

EL APOCALIPSIS Y LOS NUEVOS ANTICRISTOS EN EL CINE MODERNO: *ALIEN 3* Y *SE7EN*

David Fuentefría Rodríguez

RESUMEN

El artículo analiza las significaciones religiosas de las dos primeras películas del director David Fincher, profundizando en los temores sociales al cambio de milenio en que ambos films se basan, y en el camino de redención que asumen sus personajes, que escogen la vía crística o su conversión en anticristo para alcanzar la salvación.

PALABRAS CLAVE: Apocalipsis, milenio, cristo, salvación, redención.

ABSTRACT

This paper analyses the religious significances of two first director David Fincher's films, going deeply into social millenium-change fears, in wich both are based, and in the path for redemptiion is asumed by the characters, choosing the Christ-like way or becoming antichrist to reach salvation.

KEY WORDS: Apocalypse, millenium, Christ, salvation, redemption.

1. INTRODUCCIÓN. LO HUMANO, LO CRÍSTICO Y LO APOCALÍPTICO. VÍAS TERRENALES PARA ALCANZAR LA DIVINIDAD

La salvación del alma y el perdón de los pecados, inspiración en la vida y metas en la muerte de la religión cristiana, han llenado el espíritu y la imaginación, cuando no han supuesto un pilar básico en sus estructuras primigenias y organizativas de cientos de civilizaciones a través de los siglos. Hombres de Estado y autoridades religiosas, a un tiempo que trovadores y artistas de toda condición, concibieron en tales ideales la cuna donde el tiempo dejaría para la posteridad los más importantes testimonios de las musas y miedos de pueblos y naciones, en un empecinado intento del ser humano de trascender a su entorno más inmediato y de acercarse a lo que de divino hay en sí mismo, y más allá, dentro de un mundo insoportablemente marcado por el miedo a la soledad que acarrea sabernos, al menos por el momento, solos en el universo. Dicho intento, lejos de finalizar, prosigue en el nuevo siglo, donde no es extraño oír hablar a diario de nuevas vías de acercamiento, exploración



y mestizaje entre culturas de lo espiritual que, si bien ni juntas ni por separado tienen el reflejo de antaño en la vida cotidiana y artística, al haberse abandonado paulatinamente las concepciones ancestrales basadas en el sentimiento de nación o grupo social como «tribu» en favor de un mayor aperturismo, se enmarcan más bien dentro de un complicado proceso que, en realidad, no ha hecho más que empezar. Pero su origen, en suma, es idéntico al que inspiró las siniestras catedrales románicas, en las que el temor a un dios castigador inducía a reducir el tamaño de los ventanales para que la oscuridad predominase sobre el templo y las mentes de quienes lo habitaban.

El cine, como forma de arte, no es ajeno a efectuar su propio retrato de las sociedades a través de sus creencias y axiomas, y menos aún lo ha sido en la última década, en la que no valieron avances científicos ni aperturismos culturales para salvar al mundo del temor milenarista al Apocalipsis, cataclismo definitivo que refleja el último libro de la Biblia cristiana y que supone un aviso a los hombres de todos los tiempos, a la vez que detalla la suerte de peligros que han de rondar aún a la Iglesia y sus fieles por toda la eternidad. Como dice Morin, «entre todas las posibles estéticas y visiones del mundo, los filmes eligen y determinan las que están determinadas por las necesidades humanas actuales»¹. La dificultad de interpretar esta variante del género profético, llena de un complejo simbolismo tenebroso que llama con más fuerza al arrepentimiento de los creyentes que a la esperanza que impregna su mensaje, resurgió en el sentir del mundo «globalizado» avivando la llama de un miedo que el cine, al ascua del negocio seguro, no puso reparos en mostrar al público retomando géneros como el de catástrofes, fueran de proporciones bíblicas, como en *Deep Impact* (*Deep Impact*, 1998), de Mimi Leder; *Armageddon* (*Armageddon*, 1998), dirigida por Michael Bay; *Un pueblo llamado Dante's Peak* (*Dante's Peak*, 1997), de Roger Donaldson, o *Volcano* (*Volcano*, 1997), de Mick Jackson; bien con apoteosis pirotécnicas que difuminaban el concepto de enemigo de las Babilonias modernas, como sucedía en *Independence day* (*Independence day*, 1996), de Roland Emmerich, o bien gracias a la resurrección perversa de mitos como *Godzilla* (*Godzilla*, 1998), también de Emmerich, que encarnaba las pesadillas de una guerra fría que no bastaba para hacer reflexionar al hombre sobre su estupidez y que destruían, en episodios cargados de una buena dosis de justicia divina, las Sodomas y Gomorras en que se han convertido algunos de los actuales estados del bienestar.

Más sutil, sin embargo, es David Fincher, quien en su aún escasa filmografía revisa los iconos básicos del cristianismo inherentes a los conceptos de luz, oscuridad y salvación, así como diversas encarnaciones del bien y el mal, de justos y pecadores de nuestro tiempo, gracias a una estudiada mezcla de sofisticación visual y estética apocalíptica de la que, deliberadamente, no escapa ninguno de sus trabajos. Este primer análisis tratará de demostrar que la salvación, el perdón de los pecados y actos de fe como los adscritos a los mártires, en unos tiempos marcados por la incertidum-

¹ MORIN, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2001, p. 152.

bre y la transición, guían, sin excepción, a los personajes protagonistas de la obra del director norteamericano. Cada uno de sus proyectos se ve impregnado, además, de un enfoque narrativo, tanto en lo visual como en las entrañas del guión, guiado por la idea obsesiva de retratar las atmósferas opresivas y los mitos más oscuros que la inspiración bíblica graba a tempranas edades en las mentes de las sociedades cristianas. En algunos de ellos, al final, incluso se abren pequeños resquicios a una esperanza que es también la del nuevo siglo, la tierra prometida que aguarda a quien sepa superar a los enemigos tradicionales del hombre en esta etapa de tránsito (el mundo, el demonio y la carne, amén de unos cuantos nuevos) y que conduce, inevitablemente, a una apertura global y espiritual reservada tan sólo a unos pocos elegidos. Caroline Myss se aventura a describir este renacer evolutivo como un proceso lógico y constante en el que la humanidad encuentra su razón para crecer, y que encuadra a través de las tres eras astrológicas conocidas de la forma que sigue:

el poder tribal, característico de la era de Aries, es esencialmente una conciencia de grupo, la cual tiene su manifestación más importante en la pertenencia a una familia, grupo étnico, religión y nación [...]. El poder individual, por el contrario, está relacionado con nuestra identidad emocional y psicológica, simbolizada por la era de Piscis, durante la cual la ciencia y las artes florecieron, y el valor del genio individual aumentó [...]. Por último, el poder simbólico nos permite ver las cosas en términos impersonales; contemplar la historia y nuestras vidas bajo la visión global y unificadora característica de la era de Acuario, la cual nos impulsa a descubrir el poder interior de la conciencia. La energía de esa era astrológica emergente nos conduce hacia la creación de una cultura en la que el espíritu y la energía ocupan un lugar prioritario frente a la materia y el cuerpo, y a la comprensión de que la energía que anida en nuestra mente, cuerpo y espíritu es la misma que la energía de Dios o de una divinidad superior².

Pero es crucial, ante todo, concretar los términos que separan lo humano de lo divino, antes de acercarnos a las vías terrenales que conectan ambos mundos. Hans Küng, quien reconoce que «la religión es tan difícil de definir como el arte»³, dice que en ella, a diferencia de la filosofía, se trata a la vez de un mensaje y un camino de salvación:

la religión es una visión de la vida, una actitud vital, una forma de vivir, todo ello desde la fe; es, por consiguiente, un modelo básico individual-social, que abarca todo el orden mundano y humano y a través del cual el hombre (consciente sólo en parte) ve y experimenta todo, piensa y siente, actúa y sufre [...]. La religión confiere sentido abarcador a la vida, garantiza valores supremos y normas incondicionales, crea comunidad y patria espiritual⁴.

² Myss, Carolyn: *La medicina de la energía*, Ediciones B, 2000, p. 15.

³ KÜNG, Hans: *El cristianismo y las grandes religiones*, Circulo de Lectores, Barcelona, 1993, p. 13.

⁴ *Ibidem*, p. 14.



Residirán, por tanto, en el camino espiritual abierto a la vida de cada ser humano, y en los méritos o deméritos de su búsqueda y sus acciones, las puertas que se abran para alcanzar lo divino sin abandonar el ámbito terrenal, y que le permitirán erigirse en figura redentora o salvadora, en orden a los dictados del interior, cuyas consecuencias repercutirán sobre sí y sobre los demás. Esas acciones encuentran, comúnmente, su detonante en una revelación, experiencia cumbre de alcance espiritual que marca un antes y un después en el comportamiento del pre-crístico y que mejora, refuerza o invierte la senda seguida hasta el momento, abriendo los ojos a un nuevo tipo de meta o concepción de la realidad, y que generalmente va acompañada también de variaciones en el aspecto físico o estético de la persona.

