



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

**La visión de los siete pecados capitales en una re-elaboración  
del cine negro: Intertextualidad en *Seven***

**Seminario Taller Extracurricular  
“Interdiscursividad: cine, literatura e historia”**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
Licenciada en Periodismo y Comunicación Colectiva**

**PRESENTA  
Concepción Amneris López Trujillo**

**Asesor: Mtro. Víctor Manuel Granados Garnica**

**Octubre, 2007**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

Este trabajo esta dedicado a:

*Fernando López de la Cruz (†)*

Porque gracias a su recuerdo que en todo momento me acompaña es el que me ha dado fuerzas y entusiasmo para cumplir este sueño tan anhelado que me hubiera gustado compartir. Así como a su incondicional apoyo que con esfuerzo siempre se preocupó por darme y que sé que desde el cielo me continua brindando. Y también por esos domingos inigualables en los que nos sentábamos a ver películas que me permitieron disfrutar de su compañía.

*¡gracias Papá!*

*Marbet Trujillo Trinidad*

Por su apoyo moral y su confianza que siempre ha depositado en mí, y por el cariño y comprensión que la hacen una persona muy importante en mi vida.

*Mis hermanos:* Porque siempre están en los momentos en que más los necesito y por compartir la alegría de estar juntos.

*Arturo:* Por ser el amor de mi vida, y por la paciencia y el hombro en el que me he apoyado para cumplir cada uno de mis sueños.

*Víctor Granados Garnica:* Por darme parte de su tiempo y dedicación que llevaron a la realización de este trabajo.

Del Seminario Taller Extracurricular:  
Interdiscursividad: cine, literatura  
e historia:

Mtra: María de Lourdes López Alcaraz  
Lic. Hugo Hernández Martínez  
Mtra. Laura Edith Bonilla de León  
Mtro. Jorge Olvera Vázquez

Y por último para: Andrew Kevin Walker, por crear una historia que me dio la pauta para hacer éste análisis. A *Seven*, por ser una película de la que apenas toqué unas fibras pero de las cuales aprendí bastante, y a David Fincher, por ese estilo negro que le dio a su obra y en consecuencia a este trabajo filmico.

A todos aquellos que de una u otra manera me apoyaron para cumplir esta meta.

***Gracias a todos***

## **Índice**

### **Introducción**

**1.- Los pecados capitales: De un origen teológico a un bautizo fílmico**

**2.- *Seven*, el cine negro de David Fincher**

**3.-*Seven*, intertextualidad como pretexto fílmico**

### **Conclusiones**

### **Ficha técnica**

### **Bibliografía**

### **Hemerografía**

### **Videografía *Seven***

### **Filmografía**

### **Fuentes de referencia**

## INTRODUCCIÓN

Resulta difícil olvidar el impacto tenebrista que suscitó *Seven* cuando se proyectó ante los ojos del espectador, por ser un relato que presenta una serie de crímenes ficticios cometidos por un asesino fanático-religioso que señala a sus víctimas con cada uno de los pecados capitales que conocemos –soberbia, avaricia, lujuria, pereza, envidia, ira, y gula– porque logró despertar el suspenso, la intriga, la repugnancia, y la sorpresa por su inesperado final.

*Seven* se anunció por primera vez en las marquesinas de las entonces innovadoras multisalas cinematográficas de nuestro país, el primero de marzo de 1996, una década en la que se promovía ya el uso del video como una técnica de reproducción que permitía ver una película cuantas veces deseara el usuario, sin dejar de lado la imagen y el sonido como un avance tecnológico respectivamente.

En ese entonces, la acompañaban en cartelera, *El Cartero*, *Letra Escarlata*, *Salón México*, *Apolo 13* entre otras, con quien compartiría participación en la tradicional entrega de premios Óscar en ese mismo año en la categoría de mejor montaje.

La rotundidad espectacular de su contenido para ese entonces la hizo entretenida y más por darle un tratamiento a un tema de carácter histórico-religioso como son los siete pecados capitales que forman parte de toda la serie de –sietes– que conocemos en nuestra cultura, por ejemplo, los días de la creación, los días de la semana, la suma de las virtudes tanto cardinales como teologales, los siete sacramentos de la iglesia, las maravillas del mundo (antiguas y recientemente las nuevas), los colores del arcoiris, y por si fuera poco, los siete círculos del purgatorio de *La Divina Comedia* de Dante, entre otros.

En primera instancia descubriremos que la temática de la cinta o mejor dicho, los pecados capitales, tienen su origen en la Edad Media, y que han permanecido a través del tiempo por medio de la iglesia, la literatura entre otras artes pero sobre todo en las propias conductas de los hombres.

Es por eso que veremos que los pecados son considerados como las siete peores tentaciones en las que los individuos se ven tentados a caer y por ellos es merecedor de un castigo por parte de Dios.

La penitencia de estas faltas parten de la idea de algunos teólogos medievales que se dieron a la tarea de estudiarlos para intentar ayudar al cristiano a purificar su alma. Es por eso que se hablara de San Gregorio Magno y Santo Tomás de Aquino como dos de los principales eclesiásticos que en sus obras lograron plasmar sus causas y consecuencias.

Ante tales pecados dice Richard Dyer que *Seven*, hace uso de ellos como una referencia que intenta salvarlos, pero sólo mediante ciertos elementos que van de la tortura a la súplica con algunos toques de religión, así como la bondad humana –si es que se le puede llamar así–, pues el único que se preocupa por demostrarla es un asesino que sueña con intentar hacer una sociedad ideal, pero de manera sucia y grotesca por medio de sus reprobables actos.

Dicho personaje forma parte esencial del relato que como lo describe Rubio Alcover, –se inviste de ángel exterminador– que es perseguido por una atípica pareja de detectives que comúnmente se conocen dentro de los cánones del *buddy-movie*, compañeros de trabajo o “compinches” que suelen caracterizarse por sus respectivos contrastes que van de entre ser joven y viejo, negro y blanco, cínico o sabio, que surgen de los cuerpos policíacos de las grandes urbes.

Esto como parte fundamental de los elementos que algunos autores ubican a la cinta de Fincher dentro del todavía polémico cine negro. Un género que ha sabido destacarse principalmente por sus imágenes sombrías y claustrofóbicas, y por tocar temas de criminales, mujeres fatales etcétera, pero sobre todo por la relación central que guardan los policías y su búsqueda de pistas que se dan regularmente en este tipo de historias.

Para esto Brad Pitt y Morgan Freeman, serán descritos como esa clásica pareja de investigadores que comienzan rechazándose y terminan aceptándose, que logran desenvolverse en fríos escenarios y desordenadas oficinas pero que, no luchan contra traficantes malosos, o mafias que se reúnen clandestinamente, sino que son acechados por un enemigo que tienen tan cerca y a la vez tan fuera de su alcance.

Por otra parte cabe destacar que la forma en que es narrado el relato de *Seven*, se debe en parte al director David Fincher, que con esta cinta arriesga el criterio fílmico con que puede considerarse la película, pues parece ir en contra del sentido más convencional de lo que se conoce como clásico, pues con este largometraje logra demostrar que el *film noir* resurge día con día, alimentando –por así decirlo– a otros subgéneros que garantizan su diversidad, como es el *thriller* por ejemplo.

Veremos por tanto el estilo por el cual se le reconoce a David Fincher, un director más conocido por sus realizaciones que por él mismo, pues su manera de contar historias que circundan la oscuridad y el pesimismo logra –según algunos autores– modernizar a su manera el clásico cine negro, porque con *Seven* recurre a ciertos elementos que hacen dudar de si la cinta se puede ubicar dentro de este género, o si es una re-elaboración del mismo.

*Seven* es una película que en el nombre lleva los pecados y en su contenido los castigos, pues el título tiene mucho que decir, porque no deja a la imaginación la interrogante de su significado, pues de entrada no hubo traducción que modificara su encabezado original sino que se respetó tal cual. También es una cinta que utiliza varias locaciones reales en donde sus imágenes no tienen más truco que el de sus propios maquillajes que dieron paso visible a la muerte y en donde además el número siete tiene una gran relevancia pues repetidas veces hace acto de aparición en varias escenas.

Además es una película que hace énfasis en la muerte pero sobre todo en el nombre del pecado, de manera tal, que por ejemplo el crimen por el pecado por gula, según Carlos Bonfil, aparenta ser una desmesura escatológica, en tanto que el asesinato por lujuria una incursión en el delirio sadomasoquista y la pereza una crueldad infinita que suscita sensacionalismo de nota roja.

En resumen es un filme que proyecta una crudeza dantesca, que en su momento provocó mucha expectación y gran morbosidad por parte del espectador, aún a pesar de que el director evita en sus imágenes el exceso de referencias explícitas a los descabellados crímenes que comete John Doe, un villano que es interpretado por el actor Kevin Spacey, que como veremos logra destacar como un personaje obsesivo, creativo y que permanece como alguien que aparentemente no existe que es rastreado mediante la ayuda de algunos libros clásicos de la literatura universal que basan su tema central en los pecados capitales.

Entre estas obras destacan *El Paraíso perdido* de John Milton, *El Mercader de Venecia* de William Shakespeare, los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer y *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Lo que permite establecer la relación intertextual que existe entre la película y los textos literarios.

Veremos, por otra parte, pequeños “guiños” que hace *Seven* respecto a otras obras fílmicas, entre ellas *Serpico* (E.U. 1973) y *Meet John Doe* (E.U.1941), para ejemplificar con ello que una obra puede ser utilizada por otra para enriquecer su discurso.

Para esto el análisis se apoya en el libro *Elementos del discurso cinematográfico* de Lauro Zavala, pues permite reconocer que la teoría de la intertextualidad ofrece una perspectiva inclusiva para el estudio de la comunicación en la que el receptor ya sea lector, espectador, observador, es el verdadero creador de significación en todo proceso comunicativo.

A continuación veremos que la película nos presenta una reflexión que nos induce a preguntarnos cuánto hemos leído o qué tanto hemos visto mediante una “lluvia” de referencias que tienen que ver con cuestiones cinematográficas, literarias, y religiosas, de cuya participación sus realizadores no se avocan en su profundización, porque como público llegamos a comprender la estructura del relato como tal.

# **CAPÍTULO 1**

---

LOS PECADOS CAPITALES:  
DE UN ORIGEN TEOLÓGICO  
A UN BAUTIZO FÍLMICO

## 1.1 El pecado como infracción humana

El que de vosotros se halle sin pecado,  
tire contra ella primero la piedra.<sup>1</sup>

Esta frase forma parte del Evangelio de San Juan (Jn,8,3), un pasaje de la Biblia ya bastante conocido que se refiere a la acción que hacen los escribas y fariseos de señalar a María Magdalena de adúltera ante la presencia de Jesús de Nazaret.

Maestro, esta mujer acaba de ser sorprendida en adulterio. Moisés en la Ley nos tiene mandado a apedrear a tales. Tú, ¿qué dices a esto?, lo cual preguntaban para tentarle y poder acusarle. Pero Jesús, como desentendiéndose inclinó hacia el suelo, y con el dedo escribía en la tierra, más como porfiasen ellos en preguntarle, se enderezó<sup>2</sup> para proclamar éste mensaje.

Es, pues, una frase que ha recorrido al mundo por miles de años en toda la comunidad católica, provocando que todo aquel acusador revise sus propias culpas, para que no se crea capaz de señalar al prójimo por las suyas.

Pero antes de abordar el tema de los pecados capitales, hay que conocer primero cuál es la noción del pecado, pues por sí solo lo entendemos como ese dicho, deseo, pensamiento u omisión que va en contra de la ley de Dios, es decir “cualquier cosa que se aparta de lo recto y lo justo, o que falta a lo que es debido”<sup>3</sup> y que de no ser así se recibe un castigo.

El vocablo de pecado proviene del latín *peccatum* y éste a su vez de *peccare* que significa faltar, errar, ofender. Castigo, significa amonestar, enmendar o aplicar una imposición de sufrimiento a un transgresor hecha por una autoridad legítima y competente.

---

<sup>1</sup> Sagrada Biblia. Católica, E.U. p.1064.

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> Diccionario Enciclopédico Quillet. Tomo IX, p. 397.

Fernando Savater en su libro *Los siete pecados capitales* se refiere al pecado de acuerdo a su concepción dentro de la comunidad católica.

El pecado no puede reconocerse claramente sin el conocimiento de Dios, y se siente la tentación de explicarlo únicamente como un defecto de crecimiento, como una debilidad psicológica, un error, la consecuencia necesaria de una estructura social inadecuada.<sup>4</sup>

Pero que a su vez, puede ser santificado o “limpiado” mediante dos de los siete sacramentos de la iglesia católica, instituidos según ella por el mismo Jesucristo, que se componen de materia y forma. “La primera es la sustancia que simboliza la gracia que ellos confieren, y la forma son las palabras que se pronuncian”.<sup>5</sup>

El primer sacramento es el del bautismo que “borra el pecado original y también los actuales, perdona toda pena por ellos merecida”<sup>6</sup>, el otro sacramento es el de la confesión o penitencia, por el cual el cristiano cuando es más adulto acude a la iglesia y de viva voz cuenta sus pecados a un sacerdote que funge como representante de Dios en la tierra.

## **1.2 Los pecados capitales, un vistazo teológico**

Los pecados capitales eran considerados en la Edad Media como aquellos actos que se convertían en una obsesión desordenada de la conducta de quien los practicaba.

Eran faltas que solían ser señaladas como cualquier defecto que atentaba contra la salud, la familia y la sociedad en general y además se construían a través de un exceso, o una acción que se convertía en un vicio.

---

<sup>4</sup> Savater, Fernando. *Op. cit.*, p.12.

<sup>5</sup> Sagrada Biblia. *Op. cit.*, p.1105.

<sup>6</sup> *Ibidem.*, p.1106.

Eran comportamientos que se realizaban de manera constante una y otra vez, al grado que llegaban a ser imposible el poder controlarlos, y se les atribuía el término capital no precisamente por el grado en que se cometían, sino porque daban origen a que el hombre cometiera otros. Es decir, capital, es sólo una denominación, la cual se deriva de *capuz*, *capitis* (cabeza) que metafóricamente significa el principio y directriz de otros pecados.

Los pecados capitales no aparecen en la Biblia como producto de la inspiración divina, sino más bien provienen de las enseñanzas de algunos teólogos medievales como Evagrio Póntico y Juan Casiano, que llegaron a realizar sus primeras clasificaciones de éstos en el siglo IV. Dos siglos después, fueron retomados por el Papa San Gregorio Magno. Su pensamiento propició el planteamiento de los pecados capitales en su obra *Morales*, enumerándolos como siete y los clasificaba según Joseph Epstein:

En orden creciente de gravedad y eran considerados como las mayores transgresiones del alma a causa de todos los demás pecados. Como algunos de ellos se incluían en otros y el examen teológico intercambiaba términos similares, la lista evolucionó hasta incluir los siete pecados tal como los conocemos”.<sup>7</sup>

Su moral estaba en íntima relación con el ambiente que le tocó vivir, guerras, invasiones, hambres, pestes, etcétera, por eso se preocupaba que la aspiración del hombre fuera su salvación y su felicidad. Posteriormente sus enseñanzas fueron motivo de inspiración para Santo Tomás de Aquino un teólogo italiano nacido en Roccasecca, cuyo mérito “radica fundamentalmente en la coordinación y síntesis que llevó a cabo en forma magistral de las doctrinas teológicas y filosóficas”,<sup>8</sup> así como de las enseñanzas de Aristóteles y de algunos padres de la iglesia católica como San Agustín, elaboradas durante la época medieval, un periodo en el que florecieron las artes, la filosofía y por supuesto la teología.

---

<sup>7</sup> Epstein, Joseph. *Envidia, los siete pecados capitales*, p.12.

<sup>8</sup> Weckmann, Luis. *Panorama de la Cultura Medieval*, p. 123.

*La Suma Teológica*, fue una de sus más grandes obras, y aunque no pudo terminarla, es allí donde fundamenta las sagradas escrituras.

En esta obra es donde aparecen los pecados capitales que conocemos actualmente, de los cuales se preguntan y justifican los motivos que aquejan al cristiano, estos son: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza.

“Tomás de Aquino cita a San Gregorio como la principal autoridad en los tratados de los vicios capitales y de los estados de perfección: del episcopal y religioso”,<sup>9</sup> quien no considera que esos vicios fueran siete sino cuatro“. Y como las virtudes principales son cuatro, también deben ser cuatro los vicios capitales”.<sup>10</sup>

Pero a pesar de esto, las virtudes se conformaron como siete, pues para contrarrestar los pecados capitales los teólogos cristianos las clasificaron en cuatro virtudes cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza ) y tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad).

Santo Tomás decía que los pecados adquieren la categoría de capitales cuando son capaces de originar otros vicios, como ya se había apuntado antes.

Un vicio capital es aquel que tiene un fin excesivamente deseable, de manera tal que en su deseo un hombre comete muchos pecados, todos los cuales se dice son originados en aquel vicio como su fuente principal.<sup>11</sup>

A continuación me acercaré a algunas de las concepciones que se han desarrollado con relación a tales pecados a partir de una visión religiosa (porque es allí donde encuentran su origen), así como por sus transformaciones hasta nuestros días.

---

<sup>9</sup> Magno, San Gregorio. *Op. cit.*, p. 80.

<sup>10</sup> De Aquino, Santo Tomás. *Suma Teológica V*, p. 826.

<sup>11</sup> Savater, Fernando. *Op. cit.*, p. 14.

### 1.2.1 Soberbia

(Lat. Superbia= súper)

La soberbia es considerada como el mayor de los pecados según las Sagradas Escrituras y como todos los pecados, puede adoptar formas distintas. Una de ellas es el orgullo y el menosprecio hacia los demás. Es el pecado por el que se intenta no reconocer a sus semejantes y se cree tener el poder de insultar.

Es un pecado capital que según, Fernando Savater, puede manifestarse de cuatro modos basados en la estima propia del pecador. El primero de ellos es la deleitación por las cualidades propias, es decir, como si Dios no fuera su autor y creador; el segundo es la atribución de cualidades que no se poseen; el tercero cuando se prefiere así mismo por sobre los demás, y al despreciar a los otros en los que se ven sólo defectos.

La soberbia nace cuando la criatura desafía a Dios al no admitir su condición de criatura y tratar de imponer su deseo frente a la divinidad. Pero se supone que Dios marca los límites que deben tener las pulsiones. Entonces, la criatura decide entre servir o no servir a ese Dios, y lo enfrenta cuando decide no ser siervo.<sup>12</sup>

Por eso se le conoce como el pecado de Satanás, porque es el que rehúsa someterse a la autoridad de la Iglesia. A su vez, Santo Tomás de Aquino también hace otra división de las manifestaciones de la soberbia y considera que éstas son tres.

La primera de ellas como ya habíamos dicho, es ese apetito desordenado por la propia excelencia. La segunda es el desprecio que se le proporciona a Dios en cuanto al efecto de querer someterse a sus preceptos, y la tercera el desprecio debido a la corrupción del mismo pecado.

---

<sup>12</sup> Savater, Fernando. *Op. cit.*, p. 38.

Sin embargo la soberbia toma –dice Santo Tomás– la forma de culpa mortal cuando se está dispuesto a pecar mortalmente con tal de elevar su propia persona, o cuando nos lleva a juicios, palabras o acciones gravemente pecaminosas.

Fernando Savater considera que quizá lo más pecaminoso de este vicio es que imposibilita la armonía y la convivencia con los demás seres humanos, que el pecador los desprecie o que los niegue y que aparte se considere por encima de ellos.

Por otra parte la soberbia se manifiesta por medio de la forma de actuar, que puede ser altiva o arrogante en la forma de hablar y en la manera de dirigirse hacia le rodea. También es un pecado que conlleva a la vanidad, es decir, a ese vicio que depende de los demás, pues mientras el soberbio no desea trato alguno con otros, el vanidoso requiere que se le alabe porque su naturaleza es ser sociable y por lo general le gusta estar rodeado de multitud. En otras palabras, la vanidad es una de las “hijas” o pequeñas ramificaciones que surgen de la soberbia. Según Francesco Roberti:

La vanidad es el hambre de la estimación ajena, por motivos inexistentes o por cosas que ya no merecen gloria o por alguna cualidad o acción.

Se busca la manera de llamar la atención con el modo de obrar, en otras palabras se simulan las apariencias de la virtud.<sup>13</sup>

También se puede encontrar en la soberbia a la jactancia, la manía de hablar de uno mismo para cosechar elogios. A la vanagloria, que se engríe no de lo que uno es, sino de lo que uno tiene, así como de otra serie de manifestaciones que reflejan defectos en las personas. Dichas actitudes, considera Antonio Peñalosa, pueden ser las siguientes:

---

<sup>13</sup> Roberti, Francesco. *Diccionario de Teología Moral*, p. 1181.

Cuando se habla de la familia, de las acciones para hacerse estimar, de la manera de llamar la atención con el modo de actuar o con el lujo. La ostentación que es publicidad personal de cuanto uno hace para llamar la atención; y, finalmente, la hipocresía, que es fingimiento y apariencia de la persona, de sus pensamientos y sentimientos.<sup>14</sup>

En nuestros días, los soberbios han sufrido cambios radicales, pues el ser así en ocasiones les es conveniente. Son personas a quienes se les reconoce por sus acciones y excelencias, y que no se “agachan” tan fácilmente ante las adversidades, las cuales suelen superar.

Sin embargo, es un pecado que se ha transformado con el tiempo, pues ha sido un vicio casi exclusivo de los intelectuales, ya que en la antigüedad era el mejor argumento para reprimir al que deseara saber más de lo que la iglesia consideraba prudente que un hombre supiera, por eso se les llegó a acusar del pecado de soberbia intelectual; de allí pasó a ser identificado exclusivamente con el orgullo que causaba la belleza física y por eso se redujo a llamarlo como el pecado de la vanidad.

Por último, el soberbio es egoísta porque su visión es tremendamente exagerada ante sus propios defectos, “daltónico, porque cree mirar con fuerza donde hay fragilidad; grandeza, poder y perfección donde apenas hay casi nada”.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Peñalosa Joaquín, Antonio. *El mexicano y los 7 pecados capitales*, p. 14.

<sup>15</sup> *Ibidem.*, p. 12.

