuros con alternancia de tonos cálidos y fríos, tendentes con frecuencia al monocromatismo, además de los tradicionales azules para las escenas nocturnas) como el diseñador de producción Brian Morris, realizan un trabajo encomiable, contribuyendo de manera decisiva en la creación del ambiente sórdido y malsano que debe respirar la película, ponzoñoso como los pantanos de Louisiana (incluso la lluvia presente en determinadas escenas es espesa, densa). Y eso pese a que con frecuencia caen en un esteticismo relacionable con la publicidad, y a que se produce un abuso de los tópicos de cierto feísmo, recreación en lo siniestro de gran predicamento en el *thriller* de las dos últimas décadas. De hecho, hay un exceso de suciedad por todas partes, tanto en los interiores como en las calles (estén secas, con charcos o con restos de nieve); y ya en los planos iniciales, sobre los que se superponen los títulos de crédito, aparece un cadáver femenino en un oscuro callejón. No obstante, incluso estos lugares comunes, que constituyen la iconografía tradicional de los bajos fondos por los que se mueve el detective, pueden entenderse en un segundo nivel de lectura como una alusión en sentido figurado a la maldad íntinseca en Johnny Favorite, a su sucia alma.

El problema, creemos, radica en la obsesión de Parker por crear imágenes impactantes, especialmente en la segunda mitad de la película, conforme va siendo más evidente el cambio intertextual hacia los registros terroríficos (elementos de impacto que también, no hay que olvidar, se encuentran en un guión cada vez más rocambolesco y con variados golpes de efecto). Sin embargo, pese a esta desmesura, debe reconocerse que nunca llega a caer en los excesos ni en el mal gusto del *gore*: en comparación con este subgénero "basura", casi podría hablarse de buen gusto, pues sólo se nos muestran los cadáveres, eliminando elípticamente el momento de sus tremendas muertes. Por otra parte, apenas se recurre a complejos efectos especiales, ni a la aparición de un Diablo monstruoso como en otras películas satánicas. El impacto se consigue (o se intenta conseguir) por medio tanto de una puesta en escena con abundancia de sangre (no tanto de vísceras, el *atrezzo* favorito del *gore*, salvo el corazón arrancado de Margaret), como de un montaje acelerado (con algunos

planos muy breves) que en determinados momentos de ritmo frenético es deudor en demasía del lenguaje publicitario y “videoclipero”. Uno de los momentos más estridentes en ambos sentidos, es cuando la lluvia y las goteras (luego chorros) que caen del techo y las paredes mientras Angel y Epiphany están en la cama del hotel (agua que penetra en jarras y palanganas, en un explícito símbolo sexual)<sup>30</sup>, se convierten en sangre: un ejemplo de las frecuentes alucinaciones sufridas por Angel, quien en su ofuscación trata de estrangular a la chica. Otro elemento aparatoso (aunque menos) lo constituyen los ojos encendidos en amarillo de Lucifer y del hijo de Epiphany en la secuencia final. Imágenes todas ellas fuertemente apoyadas por la banda sonora, tanto música no diegética como efectos sonoros (externos, internos y no diegéticos). De hecho, las películas deudoras de la publicidad (medio del que procede Parker) y el *videoclip* se caracterizan por la combinación de planos muy rápidos con sonidos y músicas efectistas. Y aunque la influencia de dichos medios audiovisuales no siempre es mala de por sí (pese a lo que numerosos críticos resaltan continuamente), es cierto que el abuso de este bombardeo sobre ojos y oídos es una constante demasiado vista en cierto tipo de cine norteamericano actual.

A nuestro entender, otro punto débil de la película, en este caso tanto de guión como de montaje, es su carácter “tramposo”, pues engaña deliberadamente al espectador, a quien se le escamotea información mediante unas elipsis ciertamente malévolas: todo el tiempo que rodea a los crímenes es eliminado, de manera que sólo vemos sus consecuencias. Por supuesto, es una condición *sine qua non* para conseguir el efecto de sorpresa que se busca: Ángel es el asesino, como él mismo –y nosotros a la vez que él– descubre fatalmente al final. Dicho recurso se justifica en términos de guión por una narración focalizada y limitada absolutamente al detective: vemos y sabemos lo mismo que él, aquejado de amnesia respecto a su anterior personalidad, y también respecto a los crímenes.