Si bien religiones como la budista, que lejos de encontrar nada utópico o inalcanzable en lo divino, apuntan al constante acercamiento a este plano en el ámbito terrenal, como único objetivo para escapar del *samsara*, interminable rueda de reencarnaciones que aleja del perfeccionamiento, en el cristianismo es la resurrección y la vida eterna la meta del creyente. Pero su consecución no es gratuita, como refleja la Pasión y Muerte de Jesucristo, en la que el propio hijo de Dios padece martirio y sufrimiento en un ejercicio de sacrificio ejemplar para redimir a la humanidad. De modo que, en esta óptica, pueden apuntarse como vías de acercamiento a la divinidad las siguientes:

- 1) El sacrificio, como necesaria senda que ha de impregnar todos los ámbitos de la vida, desechando los placeres, lo superficial y lo mundano hasta alcanzar su máxima expresión, con la entrega desinteresada de la propia vida, lo que se verá recompensado en la próxima.
- 2) La virtud, que se reflejará en la inquebrantable humildad y fe a la hora de perseguir los objetivos que conducen a la divinidad, y en la plenitud y limpieza de la conciencia y el convencimiento que la guía.
- 3) El sufrimiento que acarrea ser ejecutor de las acciones que invariablemente despertarán la ira y el rechazo de los incrédulos o los ególatras y que harán seguro candidato al portador de esa verdad de martirios y penas sin cuento.
- 4) La redención como vía de salvación. La figura crística ha vivido, al igual que el carpintero de Nazaret, una experiencia humana en la que, a pesar de su búsqueda de la perfección, no ha podido evitar pecar. El arrepentimiento, que en la etapa humana se ve marcada en buena medida por el miedo al juicio del Cielo, surge al final de forma sincera y como expresión en vida de la asunción de que tan preciada meta no pudo forjarse más que a través de un camino cenagoso. Ese entendimiento conduce, al fin, a la paz espiritual y a cerrar el círculo de la vida terrenal, lo que permite ya morir con toda tranquilidad y garantías.

2.1. SALVACIÓN Y CAMBIO DE ENTIDAD: *ALIEN 3*

El primer y fundamental acercamiento de Fincher al terreno del martirio, el arrepentimiento y la salvación por la vía del sacrificio y el acto de fe es su *ópera*



prima, *Alien 3* (1992), cinta famosa por sus innumerables problemas de guión y que en la pantalla firman David Giler, Walter Hill y Larry Ferguson, sobre una historia de Vincent Ward. En ella, la teniente Ellen Ripley (Sigourney Weaver) es la única superviviente del accidente de su cápsula espacial, que se estrella en Fiorina Fury 161, un planeta cárcel de máxima seguridad, habitado por internos con cromosomas YY, que han abrazado un «apocalíptico y milenarismo fundamentalismo cristiano», como lo describirá el a priori aséptico Clemens (Charles Dance), un médico de oscuro pasado que será la única persona a la que terminará «tentando» Ripley, por cuanto que la tentación de la carne hervirá desde un principio entre el resto de los personajes desde que conocen la noticia de que una mujer se unirá temporalmente a la congregación.

La escasa descripción visual del exterior del planeta, desolado e infestado de piojos, en clara similitud con alguna de las plagas del Antiguo Testamento, no puede ser más reveladora: un plano en el que se aprecian unas ruinas con forma de cruz, el del propio choque de la nave de Ripley, que evoca la caída de un meteorito, o el modo en que el sol se oculta cuando el perro *Spike* es el único testigo del advenimiento del alienígena del que posteriormente será huésped y que sembrará la destrucción, recuerdan el anuncio que efectúa Apocalipsis, 6, 12:

Y vi, tras haber abierto el sexto sello, y se produjo un violento terremoto: el sol se tornó oscuro como un paño de crin y la luna entera se hizo como de sangre, y las estrellas del cielo cayeron a la tierra.

La propia llegada de Ripley a este nuevo mundo recuerda el proceso de gestación de una vida humana, que en este caso se describe al tiempo que se presentan los títulos de crédito: hibernada en su nave, preparándose para el despertar, con signos de inquietud y agitada la respiración, la teniente no es consciente, además, de que uno de estos alienígenas, cuyo parasitario proceso de crecimiento necesita de otras formas de vida para completarse, la ha elegido precisamente a ella. El futuro ser procede inicialmente de un huevo, del que emerge una primera criatura de aspecto pulpesco, encargada de introducir el embrión del monstruo definitivo en el interior del huésped, que acaba muriendo una vez que, desarrollada la bestia por completo, ésta sale al exterior a través de sus vísceras. Es decir, Ripley, que revelará sólo al final su total encarnación como figura crística, nace en un principio con el mal dentro de sí, como un hombre cualquiera, y aterriza en el nuevo mundo con promesas de vida y muerte para sus habitantes, igual que «como por un solo hombre entró el pecado en el mundo, y por el pecado la muerte, así la muerte ha pasado a todos los hombres, por cuanto todos pecaron» (Romanos, 5, 12).

La llegada de Ripley a una cárcel-monasterio, habitada por un híbrido de monjes y criminales que no han visto en años a una mujer, revoluciona por razones obvias la vida del centro penitenciario. La secuencia en que el superintendente Andrews (Brian Glover) da a los internos una explicación «oficial» de lo sucedido, para evitar rumores y suspicacias, abre una primera vía para la comprensión del espectador del terrible ambiente en que se verá obligada a desenvolverse la recién llegada: excitado y nervioso, el preso Morse (Danny Webb) recuerda que ha hecho

un voto de castidad «que incluye a las mujeres», mientras que otro interno con más luces, Dillon (Charles S. Dutton), cuya actuación se convertirá en determinante a lo largo del metraje, afirma sin ambages que «la presencia de un extraño, especialmente si es mujer, supondrá una violación de la armonía y un quebrantamiento de nuestra unidad espiritual».

Los internos fraguan láminas de plomo para contenedores de desechos tóxicos, en una nueva metáfora que deja claro que el intento de aislamiento del pecado es una práctica continua en la vida diaria de una comunidad obligada a vivir en el bajo infierno de Dante, aquel que castiga la violencia en sus más diferentes formas, como pecado de mayor trascendencia social, y en el que Ripley endurecerá su relación con los condenados. La secuencia de la autopsia a la pequeña Newt, que viajaba con Ripley en la cápsula, y que no logra sobrevivir al accidente en un giro de los guionistas, que deciden romper radicalmente el tempo que la saga adquiriera con su predecesora, *Aliens, el regreso* (*Aliens*, 1986), de James Cameron, supone el primer ruego de perdón de la teniente, hacia una niña a la que no ha podido salvar de la desgracia, la voluntad de Dios, ni, sobre todo, de que el pecado haya podido mancillarla a ella también y ahora habite en su interior. Ripley no quiere revelar a Clemens la verdadera razón de la disección del cadáver, y miente al decir que temía que la niña fuera portadora de un brote de cólera, enfermedad «de la que no se conoce un solo caso desde hace 200 años», contesta el médico.

Los veinticinco internos, «ladrones, violadores, asesinos, pederastas», recapitula Andrews, asisten a la última despedida de la niña y del cabo Dwayne Hicks (Michael Biehn, en *Aliens*), muerto también en el accidente, y que son momificados y arrojados a las profundidades ardientes de una inmensa fundición. Se trata de dos secuencias paralelas en las que se simultanea la despedida ceremonial de dos seres humanos, cuyas almas se purifican en la muerte, pasando por tanto a disfrutar los privilegios de la eternidad cristiana, con el advenimiento luciferino de la bestia en la oscura realidad terrenal. No pueden ser más descriptivas (ni proféticas) las palabras del propio Andrews, y más tarde de Dillon, en la ceremonia, que se cruzan con planos de los rostros adustos de sus acólitos y con la agonía en soledad de *Spike*, antes de que el alien salga al exterior: «acoge a esta niña y a este hombre en tu seno, Señor. Sus cuerpos proceden de la oscuridad de nuestra noche. Han sido liberados de las tinieblas y del sufrimiento. La niña y el hombre ya no son de este mundo. Pertenecen a la eternidad, al infinito. Polvo eres y en polvo te convertirás». En ese momento aparece Dillon, que pregunta: «¿Por qué? ¿Por qué castigar a los inocentes?», mientras *Spike* ya aúlla de dolor en el siguiente plano. Y apostilla: «¿Por qué sacrificarlos? ¿Por qué hacerlos sufrir? No hay promesas. Nada es seguro. Pocos serán los elegidos. Pocos se salvarán. Nunca conocerán el dolor y el sufrimiento que dejan tras de sí. Lanzamos estos cuerpos al vacío con el corazón alegre...», continúa, mientras las vísceras de *Spike* explotan al fin, liberando al demonio recién nacido, que corrobora con una oscura paradoja el final de la oración: «... porque cada semilla contiene la promesa de una flor, y cada muerto, no importa su edad, contiene una nueva vida. Un principio. Amén». Fincher fija en este punto, al final del funeral, la revelación. Una revelación que capta más el intelecto del espectador que la propia Ripley, inconsciente aún en el guión de su condición de redentora, y que



marca el antes y el después de lo crítico en el personaje: una gota de sangre cae de su nariz como amargo presagio de su viaje iniciático, dada su condición de portadora del mal y salvadora, y señal de que deberá entregarse al final por esta causa. A esto se une, en el siguiente plano, frente a un espejo, la visión de la teniente ya con la cabeza rapada, en un claro ejercicio de afirmación de su ruptura con el mundo que ha conocido anteriormente (al que ya sólo la ataban el soldado y la niña muertos) y de integración en el nuevo, que, al igual que Jesús, sabe perfectamente que le será hostil desde que empieza en él su vida pública.