### 1.2.2 Avaricia

(Lat. Avaritia)

Las riquezas son verdaderas espinas;  
ellas punzan con mil penas al adquirirlas,  
con muchas inquietudes conservándolas,  
con muchos disgustos gastándolas  
y con muchos pesares perdiéndolas.<sup>16</sup>

Francisco de Sales

Siempre que escuchamos la palabra avaricia la relacionamos inmediatamente con dinero y riquezas inmoderadas, es decir, pertenencias que desde la antigüedad eran acumuladas desordenadamente sin un propósito pero que sin embargo orillaba a los hombres a caer en el vicio.

En la época medieval el ahorro era visto como una virtud, por tanto se reconocía que la persona que reservaba su dinero tenía conciencia de sus obligaciones familiares. En cambio el avaro (o persona mejor entendida como aquella que se guarda o escatima alguna cosa), era el que por llevar el ahorro a situaciones grotescas no atendía bien a sus seres queridos y mucho menos a sí mismo.

Las personas avaras regularmente no tienen conciencia del porqué pretenden llevar sus riquezas al máximo y no se dan cuenta que sus acciones en un futuro tal vez no les servirá para nada, por eso dice la Biblia.

El avariento jamás se saciará de dinero y quien ama las riquezas, ningún fruto sacará de ellas. Donde hay muchos bienes hay también muchos que los consumen ¿qué provecho, pues, saca el poseedor, sino el estar mirando con sus ojos los tesoros que tiene? Dulcemente el trabajador, ora sea poco, ora sea mucho lo que ha comido; pero está el rico tan repleto de manjares que no puede dormir.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Morales Saldívar, Antonio. *Las Mejores frases célebres de México y el mundo*, p. 215.

<sup>17</sup> Sagrada Biblia. *Op. cit.*, p. 600

Para algunos teólogos la avaricia es un obstáculo gravísimo al progreso espiritual, pues dicen que el amor excesivo al dinero causa en efecto muchas inquietudes y preocupaciones que absorben la mente y hacen al hombre esclavo de las cosas de la tierra.

Y los “lleva también a otras muchas culpas, por lo que se encuentra entre los pecados capitales, pues en efecto el avaro por no gastar su dinero falta a sus deberes de caridad”.<sup>18</sup>

Pero a decir verdad, este pecado no lo constituyen las riquezas o su posesión, sino el apego inmoderado a ellas. Y eso es lo que lo convierte en pecado capital, porque el dinero participa más de lo que debería en la felicidad del hombre, porque traspasa los deseos de adquirir cosas para su bien común, es decir, inmodera sus bienes al momento de retenerlos más de lo que debe ser.

Santo Tomás decía que la avaricia por el hecho de implicar inmoderación en los bienes, ya fuera en su adquisición y en su retención, podía afectar directamente al prójimo, ya que no era posible que el avaro nadara en abundancia y otros pasaran necesidades, y tampoco –decía– era posible que el vicioso le diera tanto afecto a las riquezas, amarlas o gozarlas desmedidamente, pues esto implicaba un desorden en su carácter y sobre todo en sus afectos por apegar su corazón a ellas.

Es importante destacar que dicho pecado al igual que el de la soberbia también propicia la creación de algunas faltas o “hijas” que ha subdividido San Gregorio Magno como traición, fraude, mentira, perjurio, inquietud, violencia y dureza de corazón.

---

<sup>18</sup> Roberti, Francesco. *Op. cit.*, p. 117.

Savater en otras consideraciones dice que hoy el más listo es el que más gana, hay que inventar trucos para ganar más, cosa que ya no es vista como un delito, pues el acumular millones no le afecta a nadie, pero tampoco tal vez sea un buen objetivo.

Por otra parte también hay quienes consideran a la avaricia como un mal de la vejez, porque dicen que es una edad en la que si no se es rico o no se obtuvo el suficiente dinero en el transcurso de la vida, entonces ya no se está en condiciones de obtenerlo mediante un trabajo laboral:

La avaricia generalmente no es un defecto de los jóvenes que no piensan aún en capitalizar, se manifiesta más bien en la edad madura, cuando surge el conocido miedo a quedar sin medios, fundado acaso en el temor de enfermedades o de incapacidad para el trabajo.<sup>19</sup>

Otra forma de avaricia es la de aquellas personas muy imaginativas a quienes les gusta participar en juegos de azar, en donde creen que algún día ganaran millones para gastarlos en sus más grandes deseos futuros, que conlleva según las ideas de Evagrio Póntico:

El pensar en lo que todavía no existe es una especie de preocupación sobre las cosas imaginarias o futuras como las esperanzas y los temores. Que uno pueda ser avaricioso es la sutileza que escapa a nuestra forma de pensar. La característica distintiva aquí es que el futuro entra en el pecado.<sup>20</sup>

Por último hay que pensar que vivimos en una sociedad donde el dinero invita al derroche, al consumo y al gasto. El dinero se ha transformado en propiedades, tecnología, marcas, autos, etcétera.

---

<sup>19</sup> Roberti, Francesco. *Op. cit.*, p. 117.

<sup>20</sup> Phyllis A., Tickle. *Avaricia, los siete pecados capitales*, p. 82.

### 1.2.3 Lujuria

(Lat. Luxuria- lujo)

El instinto sexual es inocente por naturaleza.

Es la mente de algunos seres humanos  
la que lo prostituye y lo deforma.<sup>21</sup>

Bernardo J. Gastélum

Hablar de lujuria es referirnos al sexo desenfrenado, a esas miradas acusadoras que desean poseer, o a los pensamientos exageradamente tentadores de la naturaleza del hombre.

Es un pecado que puede traducirse como una obsesión por el sexo, por el placer carnal que recibe el cuerpo al contacto físico con otra persona, y que se consigue más por una satisfacción de quien padece este vicio que precisamente por amor o buenos sentimientos. Su origen también ha sido concebido a partir de estudios teológicos provenientes de la época medieval, donde se le consideraba como el vicio principal que llevaba el alma del hombre hacia el pecado.

En ese periodo el cuerpo era considerado como una causa fundamental de muchos males de la humanidad, por tanto, al pecador se le obligaba a la fuerza a doblegarse moralmente a no caer en tentaciones para que de esta manera pudiera colaborar en su proceso de salvación.

San Gregorio Magno a la lujuria le atribuía la finalidad del deleite venéreo, por eso en sus escritos apuntaba que este vicio era sumamente apetecible por parte de la sensibilidad o ese sentimiento cuyo propósito no estaba dirigido a la procreación, como siempre lo ha planteado la iglesia. Por eso para él, la lujuria podía ser excluida del reino de los cielos porque según su preocupación era la que profanaba el cuerpo del cristiano como considera Francesco Roberti.

---

<sup>21</sup> Morales Saldívar, Antonio. *Op. cit.*, p. 223.

La razón es que el acto sexual desordenado se opone a un bien social sustancial: la procreación debida, la vida humana en potencia, el placer destinado por la naturaleza a este bien social es usurpado indebidamente por una satisfacción personal con un acto contrario a su fin.<sup>22</sup>

Algunos teólogos la han llegado a clasificar dentro de dos formas: una interna y otra externa. La primera se manifiesta en deseo y pensamiento y la segunda va de acuerdo con la naturaleza y contra ella misma, es decir, si se comete del modo no apto para la procreación: adulterio, estupro, raptó o incesto. O contra la naturaleza, si se realiza de una manera que hacen imposible la procreación: masturbación, sodomía y bestialismo.

Recordemos que la tradición cristiana dice que la importancia del uso del cuerpo reside en la perpetuación de la especie y no en una serie de acciones que no tienen ningún sentido, y que al contrario alejan a las personas de Dios. Eso es lo que hace precisamente la lujuria, que como pecado mortal involucra a otro sujeto para utilizarlo como un medio que satisface los placeres sexuales.

Actualmente la sexualidad se ha salido de los lineamientos que deben seguirse, pues hoy se practica un amor más libre que inclusive puede ser grotesco no tanto por realizarse entre personas del mismo sexo, sino por experimentarse en ámbitos inimaginables en donde se llegan a cometer ultrajes, excesos y violencia, entre otras prácticas en donde algunos individuos buscan desahogar sus más funestos deseos sexuales. En tanto, la prostitución es considerada como algo más normal, o mejor aceptada.

El sexo se ha convertido en una práctica de la que ya difícilmente el lujurioso puede escapar, pues la publicidad, la pornografía y hasta los mismos medios de comunicación le dan esas vías de acceso en donde puede practicar más fácilmente sus acciones lascivas.

---

<sup>22</sup> Roberti, Francesco. *Op. cit.*, p. 737.

Aún con ésto, dice Fernando Savater, que a este pecado hay que ponerle un límite.

Estamos frente al peligro de convertir el sexo en una obligación. Hay gente traumatizada sobre si tiene orgasmos simultáneos o por separado, si saben o no dar placer, cuáles son las posturas que son capaces de realizar. Tienes que disfrutar hasta el exceso como si fueras un forzado, un verdadero militante del sexo, que si no haces todas las proezas que esperan de ti serás acusado de impotente.<sup>23</sup>

Pero sería un error el decir que la lujuria es en sí misma excesiva. No obstante lo que sin duda podría parecer un exceso, explica Simon Blackburn, es el no admitir moderación en el deseo:

cuando el cuerpo se inunda de deseo perdemos de vista el mundo y todavía más a medida que se acerca el clímax, pues este interrumpe el pensamiento o la plegaria, lo cual es en parte motivo de las quejas de la iglesia.<sup>24</sup>

En fin, aunque en muchas listas de los siete pecados capitales, la lujuria es reemplazada por la *luxuria* o el gusto por el lujo, ésta según Savater continua siendo el más grave de todos los pecados, sino es que el único.

#### 1.2.4 Ira

(Lat. Ira)

Continuando inmersos en las creencias religiosas de los llamados pecados capitales, la ira corresponde a los estados alterados del ánimo que repentinamente sufre una persona contra otra, como resultado de provocación, amenazas, injusticias, abusos, etcétera.

---

<sup>23</sup> Savater, Fernando. *Op. cit.*, p.113.

<sup>24</sup> Blackburn, Simon. *Lujuria, los siete pecados capitales*, p. 41.

En la Edad Media este vicio era entendido como un apetito desordenado de venganza, y se consideraba que para que la ira se transformara en pecado era imprescindible que existiera un desorden que estuviera en contra de la razón. Ese desorden, según San Gregorio Magno, podía manifestarse bajo la apariencia de celo o bajo un arrebató del corazón.

Es pues, de saber que los iracundos se diferencian de los impacientes en que los unos no toleran ni lo que ellos mismos hacen, y a los otros aún lo que se les tolera los desazona, de manera que los iracundos atacan aún a los que se les doblegan, y promueven la ocasión de reñir.<sup>25</sup>

También apuntaba que a la ira se le podía descubrir de tres maneras, la primera de ellas que nacía del corazón, la segunda que se daba en la boca, y la tercera la que se manifestaba en la práctica, la cual provocaba más daño contra el prójimo por ser quien recibía las consecuencias de ese pecado.

En cambio Santo Tomás de Aquino sumaba a la ira el odio, argumentando que ambos convenían en el efecto, pues era propio de los dos infligir daño, “el objeto de la ira y del odio es el mismo en cuanto al sujeto, pues así como el que odia desea el mal a aquel a quien odia, así el airado a aquel contra quien se irrita”.<sup>26</sup>

La ira como pecado dice, Francesco Roberti, es la que ofusca la razón con más facilidad que las demás pasiones y conduce a graves desordenes morales; por lo que es de gran importancia oponerse inmediatamente a cualquier impulso inmoderado de ira, y no hablar nunca ni obrar bajo tal impulso, ya que puede llegar a cegar de coraje al vicioso convirtiéndolo en una persona que arremete y destruye.

---

<sup>25</sup> Magno, San Gregorio. *Op. cit.*, p. 177.

<sup>26</sup> De Aquino, Santo Tomás. *Suma de Teología II*, p. 362.

Este pecado no es permanente, ya que se manifiesta de vez en cuando, es decir, sólo si sucede algo que afecte la emoción de la persona, o que le provoque una reacción de coraje por el cual intente infligir algún daño.

Fernando Savater en *Los siete pecados capitales* dice que la ira es un pecado que se da en cuestión de grados y por tanto se manifiesta como un movimiento o una reacción que indica simplemente que estamos vivos, y que por él nos revelamos contra ciertas injusticias, amenazas o abusos, y cuando este movimiento se despierta llega a estupidizarnos convirtiéndonos en una especie de bestias obcecadas.

Contra esto hay quien lo considera como una reacción fisiológica, ya que el organismo responde a una carga de adrenalina que provoca alteraciones en el sistema nervioso. Por otra parte, lo que hace de la ira un problema es cuando ésta no es una reacción, sino una forma de vida, es allí cuando se convierte en pecado.

Por tanto, toma su carácter de gravísimo cuando el instinto de destrucción sobrepasa lo racional y desborda todo límite por una justa sentencia, se desea sólo la inexistencia del prójimo en el cual se descarga todo el enojo, toda la furia y toda la violencia.

Lo interesante es que “pese a que la ira es un pecado, se le puede atribuir a Dios. Pero sería escandaloso hablar de la lujuria, la avaricia o la envidia de Dios. Es evidente que la divinidad se reserva el derecho a la ira”.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Savater, Fernando. *Op. cit.*, p. 19.

### 1.2.5 Gula

(Lat. Gula; garganta, voracidad)

La idea de la gula durante la Edad Media constituía uno de los problemas fundamentalmente espirituales que correspondía con frecuencia a la figura de los frailes de esa época, hombres obesos que gustaban de la buena comida y bebida en abundancia.

Durante ese tiempo la gula era considerada casi una idolatría de los paganos, como si de una divinidad se tratara, pues la adoración al estómago era de las cosas más esenciales y padecerla implicaba flaqueza humana e imperfección espiritual.

También denotaba cierta jerarquía, y una buena posición en el poder. Se reconocía por el exceso que se tenía con los alimentos, la forma de dirigirse a ellos, no propiamente con la finalidad de alimentarse lo necesario, sino para saciar y saciar más un antojo.

Teológicamente argumenta Francesco Roberti que éste pecado toma su carácter de capital de la siguiente manera:

Cuando el individuo está dispuesto a quebrantar un precepto grave antes de renunciar al placer del gusto, cuando se quebranta en materia notable la ley eclesiástica de la abstinencia de la carne o del ayuno, cuando se lleva a excesos que causan daño a la salud.<sup>28</sup>

Esos daños pueden reflejarse cuando por este vicio la gente es capaz de robarle a los demás, o que su gusto por el comer sea la única finalidad en sus vidas, cosa que los obliga a no respetar los días de ayuno que marca la iglesia y más si se provocan el vómito para continuar comiendo.

---

<sup>28</sup> Roberti, Francesco. *Op. cit.*, p. 562.

Santo Tomás de Aquino decía que la gula pertenece a la clase más ínfima del pecado por encontrarse cerca de las exigencias de la naturaleza, pues lo que entra en el hombre como alimento no lo puede manchar espiritualmente porque es una necesidad, pero lo que sí lo puede castigar es su deseo no regulado del mismo.

San Gregorio Magno consideraba que la gula era la que se ocupaba de los deleites de los alimentos más que de los alimentos mismos, y que además era un pecado que acompañaba al hombre en su ligereza en el obrar, pues el hecho de hartarse de comida hacía que enloquecieran los motivos sexuales de los hombres:

Por consiguiente, hay que recomendar a los inclinados a la gula que no se traspasen con el agujón de la lujuria por entregarse al deleite de la comida, y que no se dejen aprisionar con los lazos de los vicios por servir reguladamente al vientre.<sup>29</sup>

La gula, al igual que los demás pecados, es fuente de otros vicios, a los que Santo Tomás ha llamado también “hijas”, entre las que se encuentran la inmundicia, que se reduce al vómito, la ceguera mental como fruto de la fumosidad de los alimentos que llegan a perturbar la inteligencia, la locuacidad (que tenían los ricos en sus espléndidos banquetes porque ya no sentían la lengua), y la glotonería, que debilitaba la voluntad del hombre y lo disponía a la incontinencia.

Pero hoy la gula tienen una transformación que está asociada a la forma física del cuerpo, la cual se va cambiando poco a poco al grado de convertirse en una figura con sobrepeso que estéticamente es criticada por los demás.

---

<sup>29</sup> Magno, San Gregorio. *Op. cit.*, p. 183.

Cuando San Gregorio fungía como Papa, enunció cinco maneras en las que la gula se manifestaba, decía que éstas eran: demasiado pronto, con demasiada delicadeza, a un precio demasiado alto, con demasiada voracidad. Hoy la definición no hace más que describir las distintas formas en que la mayoría de las sociedades urbanas comen, planean comer o piensan sobre comida.

Fernando Savater por su parte considera a la gula como pecado “cuando ofende el derecho y la expectativas del otro al comer lo de los demás, acaparar y dejarlo con poco o nada. Olvidar eso sería el peor pecado o la peor forma de gula en nuestro tiempo”.<sup>30</sup>

Actualmente encontramos múltiples escritos sobre la salud basadas en la nutrición y estética del cuerpo. La sociedad actual ha logrado que nuestro físico ya no nos pertenezca del todo, sino que son las propias marcas comerciales las que se han hecho dueñas de él, son las que nos incitan a comer y beber por un lado, y por el otro a ofrecernos comidas *light*, productos dietéticos como pastillas adelgazantes, cremas, ropa e instrumentos milagrosos que moldearán nuestro cuerpo.

La gula nos deja entonces un poco “perplejos en este mundo dietético en el que vivimos, que choca tanto con la ética como con la estética y quizá tengan más contra él los médicos que los propios clérigos”.<sup>31</sup>

A esto nos ha orillado el mundo actual, pues la sociedad se debate en contradicciones cuando se sienta a la mesa, cuando mira televisión o cuando sale a la calle. Es difícil alimentarse sin convertirse en un obeso.

---

<sup>30</sup> Savater, Fernando. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>31</sup> *Ibidem.*, p. 49.

Pero aún con este panorama, la gula, ese pecado o vicio capital, se continúa viendo como un exceso motivado por uno mismo, porque quienes lo padecen son considerados culpables por su aspecto, perezosos, descuidados, incapaces de controlar sus impulsos y carentes de fuerza de voluntad, en otras palabras, denotan una “falta higiénica con la cual demuestran que no tienen cuidado de sí mismos”.<sup>32</sup>

### 1.2.6 Envidia

(Lat. Invidia – ef. in y videre)

La envidia es el más mezquino de los vicios,  
se arrastra por el suelo como serpiente.<sup>33</sup>

Ovidio

Santo Tomás de Aquino decía que el pecado de la envidia es el que proviene de la tristeza del corazón y lo calificaba como un” vicio capital por la razón de competir al hombre a obrar para remediar la tristeza o para satisfacerla”.<sup>34</sup>

Su naturaleza se origina en el bien del prójimo, en sus éxitos, sus riquezas o su talento. El envidioso siempre quiere poseer lo que no tiene, o envidia a sus semejantes por lo que son, y por lo tanto lo que él no es.

Es un vicio que parte de la tristeza y también del amor propio (como la soberbia) pues con frecuencia se manifiesta en aquellos que sufren su complejo de inferioridad. Su tarea por lo regular es el estar al pendiente de lo que hacen los otros, contemplar sus movimientos y ver con cierto desagrado sus bienes para después criticarlos, porque está conciente de que él no podrá tener unos igual.

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*, p. 50.

<sup>33</sup> Morales Saldívar, Antonio. *Op. cit.*, p. 56.

<sup>34</sup> De Aquino, Santo Tomás. *Suma Teológica VII*, p. 1051.

De estas contemplaciones también apuntaban los estudios de Santo Tomás, que son las que originan el nacimiento de las llamadas “hijas” de la envidia: la murmuración, la detracción, la alegría en la adversidad del prójimo y la aflicción por su prosperidad.

Así puede tomarse el número de las hijas de la envidia porque en el empeño de la envidia hay algo como principio, como medio y como término. El principio es que uno disminuya la gloria ajena, u ocultamente como lo hace la murmuración, o en público, y así es difamación. El medio está en que uno tiende a aminorar la gloria ajena, el término está en el odio mismo.<sup>35</sup>

Suma San Gregorio a lo anterior que, en efecto, la satisfacción de ver al prójimo en dificultades y la decepción de verle prosperar parecen identificarse con este pecado. También dice que al envidioso le gusta sembrar malas ideas ante quienes desean escucharlo, desprendiendo con ello una cadena de mentiras, intrigas, oportunismos o hasta traición hacia el envidiado, gozando muchas veces el verlo sufrir.

La aflicción de la prosperidad del prójimo, es la misma envidia, al entristecerse de la bienandanza ajena, en cuanto que encierra una gloria; la prosperidad del prójimo llega a pesar del empeño envidioso que se esfuerza en impedirla.<sup>36</sup>

Por otra parte, Franceso Roberti la identifica como el pecado que quita la paz del alma por ser capaz de dañar la salud y hacer al hombre detestable ante los ojos de los demás. Según Pascale Hassoun con ello se demuestra que “éste vicio se manifiesta claramente en la violencia que agita el alma, ya que se palidece, los ojos se hundan, el espíritu se abraza, se hiela el cuerpo entero, posee la rabia el corazón y rechinan los dientes”.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> De Aquino, Santo Tomás. *Suma Teológica VII*, p. 1053.

<sup>36</sup> *Ibidem.*, p. 1051.

<sup>37</sup> Hassoun-Lestienne, Pascale. *La Envidia y el deseo*, p. 66.

La envidia es el pecado que tiene “menos posibilidades de ser admitido como propio por la gente, ya que hacerlo supone aceptar que uno es miserable, poco generoso o pobre de espíritu.”<sup>38</sup>

Este pecado, continúa siendo aquel que tiene el poder de escandalizar, pues independientemente de que podamos ser acusados por cualquiera de los otros seis pecados, es difícil autonobrarnos como envidiosos porque seríamos mal vistos por la sociedad y en su defecto por nosotros mismos.

### 1.2.7 Pereza

(Lat. Pigritia. Negligencia)

Para completar el cuadro de los ya tan conocidos pecados capitales, faltaría hablar del pecado que proviene de la tristeza del ánimo y que aparta al individuo de sus obligaciones espirituales y divinas: La pereza.

La pereza es el pecado que no toma en cuenta las acciones que Dios prescribe para la consecución de la salud, de los deberes de cada hombre, así como de los ejercicios de piedad y religión.

Al respecto escribió Santo Tomás de Aquino, en *Suma Teológica*, que el problema de este pecado es que consigue retraer el ánimo de la persona aun hasta para cometer otras acciones realmente pecaminosas.