Este pasado olvidado aflora de vez en cuando a su mente por medio de una serie de planos a modo de rápidos *flashbacks* repetidos a lo largo de la película, golpes de efecto que causan desconcierto en el espectador. En concreto, cuando acaba de entrevistar a sus víctimas, cuando descubre sus cadáveres, cuando está con la chica confidente y amante, en un bar de Nueva Orleans, cuando duerme en el hotel o cuando hace el amor con Epiphany. Así, vemos (junto a Angel, pues están presentadas como recuerdos, sueños, alucinaciones y/o visiones subjetivas del protagonista), imágenes como el encapuchado, una palangana con sangre, el exterior del hotel donde fue sacrificado el soldado, un plano cenital de una escalera con un personaje ascendiendo con la palangana (momento previo al sacrificio), el mismo encuadre con un hombre y una mujer bajando (Johnny y Margaret tras cometer el crimen), una orgía (posiblemente una de las celebradas por Favorite), una mesa preparada para

---

<sup>30</sup> Diez segundos de esta tórrida escena fueron suprimidos de la copia exhibida en EE.UU.



el ritual, Angel con sangre en su tórax (a la altura del corazón) o el soldado Harold Angel de espaldas celebrando la Navidad junto al *R.K.O. Palace* de Times Square, y que es tocado, en cámara subjetiva, por alguien (luego sabremos que por Favorite). Al mismo tiempo, en la banda sonora oímos, junto a la música siniestra, voces, gritos y latidos de corazón (cada vez con más intensidad y equiparados a los ruidos de las aspas de los ventiladores). Son en su mayoría sonidos diegéticos internos, al presentarse como *flashbacks* auditivos: los latidos son de su corazón, y los gritos, de sus víctimas (incluido el Angel original), mientras que las voces parecen ser llamadas de seres infernales<sup>31</sup>. Imágenes y sonidos que acompañan al ya comentado *flashforward* del ascensor, con fuerte estruendo de su mecanismo. Si en un primer momento esos insertos se presentan de manera discreta y en pequeña cantidad (de hecho, al principio sólo aparecen los latidos y las voces, sin ninguna de esas imágenes), conforme avanza la película se irán acumulando con mayor intensidad, combinados en un auténtico *crescendo* impactante y efectista (todos se mezclan en la escena erótica con Epiphany).

Sólo al final, cuando sepa la verdad, veremos en otros rápidos *flashes* la materialización de los crímenes: el Dr. Fowler, muerto de un tiro en el ojo; Toots Sweet, el guitarrista<sup>32</sup>, ahogado con su propio pene<sup>33</sup>; Margaret, con el corazón arrancado<sup>34</sup>; y Ethan Krusemark (el rico potentado que había introducido a su hija en la magia negra), quemado y ahogado en la caldera. Por último, volverá a su hotel con un oscuro presentimiento, confirmado al encontrar en la cama a Epiphany muerta de un tiro en la vagina. Por consiguiente, lo malo no es ese relato limitado, que siempre ha sido consustancial al subgénero de la *detective story*, y con el cual el espectador se integra personalmente en la investigación, como si fuera el protagonista<sup>35</sup>. Ni siquiera es negativa la justificación argumental mediante la amnesia. Lo malo es que Angel, de su presente (el presente del argumento, frente al pasado de la historia, que irá reconstruyendo), sólo se olvida de los crímenes, ¡qué casualidad!. Y este descaro en el engaño es lo que no suele perdonar el espectador, quien no quiere que lo tomen por tonto.

<sup>31</sup> Nada más comenzar la película, con los primeros títulos de crédito sobre fondo negro, se oyen susurros llamando a Johnny, que luego se repetirán al final.

<sup>32</sup> Spider Simpson, batería y líder de la banda, es el único de los entrevistados que no resulta asesinado. El motivo es que no estaba implicado en la trama diabólica de Favorite, ni se dedicaba al ocultismo.