La llegada de Ripley al comedor de la prisión es recibida con cuchicheos y miradas furtivas y cómplices entre los presos. El interno Golic (Paul McGann) se santigua. Dillon le pregunta a Ripley si tiene fe. «No mucha», contesta ésta, a lo que Dillon replica, a su vez, y a pesar de reconocer su condición de violador de mujeres, que «nuestra fe es muy sólida» y que «no podrá tentarnos», y le advierte de que se la tolerará a pesar de ser «una intolerable», y que Fury 161 es «un buen lugar para esperar».

Clemens trata con Ripley en una conversación privada el carácter marcadamente sectario de la congregación, charla que deriva en flirteo y en una propuesta sexual directa de la teniente hacia el doctor, no precisamente religioso, y que se ve, efectivamente, tentado por Ripley, en lo que constituye el único encuentro amoroso del personaje en toda la saga. «Llevo mucho tiempo en el espacio», comenta, en un guiño al espectador, conocedor de sus desventuras en el film de Cameron y en el primero, *Alien* (*Alien, el octavo pasajero*, 1979), de Ridley Scott.

Tras esta escena, el alienígena acaba con su primera víctima. Se trata de Murphy (Chris Fairbank), el dueño de *Spike*, quien se encuentra efectuando tareas de limpieza en el pozo 22 y que se peca, primero, de unos extraños restos orgánicos en el suelo, que no reconoce y que proceden del *alien* y, después, de un sutil movimiento en una abertura en el suelo. Murphy cree que es su perro quien se mueve en el fondo de la rendija. La cámara se acerca a la oscuridad del hoyo y emerge de ella a un tiempo en sendos planos subjetivos: la bestia estaba esperando. Su ataque rápido y letal (un escupitajo de ácido) hace a Murphy resbalar y caer directo al enorme ventilador del pozo, que lo despedaza *ipso facto*.

Clemens recibe una llamada, que Ripley escucha, y que comunica el accidente de Murphy. En el lugar de los hechos, el doctor ve que los bordes del agujero en el suelo están cauterizados, y halla más tarde a Ripley, que no ha perdido el tiempo a la hora de buscar evidencias de la presencia del monstruo, examinando los restos de su cápsula. Clemens le dice que la quemadura en el pozo es «igual a la que vi en el criotubo de la niña» y le exige que explique de una vez qué sucede. Ripley se limita a pedirle un ordenador con audio para acceder al registrador de vuelos de la nave, pero en la cárcel no disponen de tales instrumentos, por lo que la teniente se ve obligada a rescatar del vertedero los restos del androide Bishop (Lance Henriksen).

Mientras Andrews comunica a Clemens que la compañía Weyland-Yutani ha ordenado proteger a la mujer a toda costa en tanto que una delegación se desplaza hasta allí, y amenaza con contarle a Ripley su oscuro pasado, ésta se acerca al vertedero: lo que queda del malogrado robot se reduce a media cabeza, el cuello y uno de sus brazos. Pero el intento no llega a consumarse ante el asalto de cuatro internos, que la inmovilizan contra una barandilla y se disponen a violarla.



La agresión no llega a consumarse, al aparecer Dillon y descargar un severo castigo sobre los conspiradores con una barra de hierro. «Tengo que reeducar a alguno de los hermanos», dice a la mujer, tras golpearles sin piedad. «Hablarles de temas espirituales», prosigue, es una paradoja que hubiera podido parecer cómica en otras circunstancias. Alguno de los castigados ya reza, arrepentido y magullado en el suelo, y suplica perdón al Cielo con la cara desencajada, en un ataque de hipócrita fanatismo.

La siguiente secuencia muestra a unos internos, Boggs (Leon Herbert), Rains (Christopher John Fields) y Golic, encendiendo una gran hilera de velas en el enorme laberinto de compartimentos con forma de tubo que compone el subsuelo de la prisión, de arquitectura marcadamente gótico-industrial. Al percatarse de que la escasa luz de las velas —única iluminación con que cuentan en tan claustrofóbico espacio— oscila demasiado, tal vez por la acción de algún ventilador, imaginan, Rains se separa del grupo para encender las que hayan podido apagarse. El preso oye caer un bidón en algún lugar cercano y cree que alguien le está gastando una broma, pero pronto cae bajo las garras del alien. Los demás llegan a contemplar un momento la escena antes de correr desesperados por el laberinto. La confusión le cuesta la vida también a Boggs, a quien la bestia sorprende desde arriba, ya que esta especie puede moverse por el techo, y la virulencia del ataque provoca que el rostro de Golic quede en un segundo completamente cubierto por la sangre de su compañero. Saturado por el terror y la sorpresa, Golic será el primero en mirar, en un segundo crucial, directamente a los ojos del demonio, que abre sus fauces, desafiante, en un gesto cuya mera contemplación destruye de un zarpazo la cordura del recluso, quien, por lo demás, consigue huir del monstruo.

Bishop confirma a Ripley, mientras tanto, que había un *alien* a bordo, y que ha llegado hasta la cárcel con ellos. Advierte que «la compañía sabe todo lo que pasó en la nave» y pide, en un curioso arrebato de dignidad sintética que mucho recuerda al ordenador Hal 9000 de *2001: Una odisea del espacio (2001: A space odyssey)*, de Stanley Kubrick, que lo desconecten, ya que «si no puedo ser el mejor, prefiero no ser nada».

Golic, en la enfermería, presa de un shock y con camisa de fuerza, dice que «el dragón que se alimenta de mentes», a quien «nadie puede detener», ha matado a Boggs y a Rains. La concepción absolutamente medieval de la realidad de este preso es común en la congregación pero no es argumento suficiente para convencer a Andrews, que ordena separar a Golic del resto, ya que lo culpa del asesinato de sus compañeros. Aparece Ripley y pide al interno que le hable de ese dragón y el superintendente la rechaza violentamente, convertido ya, para el espectador atento, en una figura muy cercana a Pilatos. Más tarde, Ripley, que no quiere que se produzcan más muertes, confiesa abiertamente al responsable en su despacho que por la cárcel, efectivamente, pulula una bestia de más de dos metros, con ácido como sangre, de aspecto desagradable y que mata a primera vista, lo que, por supuesto, Andrews no cree. Además, éste le comunica que no hay ni una sola arma en Fury 161 y ordena su confinamiento en la enfermería. Allí, Ripley vuelve a hablar con Clemens y empieza a mostrar los primeros síntomas que hacen sospechar del mal que lleva dentro. Tras un ataque de tos, dice al médico que le pica la garganta y le



duele el estómago. Clemens termina contando su pasado como ex adicto a la morfina y asesino imprudente de once personas al recetar dosis excesivas de calmantes. Pero la confesión de Clemens es lo último que éste hace en su vida. Súbitamente el *alien* surge tras las cortinas de plástico, con las que envuelve al médico antes de matarlo. La bestia se acerca y abre sus fauces a escasos centímetros del rostro de ella, en un impactante primer plano que sirvió como base para la promoción del film. Sin embargo, el *alien*, percibiendo que Ripley está incubando a uno de los suyos, da media vuelta y se marcha, llevándose a Clemens consigo, como hace con todas sus víctimas, de las que parece no dejar rastro, en claro paralelismo con los demonios que se adueñan de las almas de los pecadores.

Andrews está explicando, entretanto, en el comedor, la versión «oficial» de las causas de todas las muertes. Ripley llega corriendo, y en una nueva sucesión rápida de planos, interrumpe la sesión y dice «está aquí», Andrews le recrimina su actitud, negándola una vez más, y el *alien* surge, de nuevo, de una abertura en el techo, y se lleva para siempre al superintendente. Los presos, entre el miedo y el caos provocado por la escena, quedan solos y sin nadie al mando, al menos *a priori*, ya que, por derecho, serán Ripley y Dillon, que se convertirá en lo subsiguiente en una especie de primer apóstol de la primera, los que digan qué hay que hacer a partir de ahora. Ripley comunica que el monstruo (como toda encarnación del mal) no tiene otro objetivo que el de acabar con todos y habla del fuego como único elemento capaz de destruir-purificar al alienígena. Sólo Morse mostrará una semejanza con Judas, llegando incluso a proponer públicamente matar a Ripley, «porque fue ella quien trajo a ese monstruo».