Esto es contrario a lo que afirma San Gregorio Magno, quien le atribuye a la pereza ciertas faltas que de ella provienen, como la malicia, el rencor, la pusilanimidad, la desesperación, la indolencia hacia los mandamientos y la divagación de la mente por lo ilícito.

---

<sup>38</sup> Epstein, Joseph. *Envidia, los siete pecados capitales*, p.29.

Sus causas pueden ser diversas, y una de ellas es la que proviene del amor desordenado por sí mismo, que hace que la persona se retraiga del esfuerzo y por tanto trate de refugiarse en la pereza y que la lleve a no sólo a obrar sin entusiasmo, sino también a descuidar sus deberes.

Porque dice San Gregorio, entonces el pecador “sentirá aversión por aquellos que con su palabra y ejemplo le inciten a obrar bien y llegarla a veces a desear que la cosas espirituales no existan o no sean conocidas por él”.<sup>39</sup>

La pereza es mal vista por esa falta de ánimo, estímulo, deseo, voluntad a hacer las cosas. Regularmente imaginamos a alguien desinteresado en sus labores cotidianas, su propia persona o hasta su trabajo, lo cual siempre trae consecuencias familiares y sociales.

En otras palabras es a quien se le congela su voluntad, pues no tiene motivos para emprender nada. La Biblia castiga esta acción, pues señala que todo aquel que “no quiera trabajar, tampoco coma”<sup>40</sup> y apunta lo siguiente: “En el séptimo día vas a descansar, es en oposición a que el resto de la semana tengas que hacer”.<sup>41</sup>

Trabajar entonces dice, Savater, “no significa un estatus, sino que es un verbo, un sentido de lo creativo. Por eso la desocupación es una afrenta al plan divino, porque Dios ordena descansar, pero en virtud de que trabajes el resto de los días “. <sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Roberti, Francesco. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>40</sup> Sagrada Biblia *Op. cit.*, p. 1171.

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> Savater, Fernando. *Op.cit.*, p. 19.

Por otra parte también define al perezoso como aquel que renuncia a sus deberes con la sociedad, pues dice que éste por su poca acción prefiere abandonar su propia formación cultural, es decir, es una persona que nunca tiene tiempo para leer un libro, para ver una película, para escuchar un concierto o para disfrutar una puesta de sol.

“En pocas palabras es un individuo que tiene pereza de convertirse en más humano”,<sup>43</sup> es un desanimado en todos los sentidos porque prefiere rezagarse en el tiempo por no intentar cambiar su actitud.

Para resumir agregaré que los siete pecados capitales fueron la expresión de la ética social y comunitaria con el cual el cristianismo trató de contener la violencia y sanar la conflictiva sociedad medieval. Como considera el historiador John Bossy, los pecados se:

utilizaron para sancionar los comportamientos sociales agresivos y fueron durante mucho tiempo, desde el siglo XIII hasta el XVI, el principal esquema de penitencia, contribuyendo en modo determinante a la pacificación de la sociedad de entonces.<sup>44</sup>

En pleno siglo XXI seguimos siendo testigos de cómo estos pecados capitales continúan repercutiendo en la conducta humana, aunque muchas veces caemos en ellos sin reparar, pues cada uno de nosotros tiene ciertas debilidades ante uno o varios, ya que no son puros. Reitero una vez más lo que explicara Santo Tomás de Aquino, los vicios capitales no solamente son principio de otros pecados, sino que son directivos de otros y además no pueden ser catalogados conforme a una determinada regla, “pues son infinitas las disposiciones particulares de los hombres”.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> Savater, Fernando. *Op. cit.*, p. 7.

<sup>45</sup> De Aquino, Santo Tomás. *Suma Teológica V. Op. cit.*, p. 827.

Como lo menciona Fernando Savater éstos pecados se encuentran presentes en nuestra vida diaria, aunque algunos de ellos estén devaluados o tengan ciertas transformaciones.

Dichas transformaciones además han ido más allá de sus concepciones religiosas, pues han logrado salirse de la historia para alcanzar esta actualidad que sin más los ha convertido en fuentes inspiradoras de las formas de vida de la sociedad actual, la cual ha modernizado este tema en ámbitos filosóficos, sociales y artísticos, en los que se incluyen obras cinematográficas como de la que se hablara a continuación.

### **1.3 *Seven*, pantalla del pecado**

Como hemos visto los pecados capitales son mal vistos por la iglesia católica que por cuyas creencias religiosas los castigan y reprochan. Pero aún así, somos testigos de cómo han creado anécdotas y reflexiones que hasta nosotros mismos somos capaces de reconocer, pues resultan ser un problema de conducta que no son ajenos ante lo ojos de nadie, ni mucho menos para una serie de artistas que se han inspirado en ellos para hacer publicidad, pintura, literatura, música, y por supuesto cine, un arte que los toca de manera un tanto dolorosa y espantosa pues allí los pecados se critican como si fueran un atropello de nuestro tiempo y en donde además los hombres (actores) logran representar la construcción y destrucción de sus propios destinos como lo hace *Seven* (1995).

*Seven* es un largometraje que nace como producto de la inspiración del guionista Andrew Kevin Walker quien aburrido de su trabajo en una tienda discos, se dio cuenta que las películas exitosas para ese momento eran aquellas que trataban de psicópatas y asesinos seriales.

Una de ellas fue por ejemplo *El Silencio de los Inocentes* (*Silence of the Lamb*, Jonathan Demme, E.U. 1991) que sorprendió al público por el fuerte contenido de su trama así como por su difusión comercial cosa que motivo hasta entonces el todavía ignoto guionista.

Se me ocurrió la idea de siete asesinatos, siete pecados capitales, que podían ser explotables, pues la frase parecía fácil de entender como algo llamativo. Un asesino, siete pecados capitales.<sup>46</sup>

Cabe destacar que su “inspiración de las vertientes sociológica y religiosa surgió de su toma de conciencia de asistir a diario a la comisión de pecados trivializados.”<sup>47</sup> por eso no duda en escribir el guión de ésta película y más aún de convertirla en comercial, porque a decir de Caparrós Lera, esta cinta estaba dirigida a estómagos fuertes y aficionados a este tipo de películas.

Es por eso que para la década de los noventa *Seven* resultó difícil de olvidar, ya que más que recordada por su trama se le identificó como la cinta de la cabeza en la caja<sup>48</sup> porque este detalle le proporcionó a la historia un giro totalmente sorprendente y difícil de digerir, como apunta Agustín Rubio Alcover:

El hallazgo de la cabeza de una mujer hermosa, dulce y embarazada en una caja de cartón exige entonces una explicación, pero cualquier posible respuesta confluye y muere en ese final brutal, imprevisible y siniestro, que nos devuelve al punto de partida.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Su visión temática para este tipo de guiones lo ha mantenido desde que realizara un argumento para la serie televisiva *Tales from de crypt* (donde unos niños se reunían para contar cuentos de terror), años después hace el guión de *Seven*, y posteriormente *Asesinato en ocho milímetros*, que trata de una historia que algunos llaman *snuff movie*.

<sup>47</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Guía para ver y analizar: Seven*, p. 15.

<sup>48</sup> Fincher, David. Audio-comentario Disco 1 (la historia) New Line Platinum Series, *Seven*. USA. DVD Video 2001.

<sup>49</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Op. cit.*, p. 9.

Por tanto, su trama se ha calificado como una tragedia socio-psicológica que “logra destacarse por su medida planificación y ritmo pausado, idóneo para el clima interno que consigue”.<sup>50</sup>

Es un filme que presenta una postura pesimista sobre la condición del hombre en la que queda claro que el director está poco interesado en los sustos habituales, además de no entregarse al juego de adivinar quién es el malo de la película, sino de mostrar a un asesino en toda su extensión mediante una serie de métodos que lo hacen original y único que logra dar a conocer sus lóbregos y fuertes mensajes, como considera Jürgen Müller:

Fincher tiene un mensaje que proclamar, con un asesino diabólicamente preciso y brutal, y lo emite con una claridad demoledora. Con este espantoso telón de fondo, los crímenes del asesino no son más que la culminación del miedo y la enajenación general que se introduce como un veneno en las estilizadas imágenes de la película desde el primer momento.<sup>51</sup>

Por eso el día en que la película apareció en cartelera, fue de esos éxitos sorpresa pues aún con todos los problemas que tuvo para salir a la calle, pudo estrenarse en casi dos mil quinientas salas de los Estados Unidos manteniéndose en las marquesinas durante ocho meses debido a el éxito que pudo haberse debido a las actuaciones de Brad Pitt o por el morbo explotado por la publicidad de su cruel argumento. Con estas consideraciones el film obtuvo algunos premios menores<sup>52</sup> que reconocían su propósito e inclusive fue nominada para la categoría de mejor edición en los premios Óscar de 1996.

---

<sup>50</sup> Caparrós Lera, José María. *Op. cit.*, p. 277.

<sup>51</sup> Müller, Jürgen. *Op. cit.*, p. 295.

<sup>52</sup> Ese mismo año, la Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror Films la premió en las categorías de guión y maquillaje, y la nominó en mejor película de acción/aventuras, director, música, actor y actriz secundaria. En el Festival de cine fantástico de Portugal (Fantasporto) ganó a mejor película y guión. La International Horror Guild (1997) la nominó como mejor película. (El Universal. Domingo 11 de febrero de 1996. p. 3).

Lo cierto es que tal vez para la crítica –David Fincher no mostró con *Seven* grandes virtudes como realizador– pero las habilidades que tuvo las supo administrar con gran efectividad, porque consiguió causar gran impacto en mucha gente. Porque con ella logró reflejar un contundente retrato de la sociedad, de la cual quizá sólo se repasa un poco el entorno de lo que verdaderamente nos rodea, además –y eso es muy interesante– es mostrada por medio de un asesino en serie cuya motivación central es su ferviente religiosidad.

En resumen como dice Carlos Bonfil, *Seven* no alcanza por supuesto, el nivel o las atmósferas verdaderamente enrarecidas de una película “pero su agilidad, su ironía, su excelencia visual la colocan muy por encima del *thriller* rutinario de los noventa. Sobre las veleidades de su discurso autoritario y su moralina mal disimulada”<sup>53</sup> pero que sin embargo sabe desplegar una historia llena de vigor por medio de una serie de imágenes y sonidos que precisamente la dotan de una gran eficacia.

A continuación haré un breve repaso de la estructura de la historia para comprender cómo es que está armado su argumento y qué características o elementos pueden apreciarse en ella que la hacen parte del muy cuestionado cine negro.

---

<sup>53</sup> Bonfil, Carlos. *Seven*. La Jornada (Sección cultural). 1 marzo de 1996. p.31.

# **CAPÍTULO 2**

---

*SEVEN*: EL CINE NEGRO  
DE DAVID FINCHER

## 2.1 El cine negro como consideración de un género

El *film noir* o cine negro es una de esas cosas que sabemos qué son, pero no podemos explicar.<sup>54</sup>

El término *género cinematográfico* provoca sin duda que críticos, productores, distribuidores y sobre todo espectadores, tengan múltiples confusiones respecto a qué es o significa, pues sus acercamientos al cine hacen que cada quien le dé su propia interpretación, pues como afirma Rick Altman:

Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación –o en cualquier reseña– sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella.<sup>55</sup>

Eso sucede precisamente con el cine negro, un género –por así decirlo– que ha atravesado por un largo proceso de identificación, por atreverse a tocar temas que tienen que ver con los gánsters, criminales y policías y que además logra destacar en sus imágenes, fuertes contrastes de luz y sombra, así como difusos límites entre el bien y el mal con personajes atormentados y violentos.

A finales de la década de los treinta el llamado cine negro o *noir* no se concebía propiamente como un género cinematográfico. Se aludía a él como un mero adjetivo vagamente definido que describía características específicas adaptadas a muchos tipos de filmes, pues su concepto sólo estaba asociado a lo visual, que, aunque fuera de contenido fuerte, no lograba separarse de otros géneros.

---

<sup>54</sup> Martínez, Omega. *Blackland, el cine negro y sus historias criminales*, Popcorn No.5. p. 56.

<sup>55</sup> Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*, p. 33.

Esos filmes explica –Rubin Martin– eran los que se conocían como *Hard-Boiled*, o “detectives duros de pelar, que alimentaban de manera indirecta al cine negro pasando primero por el relato policial”,<sup>56</sup> de donde surge la llamada novela negra cuya característica principal era la narración, es decir, el relato de una serie de acciones que contaba la historia del descubrimiento de un enigma o del autor de un asesinato a través de un proceso de investigación, desarrollo de hipótesis y comprobación de las mismas para llegar a una solución y en la que todas las pistas que se iban descubriendo encajaban para poder ser explicadas.

En 1946 los artículos escritos por Nino Frank y Jean Chartier que se referían a historias cuya importancia residía en las ciudades con detectives solitarios, así como con algunos elementos del melodrama y uso de claroscuros, fueron considerados como parte del nacimiento del cine negro como un nuevo género cinematográfico.

Sin embargo, apunta Rick Altman que éstos artículos se limitaron a aplicar a las películas americanas una tradición europea anterior a la guerra, que identificaba ciertas películas francesas con las novelas de una colección publicada por Gallimard titulada “*Serie Noire*, un ciclo especialmente sombrío de narraciones incluidas dentro del popular género francés del *roman policier* (novela de detectives)”.<sup>57</sup>

Diferentes factores parecen haber contribuido al éxito inicial de este género: la inseguridad resultante de La Segunda Guerra Mundial, y del comienzo de La Guerra Fría, así como del miedo surgido ante tales conflictos.

---

<sup>56</sup> Durante muchos años, el relato policíaco fue visto con menosprecio y por eso se clasificó como “literatura barata” por lo que fue motivo de vulgarización y poca seriedad.

<sup>57</sup> Altman, Rick. *Op. cit.*, p. 93.

Durante la ocupación de los nazis, los franceses no tuvieron acceso a las películas norteamericanas. Tuvieron oportunidad de verlas hasta 1945, sin embargo, se dieron cuenta que estos largometrajes ya no eran igual a lo que estaban acostumbrados a ver, pues notaron nuevos ambientes lóbregos así como temas diferentes en sus argumentos.

El término *noir* entonces adquiriría su carácter de sustantivo ya que “tras cruzar el Atlántico durante los años cincuenta, fue adoptado por una cultura americana que había realizado muchas películas sombrías pero que desconocía completamente el hecho de que *noir* hubiese sido alguna vez un adjetivo”.<sup>58</sup>

En sentido estricto, el cine negro fue aquel que se implementó en Hollywood en los años cuarenta y la primera mitad de los cincuenta, donde sus argumentos y personajes eran considerados de índole criminal. Detectives privados y policías de moral dudosa, delincuentes profesionales y ciudadanos corrientes que tenían que mantenerse al margen de la ley, retratando un mundo oscuro marcado por la corrupción, la mentira, la neurosis y la victimización.

Su formación como género fue producto de la inspiración de varios movimientos artísticos, principalmente de pintores que se originaron en Europa y sobre todo en Alemania, en donde según Alberto Chimal surgieron los llamados expresionistas, puesto que “su fin era rebelarse contra la mera representación de la realidad y comunicar emociones puras que llegarán al fondo de las cosas en lugar de quedarse en la mera superficie”.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Altman, Rick. *Op. cit.*, p. 93.

<sup>59</sup> Chimal, Alberto. *Cine Noir, la realidad transformada*. Cinemanía, Núm. 24, p. 51.

De esta manera se creaba un mundo extrañamente deformado, por medio de claroscuros, ángulos distorsionados y diseños bizarros. La realidad entonces era transformada como una estrategia de expresión.

Cuadros como *El grito* (Edward Manchen, 1893) reconocía “que la desesperación parecía tomar forma visible en las ondas que constituyen a la imagen”,<sup>60</sup> las cuales influyeron en muchos cineastas que en sus obras reflejaron ya un estilo visual laberíntico apoyado en imágenes oscuras, espacios profundos y objetos que en un primer plano no permitían verse con claridad.

Alberto Chimal agrega:

Con la consolidación de la industria hollywoodense a partir de los años veinte, y más tarde con la huída de muchos artistas europeos a América para escapar de la persecución nazi, varios de los más destacados creadores intérpretes del expresionismo alemán llegaron a Hollywood. Puestos a trabajar en lo que hubiese, muchos de ellos incorporaron elementos del cine expresionista en producciones cualesquiera. Y algo sucedió cuando se dedicaron a películas policiales, sobre el mundo del crimen o sobre problemas sociales.<sup>61</sup>

Ya para la década de los setenta se presentaba en Estados Unidos un cambio en lo que a percepción y apreciación del género se tenía en ese momento, pues había nuevas generaciones de cineastas que se manifestaban contra los cánones de la historia del cine de su país, como Arthur Knight y Lewis Jacobs, que para llevar acabo sus realizaciones tomaron sus “fuentes de inspiración en relegados clásicos del cine negro, *La brigada suicida* (1945), *En un lugar solitario* (1950), *El beso mortal* (1955), etcétera”.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Chimal, Alberto. *Op cit.*, p. 51.

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> Silver Alain, Duncan, Paul. *Cine Negro*, p. 11.

Actualmente el concepto de cine negro todavía es indefinido, lo que hace que cada crítico tenga su propia opinión y en consecuencia su propia consideración con respecto a lo que es o representa. Pero lo que sí se sabe es que su apariencia de irrealidad no sobrepasa a lo fantástico, pero es intensa, pues sus luces y sombras tal vez acentúen su condición de artificiosidad o de mentira, pero a su vez puede manifestarnos verdades que sobrepasen lo que se ve en la pantalla grande.

Inclusive, como explica Rubín Martín en *Thrillers*, más que un género es un estado de ánimo que se evoca por las agobiantes noches urbanas y húmedas, por las melodías suaves, y paredes rayadas o por las sombras de las persianas, etcétera. Que provocan una serie de sentimientos depresivos que se manifiestan en cinismo, enajenación, descontento, tristeza, melancolía y hasta en un exagerado deseo romántico. Así pues, éstas son algunas de las características que presenta el cine negro como género, ese estilo que para Alain Silver presenta iconos recurrentes que permiten al espectador identificar un filme en concreto.

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 término de narrativa gravita mucho más alrededor de temas complejos que de meros iconos.<sup>63</sup>

En fin, los géneros, como visualiza Raúl Miranda;

son los que nos sirven para satisfacer nuestras expectativas, tal como si fueran pasteles, chocolates, vinos, flores, discos, etcétera, es decir, un goce que productores, directores y guionistas nos venden para satisfacer nuestros gustos, pues hay unos que agradan más que otros.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Silver Alain, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>64</sup> Miranda, Raúl. *El placer de ver cine en los géneros*. Tierra Adentro. Núm. 141, p. 43.

De esta manera los cineastas del *noir* actualmente han encontrado mucha difusión a través del cine e inclusive en series televisivas, queriendo decir con esto que el cine negro seguirá disfrutando de larga vida, y que seguramente ira resurgiendo de cuando en cuando, pero sin dejar de lado sus escenas realistas de tendencias pesimistas, angustiosas y fatalistas, ofreciéndonos una sociedad desde el punto de vista del perdedor, del criminal, del desafortunado o del preocupado, del pecador o de aquel que desea hacer una denuncia ante la sociedad, como sucede en *Seven*.

## 2.2 El oscuro estilo de un cineasta

Bienvenido al mundo de Fincher,  
donde el sol nunca sale y el espíritu humano  
es homogeneizado a la sumisión.<sup>65</sup>

David Fincher nació en el año de 1962 en Denver, Colorado. Desde su adolescencia adquiere experiencia en el ámbito del cine, ya que en 1980 tiene la oportunidad de trabajar en la *Industrial Light and Magic*, una empresa del reconocido cineasta George Lucas, donde realiza efectos especiales para las cintas *El regreso del Jedi* e *Indiana Jones y el Templo de la perdición*.

Cinco años después debuta como director con el cortometraje *The Beat of the Live Drum* (1985), pero prefiere probar fortuna en la industria de la publicidad. De esta manera marcas prestigeadas como Coca-Cola, Nike, Levi's, Chanel, Pepsi, etcétera le confían la realización de sus comerciales.

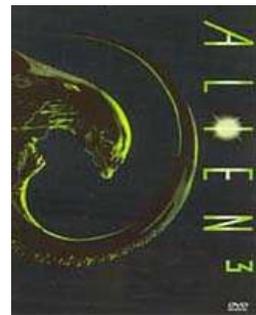
---

<sup>65</sup> Empire Magazine. *Los 50 directores favoritos del celuloide*. Cinemanía. No. 66, p. 63.

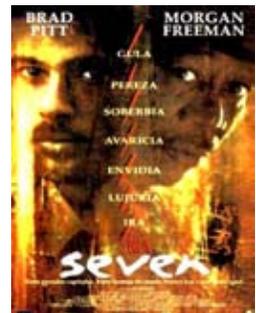
Una vez adquirida experiencia en este rubro decide aventurarse en la elaboración de videos musicales, trabajando al lado de famosas personalidades del mundo artístico, como Madonna, The Rolling Stones, Billy Idol, George Michael, Aerosmith y Michael Jackson, entre otros cantantes de su país.

Es por eso que se le ha considerado como uno de los jóvenes directores norteamericanos que mejor ha sabido combinar la estética del *videoclip* con el género hollywoodense.<sup>66</sup>

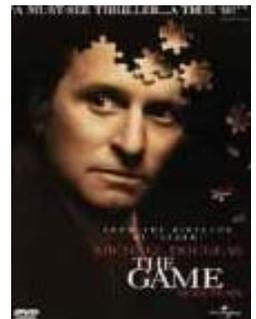
En 1992, da el salto a la ficción cinematográfica con su primer largometraje, *Alien 3* (E.U. 1992), la versión más oscura e inquietante de esa trilogía que por si fuera poco no le ayudó mucho en sus inicios como director, pues la cinta resultó ser un rotundo fracaso en taquilla. A raíz de que la película no fuera bien recibida ni por el público ni por la crítica, decide retirarse del medio por un par de años, sin imaginarse que el argumento que le ofrecerían después lograría marcarlo en un futuro como un director de taquilla.



Esa cinta era *Seven* (E.U. 1995), en la que trabajaba por primera vez con Brad Pitt y donde recalca nuevamente su estilo oscuro y frío como el de su primera realización. Aún siendo ésta su segundo largometraje tampoco se libra de los ataques de la crítica, sin embargo la respuesta del público fue satisfactoria.