<sup>33</sup> En el primer encuentro entre Angel y Sweet, unos negros (enviados por Epiphany) les amenazan con una pata de gallina, que significa que el guitarrista es un bocazas; en relación con esto, su muerte será vía oral. La gallina es un animal que aparecerá otras veces en el film: Epiphany tiene varias en su casa y decapita una en el ritual vudú; y Angel, que las odia, debe atravesar un corral lleno de ellas en una de sus huidas de los matones de Mr. Krusemark.

<sup>34</sup> A propósito de la muerte de ésta, se introduce un detalle de crítica al racismo del Sur, ya que la policía reconoce que sólo le preocupa el asesinato de una blanca rica, no el de un "simple" negro (en alusión a Sweet).

<sup>35</sup> Las películas de detective con Humphrey Bogart de protagonista, en especial *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) y *El sueño eterno*, son modélicas en cuanto a este esquema narrativo. Precisamente en ellas interpreta, respectivamente, a Sam Spade y Philip Marlowe.

Anteriormente hicimos una referencia a la banda sonora. Ahora es el momento para profundizar más en ella, en su uso dramático, pues, como en toda película de género (en especial *thriller* y terror), desempeña un papel esencial en la creación de efectos emocionales en el espectador. En primer lugar, la música, tanto la original como diversas canciones seleccionadas para la ocasión (en ocasiones diegéticas y en otras no). Compuesto el *score* por Trevor Jones, sus fuentes de inspiración más destacadas son el *jazz* y la música electrónica. Su objetivo prioritario es la creación de ambientes. En algunas escenas es la consabida atmósfera envolvente, adecuada al espacio húmedo y cálido donde se desarrolla la acción (al llegar Angel a Louisiana suena una típica canción de *jazz* de los treinta; cuando sigue en coche a Sweet, un *blues*). Pero en los momentos más siniestros, en especial los *flashes* que acuden a la mente de Angel, el saxofón, acompañado por toques de sintetizador, se vuelve sumamente inquietante. Y gran importancia argumental tiene la canción más famosa de Favorite, que a modo de *leitmotiv* se repite en diversos momentos: en los títulos iniciales, cuando Harry se dirige al hospital tras dejar a Cyphre (la silba: es el primer recuerdo, inconsciente, de su pasado), en su encuentro con Margaret (no diegética mientras la sigue en el tranvía, y luego Angel la toca al piano), al descubrir el cadáver de la vidente, mientras Epiphany se baña (la canta) y cuando Cyphre pone el disco en casa de Margaret. En este último caso hay un llamativo uso de la música *anempática*, pues la melodiosa canción (al estilo de Al Jolson) suena mientras vemos, en rápidos *flashbacks*, cómo el protagonista cometía los crímenes, en contraste con esas sangrientas imágenes. Al final, los sintetizadores y el saxofón siniestros acompañarán a Favorite en su original viaje hacia el Averno. En la creación de esta atmósfera desasosegante también interviene el otro gran recurso acústico de la película: los efectos sonoros, que incrementan la ansiedad del personaje (y por consiguiente del espectador), en un efectismo muy propio del cine comercial americano de las últimas décadas. Elementos todos ellos, narrativos, visuales y sonoros que, con sus virtudes y sus defectos, sus limitaciones y sus excesos, dan forma a este interesante cuento cruel sobre un Angel caído.

*El corazón del ángel (Angel Heart), 1987.*

**Director:** Alan Parker. **Producción:** Carolco International para Tri-Star Pictures. **Productores:** Alan Marshall y Elliott Kastner. **Productores ejecutivos:** Mario Kassar y Andrew Vajna. **Guión:** Alan Parker, basado en la novela *Falling Angel*, de William Hjortsberg. **Fotografía:** Michael Seresin, en technicolor. **Diseño de producción:** Brian Morris. **Montaje:** Gerry Hambling. **Música:** Trevor Jones. **Duración:** 113 minutos. **Intérpretes:** Mickey Rourke (Harry Angel), Robert de Niro (Louis Cyphre), Lisa Bonet (Epiphany Proudfoot), Charlotte Rampling (Margaret Krusemark), Stocker Fontelieu (Ethan Krusemark), Brownie McGhee (Toots Sweet), Michael Higgins (Dr. Fowler).

**Fausto+Edipo, investigador privado (y su doble). *El corazón del ángel***



1.- Louis Cyphre y Harry Ángel, interpretados por Robert de Niro y Mickey Rourke, respectivamente.