El plan consistirá en obligar al *alien* a salir de los bajos del complejo incendiando las tuberías, hasta atraerlo a un depósito blindado de residuos tóxicos no utilizado hasta el momento, para encerrarlo allí. Pero uno de los internos es sorprendido por la bestia en una de las conexiones entre los sótanos, lo que le hace soltar, en una intensa escena a cámara lenta y sin sonido, el cubo con sustancia inflamable y la bengala que lo detona. El compartimento vuela por los aires antes de tiempo y provoca una reacción en cadena en los contiguos que diezma la población de la cárcel. Dillon hace funcionar finalmente los aspersores y la escena culmina con un contrapicado a cámara lenta de los presos supervivientes, caminando como condenados entre una nube de humo. La tensión entre Morse y Aaron (Ralph Brown), el lugarteniente de Andrews, apodado «85» por su coeficiente intelectual, aumenta mientras Ripley vuelve a sentirse mal, lo que la lleva a desplazarse a la cápsula para activar el neuroscan, cuyo examen interno, que realiza con la ayuda de Aaron, la enfrenta directamente con la verdad: «Creo que tiene un bicho dentro», dice «85», al observar en la pantalla a un *alien* reina, capaz de poner huevos y multiplicar por mil el mal que amenaza a la congregación y a la humanidad, en proceso de gestación en el cuerpo de la teniente.

Ripley no quiere que ni un solo miembro de Weyland-Yutani pise el planeta, porque sabe, desde la primera parte de la saga, que la corporación no dudará en acabar con todos con tal de capturar a la bestia y estudiarla para incorporarla a su división de armas biológicas. Por ello pide a Aaron que le dé su código de comunicación para decirle a la compañía que el planeta está plagado de toxinas nucleares,



consiguiendo así que pasen de largo, algo a lo que el oficial se niega, hastiado y deseoso de volver a casa con su familia. Ripley sale así al encuentro del ser, justo a tiempo de que la compañía comunique que se aproxima ya al planeta, que lo hace con un equipo médico y que —prioridad absoluta— la teniente debe ser puesta en cuarentena. La mirada de Aaron ante el reiterativo mensaje de la pantalla indica que empieza a creer en Ripley. Un plano de la enorme nave, ya no lejos del planeta, el cual aún se halla en una posición sobre el sol que recuerda a un eclipse, anuncia un futuro funesto.

Ripley realiza un particular ejercicio de introspección en los sótanos buscando al *alien*, que podría recordar en algún punto a los de Cristo, antes de ser ejecutado, en el huerto de Getsemaní. Sola, en la oscuridad húmeda de uno de los lugares más impíos que sus viajes hayan conocido, llama al dragón hablando al silencio, identificándose completamente con él, como lo que ambos son: las dos caras de la misma moneda. «¿Dónde estás cuando te necesito? No tengas miedo. Soy de la familia. Llevas tanto tiempo en mi vida que no recuerdo nada más. Haz algo por mí. Haz lo que tienes que hacer», pide, ya consciente de que ha de sacrificarse, y de que prefiere hacerlo con dignidad, luchando contra el monstruo. Sin embargo, su golpe con una barra de hierro ante lo que cree la cabeza del alienígena resulta ser sólo una tubería podrida, que se rompe y revela miles de gusanos. El demonio, una vez más, ha engañado a los ojos humanos. La bestia se halla detrás, y sorprende a Ripley, pero, una vez más, no la mata.

A la vuelta, Ripley pide a Dillon que acelere su muerte segura, y que acabe así con la reina que multiplicará a los alienígenas, algo para lo que ella no tiene valor. En un acto de valentía no exento de humildad, la teniente da la espalda al jefe religioso y solicita morir «en silencio y sin plegarias». Dillon accede en un principio, pero tras el gesto de Ripley, éste, que sujeta un hacha, refleja en sus ojos una piedad de la que Ripley no llega a ser consciente dada su posición y que después justifica alegando que «no le gusta perder una pelea contra nada ni contra nadie», de modo que acuerdan acabar primero con el monstruo, prestándose Ripley como cebo ya que es la única a quien el *alien* no atacará, y acabar después con ella, a lo que Dillon, que ya ha dado muestras de una fe y unos valores poco comunes en tan oscuro lugar, se compromete con dudosa sinceridad.

Dillon reúne a los supervivientes y, junto a Ripley, los convence de que es necesario acabar con el monstruo, opción de la que sólo se desmarca Aaron, quien prefiere esperar a la compañía, y que es tildado de «no creyente» por el jefe de la congregación. El nuevo plan será atraer al monstruo al molde de la fundición y sumergirlo bajo una cascada de plomo hirviendo. Sólo habrá una oportunidad, de nuevo, y será necesario ir cerrando los pasillos al paso del *alien* y accionar un pistón que sellará la zona. Comienza entonces una sucesión de persecuciones, con el predominio de la cámara subjetiva desde la perspectiva del monstruo, la oscuridad y el sonido aterrado de los gritos de los presos, que van cayendo uno a uno entre la confusión, hasta que sólo quedan Morse, Dillon y Ripley. Entre tanto, la delegación de Weyland-Yutani, compuesta por varios soldados, científicos y un personaje cuyo rostro aparece en un principio en la sombra, arriba a la prisión, donde son conducidos por «85» a la fundición. Ripley azuza al monstruo con una antorcha, ya



muy cerca del molde y con el pistón cerrándose, pero éste sólo la sigue cuando Dillon la sujeta y la conduce hacia adentro, tal vez al creer que el hombre podría dañar a la portadora de la futura reina. Una vez en el interior de la trampa, Morse cierra la última compuerta y se dispone a verter el plomo fundido. Ripley pide a Dillon que salga de la ratonera escalando por la pared, ya que ella tiene que morir de todas formas, y éste le recuerda su trato: primero la fiera, después ella. Pero, una vez que Ripley ha salido, Dillon se queda y lucha contra el monstruo en un último ejercicio de autoridad moral: «Dios cuidará de ti, hermana», promete a la teniente antes de que la bestia se le eche encima. Ripley queda un momento exhausta ante tal acto de fe mientras Morse vierte al fin el plomo, que sepulta por completo a hombre y bestia. Tras un momento de respiro que prometía el fin de la pesadilla, el *alien* salta del fondo de la fundición y queda agarrado de varias cadenas y tuberías, intentando sacudirse el plomo hirviendo. Persigue por este amasijo colgante a Ripley por última vez, antes de que ésta consiga empaparle de agua helada con unos aspersores, lo que hace que el monstruo explote y muera definitivamente.

Los miembros de la compañía aparecen en escena. El hombre en la sombra no es otro que una réplica de Bishop, que se presenta como el diseñador «muy humano» del androide, y le promete a Ripley que le extirparán al parásito para acabar con él, y que la dejarán vivir. Bishop trata de tentarla diciéndole que aún «le queda toda una vida, hijos, y lo más importante: saber que está muerto». Ripley, consciente de que se engaña, pide garantías y Bishop sólo puede ofrecerle su palabra, lo que refuerza definitivamente los sentimientos y la fe de la protagonista. Con un rotundo «no» cierra una verja metálica entre ambos y se aleja en una plataforma-grúa. Aaron, que ha comprendido por fin la verdad, ataca a Bishop con una barra, pero cae bajo las balas de la escolta. Ripley se sitúa de espaldas junto a la caldera más grande y, con los brazos en cruz, convertida ya por derecho en el Jesús de la historia, se deja caer al magma. La reina *alien* trata de salir justo en ese momento, atravesando las vísceras de la mujer, que la sujeta, llevándosela con ella hacia a la muerte y redimiendo a justos e impíos por igual, al librar a todos de la amenaza. Ni la bestia ha sobrevivido ni los demonios corporativos han logrado su objetivo. Las calderas de la fundición se apagan y el sol asoma de nuevo tras el planeta. La cárcel queda precintada y Morse, el último superviviente, es detenido. La última toma muestra los restos de la cápsula, abandonada ya en las instalaciones vacías, con la voz de Ripley de fondo pronunciando las últimas palabras que decía en la primera entrega, identificándose como la última superviviente del *Nostromo*. Fundido en negro. Créditos finales.

2.2. ANTICRISTO E INFIERNO EN LA TIERRA: *SE7EN*

Se7en comienza una mañana en el apartamento del solitario teniente William Somerset (Morgan Freeman), quien se viste despacio a pesar de que, como enseguida sabremos, le quedan tan sólo siete días para retirarse. La historia salta de inmediato a la escena de un crimen reciente, en el que una mujer ha matado a su marido (el hombre que vemos muerto en el suelo no es otro que Andrew Kevin Walker, el



guionista del film, en un macabro cameo). Entra en escena el detective David Mills (Brad Pitt), recién llegado a la ciudad. En su primera conversación, ya en el exterior, Somerset no entiende el empeño de Mills por trasladarse a ese lugar, que en ningún momento se nos permite localizar y que el espectador acabará identificando como una alegoría del infierno en la tierra, un epítome de las enfermedades y la decadencia del mundo moderno merced a lo asfixiante y lóbrego de los espacios, la sempiterna lluvia que azota la urbe y los horrendos crímenes que, como comprobará, es capaz de generar. Mills alega que el cambio le convenía, pero desde el principio se adivina que este personaje es ambicioso, que quiere hacer carrera en la policía y que cree que en ningún sitio podrá hacerlo como en la nueva ciudad. A esto se une el hecho de que el detective ya tiene una experiencia de cinco años en Homicidios. «Pero no aquí», es la sombría respuesta de Somerset.