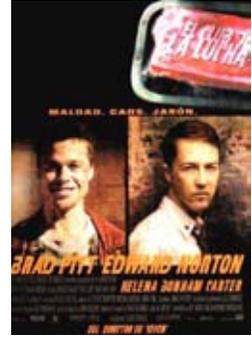


Dos años después le ofrecen *The Game* (E.U. 1997), con Michael Douglas que interpreta a un hombre de negocios que aburrido de su apacible vida que lleva de millonario incursiona en una serie de acontecimientos en donde arriesga su propia vida.

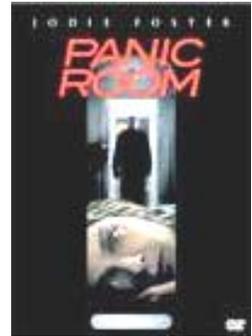


<sup>66</sup> Caparrós, Lera, José María. *El cine de nuestros días (1994-1998)*, p. 276.

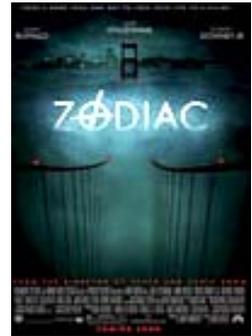
Vendría después *Fight Club* (E.U. 1999), con Edward Norton y nuevamente Brad Pitt, una película clásica y moderna que narra la vida de un hombre materialista cuyo “alter ego va contra el sistema acomodaticio y complaciente de la sociedad norteamericana contemporánea”<sup>67</sup> que a causa de su insomnio inventa a un personaje que maneja su propia personalidad. En el fondo se trata de un filme –para muchos– de culto debido a su complejo argumento.



En 2002 dirige *Panic Room* con Jodie Foster, cuyas características son otra vez la acción y el suspenso con una puesta en escena que reconoce la ya consabida estética “fincheriana” sombría y fría.



Después de ese periodo se toma un largo receso de cinco años, para regresar en el 2007 con su última cinta, *Zodiaco*, un ambicioso proyecto que trata sobre el recuento de las acciones de un asesino en serie ocurridas en los años sesenta y setenta.



Es un filme que no abusa de las escenas gráficas sino más bien resucita la movilización que generará este sujeto en los medios de comunicación, así como en los cuerpos policíacos de San Francisco (E.U.). Pero esta vez, Fincher se arriesga pues –como dice Jacqueline Waiser– “sacrifica su vibrante estilo de filmar y editar para apegarse a una estética sobria y periodística”.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Goodnes, Mike. *Directores, David Fincher*. Cinemanía No. 131, p. 29.

<sup>68</sup> Waiser Jacqueline. *Zodiaco, obsesión que mata*. Cinemanía. No.128, p. 60.

Quien haya visto estas seis películas podrá constatar que las características de las que se vale Fincher son esas acciones que pretenden llevarse hasta las últimas consecuencias, y que gusta además, utilizar personajes que pueden ser víctimas o victimarios obsesivos en la búsqueda de la verdad para desenterrarla, porque es en ella “donde siempre encuentra el argumento adecuado y apasionante para transmitir su lúgubre mensaje”.<sup>69</sup>

En otras palabras, busca narrar de manera un tanto sofocante, asfixiante o aterradora porque centra su utilización de escenarios en los que difícilmente deseáramos vivir y que sólo sirven para contar historias poco alentadoras, las cuales nos llevan a pensar que es un director que se ocupa más en lo estético y en lo técnico, que hacen por momentos alejarse de la profundidad de sus dramas.

Se trata, pues, de un director más técnico que artista, preocupado más por la innovación formal que por la sustancia...pero es ahí donde Fincher se erige como el mejor director de la nueva generación de realizadores que han tenido su origen en la publicidad que en lugar de revolucionar, depurar o engrandecer la gramática cinematográfica, aumenta niveles de artificio al quehacer fílmico.<sup>70</sup>

Ante esa artificiosidad, el cine de Fincher va de acuerdo a su visión del mundo de manera ácida, rara y poco entusiasta, lo cual hace que logre destacar no sólo por el contraste fantástico que acostumbra a proyectar Hollywood, (lo cual no significa que sea el mejor director), sino porque consigue crear obras que pueden ser definibles por su oscuro estilo y defensor de sus creaciones como lo define Alcover.

el ideólogo del neorreacionarismo o apóstol de una estética progresiva, apologeta o detractor del nuevo orden, guru o farsante, Fincher es en cualquier caso, el cronista de la decadencia del sueño americano, del que muestra dos reversos cada vez más solapados: la realidad y la pesadilla.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Müller, Jürgen. *Lo mejor del cine de los 90*, p. 299.

<sup>70</sup> Goodnes, Mike. *Directores, David Fincher*. Cinemanía No. 131, p. 28.

<sup>71</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Guía para ver y analizar: Seven*, p. 14.

Es un gourmet del cine considera Mike Goodnes, porque su receta secreta se basa nada más en sus portentosas creaciones visuales que se sostienen en los avances técnicos, que tal vez se “adecuen en premisas estéticas baratas, cómodas y fáciles, para mostrar en sus películas cómo hemos venido perdiendo nuestra humanidad, a través de sus historias cónicas”<sup>72</sup>. En donde su pesimismo “gravita indolentemente en torno a una obsesión de ultraderecha, pues tiene una necesidad imperiosa de una regeneración moral a través de una justicia totalmente fuera del alma del hombre común.”<sup>73</sup>

## 2.3 Una historia de asesinatos

El relato arranca con el logotipo de la productora New Line Cinema, se escuchan sonidos de sirenas de ambulancias, voces, patrullas y ruidos en general que ubican a la historia dentro de una gran ciudad.



El primer protagonista en aparecer es el detective William Somerset (Morgan Freeman), quien se encuentra dentro de su departamento preparándose para una jornada más de trabajo.



Ese día le asignan el caso de un hombre asesinado dentro de su propia casa que se encuentra boca abajo rodeado en un charco de sangre. Aquí nuevamente se escuchan patrullas, así como el fragor de una densa lluvia que se escucha en el ambiente.



---

<sup>72</sup>Goodnes, Mike. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>73</sup> Bonfil, Carlos, *Op. cit.*, p. 31.

Minutos después aparece un detective que se presenta como David Mills (Brad Pitt), quien argumenta que tiene poco tiempo de haber llegado a la corporación y que será su nuevo compañero en la investigación de los casos.



A partir de este momento el relato corta a negros para dar paso a la secuencia de los créditos, una serie de imágenes que a manera de *collage*<sup>74</sup> muestran elementos que intuitivamente suponen las actividades maniáticas y aberrantes de un asesino en serie.

Esta serie de créditos constituyen todavía en nuestros días uno de los aspectos más recordados en la historia del cine de los noventa, ya que Kyle Cooper “rayo fotograma por fotograma a fin de proporcionar con esta técnica un aire de psicosis y obsesión...con objetos que conforman la parafernalia y el fetichismo de una mente enferma”.<sup>75</sup>

Algunos de estos elementos son unos apuntes que están escritos con una letra muy pequeña, que llenan obsesivamente unas páginas que denuncian una minuciosa y perseverante paciencia. Así como una aguja que va a ser insertada por un hilo que coser un cuaderno para integrarse después a otros idénticos a él.



---

<sup>74</sup> Dice Rubio Alcover que ésta presentación de créditos advierten la formación de David Fincher en el terreno del *videoclip*. Aunque aclara que no fue dirigido por él, sino por un profesional en la elaboración de créditos de películas; Kyle Cooper, quien por sugerencia del director, introduce al asesino en los primeros minutos de la película. Ya que Kevin Spacey aparece después de la primera hora. Haciendo con esto que la presentación confluyera con el lenguaje que utiliza Fincher a lo largo del film. Cooper pensaba constantemente en imágenes que desagradaran para captar el sentido racional de un asesino.-

<sup>75</sup> Goodnes, Mike. *Y la película comienza así: Corren créditos iniciales*. Cinemanía No. 132. p. 67

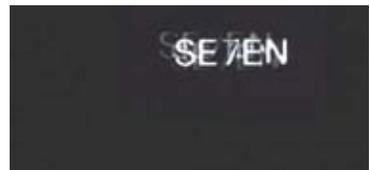
Se aprecia un proceso en revelado y corte de negativos, así como unas fotografías de gente mutilada, y unas manos deformes con dedos retorcidos. Se observa también la manera en que un hombre utiliza una navaja para borrar sus huellas digitales cortando la piel de sus dedos y en otra se alcanza a percibir la imagen de un niño cuyo rostro es borrado por un marcador negro como si se pretendiera ocultar su identidad.



Sólo al final de este montaje se recorre un anaquel que está repleto de cuadernos que suponen que el asesino escribe para sí mismo, para dejar plasmados todos los detalles o los motivos que lo orillan a sus prácticas criminales.



A partir de los siguientes cortes se comienzan a caracterizar las particularidades tanto de los personajes como de la misma historia, donde por



cierto no es posible encontrar indicadores temporales, es decir, no se sabe qué año es, ni en qué mes se desarrolla el relato, sólo se hace referencia a los días de una semana, tal como lo dice el mismo título dentro de la secuencia de créditos –*Se7en*–.<sup>76</sup>

Tampoco la ciudad es identificada, no tiene un nombre, es sólo un lugar desconocido donde siempre está lloviendo. De esta manera a lo largo de siete días aparecen una serie de cadáveres brutalmente mutilados y bien estructurados que aparentan ser participes de algunos rituales.

---

<sup>76</sup> Dice Richard Dyer que la estructura de la historia es insistentemente clara, pues son siete asesinatos en siete días en un film que lleva el mismo título. Y que inclusive en algunos carteles publicitarios el número (7) fue insertado dentro del mismo para darle un aire más comercial. *Se7en*.

Para la investigación de los casos se asigna a los ya antes mencionados detectives William Somerset y David Mills. Cabe precisar que la estructura del filme tiene una construcción convencional, es decir, sigue un orden lineal, porque todo sucede a lo largo de una semana. Por eso el relato comienza con un lunes.

<b>Día</b>	<b>Pecado</b>	<b>Víctima</b>	<b>Método del asesino</b>	<b>Pistas</b>
Lunes	Gula	Un hombre gordo	Forzado a comer hasta morir	Su pecado escrito con grasa detrás de su refrigerador
Martes	Avaricia	Un abogado	Murió desangrándose	Su pecado escrito con sangre sobre la alfombra de su oficina
Miércoles	Pereza	Un drogadicto	Tortura física que le costó un año	Su pecado anunciado en la cabecera de su cama
Jueves				
Viernes				
Sábado	Lujuria	Una prostituta	Masacrada en un tugurio donde trabajaba	Su pecado escrito en una puerta de madera
Domingo	Envidia	El asesino	Muere con un tiro en la cabeza	Revela su pecado
	Ira	El policía	Muere en vida	Desquita la muerte de su esposa

### 2.3.1 Inician las averiguaciones

Es lunes y se encuentran rastros de un primer asesinato. Dicho crimen corresponde a un hombre cuya característica principal es su enorme obesidad. La escena de su fallecimiento tiene lugar en su mismo y mugriento departamento, donde se encuentran dos televisores que transmiten diferente programación.

También se hallan cucarachas por doquier, así como un mueble donde se almacenan de manera ordenada un gran número de latas que contienen un producto de pasta. Ese producto fue usado para el castigo que representaría la gula. El individuo muere<sup>77</sup> ahogado por haber tenido su cara cuarenta y cinco minutos metida en espagueti.



Las investigaciones de éste caso arrojan datos que revelan que era un hombre que vivía solo y que por su misma condición física no podía ponerse de pie, y que ni siquiera tenía la libertad de salir de su propia casa.

A su vez los informes del forense<sup>78</sup> demuestran que tiene pedazos de plástico en su estómago, es decir, que había sido obligado a comer varias cosas que no se podían digerir esto. Esto indica a los detectives que hacían falta por descubrir más pistas. Dicha víctima (interpretada por Bob Mack) no tiene un nombre que se mencione en la cinta, quien aparece en esta escena de espaldas “dando la impresión de que se trataba de un cadáver humano que conturbaba produciendo un choque intelectual siniestro”.<sup>79</sup>



---

<sup>77</sup> Sorel, Peter. En la sección de foto fija de la edición especial en DVD de *Seven*. New Line Platinum Cinema. Argumenta que en esta parte de la escena no sabes si el hombre esta vivo o muerto, porque fue un excelente trabajo artístico de maquillaje.

<sup>78</sup> Fincher, David. Audio-comentario (la historia) *Op. cit.*, Comenta que en ésta escena los colores de la piel del actor se asemeja a una obra de arte pues su cuerpo parecía una figura hecha de mármol.

<sup>79</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Op. cit.*, p. 39.

### 2.3.2 La nota roja de la semana

El martes una nota roja aparece en el *Dayli Herald* y en el *Probe* (periódicos de esa gran ciudad). Estos informan de un asesinato ocurrido en un edificio de esa urbe, en donde también se encuentran presentes algunos medios de comunicación que están interesados en el crimen. Ese el día de la avaricia o del sacrificio de un hombre llamado Eli Gould un abogado que paga su pecado desangrándose en su propia oficina. Es ahí donde por primera vez aparece un rótulo escrito con sangre sobre la alfombra donde se encuentra la víctima; sólo dice la palabra *greed* (avaricia).



Durante la investigación del caso, le llegan a Somerset evidencias que lo ayudan a relacionarlo con el primer asesinato (el de la gula), conduciéndolo al lugar de los hechos y así descubre que detrás del refrigerador de el gordo también hay una inscripción marcada con grasa que dice *gluttony* (gula), acompañada de una nota inspirada en el poema *El Paraíso Perdido* de John Milton.



De esta secuencia parte la idea de que *Seven* muestra cómo es que cada homicidio corresponde a un pecado capital (gula, avaricia, pereza, lujuria, soberbia, ira y envidia), y lo hace por medio de los conocimientos y creencias que el detective Somerset explica a su compañero Mills, argumentándole que estos pecados habían sido utilizados como herramientas de enseñanza y de castigo durante la Edad Media.

La víctima de la avaricia, al igual que el gordo, aparece de espaldas, en cuclillas, semidesnudo y rodeado de su propia sangre. Lo distingue una nota que hace alusión a su cadáver, es una cita de *El Mercader de Venecia* una obra de William Shakespeare que dice “one pound of flesh, no more, no less, no cartilage, no bone, but only flesh. This task done... And he would go free”.<sup>80</sup>



Ya con los versos de conocidas obras canónicas y apoyados en la certeza de que el sicario se inspira en los pecados capitales, el detective Somerset se dirige a una biblioteca, un escenario clave en la búsqueda de datos que le permiten develar el misterio en el que tanto su compañero como él se encuentran inmiscuidos. En este lugar estudia algunos libros que tocan temas religiosos y literarios para comprender los motivos del asesino.

### 2.3.3 Tras las huellas de un sospechoso

El jueves la policía busca a un sujeto (que tiene que ver con el pecado de la pereza) a quien se le acusa de ser el culpable de los otros asesinatos por evidenciar que éste tiene nociones sobre los pecados capitales, ya que había sido educado en una escuela religiosa. Además, es aún más sospechoso por haber estado involucrado en asuntos de drogas, las cuales le provocaron un largo historial de enfermedades mentales. También, curiosamente dentro de sus antecedentes criminales se descubre que en una ocasión había sido defendido por Eli Gould (la víctima de la avaricia) en un caso en el que fuera acusado de violar a una menor de edad.



---

<sup>80</sup> *Seven*. Dir. David Fincher. New Line Cinema. 1995. 126 minutos.

Los agentes acuden al departamento<sup>81</sup> para su captura; el lugar además de oscuro tiene paredes escarchadas de pintura vieja, con muy poca iluminación proveniente de unas lámparas apenas servibles y una serie de figuras aromatizantes que cuelgan del techo en forma de árboles, las cuales sirven para disimular el mal olor del ambiente.



Allí encuentran un cuerpo inerte, cadavérico y semidesnudo con una mano amputada postrado en una cama. Lo acompaña una serie de fotografías que muestran su proceso en deterioro, así como muestras de orina, heces y uñas. Esta es la figura malicenta de Theodore Allen, alias Víctor, la víctima de la pereza<sup>82</sup> en *Seven*. Otro letrero aparece nuevamente en esta secuencia que simula –dice Rubio Alcover–



un título alegórico que logra ejercer la misma función que un letrero de una pieza en un museo; el seguimiento gráfico de la agonía de Víctor indicaba un trabajo concienzudo; el rótulo que figura en la caja de las instantáneas incide con ironía en el propósito del crimen.<sup>83</sup>

Cabe destacar que estas imágenes son de las más perturbadoras que figuran en la cinta, pues el desgarrado cuerpo que se aprecia del actor es algo totalmente impresionante.

---

<sup>81</sup> Sorel, Peter. (foto fija) *Op. cit.*, explica que este pecado “fue una combinación de imágenes degradantes. Te preguntas cómo una persona puede sobrevivir en esas condiciones por cinco minutos. Esta escena se llevó a cabo en un apartamento en el centro de Los Angeles, pero creo que nadie vivió allí por décadas”.

<sup>82</sup> Fincher, David. En el Audio-comentario (la historia) *Op. cit.*, apunta que el actor llamado Michael Reid Mackay, “fue un buen colaborador durante la grabación. Hicimos casting, buscábamos a alguien como de noventa libras, él vino y nos dijo que pesaba como noventa y seis. Se preparó unas diez horas en maquillaje y así perdió seis libras”.

<sup>83</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Op. cit.*, p. 62.

El aspecto del actor Michael Reid Mackay logra hacer patente la capacidad mental del asesino, quien parece burlarse de la policía. Sin embargo, ésta víctima no hubiera podido ser descubierta a no ser por el análisis de las pistas del crimen anterior (avaricia). Pues es en ese asesinato donde se logran razonar los precedentes del villano para llegar a él.

Una vez que salen los policías de la casa de Víctor tiene lugar la primera aparición del sicario, quien se hace pasar por un fotógrafo que toma unas cuantas instantáneas a Mills y lo hace enfurecer de inmediato, sin saber el detective que esta acción es la que marca su destino final.

Así llega el viernes. Es un día en el que Tracy, la esposa del detective Mills, da a conocer su embarazo y su afectación por vivir en esa malquerida ciudad, por eso prefiere entrevistarse con Somerset, porque como recién llegada a la ciudad no conoce a nadie. Ambos personajes en esta escena logran manifestar su dilema moral y existencial.



A pesar de que esta secuencia se encuentra exactamente a la mitad del largometraje, se deja para pasar en un segundo plano de donde se extrae después para darle al desenlace de la historia una contundencia insospechada.

Somerset por otra parte investiga los datos de personas que tienen acceso a las bibliotecas públicas, así como a los textos que habitan a leer. Así, descubre que el asesino se identifica con el nombre de John Doe, y que las lecturas que revisa son: *La Divina Comedia*, *La historia del catolicismo*, *A Sangre Fría*, *Asesinos y maníacos*, entre otros textos que tienen que ver con pecados.

Al dirigirse a su departamento, el asesino escapa, lo que da pie para que ambos detectives puedan ingresar al lugar donde se aprecia todo un desorden visual, que logra expresar el terror de las fechorías de ese misterioso asesino, pues independientemente de su oscuridad, está adornado por cruces, entre las que se encuentra una cruz<sup>84</sup> de gran tamaño que proyecta una luz de neón sobre una pequeña cama, tal como si fuera un monje, así como una luz roja que sobresale de un cuarto de revelado.



Mills se sorprende al encontrar su propia imagen en una de las tantas fotografías que penden de una cuerda que parecen estar en espera de algo. Esto lo confunde pero a la vez lo enfurece, porque demuestra que el asesino se encontraba muy cerca de ellos.



#### 2.3.4 El asesino ataca de nuevo

El sábado aparece muerta una mujer cuyo pecado representa el cuarto delito, que se da a conocer sobre una puerta de madera que anuncia su casi imperceptible ser, *lust* (lujuria). Es una prostituta que yace mutilada en un “cuartucho” de un antro llamado *Hot House*.



<sup>84</sup> Richard Dyer argumenta en *Seven*, que ésta cruz funciona como un elemento de redención del sufrimiento humano, pero que a su vez, la luz que de ella emana (neón) significa un exceso, por lo que lo hace tal vez uno de los pocos errores que se pueden juzgar del filme.

Con ella se encuentra un hombre histérico pidiendo ayuda, pues había sido obligado por el asesino a penetrarla con un arnés de cuero que tenía un cuchillo. La confesión de éste hombre se confunde con su desesperación, miedo y súplica. Por lo que los detectives se ven incapaces todavía de ponerle fin a esa cadena de crímenes.



Según Rubio Alcover, esta escena demostraba que la cercanía del final del argumento estaba muy cerca y por tanto llevaba al espectador:



a experimentar tanto como los protagonistas, la frustración y el hartazgo que se derivaban de ver que la cadena estaba cada vez más cerca de concluir con éxito y que resultaba del todo imprevisible adivinar donde se produciría el siguiente golpe.<sup>85</sup>

### 2.3.5 Un pecado con rostro de sangre

El domingo el servicio de urgencias de la policía recibe una llamada de Doe, que anuncia que ha vuelto a hacerlo. La víctima se llama Rachel Shade una mujer a la que su belleza lleva a pecar de soberbia, pues se trata de una modelo que en vida fuera famosa.



La encuentran en su lecho totalmente desfigurada del rostro, con vendajes cubriendo su aspecto, pero que no logran detener el flujo de la sangre. Ahora su cuerpo modela al lado de lo que es su propia reproducción fotográfica, que demuestra realmente el motivo por la cual fuera castigada: su hermosura.

---

<sup>85</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Op. cit.*, p. 39.

El asesino le corta la nariz a la víctima para fastidiarle la cara, y le deja en sus manos un frasco de pastillas para dormir y un teléfono, con el que ésta intentó pedir ayuda. Un letrero se lee nuevamente en esta escena grafiteado en la pared, arriba de la cabecera de la cama, sólo dice *pride* (soberbia).

### 2.3.6 La trampa del asesino

En la siguiente secuencia la historia tiene un verdadero giro sorpresa que logra diferenciar a *Seven* de otras películas policíacas. Müller Jürgen en *Lo mejor del cine de los 90* explica que durante toda la trama de la cinta y por las pistas que va dejando el asesino, empezamos a sospechar que el final sería tal vez una cuestión personal. Sin embargo, el hecho de que el sicario se entregue a la policía tras haberse descubierto por sí mismo después del quinto asesinato, concluye la cacería y súbitamente se rompen todas las convenciones del género, en donde se supone que es la ley quien atrapa al malo de la película.

Aún con la entrega de Doe, la historia todavía no se concluye, pues su semblante de serenidad refleja o insinúa una trampa que aún se desconoce y que provoca todavía más la desconfianza de los cuerpos policíacos.

Este cambio brusco que sufre la personalidad de John Doe, es el otro giro sorpresa de la trama pues él también se autodefine como un pecador, es decir, un envidioso que trata de huir de la sociedad y de su propia vida. Pero enseguida desenmascara a quien es el penúltimo pecador, el propio detective Mills, exhibiendo que su verdadera identidad es agresiva, violenta y colérica, dicho de otro modo, iracunda.



El último pecado sale a flote en Mills porque el asesino ataca a su mujer estando embarazada poniendo su cabeza en una caja de cartón. La ira entonces estaba en él, quien enterándose por voz de Doe que Tracy suplico por la vida de su bebé (de la cual él no sabe) busca venganza por quedar muerto en vida al ver su ya perdida felicidad.



En cambio, Doe fallece, porque así lo quiere, a manos del iracundo pecador, que con una simple bala le propicia esa tan anhelada libertad que por fin lo aleja del infierno monstruoso que es esa ciudad que protege a tan grotescos pecadores.



Su muerte<sup>86</sup> alberga entonces para él la luz que está alejada de todas las terribles escenas que utilizó para cometer sus fechorías.



Por eso escoge para sí mismo un campo abierto que más bien se asemeja a un desierto, el cual está bañado por un sol que creíamos inexistente en toda la película. Es domingo, el séptimo día de la semana con el que cumple sagazmente su obra.



---

<sup>86</sup> Dice Richard Dyer que en esta escena Doe al momento de su muerte cierra los ojos y sonríe, como si fuera una expresión de éxtasis de consumación. Doe, por fin cumple su propósito a pesar de colocar al espectador en una posición de no querer ver la culminación de los pecados, pero a su vez, poniéndose en el lugar del detective que propiciaba esa provocación de venganza.

## 2.4 Los elementos del cine negro en *Seven*

A finales de la década de los 90, Todd Erickson se atrevió a utilizar un término nuevo en cuestiones de géneros cinematográficos el “*neo-noir*, que clasificaba a películas que se gestaran de los años setenta a los noventa: *China Town* (1974), *La Conversación* (1974), *Taxi Driver* (1976), hasta alcanzar a *Seven* (1995)”<sup>87</sup> en los noventa, porque no se conformaban con obedecer los cánones genéricos clásicos, sino que los utilizaban para trascenderlos.

Como vimos anteriormente, el término *film noir* era prácticamente desconocido fuera de las escuelas de cine, “pero finalmente, gracias al impacto añadido de ese movimiento (*neo-noir*) en alza durante la década de los ochenta, la prensa generalizada adoptó el término”.<sup>88</sup>

En esa época este concepto poco a poco se fue distinguiendo del clásico cine negro que se creara en el periodo de la Segunda Guerra Mundial, por centrarse –dice Martín Rubín–

en el nebuloso sentido de la inseguridad adquiriendo una forma más concreta en el exagerado miedo a la subversión comunista, a los platillos volantes y a los sindicatos del crimen. Sin embargo el movimiento del cine negro, surgido de ese vacío que dejara la guerra se orientó hacia la expresión de una inquietud generalizada en abstracto y en términos míticos.

Ésta dimensión abstracta es una de las razones que hicieron que el estilo negro y su visión del mundo hayan podido separarse tan fácilmente de su contexto original y emigrar a otros tiempos y culturas.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Silver, Alain. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>88</sup> *Idem.*

<sup>89</sup> Rubín, Martín. *Thrillers. Op. cit.*, p. 117.

Es un género en el que algunos autores como Alain Silver, James Ursini, Martín Rubín, y Agustín Rubio Alcover, ubican a la claustrofóbica y vibrante puesta en escena de David Fincher: *Seven*.

Considerando que con ella el director logró modernizar a su manera el estilo del cine negro clásico, por manejar una enorme tensión visual tanto interna como externa que Mike Goodnes dice que es una cinta que no se basa “primordialmente en la sorpresa o el ocultamiento deliberado de la información, sino en la anticipación de los eventos: pues se sabe qué va a pasar pero no sabemos cuándo ni cómo.”<sup>90</sup>

Sin embargo, no pierde esa esencia que el género<sup>91</sup> del cine negro le proporciona (delitos, crímenes, contexto social del delincuente, policías en búsqueda de pistas, una lógica secuencia de investigación, corrupción, ambientes citadinos, etcétera) como podemos ver claramente en las características que se muestran en el siguiente cuadro.

---

<sup>90</sup>Goodnes, Mike. *Op.cit.*, p. 28.

<sup>91</sup> El cine negro como género ha dado como resultado otras subdivisiones que han calificado a *Seven* como un *thriller* policíaco, por la crueldad con las que son vistas las víctimas. Martín Rubín explica en *Thrillers* que esto se debió a la crisis urbana, a la obsesión por la ley y el orden de las campañas presidenciales de 1968-1972, y a un giro que se hizo hacia la derecha de la política estadounidense.

“El moderno *thriller* policíaco ha resultado ser un movimiento notablemente duradero, en series populares y todavía florecientes como *Seven* (1995)-. El *thriller* es un subgénero en donde la ciudad es un elemento primordial en su forma densa y cruda donde se centra el quehacer de los detectives privados y que se preocupa además por las descripciones y de las interpretaciones del ambiente urbano y de lugares sin nombre o de la cacería de un maniático asesino religioso” como se hace en el filme de David Fincher. *Op. cit.*, p. 310.

<b>CINE NEGRO</b>	<b>SEVEN</b>
1.- La narración de un delito.	Cinco crímenes.
2.- Profundización en la psicología del delincuente y sus causas dentro de su contexto social.	Mills intenta descubrir qué significan los crímenes pero no alcanza a comprender las atrocidades del psicópata.
3.- Al criminal no se le conoce y mucho menos sus móviles.	John Doe es un desconocido, sólo hasta el momento que lo desea da la cara.
4.- El policía se entera del resultado, pero no de cómo sucedieron los hechos.	Los detectives llegan una vez cometidos los homicidios.
5.- Siempre se presenta él o los crímenes, robos, accidentes etc. que serán objeto de la investigación.	Cinco asesinatos, ahogado, mutilado desangrado, amputado, etcétera.
6.- Él o los investigadores son los que reúnen las pruebas de culpabilidad del delincuente.	Durante los horripilantes descubrimientos los agentes reúnen las pruebas cada vez más descabelladas.
7.- La policía y el espectador se encuentran en igualdad de posiciones.	El espectador sigue exactamente los pasos de los detectives.
8.- Los métodos de la investigación son racionalistas, es decir, con lógica.	Se buscan huellas, rastros, confesiones, testigos, etcétera.
9.- La solución que se le va dando al caso es visible a lo largo de la trama.	La policía reconoce que es un fanático religioso el que ataca a sus víctimas.
10.- Casi no hay atisbos de felicidad.	Los personajes huyen de sus problemas y no son felices donde viven.

Por eso es que partiendo de estos mismos elementos Alain Silver (en *Cine Negro*) hace una división de cuatro características fundamentales que tienen las películas de este género.

#### TEMÁTICA

El pasado angustioso

La pesadilla fatalista

La mujer fatal

#### ARQUETIPOS

El buscador de la verdad

El perseguido

## ICONOGRAFÍA VISUAL

La iluminación en claroscuros

La cámara de directores

Los ángulos insólitos

La cámara en movimiento

El paisaje urbano

El *flashback* y la cámara subjetiva

## LENGUAJE

Narración en *off*

Poesía *Hard-Boiled*

Y aplicadas al filme de *Seven*, dan como resultado lo siguiente:

Temática    El pasado angustioso

Los protagonistas del cine negro raramente son criaturas de la luz, regularmente se ocultan en oscuros callejones y “cuartuchos” que proliferan en este género, y se les reconoce porque son los que tratan de escapar de su pasado el cual, por cierto, pudo haber sido traumático y que además tienen que enfrentar.

En el cine negro el pasado y el presente son difíciles de separar. En *Seven*, por ejemplo, William Somerset vive como un hombre solitario en un apartamento donde todo es orden, pero que en su pasado tuvo una cruel experiencia, que acepta pero de la que al mismo tiempo se arrepiente como lo demuestra en la escena en la que se entrevista con Tracy la esposa de Mills a quien le hace una confesión de su vida:

Una vez tuve una relación muy similar a un matrimonio. Nos embarazamos. Esto fue hace mucho tiempo. Una mañana, me levanté para ir a trabajar. Era un día normal, sólo que un día antes me había enterado del embarazo. Y sentí un temor por primera vez. Recuerdo que pensé: ¿cómo puedo traer a un niño a un mundo así? ¿cómo puede alguien crecer con todo esto? Le dije que no quería tenerlo. Durante las siguientes semanas la fui convenciendo... Ahora estoy seguro que hice lo correcto.<sup>92</sup>

### La pesadilla fatalista

Los acontecimientos en el cine negro se entrelazan dentro de un universo en el que la psicología, la casualidad y las estructuras de la sociedad pueden anular las posibles buenas intenciones o esperanzas de los protagonistas.

En el filme de Fincher todos los crímenes conducen a cada uno de los pecados capitales, cosa que inicialmente sólo el asesino sabe y por lo tanto mueve a los demás personajes con relación a estos y por si fuera poco como vimos en la estructura de la historia, uno de los detectives resulta ser también una de sus víctimas de quien logra frustrar sus intenciones de capturar a asesinar.

### La mujer fatal

El personaje femenino en el *film noir* regularmente es la figura débil o fácil de destruir, o es la mujer fría y sensual que regularmente orilla al hombre a la fatalidad y al peligro. En *Seven*, por ejemplo Tracy Mills es toda dulzura y tranquilidad, pero a su vez, una mujer incomprendida que parece no tener comunicación alguna con su esposo, y que entre sus débiles sonrisas parece no ser feliz.

---

<sup>92</sup> *Seven*, (William Somerset) New Line Cinema. *Op. cit.*

Su muerte, por tanto, lleva indirectamente a la desdicha de Mills quien aparte de haberse convertido en el asesino de Doe tiene que sufrir su ausencia.

En el centro de cada ficción hay un personaje femenino que se mueve entre la ingenuidad, que la convierte en víctima potencial de la agresividad masculina y la determinación de una *femme fatale*, que somete al varón a sus designios.<sup>93</sup>

Arquetipos

El buscador de la verdad

No es más que el policía detective (o hasta criminal), cuyo objetivo es la búsqueda de respuestas que le ayuden a descubrir “un gran secreto”. Ese secreto en *Seven* son los pecados capitales, pero en el desarrollo de la trama faltaba conocer los motivos del porqué el criminal comete esas atrocidades, y más aún dónde se esconde, o simplemente cuál es su identidad.

El perseguido

Silver dice que es el perseguido o el protagonista que se representa como ese “fruto de la influencia del existencialismo combinado con el fatalismo inherente a gran parte del expresionismo alemán, que a menudo es perseguido y acorralado desde el principio hasta el final de una película”.<sup>94</sup>

Es el personaje que actúa como criminal y que generalmente es el que causa problemas. En *Seven* es John Doe, el asesino, el elegido quien cree seguir al pie de la letra los mandatos de Dios, tomando su lugar en la tierra, y ejerciendo justicia con mano propia, manifestándose con los castigos que ha impuesto a varias de sus víctimas tachándolas de pecadoras.

---

<sup>93</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Op.cit.*, p. 14.

<sup>94</sup> Silver, Alain. *Op.cit.*, p. 17.

El perseguido es un criminal y por consiguiente va en contra de la ley y el orden establecido, y sus acciones hacen que sea el acechado, el hombre misterioso, el culpable de todos los malos acontecimientos.

Iconografía visual

La iluminación en claroscuros

La iconografía visual es la imagen que llama la atención del espectador y que según Alain Silver en *Cine Negro* puede darse de seis maneras.

La primera de ellas es a iluminación en claroscuros que se debe sobre todo a las sombras y luces que se proyectan en la imagen tanto en exteriores nocturnos como en interiores; es un elemento que trata de detener la luz del día, ya sea mediante cortinas o persianas, para proporcionar a la trama una tensión dramática.

*Seven* logra caracterizarse por sus imágenes de oscuros escenarios, los cuales regularmente son lugares cerrados que apenas se iluminan con luz proveniente de algunas linternas.

En cambio en los espacios abiertos donde se manifestaban puntos climáticos si se pudo aprovechar la luz del día pero sin sol y falta de entusiasmo pues sólo logra reflejarse nublada y gris, provocando que las imágenes adquirieran tonos sepia que le proporcionan ese aire de terror visual que hacen más tenebrosas las escenas, que sin embargo logran brillar como apunta Carlos Bonfil.



“primordialmente en su exhuberancia visual, en escenas prodigiosas como la persecución del asesino por azoteas, balcones, escaleras de servicio, techos de automóviles, por calles extrañas, laberintos acerados de una urbe que es necrópolis magnificada, reminiscente del cine negro de los cuarenta”.<sup>95</sup>

### La cámara de directores

Es uno de los estándares del estilo del cine negro en donde la fotografía se realizaba en blanco y negro, con marcados contrastes. *Seven* rompe con esta tradición puesto que a pesar de utilizar fuertes tonos, su fotografía es a color; pero no por eso deja de incluir aspectos de éste género.

No obstante lo poco que sí se aprecia en blanco y negro son toda esa serie de fotografías fijas que aparecen constantemente a lo largo del filme, las cuales evidencian a las víctimas.<sup>96</sup> Estas son tomadas con suficiente luz, proporcionando ese efecto aterrador que caracteriza a la cinta.



Las escenas cuidadosamente elaboradas para el efecto gráfico del pecado, logran asco, miedo, asfixia, gracias al control de la fotografía adulterada con tensión luminosa –aumentando la calidad tonal del blanco, brillante y ampliando la gama de los oscuros–, y con un foco fijo que controla la tensión.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Bonfil, Carlos. *Op. cit.*, p. 31

<sup>96</sup> McDaniel, Melodie. Audio-comentario (foto fija) Disco 2. Argumenta respecto a las fotografías que aparecen en la película. “Utilicé mucha luz natural y técnica, imaginando en las fotografías de la Gula, por ejemplo, que John Doe era un fotógrafo amateur. Para eso utilicé una cámara pasada de moda y realmente me sirvió para las escenas del crimen. Como fotógrafa utilizo dos o tres tipos de cámara según la historia que se va a revelar, porque me gustan las cosas oscuras, no sólo el color, sino también objetos inusuales e incluso personas que están fuera de la sociedad.” DVD Platinum Series, *Seven*. *Op. cit.*

<sup>97</sup> Cato, Susana. *Seven. Pecados capitales*. Proceso. 11 de marzo de 1996. p.64.

## Los ángulos insólitos

Los directores de fotografía del *film noir* clásico regularmente preferían que los personajes se “elevaran del suelo de forma casi expresionista, lo que les confería un contorno dramático y un trasfondo simbólico”.<sup>98</sup>

Esta parte podría reducirse a algunas de las primeras escenas de *Seven*. Se aprecia sobre todo cuando ambos detectives comienzan a conocerse, porque se da un marcado juego de planos mientras, la cámara se movía conforme a la conversación y lograba captar sus movimientos y las ventajas de uno sobre el otro como lo describe Rubio Alcover:

Toda la acción está rodada en un solo plano, de ángulo bajo, con el que David Fincher pretendía huir del convencionalismo del plano/contraplano y dar al arranque un aspecto más teatral.<sup>99</sup>



## La cámara en movimiento

Cabe destacar que *Seven* fue durante los noventa una de las primeras películas en donde se utilizó la cámara en mano, provocando la sensación de que la audiencia seguía los mismos pasos de los personajes. Un ejemplo de ello es la persecución que le hace Mills a John Doe, y se corretean entre los pasillos de un edificio o saltan algunos autos que están atrapados en el tráfico y que llegan a un callejón en donde el detective demuestra dolor, miedo y coraje porque está en la mira de Doe.



<sup>98</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>99</sup> *Idem.*

## El paisaje urbano

Generalmente las historias del cine negro norteamericano se desarrollan en lugares citadinos, concretamente en Los Ángeles, Nueva York y San Francisco. Pero para *Seven* se escogió también el estado de Filadelfia, pues Fincher deseaba conseguir ambientes de la urbe de la costa de Este de Estados Unidos; para captar en sus imágenes esos callejones oscuros, calles húmedas sucias y peligrosas, gente sin rumbo, hoteles con luces de neón, etcétera.



En otras palabras, Fincher pretendía lograr una serie de imágenes de las que Jürgen Müller define como aleatorias.

porque pertenecen al de un paisaje urbano y gris, sucio, lúgubre en el que la lluvia incesante no lograba limpiar toda la mugre y donde las personas se movían furtivamente entre las casas, encorvadas, ansiosas y con una agresividad latente que amenazaba con explotar de forma violenta en cualquier momento.<sup>100</sup>

## El *flash back* y la cámara subjetiva

A pesar de que es un recurso que lleva a conocer parte del pasado de algunos personajes, el guión de *Seven* no se permite este elemento. Pues no presenta cortes bruscos que trasladen al espectador a un tiempo o lugar específico. “No hay *flashbacks* ni *flashforwards*, sino un implacable encadenamiento de acciones hasta la extinción física o espiritual de todos los personajes, en un desenlace sorprendente pero inevitable”.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Müller, Jürgen. *Op. cit.*, p. 299.

<sup>101</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Op. cit.*, p. 23.

Los escritores de novela negra recurrían a narrar en primera persona, del cine negro dice Alain Silver, para situar al espectador en la mente del protagonista para que pueda experimentar de forma más íntima la angustia del personaje. Este recurso no se da *Seven*, más bien pertenece al cine negro clásico.

### Poesía *Hard Boiled*

Los diálogos se producen de una manera inteligente que pueden darse en dobles sentidos o poéticos: por ejemplo, en la película una vez que los detectives comprenden que el móvil del asesino se centra en los siete pecados capitales, se dirigen a una pizzería a contactar a un agente del FBI que tiene una conexión secreta con la red de bibliotecas de la ciudad, pues les interesaba una lista de usuarios de la misma que como vimos es la que logra proporcionar el nombre del tan buscado asesino.

Somerset: Este lugar no debió pasar su última inspección sanitaria.

Mills: Siéntate en frente. La gente va a creer que somos pareja.

Somerset: Dame tu dinero.

Mills: Toma, pero quiero saber qué estamos haciendo.

Agente del FBI: ¿Cómo estás, Somerset?

Somerset: Bien.

Agente del FBI: No creí que sería un trío.

Somerset: No es problema siéntate.

Agente del FBI: Hago esto sólo por ti.

Es un gran riesgo. Después de esto, estamos a mano.

Somerset: Trato hecho

Agente del FBI: En una hora.

Mills: ¡Claro!, sírvete. ¿éso fue dinero bien invertido?.

Somerset: Sí.<sup>102</sup>



<sup>102</sup> *Seven*. New Line Cinema. *Op. cit.*

Hasta aquí sólo se precisaron algunos rasgos que han caracterizado a la realización de Fincher como una obra que pertenece a una nueva versión de los cánones clásicos que se establecían en el *film noir*. Pues para empezar *Seven* es una película norteamericana que pertenece más a un cine negro comercial que en cierta medida logra revolucionar la forma de narrar historias de gánsters y personajes fuera de la ley pero que sin embargo sus creadores se apoyan de las convenciones para demostrar que también es un género que permite contar todo tipo de historias, con estilos sucios, policías descontentos, personajes confusos entre el miedo y la alegría por vivir, la obsesión, la muerte, el crimen o el pecado.

## 2.5 La misión de los personajes

Los personajes centrales de *Seven* son los detectives privados, rol que ha destacado como uno de los elementos más importantes e infaltable en las películas del cine negro, género que ha logrado colocarlos como iconos representativos por el tipo de papel que se les asigna: funcionarios de la policía local, federal, de un corporativo, sabuesos, conejos, y hasta investigadores privados, pues Alain Silver considera que “éstos son personajes que provienen de las escuelas del *Hard-Boiled*, de las novelas baratas o revistas de detectives de principios de la década de los veinte en adelante”.<sup>103</sup>

Como vimos en el apartado anterior, *Seven*, además del detective privado que participa como uno de los protagónicos principales, también incluye una serie de personajes que figuran como protagonistas alegóricos que aluden a cada uno de los siete pecados capitales (gula, avaricia, pereza, lujuria, soberbia, envidia e ira). Las participaciones de estos últimos –aunque aparentemente escasas– son de las más significativas dentro del relato, pues se exhiben a manera de víctimas que se convierten en el objetivo principal de la historia y por tanto de las acciones de los protagonistas.

---

<sup>103</sup> Silver, Alain. James Ursini. *Cine Negro*, p. 40.

Por otra parte, los investigadores forman esa clásica pareja de los que estamos acostumbrados a ver en varias narraciones fílmicas de este estilo, es decir, una pareja desigual, con marcadas diferencias. Mills se caracteriza por ser más joven y entusiasta en comparación con William Somerset que es veterano y más sabio. El primero es de tez blanca y el otro afroamericano. Uno es más rebelde y por consiguiente el otro más experimentado y de carácter cultivado. Este último es interpretado por el actor Morgan Freeman.

Las caracterizaciones<sup>104</sup> de ambos detectives se hacen mediante el uso del montaje alternado que se presenta por medio de la cortinilla de entrada de la película (es decir, los créditos que significativamente son los que definen al asesino). Dicho montaje sirve también para separar esas escenas que muestran que uno es soltero y el otro casado; uno conversador y el otro silencioso; uno novato y recién llegado a la ciudad, el otro en cambio ya está por jubilarse y más ordenado y meticuloso en comparación con el más joven, es decir, personajes totalmente distintos.

En cuanto a su hábitat también se muestran algunas de sus peculiaridades, ya que normalmente se sabe que los detectives privados del cine negro viven en barcos, cuartuchos de hotel, casas rodantes o en edificios oscuros y viejos dentro de un desorden total. Su forma de vida es reservada, solitaria o hasta excéntrica, lo que explicaría en otras instancias su triste o tormentoso pasado, del que poco se cuenta o nada se recuerda; por ejemplo, el estar divorciados o ser alcohólicos, o que en cumplimiento de su deber hayan atentado contra la vida de algún inocente y por lo cual vivan con esa culpabilidad.