Es de noche. Somerset, en la cama, pone en marcha un metrónomo que impele rápidamente a pensar que su mente nunca deja de trabajar, y comienzan los inquietantes títulos de crédito, plagados de imágenes entremezcladas y confusas que muestran el laborioso trabajo que las manos del asesino realizan con sus cuadernos de anotaciones. Entre los planos más curiosos, los que muestran la carta de un suicida auténtico que se quitó la vida en la cárcel, con la tinta manchada de lágrimas, junto a éstos; las fotos de deformidades y cadáveres que «adornan» o se superponen a sus páginas, el método con que sus dedos recortan la palabra «Dios» de un billete o el cosido de las hojas con hilo y aguja quirúrgicos. Para su realización, el equipo de Fincher trabajó desenfocando la cámara, experimentando con cristales delante de la lente para distorsionar las letras y las imágenes o arañando los negativos. El objetivo era reflejar los pensamientos del asesino, igualmente «desenfocados» para el cuerdo común de los mortales.

Es lunes. Mills se despierta junto a su mujer, Tracy (Gwyneth Paltrow), en su nuevo apartamento, deliberadamente lúgubre, con cajas desordenadas diseminadas por el dormitorio a causa del reciente traslado. Mills recibe una llamada: se ha cometido otro crimen. En la siguiente escena espera a Somerset, aterido por la lluvia, junto a la casa en que al parecer ha tenido lugar el suceso. La casa, sin duda, es un verdadero antro: trapos y cortinas desgarradas, costras de grasa pegadas a las paredes, desorden generalizado, oscuridad, dos televisores encendidos, cucarachas por doquier. Pero Mills sólo cree que «deberíamos llamar al Guinness» cuando descubre a su único habitante, la víctima: un hombre desmesuradamente obeso, muerto sentado a su mesa, con la cara enterrada en un plato de spaghetti. Somerset descubre innumerables latas de este alimento apiladas cerca de él. El teniente vuelve a mostrar su lado silencioso, metódico, mientras Mills no cesa de hablar de trivialidades. El cadáver está atado de pies y manos, un cubo lleno de vómitos se ubica bajo la mesa. Somerset pide a Mills que ayude a los agentes a interrogar a los vecinos, lo que éste toma como un desprecio y le valdrá nuevos roces en el viaje en coche de vuelta. Ya en el tanatorio, junto al enorme cadáver, que yace pálido en la camilla con la autopsia recién realizada, resulta que presenta marcas de dilatación en el duodeno, sufrió una hemorragia interna y tiene un hematoma en el recto, además de marcas producidas por la presión del cañón de una pistola en la nuca. En el despacho del capitán (R. Lee Ermey), Somerset empieza a atar cabos: el asesino no paró de servir al chico



gordo hasta la muerte, un sadismo que, según el experimentado teniente, esconde un móvil demasiado retorcido como para poder resolver el caso en la semana que le queda, por lo que solicita desentenderse del mismo, y que sea al recién llegado a quien se le asigne: «Éste va a ser difícil y durará mucho», sentencia.

Es martes. Un nuevo cadáver aparece en la parte alta de la ciudad. Esta vez se trata del abogado Eli Gould. En el suelo, una balanza y unos libros apilados y un gran charco de sangre con la palabra *greed* (avaricia) escrita junto a ellos. La foto de la mujer de Gould aparece sobre la mesa del despacho de éste con dos círculos rojos alrededor de los ojos. Mills lo presencia todo un tanto desorientado. En la comisaría, el capitán deja a Somerset un frasco con tiras de plástico que, al parecer, le fueron hechas tragar al obeso.

La acción se traslada a la casa de la primera víctima. Somerset descubre que las tiras de plástico se corresponden con varios agujeros en el parquet, erosionados al arrastrar la nevera. Al apartarla el teniente, encuentra en la pared la palabra *gluttony* (gula) escrita con grasa, y una nota extraída de *Los paraísos perdidos*, de John Milton: «Largo y escabroso es el camino que del infierno conduce a la luz». El viejo policía ya no tiene dudas: ambos crímenes son obra del mismo hombre.

De nuevo en la comisaría, Somerset se dirige al capitán y a Mills con el convencimiento de que invisten los años de investigación policial: «Esto acaba de empezar», les dice. «Hay siete pecados capitales: la gula, la avaricia... La pereza, la soberbia, la ira, la lujuria y la envidia. Prepárate para cinco crímenes más». Somerset ya ha decidido que no seguirá con el caso, e insiste en que se lo pasen al joven *rookie*. Los planos siguientes, en los que el personaje de Freeman toma un taxi, contribuyen a aumentar el desasosiego y la sensación en el espectador de que la ciudad en que se desarrolla el film es una ratonera, una parcela del infierno que se abre en la tierra de muy difícil escapatoria: a la lluvia sin fin se unen imágenes fugaces pero crudas de indigentes y de policías y curiosos en una calle en la que se ha cometido otro crimen, y que se halla en plena confusión, todo lo cual lleva al policía a pedirle al taxista que le lleve «lo más lejos que pueda». Donde en realidad se dirige el personaje, a quien, efectivamente, el hábito policial no abandona ni un instante, es a la biblioteca, en la que dan comienzo unas bellas a la par que tétricas secuencias paralelas en las que, bajo el manto de la música clásica, la cámara discurre junto a Somerset por los pasillos y estanterías de la estancia, y en la casa de Mills, que no deja revisar las truculentas fotos del obeso anónimo y del abogado famoso (que ha sido obligado a automutilarse, según consta al margen de la desagradable instantánea), mientras Tracy lo mira a sus espaldas, con admiración y un punto de tristeza. El espectador contempla en este acto, de los pocos que le ofrecen un relativo respiro a lo largo del metraje, cómo Somerset selecciona y fotocopia los textos que juzga más susceptibles de investigación sobre el posible móvil del asesino, y que extrae de los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, y de *La Divina Comedia*, de Dante. Finalmente, en la comisaría vacía, Somerset deja un sobre en la mesa del joven detective con el material recopilado.

Al día siguiente, una llamada de Tracy a la comisaría sirve para que, a las siete de esa tarde, el veterano agente cene con los Mills. Somerset, que conecta casi al instante con la mujer de su compañero, revela nuevos aspectos de su personali-



dad y del lóbrego lugar al que se ha trasladado el matrimonio, cuando explica en la sobremesa que nunca llegó a casarse, y que lleva «demasiado tiempo» en la ciudad, como si ese fuera el detonante de sus desgracias anteriores y la causa de su huraño carácter. Una vez concluida la cena, los protagonistas investigan en la sala cómo pudo el asesino entrar y salir del céntrico despacho de Gould, quien fue encontrado atado, aunque con una mano libre sujetando un cuchillo, con el fue obligado a cortarse «una libra de carne. Ni más ni menos. Ni cartílago ni hueso. Sólo carne», como rememora Somerset a *El mercader de Venecia*, y que el malogrado se vio impedido a escoger, bajo las amenazas de su captor, de lo que le «sobrase», la grasa que le rodeaba el estómago en este caso. Tras un reconocimiento general del caso, en el que no existen huellas ni testigos, y que los dos agentes entienden ya como actos de contrición forzosa por parte de un fanático religioso, se deciden por preguntarle a la viuda del abogado, cuyos ojos aparecían rodeados por dos círculos en la foto. Entre sollozos, la mujer (Julie Araskog) revela que un enorme cuadro en el despacho de su marido está colgado al revés, lo que devuelve a los detectives a buscar pistas en dicha localización. Tras descolgar el cuadro, Somerset descubre un reguero de huellas digitales en la pared que parecen letras, y que al final revelan las palabras «Help me» (ayúdeme). El teniente veterano confiesa al joven que nunca había visto nada igual y ambos deciden dormir en la comisaría, ante el arduo trabajo de identificación de las huellas con su portador a través del sistema informático de fichas policiales. En el sofá, durante la espera, Mills y Somerset vuelven a poner en contraposición sus filosofías de vida.

El jueves, el capitán despierta a los dos policías. Theodore Allen, alias Victor, camello, delincuente habitual y cliente del abogado asesinado, es el dueño de las huellas dactilares. Un espectacular despliegue policial se desplaza hasta un cochambroso edificio de apartamentos, en un barrio bajo. Tras la puerta del sospechoso cuelgan cientos de ambientadores con forma de abeto, para disimular el hedor de la espeluznante realidad que los agentes encuentran: Victor está atado a la cama, prácticamente esqueletizado, cubierto de llagas, sin su mano izquierda y, lo peor de todo, está vivo. Sobre el cabecero de su cama, la palabra *sloth* (pereza) escrita con sangre. Para interpretar tan horripilante escena, Fincher se valió de Michael Reid Mackay, un actor de tan sólo 39 kilos que hasta el momento sólo había interpretado papeles de zombies.