---

<sup>104</sup> A esto explica el dramaturgo Hugo Argüelles en su principio de caracterización, que en todo personaje existen de manera permanente unas constantes caracterológicas que pueden definirlo como un ser erótico o tanático, pero que sin embargo puede existir un predominio de cualquiera de éstos caracteres. Mills y Somerset por ejemplo son más eróticos que tanáticos. Entendiendo como erótico a todos aquellos personajes que remiten a un instinto de optimismo y vida, y tanáticos a los que conllevan un carácter de destrucción y muerte.

Eso no se cumple plenamente en William Somerset, quien aparte de ser un inspector del que poco sabemos, es quien tiene declarada la guerra con la sociedad, y con el sistema que en ella existe, por eso es un hombre singular, que lo único que desea es jubilarse.

Recordemos que la presentación de Mills con Somerset se lleva a cabo en una de las primeras escenas de la película, lo que permite precisar las ocupaciones, los hábitos y algunos términos de su relación inicial que como pareja de trabajo han de sostener a lo largo de la historia. Ambos comienzan siendo dos colegas a la fuerza que hacen que la obra de Fincher caiga en lo tradicional, pues es una historia clásica en donde los protagonistas empiezan rechazándose y terminan aceptándose.

Otro elemento que destaca en ellos es el vestuario, el cual, contribuye a establecer su caracterización física, pues el detective de color es el hombre maduro que viste traje con gabardina y sombrero (indumentaria tradicional del prototipo de inspector al que fácilmente se identifica). En cambio Mills utiliza chamarra de piel y corbata que lo hacen moderno y tenaz.



Dichos atuendos logran marcar la diferencia generacional que existe entre esta pareja de detectives. Y por tanto resaltan las pautas de su relación de trabajo.

También se resalta que a pesar de la apariencia que demuestra el detective Mills, caemos en cuenta que no es un tipo tan duro, pues como recién llegado a la ciudad aprende cómo funciona el sistema porque va ser el sucesor de Somerset. Es por eso que inicia con gran energía, creando de ésta manera un personaje aparentemente decidido y seguro de sí mismo.

Pero en el transcurso de la narración se ve obligado a admitir que tanto su compañero como el asesino son superiores a él pues revela con esto que no es tan listo como lo hace creer desde un principio, porque poco a poco va demostrando su ineptitud por desconocer el significado de varias pistas que se van presentando en la cadena de asesinatos. Así como también por no darle la debida importancia al criminal, pues sólo lo encasilla como un demente que no tiene propósito alguno más que matar a sus víctimas y lo describe en la cinta de la siguiente manera.

nos pudrimos aquí sentados esperando a que el loco vuelva a hacerlo. Está chiflado. Ahora debe estar bailando en los calzones de su abuela, untado con crema de maní.<sup>105</sup>

Por otra parte el actor Kevin Spacey es quien interpreta al psicópata asesino que participa como una inquietante presencia que provoca la incertidumbre tanto de los otros personajes como del mismo espectador.



Sus acciones buscan el reconocimiento de la gente porque tiene la necesidad de exhibirse, y lo hace con cuidado y paciencia para demostrar con ello su capacidad, su inteligencia y todo lo que es capaz de hacer, pues es un “auto proclamado vengador del género que cree haber sido escogido por un poder superior para castigar a los pecadores del mundo”.<sup>106</sup>

Además es un asesino que no tiene cara de serlo y que planea cuidadosamente sus crímenes. No obstante, una vez que se deja atrapar se logra apreciar que sus rasgos faciales son tan comunes como los de cualquier otra persona y que además tiene la cabeza rapada.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> *Seven*, (David Mills). Dir. David Fincher. *Op. cit.*

<sup>106</sup> Müller, Jürgen. *Op. cit.*, p. 294.

<sup>107</sup> Una de las particularidades de Fincher es mostrar a sus personajes con cabezas rapadas Sigourney Weaver en *Alien 3*, Kevin Spacey en *Seven*, Brad Pitt en *El club de la pelea*.

En otras palabras es un “don nadie” del que nada se sabe y nada se conoce. Es sólo un hombre<sup>108</sup> del que casi se podría decir que no existe. Cosa que en el relato le permite pasar inadvertido por mucho tiempo mientras prepara y comete sus fechorías en los distintos escenarios.

Es un personaje que sólo figura como alguien extraño y ajeno y que además cree matar a auténticos pecadores; las motivaciones de su rebelión contra la sociedad tienen, según él, un fundamento verdadero como se refiere en una de las últimas escenas acerca de sus asesinatos.

Sólo así, en un mundo así de malo se les puede llamar gente inocente sin reírse...Un hombre obeso y repugnante que apenas podía pararse, si lo viera, lo señalaría para que sus amigos se burlarían de él. Si lo viera mientras come, no podría terminar su comida.

El abogado... este hombre dedicó su vida a hacer dinero mintiendo cada vez que respiraba para dejar libres a asesinos y violadores.

Una mujer tan fea por dentro que no podía vivir sino era bella por fuera.

Un traficante... es más, un traficante pederasta; Y no olvidemos a la ramera transmisora de enfermedades.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Linda Seger dice en *Cómo crear personajes inolvidables* que para definir el comportamiento anormal de un personaje, generalmente podemos ver a un individuo sociópata (que además es antisocial) o al psicópata (que también está mentalmente desequilibrado). Y suelen ser los villanos de una determinada historia, los “criminales curtidos”, personas cuya moral no existe, que no temen a nada y que no son de fiar, porque sólo les importa su beneficio personal y no sienten empatía por nadie. Además de que siempre hacen cualquier cosa para impedir las buenas intenciones de los protagonistas. Y que por lo general los criminales no logran transformarse, es decir, nunca logran convertirse en individuos normales y bien adaptados al final de la película.

<sup>109</sup> *Seven*, (John Doe) New Line Cinema. *Op. cit.*

Aún con esto, explica Linda Seger, los motivos por los que los villanos creen justificarse no logran alejarlos de ser unos maleantes como cualquiera.

La mayoría de los villanos están guiados por la acción: roban, matan, traicionan, hieren y conspiran contra el bien y justifican sus acciones porque están convencidos de que obran de ese modo para aumentar el bien. Este tipo de personas poseen, generalmente fuertes mecanismos de defensa, se dejan guiar por su lado oscuro y justifican continuamente sus acciones.<sup>110</sup>

Pero a pesar de todo los puntos fuertes de la historia tienen que ver con las acciones de Doe, con ellos logra guiar a la pareja de detectives en la dirección que más le conviene a lo largo de una semana. Pero esto no quiere decir que la película tal vez no enjuicia las motivaciones de Doe, sino que las considera certeras, pues es él entiende los medios terribles que en su locura utiliza para tratar de concientizar al mundo sobre el verdadero significado del pecado, convirtiéndose en un personaje original por intentar devolver el pecado sobre los mismos pecadores pero de manera forzada, en la medida en que son ellas mismas las que obligadas deciden terminar con su propia vida.

Por otra parte, Jürgen Müller resume el papel de los tres protagonistas:

Los tres protagonistas han fracasado frente a la civilización moderna, en la larga tradición de (anti)héroes estadounidenses, y los tres ponen el dedo en la llaga de nuestras almas. Somerset se jubila por la edad y no entiende a la sociedad, quiere escapar pero no sabe a dónde, mientras que su joven compañero apenas oculta sus tendencias violentas tras las reglas de su trabajo. En cambio el asesino es esa figura familiar de la cultura popular, que escapa de su crisis de identidad y de la perversión y la locura del mundo en un sistema cerrado de lógica cruel de pensamiento y acción, pero lo único que desea es morir.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Seger, Linda .*Op. cit.*, p. 124.

<sup>111</sup> Müller, Jürgen. *Op. cit.*, p. 299.

También aparece un cuarto personaje que, a pesar de intervenir en pocas escenas tiene una participación que trasciende en el desarrollo de la trama, Tracy, la esposa del detective David Mills.



Su papel es el de alguien apacible que cree comprender el trabajo de su esposo aunque en realidad no esté de acuerdo con él. Ella es un personaje que no representa un objeto sexual y tampoco es una pecadora, pero su papel toma fuerza cuando platica de su embarazo a Somerset. Su actuación sólo se destaca por ser una mujer tranquila y dócil y que a su vez es un medio de entrada que le facilita al asesino conocerla y acercarse a su esposo Mills.

En resumidas cuentas los personajes del cine negro y más específicamente los policías en este filme descubren que no pueden ser defensores del orden, sino que también son víctimas mortales de la gran ciudad, la cual es el escenario principal de donde surgen o de esa urbe que los ve crecer y que los alimenta de odio y desasosiego, que provoca violencia y desorden espiritual.

En fin, en esta película sólo se critican las acciones que los protagonistas cometieron en su pecado y que por sus excesos son castigados por uno de ellos que cree ser Dios por algunos otros que suplicaron por sus vidas y unos policías que intentan ser defensores de un orden del que sin embargo uno sale desilusionado de los cuerpos legales y el otro que entra a las filas de lo que más odia, el crimen.

## **CAPÍTULO 3**

---

*SEVEN*: INTERTEXTUALIDAD  
COMO PRETEXTO FÍLMICO

Ernest Hemingway escribió una vez...  
El mundo es un buen lugar y vale la pena luchar por él.  
Estoy de acuerdo con la segunda parte.<sup>112</sup>  
W. Somerset, *Seven*. (1995)

Antes de comenzar con el análisis intertextual apuntaré que esta última cita con la que cierra el argumento de *Seven* es la que figura como un resumen de todo el filme, y constituye una especie de moraleja que tiene cierta carga de pesimismo en su mensaje, porque es una historia que no tiene un final feliz.

La intertextualidad a la que se hace referencia consiste en la inclusión de fragmentos o referencias de una obra dentro de otra, teoría que proviene de Mikhail Bajtín, quien la ha definido para su comprensión como un cruce de varios lenguajes que pueden converger dentro de una determinada obra. Para él las artes que pueden ser más intertextuales son las escénicas, como la danza, la ópera, el teatro e inclusive la cinematográfica, pues argumenta que en ellas los diversos lenguajes se entrecruzan, se complementan, se contradicen o se relacionan en formas complejas y variadas.

En 1967, Julia Kristeva concibe el intertexto de modo semejante a Bajtín, y explica que una “relación intertextual establece un diálogo entre una serie de sistemas de significación en conflicto, entre las historias textuales de varios significantes”.<sup>113</sup>

De aquí se han desprendido una serie de descripciones que enfocan desde muy variadas perspectivas el estudio de esta teoría coincidiendo la mayoría en que es la relación existente entre un texto y otro que le precede.

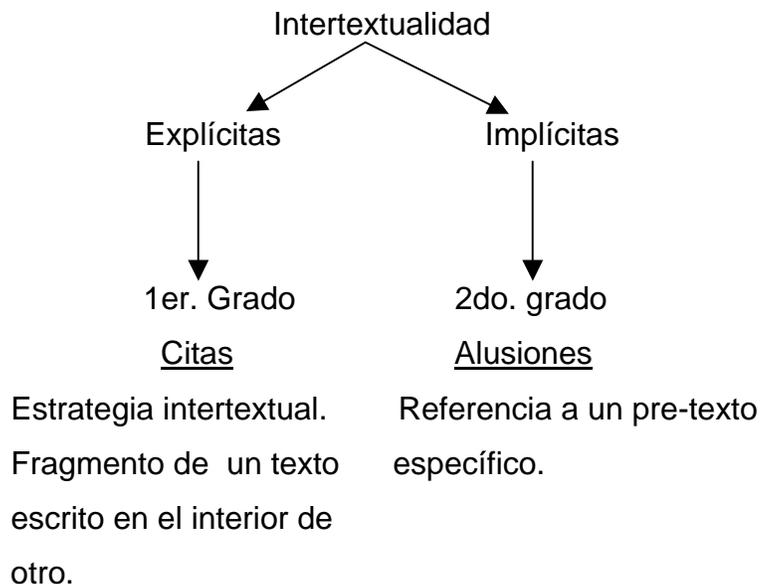
---

<sup>112</sup> *Seven*, (William Somerset) New Line Cinema. *Op. cit.*

<sup>113</sup> Bengoechea Bartolomé, Mercedes. R. Jesús Sola Buil. *Intertextuality/Intertextualidad*, p. 5.

En su libro *Elementos del discurso cinematográfico*, Lauro Zavala se dio a la tarea de realizar un esquema que consiste en la utilización de varios elementos que facilitan el estudio intertextual. Considera que ésta es la relación con otras manifestaciones culturales que se puede explicar de acuerdo a dos tipos de relaciones, a las que ha identificado como estrategias visuales o verbales que pueden ser explícitas o implícitas.

Las explícitas son aquellas relaciones en donde la mención, la citación y la inclusión se exponen desde una perspectiva más directa y por tanto las ubica dentro de un primer grado. En cuanto a las implícitas que tienen que ver con la alusión, la parodia, y el pastiche, las coloca en un segundo nivel.



Esos grados a los que se refiere el analista sugieren la posición que pueden tener las citas en comparación con las alusiones, ya que las primeras son más directas, visibles y claras con relación a las segundas, que imitan, homenajean, etcétera. *Seven*, por ejemplo, contiene una fuerte presencia tanto de citas como de alusiones; sobre ellas Zavala comenta:

El cine actual (al igual que el resto de la producción simbólica en la cultura contemporánea) puede ser estudiado a partir de la intertextualidad. Esta película (*Seven*) en particular es un caso muy claro de una intertextualidad marcadamente intensa, como punto de partida para su organización interna que va desde el mismo título, como ya se ha estudiado en el libro dedicado a ella, publicado por el British Film Institute.<sup>114</sup>

Cabe destacar que los recursos de intertextualidad utilizados en la película, sirvieron para matizar el sentido que se le quiso dar a su historia, es decir, su manejo fue para hacer alusiones históricas, de referencia etcétera.

Quizá la alusión histórica más importante en *Seven* es la referida precisamente a los pecados capitales, pues como vimos en el capítulo uno, estos provienen de la Edad Media, una época en la que por medio de las enseñanzas de la iglesia se trataba de enmendar la conducta de los hombres, y que en un momento del relato explica uno de sus personajes.

En el filme dichos pecados son manejados en una cultura más moderna en donde sólo son utilizados por sus realizadores para dotar de inspiración a un asesino en serie para que pueda cometer sus crímenes.

Por tanto, *Seven* se nutre en la intertextualidad, que es introducida por medio de la mente de un criminal de quien se sabe tiene una misteriosa personalidad, que retoma algunos argumentos de obras clásicas de grandes escritores para convertirlos en un pretexto (fílmico) en los que basaría sus fechorías, que son plasmadas con una serie de imágenes visuales presentadas de manera grotescas al espectador.

---

<sup>114</sup> Zavala Lauro. Vía correo (entrevista electrónica) e-mail. Zavala38@hotmail.com

### 3.1 *Seven*, entre el cine, la policía y un espectador

Una de las referencias más importantes que se destaca de la película es el apelativo con el que se hace llamar el asesino: John Doe pues más que un nombre es un pseudónimo que tiene una seria correspondencia con la vida real, es decir, es un término que utiliza la policía de Estados Unidos cuando no logra conocer la identidad de personas que mueren en accidentes, o simplemente para proteger a testigos o víctimas que se encuentran en peligro.

Sagazmente en *Seven*, John Doe, (o Juan Nadie en español) cumple con esa correspondencia de permanecer oculto. Pues sus creadores le escogen ese alias porque así logran mantenerlo en el anonimato. Tal vez porque al auto-considerarlo como un escogido del ser Supremo debiera ser un hombre sin identidad, o simplemente porque es una manera de no revelar nada de su pasado, ni de su vida.

En otras palabras, el argumento no se compromete ni a definirlo ni a cuestionarlo, sólo lo ubica como uno de los protagonistas que a diestra y siniestra crítica, tortura y ejecuta, por lo cual hasta Somerset lo compara con un demonio: “Si atrapamos a John Doe y resulta ser el diablo, el mismísimo Satán, quizá cumpla con nuestras expectativas. Pero no es el Diablo. Es sólo un hombre”.<sup>115</sup>

Un hombre o más bien un villano que logra en la cinta constituir la referencia más obvia de todas aquellas que se pudieron localizar, pues como lo describe Rubio Alcover también es un personaje cultivado.

El minucioso cálculo con que elige y extermina a sus víctimas y el hecho de que se cambie el nombre lo hacen un individuo, además de culto, aficionado a las prácticas intertextuales características de la postmodernidad.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> *Seven*, (William Somerset) New Line Cinema. *Op. cit.*

<sup>116</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Op. cit.*, p.116.

### 3.1.1. John Doe vs John Doe

Una de las varias prácticas intertextuales nos orilla a relacionar a John Doe con otro personaje fílmico que se creara en los años cuarenta (y que además lleva el mismo nombre) en *¿Conoces a John Doe?, (Meet John Doe, Frank Capra, E.U.1941)*, Una película cuyo argumento trata sobre la situación por la que atraviesan unos empleados que han sido despedidos de un periódico. Entre ellos se encuentra una periodista que escribe una carta al director del diario adoptando el nombre de John Doe, una invención que hace la protagonista para ocultar su verdadera identidad.



En esa misiva, crea a un hombre que amenaza con suicidarse y lo hace “como protesta contra el estado, contra la avaricia, la lujuria, y el odio y todas las inhumanidades del hombre contra el hombre”,<sup>117</sup> para llamar la atención de algunos políticos y así poder salvar su situación. Pero las circunstancias la obligan a buscar a un sujeto que adopte esa personalidad y bajo ese nombre para así poder darle rostro.

Una simple mirada a este argumento nos revela que “Juan Nadie” tiene puntos de contacto con *Seven*, pues el Doe de Capra nace como alguien inmaterial que sin embargo logra identificarse con el cuerpo social de los Estados Unidos, y el hecho de que haya sido un impostor es una circunstancia que no impidió que lograra dar su mensaje.

En cuanto al nuevo Doe (de *Seven*) también se sirve de los medios para difundir su evangelio, a través de una serie de acciones moralizantes con las que logra infligir un trauma colectivo.

---

<sup>117</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Op. cit.*, p.117.

### 3.1.2 Dos policías reasignados

Continuando con los intertextos fílmicos que podemos localizar en *Seven*, tenemos el caso de una de las primeras escenas en la que el detective Mills se dispone a irse a trabajar y se despide de su esposa Tracy. Una vez que lo hace, ella lo identifica con el nombre de *Serpico*.

Aquí se hace una clara alusión al protagonista de un filme de los años setenta llamado Frank Serpico, interpretado por el actor Al Pacino. La película también se llama *Serpico* y cuenta cómo un detective después de haber sido herido gravemente es reubicado en un nuevo distrito en la ciudad de Nueva York, lugar donde descubre la verdadera realidad de su profesión.

La película fue clasificada dentro del género del cine negro pues se dice que Lumet (el director de la cinta) entregó con ella un tema agrio, sobrio como buen reflejo de su época, aunque sus imágenes no sean tan oscuras estéticamente hablando.

En esta cinta Frank Serpico es un policía que rechaza constantemente dinero corrupto de criminales locales que otros de sus compañeros aceptan clandestinamente para llevarse a sus bolsillos.

La alusión es que tanto Frank Serpico como David Mills (en *Seven*) son nuevos policías reasignados en determinadas localidades, en donde se enfrentan verdaderamente a sus crueles destinos por seguir las reglas de su trabajo.



El íntegro agente de policía neoyorkino que protagonizó uno de los hitos del verismo cinematográfico de los setenta.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Rubio Alcover, Agustín. *Op. cit.*, p.118.

### 3.1.3 La inspiración de un espectador

También hay una mención en la escena en la que los detectives Somerset y Mills, intentan explicar los motivos y las excusas que un criminal puede tener para cometer un crimen.

A raíz de las indagaciones que hacen del asesinato de la víctima de la avaricia (Eli Gould) en la oficina en la que se comete dicho homicidio se encuentran sobre una pared unas huellas plasmadas por la mano de alguien que pide ayuda. Es un mensaje que dice *Help Me*, y según el departamento de huellas no corresponden a Gould sino a otra persona.



El informe lleva a pensar al joven detective Mills que el asesino es un demente, un loco, que únicamente juega con ellos, y con tono sarcástico dice. “Yo digo que está bien loco, las voces me obligaron, mi perro me obligó, Jodie Foster me obligó”.<sup>119</sup>

La mención por tanto corresponde cuando se dice el nombre de la actriz –Jodie Foster– y que a su vez alude a la cinta *Taxi Driver* (Martin Scorsese, E.U. 1976), en la cual el personaje que funge como sicario es conductor de un vehículo de transporte público. Es decir, un taxista que se enamora de una niña prostituta que es interpretada por Foster.



En esta película el hombre da muerte a otro personaje con el propósito de llamar la atención de la niña para que ésta se interesara en él. Curiosamente esta escena se imitó en los años ochenta pues como explica Carla González en *Crímenes de película*, que dicho propósito se llevó a cabo

---

<sup>119</sup> *Seven*, (David Mills) New Line Cinema. *Op. cit.*

en la vida real, inspirando a un sujeto a cometer la misma atrocidad que realizara Travis Bickle (Robert de Niro) en la película, argumentando que lo había hecho por amor a Foster.

Aquí el intertexto desempeña un papel de autocrítica cinematográfica, pues Mills se burla de las justificaciones<sup>120</sup> que un asesino puede darle a la policía respecto a esa posible influencia que el cine puede desempeñar en las conductas criminales de algunos espectadores.

Este intertexto se aprecia en *Seven* después de haber descubierto unas pistas que confundían a los detectives y que además corresponden a la víctima del pecado de la pereza (Víctor), que como ya vimos también es acusado de intentar abusar de una menor de edad, como lo es Jodie Foster en *Taxi Driver*, con la diferencia de que ella era una niña prostituta. Curiosamente la siguiente víctima en *Seven* también es una prostituta quien representaría al pecado de la lujuria.

Con esto podemos observar que para que la localización de un intertexto tenga sentido dentro de un estudio, no sólo se debe localizar dónde se encuentra el intertexto sino también se debe estudiar la función que cumple dentro de la película o de la obra en la que aparece, pues como bien dice

---

<sup>120</sup> Carla González Vargas nos cuenta en su artículo *Crímenes de película* (Cine Premiere, No. 95. Agosto 2002) que el 30 de marzo de 1981, John Hinckley intentó matar al presidente Ronald Reagan. Cuatro balas casi mortales alcanzaron a varios que lo rodeaban en ese momento. Una de ellas atinando en el pulmón del mandatario quien por poco y no lograba sobrevivir. El criminal escandalizó al público cuando sus abogados dieron a conocer que Hinckley había absorbido la identidad de Travis Bickle, el taxista que en la cinta *Taxi Driver* también había intentado matar a un candidato a la presidencia, con el propósito de llamar la atención de la protagonista. La justificación de la que habla David Mills en *Seven* era la que dio a conocer el asesino en la vida real, admitiendo que la razón por la que iba a cometer el crimen era porque deseaba impresionar a la actriz.

Zavala desde la perspectiva de la teoría de la intertextualidad, el texto no es el único vehículo de significación, sino que parte de una red de asociaciones que el lector produce al momento de reconocerlo, es decir, pudo haber sido reconocido el propósito del comentario de Mills para quienes ya han visto *Taxi Driver*.

### 3.2 *Seven*, un producto de obras clásicas

Dentro de los elementos de análisis intertextual que apunta Lauro Zavala, están aquellos que se refieren a los anclajes sintácticos y semánticos que se pueden encontrar en las distintas obras de investigación.

Para el caso de obras cinematográficas es la manera en la que está construida la historia (sintaxis) y su forma de significación (semánticos). *Seven* utiliza parte de estos elementos discursivos, al retomar nombres, títulos, fragmentos, capítulos y referencias contextuales de épocas históricas, obras literarias, etcétera.

El punto de partida de la intertextualidad en la historia de *Seven* es la mente del asesino que como explica Agustín Rubio Alcover inspira sus crímenes sobre todo en textos medievales, románticos, filosóficos, poéticos y teatrales, impregnados de religiosidad, pero que al mismo tiempo los reinterpreta para darles una pequeña variedad dentro de un ambiente oscuro y místico.



Los nombres y títulos de creaciones como *El Paraíso Perdido*, *La Divina Comedia*, *El Mercader de Venecia*, o *Los Cuentos de Canterbury*, son poemas que figuran trascendentalmente en el desarrollo de este texto fílmico.

Su gran riqueza dramática se debe a que algunos de los delitos que aquí se muestran están inspirados en grandes obras clásicas de la literatura y en algunos casos del arte religioso. Pero, no sólo refiere poemas clásicos, sino también hace gala de menciones de algunas creaciones modernas.

En *Seven*, por ejemplo, una vez que los investigadores descubren a la víctima de la pereza determinan que el móvil del asesino son los siete pecados capitales, y acuerdan indagar a la gente que acude a una biblioteca pública para monitorear sus hábitos de lectura. Como recordamos un inspector del FBI que tiene fácil acceso a esta información proporciona a Somerset una lista de nombres de personas así como los libros que acostumbran a leer.

En esa escena descubren que la lista menciona una serie de títulos que tienen que ver con la degradación humana, el asesinato como un fin, la religión, la muerte y los que hablan de los siete pecados capitales. Entre ellos se encuentran, *Mi lucha*, *Helter Skelter*, *Historia del catolicismo*, *Asesinos y dementes*, *Investigación moderna de homicidios*, *A sangre fría*, *Servidumbre humana*, *El Marqués de Sade*, *Santo Tomás de Aquino*, y hasta *Jack El Destripador* (pseudónimo dado a un asesino en serie famoso por su hasta entonces desconocida identidad, un personaje que ha trascendido en el tiempo considerándose ya como una leyenda de carácter histórico).

Dichas alusiones son referidas tanto por las acciones criminales de la cinta, como por la perversa mentalidad de Doe, que se dedica a matar violentamente manteniéndose como una presencia desconocida.

A continuación revisaremos uno a uno de los cuatro libros con los que *Seven* tienen una relación intertextual más destacada.

### 3.2.1 *El Paraíso Perdido* de un asesino

Una de las lecturas en las que se inspira John Doe para cometer sus fechorías es *El Paraíso Perdido* de John Milton, “un largo poema que cuenta la rebelión de Satanás y la historia de Adán y Eva”.<sup>121</sup>

Es un texto en donde el poeta una vez estando pobre, enfermo y ciego, desarrolla su visión teológica de una manera personal, apoyada fundamentalmente sobre algunas ideas católicas. Es considerada como la obra maestra de Milton, y ubicada como uno de los grandes poemas de la literatura universal. Algunas de esas ideas que plasma el autor en su oda eran considerar al hombre como el único responsable de sus actos y por tanto constructor de su redención y de su condenación, tal como lo hicieran Santo Tomás de Aquino y San Gregorio Magno en sus escritos.

El Dios de Milton en la obra es visto como alguien iracundo y vengativo con aquellos que lo traicionaron.

Su ira encontrará para destruirnos un sistema peor, si en el infierno existe el miedo de ser peor destruidos. ¿Qué puede haber peor que estar aquí, de la gloria expulsados, condenados en esta odiosa sima a una total aflicción, en donde el fuego eterno nos tortura sin esperanza y fin. Esclavos de su saña, cuando la hora del azote inflexible y la tortura nos llaman a cumplir la penitencia? Más destruidos que eso, mejor fuera destruirnos por completo y expirar.<sup>122</sup>

Estos aspectos son recuperados en la película, pero cabe destacar que el poeta en su lectura rechazaba la imposición de creencias, mientras que en el filme las creencias determinan la figura de un asesino serial que castiga violentamente. *El Paraíso perdido* aporta para el filme pistas sobre el mensaje que deja John Doe en una escena del crimen (gula).

---

<sup>121</sup> Nueva Enciclopedia temática. Tomo 10, p. 213.

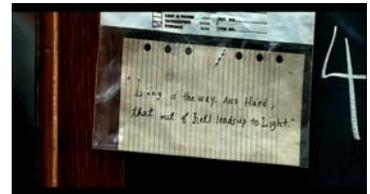
<sup>122</sup> Milton, John. *El paraíso perdido*, p.108.

Además es un poema que evoca la caída del hombre expulsado del jardín del Edén, que en *Seven* se identifica –como considera Alcover– con la América de los pioneros.

Por otra parte la obra consta de doce cantos que justifican el comportamiento de Dios hacia los hombres; y en el segundo canto es donde aparece el fragmento que se convierte en intertexto en el filme (y funciona explícitamente en primer grado como una cita del texto):

Extenso y escabroso es el camino que lleva del infierno hasta la luz. Esta recia prisión, éste gran fuego que convexo y atroz nos devora, nos tiene amurallados nueve veces y las puertas de encendido diamante que nos cierran, impiden la salida.<sup>123</sup>

La cita es la segunda en mostrarse en la película y tal parece que es una referencia que describe el camino hacia la luz o la gloria a la cual el asesino desea dirigirse.



Pero también funciona como parte de sus métodos para llevar a la policía al departamento de una de sus víctimas (el perezoso), que por si fuera poco cumpliría exactamente un año de tortura, como lo interpreta Somerset en la escena en la que se encuentra con Mills en las oficinas de la policía:

...y esa nota. Sus primeras palabras hacia nosotros...  
Largo y duro es el camino que del infierno lleva a la luz...  
Entramos ahí justo al año que ató a Víctor a la cama.  
Un año exacto. Eso quería que hiciéramos.<sup>124</sup>

El intertexto sirve como un mensaje o acertijo para descifrar que los crímenes no son casuales, pues tenían como fundamento el castigo de distinguidos pecadores.

---

<sup>123</sup> Milton, John. *Op. cit.*, p.121.

<sup>124</sup> *Seven*, (William Somerset) New Line Cinema. *Op. cit.*

La obra de Milton habla también de la primera falta que cometen Adán y Eva contra Dios, el pecado original, con el cual los individuos nacen, pues éste es el inicio de la tentación y cuya desobediencia les acarreó un castigo, como se lee en el prólogo de la misma obra.

Es en este libro cuando Satán toma la forma de sucesivos animales para acercarse a Adán y Eva, y de su conversación obtiene el conocimiento de la existencia del árbol de la Ciencia y la prohibición de Dios, cuya transgresión les acarreo la muerte.<sup>125</sup>

El mensaje a manera de nota en un papel se logra leer en el filme, puesto que el libro de Milton hace su aparición en el primer pecado que corresponde precisamente al de la gula, es decir al pecado que tienta al hombre a entrar por la boca, tal cual lo hiciera Eva al tentar a Adán a comerse el fruto prohibido.

Ya que es la tentación la que induce al vicioso a satisfacerse digestivamente como un placer, pero como decía San Gregorio el estar satisfecho por la vía digestiva orilla que el hombre busque otras satisfacciones como son los placeres carnales que son aún peores pues provocan que éste caiga tentado en el pecado de la lujuria.

### 3.2.2 Una balanza para pesar el pecado

En *Seven* hay dos obras de la literatura universal que se refieren expresamente a la avaricia como uno de los pecados capitales. Una de ellas se sitúa para justificarlo y otra para representarlo. La primera corresponde a *El Mercader de Venecia*, de William Shakespeare, quien por si fuera poco es uno de los grandes escritores de la literatura universal que ha inspirado a tantos guionistas que han hecho de su obra un gran número de adaptaciones fílmicas.

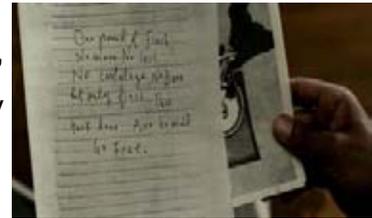
---

<sup>125</sup> Milton, John. *Op.cit.*, p.30.

Hay en su escritura un vigor que ni siquiera las grandes adaptaciones han podido igualar. Incluso en las más pobres traslaciones a la escena teatral o cinematográfica sobrevive algo de la potencia estética de los dramas, pero sólo su lectura nos convence de estar frente a una de las mayores inteligencias creadoras de la historia.<sup>126</sup>

En sus obras podemos encontrar elementos de violencia, sin embargo en *El Mercader de Venecia* ésta temática se manifiesta de otra manera.

“Una libra de carne, ni más ni menos, ni hueso, pero solamente carne. Ésta tarea está hecha...y él estará libre”.<sup>127</sup>



Se trata de un pastiche que los creadores de *Seven* hacen con la obra de Shakespeare, es decir, es una estrategia (como apunta Lauro Zavala) que imita, y que permite combinar estilos narrativos pero a la manera de quien los utiliza.

Pues *El Mercader de Venecia* tiene como punto fuerte uno de sus personajes que es un judío acaudalado llamado Shylock. En tanto que la película combina este protagonista con un abogado (Eli Gould) que es castigado por el pecado de la avaricia en *Seven*.

La historia de Shakespeare trata de un mercader llamado Antonio que desea ayudar a su amigo Basanio para que pueda casarse con una joven y bella mujer llamada Porcia. Como Basanio está enamorado de ella y no tiene fortuna para conquistarla, hace que Antonio pida prestados tres mil ducados al viejo judío Shylock, el avaro usurero del pueblo.

---

<sup>126</sup> Cabral Nicolás. *Shakespeare y el cine*. Cine Premiere. Núm.135. p. 79.

<sup>127</sup> *Seven*. New Line Cinema. *Op. cit.*

El préstamo se realiza mediante un pagaré que incluye una condición muy específica. Si Antonio no paga en la fecha acordada, el prestamista le cobrará mediante una libra de carne de su propio cuerpo.

Y efectivamente Antonio por cuestiones comerciales no puede realizar el pago, en tanto que Shylock aprovecha esta situación llevando al mercader a una corte para exigir su dinero. Pero en el acto IV de la obra resulta burlado, pues el contrato se revierte<sup>128</sup> en su contra gracias a la intervención de Porcia, quien se disfraza de abogado.

ACTO IV Porcia:

Esperad un momento;  
La obligación aquí no da pizca de sangre.  
“Una libra de carne” dice aquí expresamente.  
ten tu libra de carne, toma pues lo obligado;  
pero si es que al cortarla vos hacéis que se vierta  
una gota de sangre cristiana, tierra y bienes,  
según la ley de Venecia, te quedan confiscados  
a favor del Estado de Venecia.<sup>129</sup>

No obstante en el filme este acto sí se cumple con la extracción de una parte del cuerpo de Eli Gould como forma de pago, pero no de una deuda material o monetaria sino por el pago como castigo por pecar.

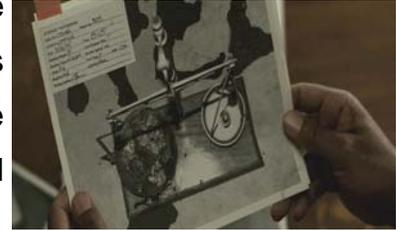
En otras palabras, en la película se invierten los papeles en cuanto al pago con carne, en lugar de que el avaro cobre esa libra por la deuda no cubierta, es a él a quien se le extrae esa parte del cuerpo como castigo, aunque en este caso no haya una deuda que se mencione explícitamente.

---

<sup>128</sup> El acuerdo se revierte porque en el libreto de Shakespeare, Porcia se hace pasar por un abogado disfrazándose de hombre para poder defender al mercader porque es amigo de su esposo Basanio. Puesto que Shylock exige que se cobre a Antonio con esa libra de carne ya como un capricho personal, pues no quiere su dinero. Por eso Porcia busca la manera de librarlo de tales acusaciones para salvarlo.

<sup>129</sup> Shakespeare, William. *El Mercader de Venecia*, p. 238.

Cabe agregar que en el filme esta situación de cobrar sólo se interpreta, pues los detectives Mills y Somerset descubren que al lado del cuerpo de Eli Gould se encuentra una balanza en la cual el occiso pone obligadamente parte de su cuerpo.



Dicha balanza figura como un elemento fundamental en la obra de Shakespeare, pues Shylock en la corte la lleva aunque nunca es utilizada. Así pues los realizadores de *Seven* cumplen indirectamente el deseo de Shylock porque en el relato fílmico si la usan.

Sin embargo en este pastiche se observa que no hay una correspondencia fiel a los personajes, pues hay todo un cambio en cuanto al papel que corresponde a cada uno. Vemos por ejemplo que en el filme es un abogado el que representa a la víctima de Doe y que irreversiblemente también es un abogado el que hiciera ver su suerte al judío en *El Mercader de Venecia*.

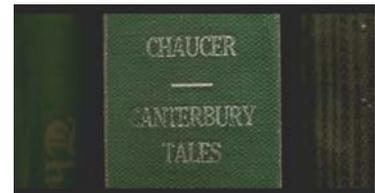
Por tanto en el filme se cumple con la sentencia de castigar a quien comete el pecado de la avaricia, en tanto que en la obra de teatro el judío es el personaje usurero, avaro y en cierta forma un sicario frustrado, que también recibe su castigo con la pérdida de sus bienes al ser confiscados.

Lo anterior lleva a resumir que fue un pastiche enmarañado y lleno de casualidades que confunden pero que a la vez se sobreentienden y profundizan el argumento de la cinta.

### 3.2.3 Un avaro para Chaucer

La segunda obra que refiere a la avaricia en *Seven* son *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. Una creación que sigue el modelo de su época y que trata sobre algunos relatos que peregrinos de todas clases sociales hacen sobre las costumbres de su siglo, apegados sobre todo a cuestiones que tienen que ver con la moral de los hombres.

Su función dentro de la cinta se ubica como un anclaje sintáctico que dota de significado a una parte del relato de Fincher, pues el capítulo de *El cuento del párroco* enfatiza los motivos por los cuales Doe atenta contra la vida de Eli Gould, y constituye la base a partir de la cual éste escoge a sus víctimas. Cabe precisar que se habla de este capítulo en la escena en la que los investigadores (Somert y Mills) están en la casa del más joven y logran descubrir que Doe con sus asesinatos está predicando por medio de los siete pecados capitales y que por tanto obliga a sus víctimas a arrepentirse, como lo interpreta Somerset en uno de sus diálogos.



*El cuento del párroco* aparece como último apartado de ésta realización en la cual un párroco aconseja a los hombres a seguir nobles senderos de espiritualidad para que puedan alcanzar la gloria.

“Estos asesinatos son como contrición forzada. Te arrepientes de tus pecados pero no por amar a Dios... sino porque te apuntan con un arma”.<sup>130</sup> La contrición es definida por Chaucer como “el dolor sincero de los propios pecados, acompañado del firme propósito de confesarse, hacer penitencia y no reincidir jamás en ellos”.<sup>131</sup>

<sup>130</sup> *Seven*, (William Somerset) New Line Cinema. *Op. cit.*

<sup>131</sup> Chaucer, Geoffrey. *Los cuentos de Canterbury*, p. 560.

Son formas de penitencia que según el autor el hombre debe seguir; una de ellas es mediante el recuerdo de los propios pecados que le debe causar vergüenza, o que tenga temor al día de la llegada del juicio final y por tanto a las horribles penas que se imponen en el infierno. Una vez que haya practicado dicha contrición logra el perdón de los pecados, la gracia de Dios para alcanzarlo y la gloria del cielo con la cual el Ser Supremo lo recompensara por sus buenas obras.

La imagen en la película muestra a un hombre de cierta posición que fue castigado por avaro. Vemos que está desnudo y en posición de arrepentimiento.



Chaucer en su obra por eso apunta que la humillación y degradación para los que hayan tenido buena posición en esta vida será aún mayor. Inclusive agrega que el tormento al cual sería sometida la persona también abarcaría la falta de vestido, pues carecería de él totalmente.

irán desnudos excepto por el fuego abrasador y otras inmundicias. Y su alma estará desnuda de toda suerte de virtudes, pues éstas forman su vestimenta.<sup>132</sup>

*El cuento del párroco*<sup>133</sup> además ilumina la poderosa imagen de la película con que John Doe se entrega a la policía.



---

<sup>132</sup> *Ibidem.*, p. 565.

<sup>133</sup> *El cuento del párroco* en la película, hace alusión a otro cuento dentro de la misma obra de Chaucer que se titula *El cuento del doctor en medicina* que narra la historia de cómo un juez que había quedado impactado por la belleza de una adolescente le tiende una trampa para poder abusar de ella, pero el padre de la joven se da cuenta del truco y decide cortarle la cabeza a su propia hija para que el juez no pudiera cometer su fechoría. Una vez realizado el crimen el papá de la joven se entrega precisamente con las manos ensangrentadas ante el malvado juez.

con las manos ensangrentadas: los dedos despellejados denuncian subliminalmente su pecado, porque quien toca y manosea a una mujer le acontece como a quien palpa a un escorpión venenoso que pica y mata rápidamente con su veneno o como a quien toca pez caliente con los dedos: le quedan destrozados.<sup>134</sup>

La última historia de Chaucer es precisamente *El cuento del párroco* que hace un recuento del significado y por consiguiente los castigos que la iglesia demanda contra los pecados capitales y menciona algunas particularidades religiosas que a manera de montaje o representación se vieron en algunas escenas de la película. La contrición por gula, por ejemplo, fue una de ellas y Chaucer narra lo siguiente:

y aún más corrupto y reprobable, por nuestras transgresiones, como hace el perro que ingiere todo lo que ha vomitado. Y con todo ello queda mancillado por su insistente contumacia en el pecado y en los hábitos pecaminosos, por lo que te corromperás en tu pecado cual bestia en sus excrementos.<sup>135</sup>

En resumidas cuentas, si Chaucer decía que para llegar al cielo era mediante la práctica de buenas obras, entonces Doe era un pecador en absoluto porque llevaba a sus espaldas los siete pecados capitales que lo hicieron actuar vilmente contra ciertos individuos que sufrieron su cruel violencia. Lo anterior lejos de hacerlo un salvador, lo convirtió en un pecador que no dejó la esperanza de arrepentirse de sus pecados, pero que no trata de enmendar su cruel conducta.

Al revisar *Seven* concordamos con lo que algunos autores argumentan acerca de que una de las características más asombrosas de los cuentos de Chaucer reside en la frescura de su temática la cual puede ser aplicada en la actualidad, a pesar de los cientos de años de distancia que nos separan de la época del escritor.

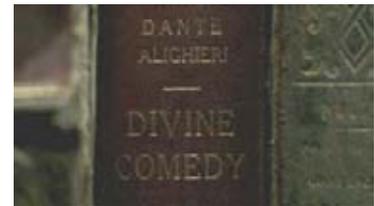
---

<sup>134</sup> Chaucer, Geoffrey. *Op.cit.*, p. 621.

<sup>135</sup> *Ibidem.*, p. 561.

### 3.2.4 Los infiernos de Dante y Fincher

La historia de la literatura universal nos muestra que si existe una obra que constituye la expresión más noble y profunda del pensamiento de la Edad Media, esa es *La Divina Comedia*<sup>136</sup>, el poema de Dante Alighieri que narra la visión de la vida después de la muerte.



Es una lectura que revela la profunda erudición del autor, quien se inspiró en las ideas de Santo Tomás de Aquino, que como recordamos fue uno de los eclesiásticos que consolidaron las ideas acerca de los siete pecados capitales que conocemos actualmente y lo reconoce como uno de los doctores en ciencia de la divinidad en su canto décimo del *Paraíso*.

Como con las anteriores obras la relación de este poema con el filme de Fincher, es la de un pastiche posmoderno, término que el mismo Zavala define como una superposición de elementos procedentes de varios estilos (cine, literatura etcétera.) En la lectura clásica, vemos que Dante es protagonista de su propia composición poética, y que puede hablar con los muertos que en vida fueron emperadores, jueces, o gente importante de su época, haciéndose acompañar por el poeta más afamado del medioevo Publio Virgilio Marón<sup>137</sup> a través de los distintos círculos del infierno, el purgatorio y el cielo.

---

<sup>136</sup> En un principio la obra cumbre de Alighieri se le llamó *Comedia*, pero después obtuvo el título de *Divina* en una edición publicada en 1555. . La obra se divide en *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, división atribuida por el misterio de la Santísima Trinidad. *La Divina Comedia* condensa muchos aspectos de la vida de Dante tanto en lo sentimental como en lo literario, religioso, artístico y político.

<sup>137</sup> Virgilio creó para Roma una de las grandes epopeyas, convirtiéndose en un excelente legado para la humanidad. Se trata nada menos que de *La Eneida*, donde exalta la grandeza de Roma y de su emperador Augusto.