Victor no es, pues, el asesino, sino la siguiente víctima, que ha pasado un año entero atado a la cama, alimentado y mantenido por el asesino, quien ha mostrado el mismo escalofriante método para suministrarle antibióticos u ocuparse de sus heces que para hacerle toda una serie de fotos que recogen su pudrimiento físico y moral a lo largo de ese tiempo y para cortarle la mano, utilizando sus huellas después en el despacho de Gould. El médico dirá más tarde que el antiguo delincuente «ha padecido más dolor y sufrimiento que nadie que haya conocido antes, [...] y aún le queda un infierno por delante». Convencidos ya de que el asesino juega con los policías, lo que espolea la impotencia y el enfado de Mills, un fotógrafo toma instantáneas de ambos en el rellano de la escalera, lo que enfurece aún más al joven detective, que lo echa sin miramientos de la escena. El jueves termina con una llamada de Tracy a Somerset, quien le pide una cita al día siguiente para hablar con



él. En ella, le cuenta que está embarazada, que aún no se lo ha dicho a David y que no se adapta a la terrible ciudad. La experiencia responde una vez más por boca del viejo agente, que le confía el secreto en el que posiblemente, ahora que se acerca el final de su carrera, descansa su cansancio y su pesimismo perpetuo: él también pudo tener un hijo, pero sintió miedo de traerlo a un mundo que consideraba lleno de calamidades, por lo que convenció a su compañera para que no lo tuvieran, algo de lo que, finalmente, ha terminado arrepintiéndose cada día. «Si prefieres no tenerlo, no le digas a David lo de tu embarazo. Y si decides tenerlo, no dejes que nada ni nadie te haga cambiar de opinión», es el sabio consejo del teniente.

Somerset soborna a un agente del FBI sin escrúpulos para conseguir una lista de personas que han leído sobre los siete pecados capitales. En un nuevo mazazo a la conciencia del espectador y de los ideales del joven Mills, Somerset explica que el Bureau está conectado a los registros de las bibliotecas para controlar los hábitos de lectura de los ciudadanos. Tan orwelliana técnica de control, de manifiesta ilegalidad, sirve, al parecer, para «vigilar» a quien lee demasiado sobre Hitler o sobre armas nucleares, cuyos libros están «marcados» en los archivos. Los datos les llevan a casa de alguien que se hace llamar John Doe (término que se podría traducir en español como Juan Nadie o Perico de los Palotes, como símbolo de la poca relevancia de que su dueño dota a su persona con respecto a su obra). Cuando los policías llaman a su puerta, John Doe, quien se acerca desde el final del largo pasillo del edificio de apartamentos con bolsas de la compra, y a quien por el momento no veremos el rostro, no duda un segundo, al advertir la presencia de los detectives, en sacar un arma y disparar desde lejos, lo que coge por sorpresa a ambos. Doe sale huyendo, y Mills tras él, en una secuencia de persecución en la que la cámara subjetiva sigue a Mills en varias ocasiones, pero no desde su perspectiva, sino como si fuera el propio espectador quien corre junto a él tras el asesino por los pasillos, agachándose, por ejemplo, al lado del personaje cuando Doe le dispara, dando la impresión de hallarnos más en una especie de realista documental policiaco que en una trama dramática. El asesino sorprende a Mills finalmente en un callejón, y lo golpea desde la parte superior de un camión, lo que hace al detective perder la pistola y quedar, de rodillas, a merced del psicópata, quien le pone la suya en la sien. Tras un momento de sumisión total al libre albedrío del criminal, éste le deja vivir y escapa.

De nuevo frente a la puerta de Doe, el nerviosismo y la rabia de Mills le llevan a reventar la puerta del sospechoso sin una orden, a pesar de los consejos de Somerset, y a sobornar más tarde a una indigente para que cuente a la policía la increíble excusa de que fue ella quien los llamó. El apartamento de John Doe es, sin duda, el escenario más elaborado de toda la cinta. La guarida del loco, más que como una parcela del infierno en la tierra, que es la impresión que queda grabada en las retinas del espectador ante el evidente choque de elementos religiosos y macabros que componen este espacio, podría considerarse antes como un anti-paraiso, o la idea que un desviado criminal acostumbrado a la soledad puede concebir sobre el bienestar y el recogimiento, y en el que su obra asesina aún inconclusa, su dedicación, al fin y al cabo, lo domina todo: la oscuridad, que como en templo medieval cubre toda la estancia y que sólo encuentra iluminación en unas lámparas de casi nula potencia y en un enorme crucifijo de neón rojo sangre que cuelga sobre



el cabecero de la cama de John Doe; las biblias y trajes limpios y cubiertos con plásticos de cajones y armarios; una serie de vitrinas, en las que encuentran botes de spaghetti, libros de legislación y la mano de Victor en formol como recuerdos de sus víctimas anteriores, y en otra la fotografía de la siguiente, una prostituta rubia, cubierta por el recibo de una tienda de artículos eróticos y cuero pegado al cristal. Somerset descubre los cuadernos que aparecen en los títulos de crédito y Mills el cuarto de revelado de fotografías, en las que halla horribles momentos de las torturas de las víctimas de la gula y la avaricia y algo más: en la bañera flotan las fotos suyas y de Somerset que realizó el periodista al que Mills echó con vehemencia del edificio de Victor, y que no era otro que el propio John Doe.

Las escenas subsiguientes, con una casa repleta ya de policías e investigadores, revelan nuevos datos como la suficiencia económica patente, aunque no aclarada en el guión, de Doe, o el contenido de algunos de sus 2.000 cuadernos, el trabajo de toda una vida manuscrito como un único gran sermón, y que Somerset lee pacientemente sentado: «Qué titeres tan ridículos somos y qué vulgar es el escenario en el que bailamos. Cuánta diversión, baile, sexo. No hay inquietud en el mundo, ni por saber que no somos nada», ha escrito el autor. En ese momento suena el teléfono. Es Doe, quien sólo llama para expresar su admiración sincera ante la investigación policial que ha llevado tan pronto a dar con su paradero y a hacerle cambiar de estrategia.

En la tienda cuyo recibo han encontrado pegado en la vitrina con la foto de la prostituta, el dueño informa a los investigadores de que Doe le encargó la elaboración de un instrumento erótico ajustable al cuerpo con correas que simula un falo erecto, aunque con un enorme cuchillo afilado en el extremo, particular al que no dio importancia su realizador ya que, según asegura, «me han pedido cosas aún más raras». Antes incluso de salir de la tienda, Mills y Somerset reciben ya la noticia de que han encontrado a la chica. En un local de alterne dominado por la música estridente, la anarquía de neones y el rojo, en una nueva alegoría de bajada a los infiernos, los detectives encuentran en una habitación, en cuya puerta se puede leer *lust* (lujuria), el cadáver de la chica y a uno de sus clientes (Leland Orser) en estado de shock y con el artificio descrito puesto. Sólo en esta ocasión la crudeza del suceso se deja a la imaginación del espectador en la pantalla, ya que no llega a verse con precisión a la nueva víctima, ni tampoco la herramienta asesina, porque los policías han cubierto previamente al aterrorizado hombrecillo con una sábana, bajo la que se adivina el letal instrumento. En la sala de interrogatorios, el cliente, aún en crisis nerviosa, cuenta cómo fue obligado a ajustárselo y a asesinar a la prostituta usándolo, mientras el dueño del local (Michael Masee) asegura que no ha visto entrar y salir a nadie sospechoso.

En una cervecería, tras el trabajo, William muestra sus más negros presagios ante unos crímenes que, definitivamente, superan ya toda la experiencia que el veterano acumula a sus espaldas. Mills vuelve a hacer chocar sus apasionados planteamientos sobre la vida de los policías con los de su compañero y cree que esa apatía, en Somerset, es precisamente la postura más cómoda, dado que su jubilación se halla próxima. Es la única ocasión en que los argumentos del joven superan a los de su mentor en todo el metraje, y el último resquicio a la esperanza abierto al espectador, que a partir de aquí verá, sin remisión, cómo todo rueda cuesta abajo.



Aparece la víctima de la soberbia. Se trata de una bella mujer que los agentes encuentran desfigurada en su cama, y a la que sólo reconocemos por su retrato, que yace junto a ésta. En una mano le han pegado con cola un frasco de pastillas, y a la otra el teléfono. John Doe la ha hecho elegir entre hacer una llamada y conservar la vida, aunque con la cara destrozada, o suicidarse con los somníferos. La mujer, que al parecer no pudo soportar la primera idea, vació el frasco. Sobre el cabecero de la cama, y con sangre una vez más, el nombre del pecado: *pride*.

Un revés definitivo del guión deja entonces boquiabiertos a propios y extraños. Mills y Somerset entran en la comisaría, a los que sigue de cerca alguien que baja de un taxi. Una vez dentro, ese alguien llama por dos veces a Mills, que no le escucha por la algarabía de las oficinas. A la tercera, la llamada se convierte en un alarido que hace enmudecer al edificio. Mills y Somerset se giran. John Doe (Kevin Spacey), a quien por fin podemos ver, levanta las manos, que presenta con las yemas de los dedos cortadas —razón por la que no dejaba huellas digitales—, y la camisa manchada de sangre, y se entrega cuando aún faltan dos crímenes para completar su obra maestra.

Algo no encaja. Tras el cristal de la sala de interrogatorios, los detectives observan al hombrecillo aparentemente tranquilo a quien ya empezaban a considerar como el mismísimo Satanás. Spacey aparece en la escena con un traje carcelario rojo que grita sobre el resto de la escena, predominantemente azul y gris. Todos lo tienen claro: no piensa detenerse.

El abogado del presunto asesino informa a los detectives y al capitán de que Doe sostiene la existencia de dos cadáveres más, y que, si Mills y Somerset le acompañan a buscarlos, firmará una confesión, mientras que, si no aceptan, asegura que no aparecerán nunca. El hecho de que Doe ya esté detenido hace aceptar a los policías, por encima aún de las posibles trampas y chantajes que la propuesta pudiera ocultar.

La última secuencia de la película supone un verdadero esfuerzo de montaje, con cámaras que sitúan a la perfección cada plano en una más que tensa conversación entre el asesino y los dos policías, y que se alternan con la visión aérea de los helicópteros de escolta y el desenlace final, que se desarrolla en campo abierto. Durante el trayecto, a preguntas de los agentes, Doe deja claro que no importa quién es él realmente, pero sí su obra, que considera algo especial y que «será objeto de estudio, análisis y seguimiento para siempre». Sardónico, le dice a Mills que «no perderá ni un detalle» de lo que ha preparado como colofón a su trabajo y le reprocha que es fácil colgarle la etiqueta de loco, pero que fue elegido para cumplir esa misión. El personaje de Spacey libera toda su rabia cuando Mills le espeta que no hay nada especial en matar a personas inocentes, con lo que el moderno anticristo se revela como tal al responder que «sólo en un sucio mundo como éste, nuestra cínica sociedad puede decir que eran inocentes sin echarse a reír», ya que «presenciamos un pecado capital cada día en cada esquina y lo toleramos. Lo toleramos porque es normal. Lo toleramos mañana, tarde y noche. Pues se acabó. Estoy dando ejemplo», sentencia. Dicha encarnación de Cristo fraudulento queda reforzada por la respuesta de Mills cuando le grita al asesino que no es ningún mesías, y que en él sólo ve «una estrella fugaz» y «una camiseta de moda».





Una vez en las afueras de la ciudad, una gran extensión de terreno en la que los helicópteros no conciben emboscada posible, con un tendido de torres de alta tensión flanqueando la carretera, será el lugar donde John Doe ordene detener el coche. Los tres personajes bajan del vehículo y se internan unos metros en el campo. Son las siete en punto. En ese momento, un furgón de mensajería se acerca a lo lejos, y Somerset se acerca a interceptarlo, dejando a Doe, ahora de rodillas, a solas con Mills, que lo vigila pistola en mano. Traen un paquete para el joven detective que, tras deshacerse del mensajero y sopesar la posibilidad de que contenga una bomba, Somerset termina abriendo. El espectador no ve el contenido de la caja, pero el horror que experimenta el teniente deja paso a algo peor, la confirmación de sus peores sospechas: John Doe domina la situación, siempre ha dominado la situación y lo sigue haciendo aunque ahora esté detenido y de rodillas. Todos los cabos quedan atados en la mente del teniente, que corre hacia Mills, gritándole que tire inmediatamente la pistola. Mientras tanto, Doe le comenta que cuando reconocía su admiración por él no bromeaba. «Te admiro a ti y a tu esposa», dice, lo que al fin consigue captar del todo la atención del policía, que mira los aspavientos de Somerset en la lejanía sin entender lo que sucede. Doe, haciéndose pasar nuevamente por periodista, ha conseguido la dirección de Mills y ha estado en su casa. Con creciente horror, el policía escucha cómo el asesino ha tratado de «degustar la vida de un hombre sencillo» con Tracy, lo que no ha conseguido, por lo que se ha visto obligado a llevarse un recuerdo: «su hermosa cabeza», ahora en la caja de cartón. «Lo he hecho porque envidio tu vida. Parece que mi pecado es la envidia», confiesa John Doe, quien no oculta ya su intención de expiar su pecado por la mano justiciera de Mills: «La venganza es necesaria. Que estalle la ira», pide sin ambages. Somerset ha llegado ya al lugar donde se encuentran detective y sospechoso e insiste en que Mills debe soltar su arma. La perversidad sin límites del criminal le lleva a espolear al detective, diciéndole que Tracy suplicó por ella y por el hijo que llevaba dentro. Esto destruye completamente la moral de Somerset, quien golpea al asesino para que se calle, y la de Mills, que no conocía la noticia, algo que la diabólica mente de John Doe capta al instante. «Si le matas, habrá vencido», es lo último que acierta a decir Somerset. La breve pero hirviente lucha interior de David Mills no sirve de nada. El detective dispara a John Doe en la cabeza, y después vacía el cargador sobre su cuerpo muerto, en un desesperado intento por erradicar toda la maldad que el criminal representa y que ejecuta esta vez con inquietante e inexpresivo rostro. Pero este acto de justicia «divina» es sólo una ilusión, porque, efectivamente, Doe ha ganado, ha conseguido completar su círculo, mientras que Mills ha visto para siempre frustrados sus sueños como policía.

La película concluye con Mills detenido, la promesa del capitán de que se ocuparán de él psicológicamente, y el deseo de Somerset de que no le falte nada, refiriéndose probablemente al largo proceso que le espera. Además, el sino del teniente parece reforzarse cuando el capitán le pregunta qué va a hacer ahora, cumplidos los siete días que restaban a su jubilación: «Estaré por aquí», afirma el veterano.

Los créditos finales se deslizan de arriba a abajo, en contra de lo habitual, situando a Kevin Spacey en primer lugar, en compensación por no haber aparecido al principio, lo que se hizo con el objetivo de mantener la duda sobre el actor que interpretaba a Doe.

3. NIVEL AXIO-IDEOLÓGICO DE LOS PROTAGONISTAS

Fincher se vale de los recursos del thriller en ambas cintas —y en las subsiguientes, *The game* (*The game*, 1997) y *El club de la lucha* (*Fight club*, 1999), analizadas aquí, y en *La habitación del pánico* (*Panic room*, 2002)— para explorar parábolas sobre los caminos conducentes a la redención. Cada uno de sus protagonistas se ha de ver enfrentado a una prueba extrema que le exige un acto de fe y que, con mejor o peor suerte, cambiará para siempre el rumbo de sus vidas. La humanidad es, para Fincher, un gran pozo de oscuridad en el que la desconfianza es ley y en el que, si bien sólo unos pocos pueden redimirse, todos sin excepción arrastran tras de sí las cicatrices del pecado. Sólo de este modo se entiende que quienes asumen el papel de autoridad espiritual en las dos películas, Dillon y Somerset (interpretados ambos por hombres negros, como dato curioso), iguallen en valor y heroísmo a quienes deberán superar las pruebas que el mal, en sus distintas encarnaciones, les impone. Así pues, independientemente de la capacidad de cada cual para el sacrificio, la virtud y el sufrimiento, que apuntábamos al principio, el mal es una presencia constante en el presente, el pasado o el futuro de cada personaje, y suya es la tarea de administrar los elementos conducentes a la salvación. Ridley Scott definió a Ripley como «alguien que al principio tiene un ligero complejo de superioridad pero que luego tiene que comprender y aferrarse a la realidad y la supervivencia». Beatrice Sartori resaltaba, por su parte, la capacidad del personaje femenino para convocar a su oscuro apostolado al indicar que «ante la presencia real del monstruo, Ellen Ripley logra reunir a los hombres para librar una última lucha final, un desigual encuentro sin armas en el que no puede haber ni vencedores ni vencidos»⁵, tildando además al alien como «el viscoso anticristo más carismático de la historia del cine»⁶. Su acto de fe en la escena final, se entendió como «una guerra entre instintos maternos y asesinos»⁷ por Peter Travers, quien además quiso ver en esta película «el primer thriller de 50 millones de dólares que funciona también como una alegoría contra el sida»⁸, tal vez por el aspecto enfermizo de los monjes y la protagonista, rapados, y hablando del alien como un «virus no deseado» que se colaba en la congregación.

Las encarnaciones del mal en los dos filmes, el alien y John Doe, suponen formas de vileza en estado puro que se ponen de manifiesto desde la complejidad que el director otorga a cada una en su contexto así como en el lenguaje apocalíptico de Fincher a la hora de trabajar con la luz o los primeros planos cuando éstos les afectan. Si bien el *alien* era una figura conocida por sus películas predecesoras, inspirada en los diseños biomecánicos de la imaginación del pintor suizo H.R.

⁵ *El Mundo*, 11 de septiembre de 1992. Suplemento «Espectáculos», p. 1.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Rolling Stone*, mayo de 1992 (www.rollingstone.com/mv_reviews/review.asp?mid=72882&cafi=imdb)

⁸ *Ibidem*.