La intertextualidad que presenta dicha obra con relación a la película es paródica apócrifa, otro concepto que Zavala define como una construcción imaginaria que se realiza al observar un texto antiguo desde la perspectiva del presente.

En la cinta el poema es parodiado metafóricamente para poder ser trasladado a un país donde sus infiernos son donde yacen las víctimas que sufrieron ciertos castigos antes de morir. A diferencia del poema de Dante, aquí nadie puede hablar con los espíritus, porque es una situación en la que se supone el castigo ya fue hecho y las víctimas, aunque no famosas dentro de la historia, sí guardan una cierta importancia respecto a sus quehaceres en su vida social (abogado, pederasta, prostituta, modelo, policía, criminal), porque si no hubiera sido así, entonces los creadores de John Doe no se hubieran tomado la molestia de escogerlos.

Por otra parte *La Divina Comedia* que revisa Somerset en la escena en la que se encuentra en la biblioteca, presenta unos grabados que corresponden al pintor Gustave Doré<sup>138</sup>, y muestra a un hombre decapitado que sostiene su propia cabeza con una mano así como otra pintura donde otra alma se abre el torso para exhibir sus entrañas.



Ante dichas imágenes terribles el detective reacciona apartando su mirada de ellas, pero sin embargo denotan ciertos valores que permiten apreciar el carácter creativo del asesino y sus acciones que buscan el impacto y su poder espeluznante, malsano, pero paradójicamente artístico.

---

<sup>138</sup> Gustave Doré. (1833-1883). Fue un pintor nacido en Estrasburgo, que ilustró *Los Cuentos droláticos de Balzac*, *Don Quijote*, *La Divina Comedia* etcétera. Dejó más de diez mil dibujos muy precisos y con gran número de personajes pero de valor desigual.

Por otra parte en *Seven* el papel del poeta Virgilio parece pertenecer al veterano detective William Somerset que logra representarlo mediante su soledad y sabiduría, pues lleva de la mano (en el transcurso de la investigación) a su compañero de “viaje”, David Mills, por lo menos en cinco círculos del purgatorio donde se cometen los crímenes que se atribuyen a ciertos individuos que representan los pecados capitales.

Es por eso que Virgilio/Somerset en ambos casos figuran como testigos que saben contar las diferencias que existen entre el bien y el mal, y que, a pesar de vivir en el infierno/ciudad (que sin culpa alguna viven y sufren) pueden viajar a través de las esferas más bajas del infierno.

Además, en el filme vemos que Somerset investiga el caso y Mills lo sufre en tanto Dante en su obra suele cuestionar a su guía durante su travesía acerca del porqué sufren tantas almas pecadoras, a lo que Virgilio responde sabiamente dando todas las justificaciones posibles a los castigos.

En otras palabras, Dante presenta los castigos que Dios aplica sobre los pecadores y Doe en la película los ejecuta con mano propia porque son los que, según él, Dios requiere. Un ejemplo de ello se cumple en el canto XXIII del purgatorio donde se narra el castigo de los golosos.

El hambre y la sed acrecentadas a la vista de los árboles cargados de frutos, y de las aguas que fluyen por todas partes, forman en el sexto círculo el tormento de los glotonos cuya espantosa demacración se describe...Tenían sombríos y cóncavos los rostros pálidos y tan descarnados que en su piel se veía la forma de sus huesos.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*, p. 321.

Aquí el pecador dantesco busca la comida y saciar el hambre y la sed que lo ataca. En cambio la víctima de Doe nunca sacia su hambre pues come, aún contra su voluntad, hasta morir. Los castigos en ambos casos son reflejo de su pecado, pero en la película “el gordo” entra en la repugnancia por revolcarse entre heces y vómitos que circundan la escena.



A diferencia del poema en el filme no hay delgadez o aspecto famélico por parte del pecador, pues por el contrario los realizadores quisieron poner a un personaje obeso que comúnmente relacionamos con el pecado de la gula.

Por otra parte la decapitación de Tracy alude a la situación que Dante presenta en el canto XXVIII del infierno donde se cuenta:

En él se describe el horrible espectáculo que ofrece el noveno foso, donde se da tormento a los que sembraron discordias civiles y divisiones religiosas en la familia humana. Véanse atrozmente mutilados y descuartizados, mientras tratan de unir sus miembros para completarse vuelve un demonio a despedazarlos con incesantes golpes.<sup>140</sup>

Se habla de una separación, de una pérdida o el cumplimiento de un castigo. En este caso existe una coincidencia en ellos pues, aunque en la película sólo recae indirectamente en el pecador que es iracundo, Mills, pues quien es decapitada es su esposa.

También podemos decir que en esta propuesta fílmica, casi a manera de homenaje, el infierno real es la ciudad, un escenario en el que los hombres viven a plenitud sus pecados cometiéndolos día tras día. La ciudad no es más que una representación del mundo en el que viven, es decir, es un lugar en el que los malos o los criminales no se conforman con quitarle la vida a los demás sino que también “le entierran cuchillos en los ojos”,<sup>141</sup> como explica Somerset a Mills en los primeros veinte minutos de de la película.

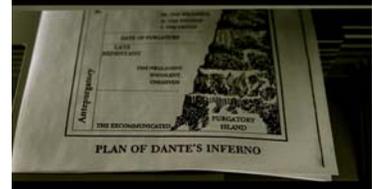
---

<sup>140</sup> Alighieri, Dante. *Op. cit.*, 171.

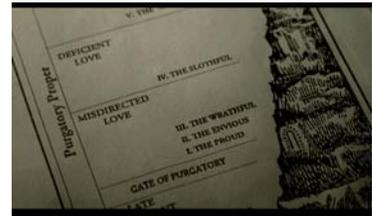
<sup>141</sup> *Seven*, (William Somerset) New Line Cinema. *Op. cit.*

Por eso el filme, juega con la imagen de la ciudad que Rubin Martin define. “En el entorno del moderno thriller policiaco hay poco cielo y casi todo es infierno, o como mucho, el cielo está en un precario equilibrio entre el borde inferior del purgatorio y el foso del infierno”.<sup>142</sup>

En *Seven* el asesino es un personaje que sigue al pie de la letra lo que él mismo cree y en su papel quiere emular al Dios de Dante, al ser Supremo que impone los castigos divinos y que no se sensibiliza ante el dolor humano, que además cree que debe transformar lo establecido.



Por ello Doe-Fincher alteran el orden de los pecados que el poema contiene, para darle un realce a su estructura. Es por eso que vemos que Somerset cuando fotocopia algunas páginas de varios libros muestra el plan del infierno al que se refiere Dante, que a continuación comparamos con el plan de la película.



*La Divina Comedia*  
(Dante Alighieri)

*Seven*  
(David Fincher)

Infierno      Soberbia  
                  Envidia  
                  Ira  
                  Pereza  
                  Avaricia  
                  Gula  
                  Lujuria

Gula  
Avaricia  
Pereza  
Lujuria  
Soberbia  
Envidia  
Ira

.....  
Cielo

<sup>142</sup> Rubín, Martin. *Op. cit.*, p. 312.

Así los pecados menos lejanos al paraíso en el poema son los de la avaricia, gula y lujuria porque a pesar de ser descritos como pecados excesivos (como ya se había mencionado en el capítulo uno, todos los excesos en sí son vicios) pecan con cosas que no se pueden evitar porque pertenecen a las necesidades humanas, pues hay que alimentarse, hay que procrear y guardar los bienes que cada individuo obtiene como recompensa por su trabajo.

En cambio en un plano intermedio se encuentra el pecado de la pereza, y finalmente en el fondo del infierno están ubicados la soberbia, la envidia, y la ira. Pero Somerset y Mills en *Seven* descubren que el plano se transforma, pues se refiere a una serie de pecadores que incurrieron en faltas graves que sus productores situaron a su conveniencia. Por sus necesidades en el guión, alteran ese orden para darle paso al plan del infierno o del mismo Fincher, que mediante Doe logra atravesarlo. Haciendo trabajar arduamente a sus detectives para que pudieran enfrentar esos duros y dolorosos caminos que los llevan a atravesar ese infierno ciudadano.

Ya para finalizar destacaré que aún a pesar de las inferencias que hasta aquí se tocaron, pareciera que en ambos textos literario-fílmico tuvieron como referencias ciertos pastiches que contribuyeron a establecer esa correspondencia del gran final de las obras, pues Dante en el capítulo de *El Paraíso* por fin encuentra a Beatriz, pero como ella es un espíritu regresa a su lugar que le corresponde en el cielo dejando sólo al poeta con todas las posibles respuestas de todo lo que vió en la otra dimensión, y Mills en *Seven*, también pierde a su esposa que seguramente también se va al cielo, mientras que el joven policía regresa metafóricamente a los caminos del infierno.

## CONCLUSIONES

En varias de las películas policíacas que existen, vemos que casi siempre los malos son los traficantes de armas, de drogas, de corrupción, traición o muerte, en las que los homicidas actúan por causa de su pasado, de su niñez, o por problemas familiares.

Pero *Seven*, no se queda en la obviedad de cualquiera de éstos motivos, pues toma como referencia los siete pecados capitales, un tema de carácter histórico-religioso, pero trastocándolos mediante un género que hizo de ellos un tema consternante y apantallante, en donde un asesino es la figura principal y el que irreversiblemente hace la denuncia ante la sociedad.

Vimos por ejemplo cómo los pecados capitales a veces resultan tan importantes dentro de la vida social que hasta han sido motivo de estudio y análisis por parte de autores como Fernando Savater, un filósofo de nuestra época cuya obra trata de estos vicios que nos presenta no sólo su significado sino también algunas de sus transformaciones, o Joseph Epstein, Phyllis A. Tickle y Simon Blackburn, entre otros analistas que en sus realizaciones forman una colección dedicados a cada uno de los pecados de los cuales por cierto se retomaron algunas ideas en el primer apartado de este trabajo.

Cabe destacar que *Seven* es una cinta que se enriquece con este tema, por eso su contenido incluye una serie de citas que se refieren a varios libros de escritores medievales que hablan de estos pecados que son calificados como las flaquezas o imperfecciones humanas más comunes que nos orillan a pensar cuál de ellos es nuestro propio pecado capital.

Reitero nuevamente con esto que los pecados no por ser de origen medieval y mucho menos eclesiásticos, hacen que *Seven* caiga en el

sermón, en la oraciones o en los golpes de pecho, pues como tal, sólo son ejemplificados mediante el polémico cine negro a quien no se le tomaría a mal porque como pudimos darnos cuenta toca temas pesimistas, o de índole criminal, con imágenes frías, nocturnas y fatalistas, donde los homicidios pueden ser su razón principal como lo hace este largometraje donde un asesino ejecuta a sus víctimas con sadismo y violencia.

Dichas características propiciaron que la crítica calificara al filme como algo grotesco y brutal, pero no obstante su argumento y su estructura inspiraron a varios analistas del ámbito cinematográfico como Agustín Rubio Alcover, Bruno Anthony y Richard Dyer a elaborar una guía, una novelización y un estudio completo que demuestran el complejo argumento de la obra de Fincher.

Pero también, *Seven* es una historia que demuestra con su crudo mensaje cómo es que nuestra sociedad ésta tan corrompida que aún las peores cosas que suceden a su alrededor desea ver (desastres, accidentes, muertes, etcétera.). Por eso sus realizadores se escudan por medio de su asesino para convertir al espectador en un “vouyerista” de su obra, o de su arte por así decirlo, porque los asesinatos están bien estructurados y pensados precisamente para eso –para ser vistos–.

Lo que se ve en pantalla con esta cinta entonces exige al espectador un estómago fuerte para soportar precisamente con uno de los ejemplos con el que arranca el relato que morbosamente muestra al pecador por gula, un obeso exagerado dentro de un desorden visual lleno de mugre y bichos repugnantes que ambientan su lugar de muerte. Este es un espeluznante crimen que abre la puerta a una variedad pero indispensable gama de imágenes espantosas que tienen transcurso en el relato.

Otro ejemplo de ello es Víctor, un drogadicto que durante un año es torturado por su agresor para etiquetarlo después como un perezoso demostrando con ello su paciencia, y perfeccionismo para darle la muerte definitiva.

Ante esto hay que destacar que dichos asesinatos por los que supuestamente se califica a la película de sádica no son vistos a detalle, es decir, sus creadores sólo recrean los escenarios donde se presentan los hechos, pero nunca se ve a actuar al criminal, sólo son una metáfora, aún a pesar de lo realista que éstos puedan ser.

Una muestra de ello, es el castigo por el pecado de la lujuria, porque sólo se alcanzan a ver las piernas de la víctima, pues el mismo Fincher dice que los encuadres de cámara tenían que cuidar bien esos detalles.

En resumidas cuentas todas las causas de muerte se deben a John Doe, un asesino en serie que Richard Dyer ha “llegado a ser una figura común en películas, novelas, series televisivas, cobertura de crímenes reales e incluso pinturas, poesía, opera y música rock, pues el asesinato serial provee una fórmula de éxito para asegurar la narración de un filme”<sup>143</sup>.

Por tanto el gran horror que enmascara a ésta historia es que el mismo horror es invisible, pues deja al espectador la capacidad de imaginar cómo el asesino comete cada una de esas atrocidades. Sin embargo el único homicidio del que como testigos presenciamos es la muerte del mismo Doe, pero de maneja lejana. Pues no hay una cercanía que permita ver cómo sale la bala del arma de uno de los detectives que le destroza el cráneo.

---

<sup>143</sup> Dyer, Richard. *Seven*, p. 37.

En otras palabras, los crímenes se asemejan más a una exposición proveniente de una mente maligna, en donde los asesinatos no son nada personales, pues víctimas-victimario no guardan ninguna relación, pero el único motivo que los une es Dios en la búsqueda de un castigo divino.

Por eso *Seven*, nos trata de confundir y su vez de revolver, porque busca rutas de acceso a través de obras fílmicas, literarias en las que sólo mediante un análisis discursivo como el que hace Lauro Zavala, se logran separar para poder distinguir su mensaje.

*Seven* por tanto obliga a pensar sobre la realidad actual aunque pobremente trastoque temas como el aborto, la explotación sexual, la pederastia, el soborno u otros problemas sociales y morales dentro de los cuales se encuentran los pecados capitales.

Pues aunque la gente la haya querido criticar por su contenido, no hay más fealdad que las notas rojas que estamos acostumbrados (lamentablemente) a ver en los distintos medios de comunicación, en la televisión, en la radio, y en los periódicos de circulación nacional.

Vemos por ejemplo cómo es que una chica muere mutilada, pero eso también puede ser el producto de una sociedad que obliga a las mujeres a basar su trabajo en su cuerpo; o a un tipo que no puede dejar de comer eso también puede ser un producto de irresponsabilidad física y anímica o el abogado que padece de avaricia que tal vez no hace más que seguir la corriente a una sociedad que lo coloca del lado de los opresores o de los oprimidos.

Por último agregaré que *Seven* es una obra de arte tan sólo por el hecho de pertenecer a la cinematografía y más aún porque deja al espectador la oportunidad de autoexaminarse sin la esperanza de salir librado del pecado.

## **FICHA TÉCNICA:**

## ***Seven***

Nacionalidad: Estados Unidos. Dirección: David Fincher. Producción: Arnold Kopelson y Phyllis Carlyle. Guión: Andrew Kevin Walter. Dirección de Fotografía: Darius Khondji. Montaje: Richard Francis-Bruce. Diseño de producción: Arthur Max. Dirección artística: Gary Wissner. Música: Howard Shore. Diseño de sonido y supervisión de efectos: Ren Klyce. Supervisión del maquillaje: Jean Black y Monty Westmore. Efectos especiales de maquillaje: Rob Botín. Coordinador de efectos especiales: Peter Albiez. Supervisión de los efectos visuales: Grez Simple. Coordinación de los efectos visuales: Tim Thompson. Títulos de crédito: Kyle Cooper. Storyboard: Jacques Rey. Producción ejecutiva: Gianni Nunnari, Dan Kolsrud y Anne Kopelson. Foto fija: Peter Sorel. Localizaciones de rodaje: Los Ángeles, Filadelfia, y Nueva York. Interiores: Estudios New Line Cinema. Duración: 127 minutos.

### **Intérpretes:**

Brad Pitt: David Mills. Morgan Freeman: William Somerst. Gwyneth Paltrow: Tracy Mills. Kevin Spacey: John Doe. Richard Roundtree: Martin Talbot.R. Lee Erme: Capitán de policía: John C. McGinley: California. Julie Araskog: Señora Gould. Mark Boone Jr: Agente del FBI. John Cassini: Oficial Davis. Reginald E. Cathey: Doctor Santiago. Peter Crombey: Doctor O ´Neill. Hawthorne James: George, el vigilante nocturno de la biblioteca. Michael Masee: Encargado del burdel. Leland Orser: El ejecutor del pecado de la lujuria. Richard Portnow: Doctor Beardsley. Richard Schiff: Mark Swarr, abogado de Doe. Pamala Tyson: Mendiga drogadicta. Andy Walker. Víctima crimen pasional. Daniel Zacapa: Detective Taylor. Alfonso Freeman: Técnico de huellas. Martin Serene: Wild Hill. Richmond Arquette: Repartidor del correo. Bob Mack: Víctima de la gula. Gene Borkhan: Eli Gould, víctima de la avaricia. Michael Reid Mackay: Víctor, víctima de la pereza. Cat Mueller: Prostituta víctima de la lujuria. Heidi Schanz. víctima de la soberbia.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. México. Océano de México, 2003
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. España. Paidós, 1999.
- Blackburn, Simon. *Lujuria, los siete pecados capitales*. Barcelona. Paidós, 2005.
- Beongoechea, Bartolomé Mercedes. Ricardo Jesús Sola Buil. *Intertextuality/Intertextualidad*. España. Universidad de Alcalá, 1997.
- Bruno, Anthony. *Seven*. England. Penguin Readers. 1997.
- Caparrós Lera, José María. *El cine de nuestros días. 1994-1998*. Madrid. Rialp, 1999.
- Chaucer, Geoffrey. *Los cuentos de Canterbury*. Madrid. Cátedra, 2001.
- De Aquino, Santo Tomás. *Suma Teológica II*. Madrid. Católica, 1989.
- De Aquino, Santo Tomás. *Suma Teológica V*. Madrid. Católica, 1954.
- De Aquino, Santo Tomás. *Suma Teológica VII*. Madrid. Católica, 1989.
- Diccionario Enciclopédico Quillet. Tomo IX. México. Grolier. 1989.
- Dyer, Richard. *Seven*. London. British Film Institute, 1999.
- Epstein, Joseph. *Envidia, Los siete pecados capitales*. Barcelona. Paidós. 2005.
- Francesco, Roberti. *Diccionario de Teología Moral*. Barcelona. Litúrgica, 1960.
- Hassau Lestienen, Pascale. *La envidia y el deseo*. Barcelona. Idea Books, 2000.
- Magno, San Gregorio. *Obras*. Madrid. Católica, 1958.
- Milton, John. *El Paraíso Perdido*. Madrid. Cátedra. 2004.
- Morales Saldívar, Antonio. *Las mejores frases célebres de México y el mundo*. México. Grupo Tomo. 1999.
- Müller, Jürgen. *Lo mejor del cine de los 90. España*. Taschen, 2002.
- Nueva Enciclopedia Temática. Tomo 10. México. Cumbre, S.A. 1988.

Peñalosa, Joaquín Antonio. *El Mexicano y los 7 pecados capitales*. México. Paulinas. 1999.

Phyllis A. Tickle. *Avaricia, los siete pecados capitales*. Barcelona. Paidós, 2004.

Rubin, Martin. *Thrillers*. Madrid. Cambridge University Pres. 2000.

Rubio Alcover, Agustín. *Guía para ver y analizar Seven*. España. Octaedro, 2004.

Sagrada Biblia. E.U.A. Católica. 1980

Savater Fernando. *Los siete pecados capitales*. México. Sudamericana. 2005.

Seger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables*. España. Paidós. 1990.

Shakespeare, William. *El Mercader de Venecia*. Buenos Aires. Losada, 2000.

Silver, Alain. James Ursini. *Cine Negro*. España. Taschen, 2004.

Weckmann, Luis. *Panorama de la cultura medieval*. México. UNAM, 1962.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México. UAM Xochimilco, 2005.

#### **HEMEROGRAFÍA:**

Bonfil, Carlos. *Seven*. La Jornada. 1 de marzo de 1996. México. 1996.

Cabral, Nicolás. *Shakespeare en el cine*. Cinepremiere Núm. 153. México, 2005.

Cato, Susana. *Seven. Pecados capitales*. Revista Proceso No. 1010. 11 de marzo de 1996. México. 1996.

Chimal, Alberto. *Cine Noir, la realidad transformada*. Cinemanía Núm. 24. México, 2007.

El Universal: Domingo 11 de febrero de 1996. Sección Espectáculos.

Empire Magazine. *Los 50 directores favoritos del celuloide*. Cinemanía Núm. 66. México, 2002.

Goodnes, Mike. *Directores, David Fincher*. Cinemanía Núm. 131. México. 2007.

\_\_\_\_\_ *Y la película comienza así: Corren créditos iniciales.*

Cinemanía No. 132. México. 2007.

González Vargas, Carla. *Crímenes de película*. Cinepremiere Núm. 95.

México, 2002.

Martínez, Omegar. *Blackland, el cine negro y sus historias criminales.*

Popcorn. Núm 5, México. 2006.

Miranda, Raúl. *El placer de ver cine en los géneros*. México. Tierra Adentro.

Núm. 141. México, 2006.

Waiser, Jacqueline. *Zodiaco, obsesión que mata*. Cinemanía Núm. 128.

México. 2007.

### **VIDEOGRAFÍA SEVEN:**

-Edición Especial DVD Platinum Series *Seven*: Consta de dos discos que incluyen la versión en inglés de la película así como audio-comentarios de los actores, del director y de algunas personas de la producción así como también fotografías, bocetos etc.

-*Seven*. Dir. David Fincher. Prod. Arnold Kopelson. New Line Cinema. DVD, 1995. 126 minutos.

### **FILMOGRAFÍA:**

-(Meet John Doe) *Juan Nadie*. (E.U.) Dir. y Prod. Frank Capra. DVD. 1941. 121 minutos.

-*Serpico*. (E.U.) Dir. Sydney Lumet. Prod. Martin Bregman. Paramount Pictures. DVD. 1973. 130 minutos.

### **FUENTES DE REFERENCIA:**

-Lauro Zavala. E-mail- zavala38@hotmail.com