Giger, y que en esta película vio resaltado (a veces con poca fortuna en la pantalla) su aspecto más diabólico veloz (concibiéndolo como «un cruce entre un mercancías y un jaguar», según el diseñador de producción Tom Woodruff), no dejaba de ser un monstruo ideado por y para la ciencia ficción. Sin embargo, el personaje de John Doe daba una nueva vuelta de tuerca al género del thriller, cuyas concepciones más tradicionales ya había sacudido Jonathan Demme tan sólo unos años antes con el éxito de *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, 1991), y que presentaba a un nuevo tipo de psicópata con tintes mesiánicos que nada inmerso en el océano de lo cotidiano —aunque ni él ni sus actos lo son en absoluto— y que consigue pasar desapercibido en el *stablishment* que lo ha creado, resumiéndose en él las consecuencias de su hipocresía, dejadez e insolidaridad más retorcida. Doe se presenta así como una figura frankensteniana creada a partir de los desechos de toda una colectividad, un error social con dinero más que suficiente, pero sin empleos conocidos, que se vuelve contra sus creadores (que son todos, independientemente de su clase social u ocupación, como deja claro el monstruo), y que sólo un mundo cercano a un renacimiento inevitable previo Armagedón (idea que, curiosamente, advierte más este personaje de lo que la intuyen sus enemigos) puede generar. Y aún peor. Si, como advierte Caparrós Lera, «el filme es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época»⁹, o como cuando cita a Pierre Sorlin, «las películas nos hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado que del hecho histórico que intentan evocar»¹⁰, resulta no menos cierto que la sociedad creadora se identifica también con su monstruo, comprendiendo la razón de sus atrocidades aunque no pueda justificarlas, y dándole cobijo y hasta cierto respaldo desde el momento en que lo asume como un engranaje más del catálogo de horrores que el ciudadano puede presenciar de camino al trabajo o al encender su televisor.

Con todo, para que en la sociedad de lo apocalíptico quepan tales demonios, quienes les hacen frente están obligados, a su vez, a superar o ampliar el concepto de humanidad, bien acercándose a lo divino mediante la trascendencia del primigenio estado humano, que se revela de todo punto inútil para luchar contra los demonios (como en el caso de Ripley, cuyo peor mal es el que lleva en su interior), o bien asumiendo las consecuencias de su sacrificio, de cuyo alcance no dejan de ser conscientes en ningún momento (lo que justifica la ejecución sin juicio de Mills). Estas ideas calaron profundamente hasta el punto de inspirar series de televisión como la apocalíptica *Millenium*, que protagonizaba un pesimista policía dotado de poderes psíquicos, Lance Henriksen (precisamente el Bishop de *Aliens* y *Alien3*), integrado en un grupo especial que resolvía crímenes cometidos por mentes particularmente diabólicas, cuya ejecución y móviles recordaban mucho a los de *Se7en*. Como pondría de manifiesto en *El País* Torreiro,

⁹ CAPARRÓS LERA, José María: *Persona y sociedad en el cine de los 90*. Tomo 1, Eunsa, Pamplona, 1994, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*.

Duro, sólido, pesimista, *Se7en* es uno de esos filmes capaces de trascender la simple rutina del género para erigirse en punto de referencia de futuro, algo que le está permitido a bien pocas películas comerciales¹¹.

Los resultados indican que al final, en las dos películas, los protagonistas vencen a través de sus sacrificios personales (de la vida en el caso de Ripley y del futuro en el de Mills), erradicando desmesuradas formas del mal que habitan el mundo y cuya vileza es suficiente para afectar a toda la humanidad. Algo que, efectivamente, justifica las motivaciones de ambos, pero que, con todo, no deja de ser, a ojos del espectador, una oportunidad para poder seguir adelante un tiempo más antes del cambio definitivo, ya que, ni en *Alien3* ni en *Se7en*, el mundo parece un lugar mejor tras el exterminio de los malvados. Las verdaderas semillas de lo maligno; la corporación Weyland Yutani, Morse, el preso más violento; la apatía social, la insolidaridad o el fanatismo, junto a la obligación del ser humano de encararlas superándose a sí mismo, siguen ahí: tras cada conciencia humana.

4. CÓMO VISUALIZAR LO APOCALÍPTICO: TRATAMIENTO DE LA LUZ, EL COLOR Y LA FOTOGRAFÍA

La estética de lo apocalíptico en *Alien3* bebe de fuentes góticas, a la hora de construir los decorados, y abunda en los temores del románico, donde el miedo a Dios y al juicio final de que hace gala la congregación se ven reflejados también en la escasa luz que domina los interiores y que contribuye a aumentar la sensación de participación en la noche eterna de los monjes reclusos. El diseñador de producción, Norman Reynolds, indicaba que los escenarios «están en el futuro, pero tienen mucho del presente y algo del pasado», lo que contribuía a aumentar el miedo irracional en el público de principios de los años 90. Torreiro escribiría que

Alien III se trata de un prolijo, claustrofóbico, obsesivo ejercicio de estilo que el joven David Fincher [...] lleva a buen puerto cuando todo parecía presagiar lo contrario. Él es el responsable de crear la sensación de ahogo que persigue al espectador, aunque también lo es de ciertos detalles de puesta en escena innecesariamente enfáticos: véase los abusivos contrapicados que establecen un agotador punto de vista en el comienzo de la película¹². [Y añadía que] *Alien III* es un duro ejercicio para el espectador. Su tono ocre, la escenografía decrepita y carcomida por la dejadez, el desaliento que transmiten sus imágenes la hacen particularmente desasosegadora¹³.

Si bien, como apunta Lorenzo Díaz sobre el guión de la cinta, «dado que las correcciones empiezan a estar presentes desde la primera página, no hay forma de

¹¹ *El País*, 15 de enero de 1995, p. 36.

¹² *El País*, 26 de septiembre de 1992, p. 22.

¹³ *Ibidem*.





saber qué se rodó ni cómo»¹⁴, está claro que al menos subyace un lenguaje común basado en la oscuridad de espacios y personajes, que interactúan al servicio de la técnica narrativa y visual. El color adquiere una importancia capital, en un set dominado por el humo y la profundidad, que otorga a los naranjas, amarillos y marrones un papel primordial que va minando el ánimo de la audiencia, como Fincher desea conscientemente desde el primer minuto. La luz se reduce a veces a la pobreza de unas antorchas o velas, y a la tristeza de unos tubos fluorescentes, y sólo la enfermería y las dependencias «oficiales», como el despacho de Andrews o el espacio en que se practica la autopsia a la pequeña Newt, presentan un tono más aséptico. Fincher utiliza primeros planos y detalles minimalistas (enfoca objetos como los instrumentos de autopsia o las jeringuillas) para reducir aún más los espacios y aumentar la claustrofobia. La cámara se mueve aquí desde un nuevo punto de vista, no experimentado en sus predecesoras, consistente en utilizar la perspectiva subjetiva del alien, que rueda por paredes y techos como lo hace la bestia.

Por otro lado, sobre *Se7en*, Juan Cavestany escribió que la cinta se desarrollaba «en una estación del año que no existe, pero donde llueve constantemente y la pobre luz que llega al suelo imprime la desolación en la cara de todos sus habitantes (la película está realizada con un proceso fotográfico especial que palidece y ensucia los colores, sometiéndolos casi a las reglas del blanco y negro)¹⁵.

Fue este proceso precisamente el que permitió cambiar de forma radical, por ejemplo, el tono general de la secuencia del clímax, «calentando» la escena mediante la recreación del amarillo en el campo en que se desarrolla, mucho más verde en realidad de lo que se aprecia en la pantalla, y con un cielo mucho más despejado, que adquiere en el metraje tonos de sucio atardecer. Además, las mismas técnicas permitieron variar la tonalidad de las sombras en los rostros, añadiendo al de Spacey sugerencias que resaltaban lo más oscuro de su expresión. Morgan Freeman explicaba también, a propósito de los escenarios, en una de las escasas declaraciones a la prensa sobre la película, que

el set estaba siempre a oscuras, era incómodo y nocivo para la salud. El director, David Fincher, y otros miembros del equipo desarrollaron una tos crónica debido al agua y al aceite mineral que se esparcía con ventiladores por el aire para crear esa atmósfera lóbrega¹⁶.

También en esta ocasión se aprovechaba el recurso de la luz natural como única iluminación, como en la escena de la gula, cuyo escenario, anteriormente descrito, se basaba en un caso real de suicidio.

¹⁴ DÍAZ, Lorenzo: *Aliens*, Alberto Santos Editor, Madrid, 1998, p. 170.

¹⁵ *El País*, 12 de enero de 1996. Sección «El País de las Tentaciones», p. 9.

¹⁶ *Ibidem*.

Así pues, son los grises, los azules pálidos y los ocres los colores que dominan casi todos los espacios del film, aunque mención aparte merece la utilización del rojo en escenas de importante presencia emocional, como las estancias exclusivas de John Doe (su cuarto de revelado, la gran cruz de neón), o en el mono carcelario que viste cuando se entrega, y que contrasta con la sobriedad del entorno. Se trata de un recurso común, cuya referencia más inmediata señala a M. Night Shyamalan, director de *El sexto sentido* (*The sixth sense*, 1999), *El protegido* (*Unbreakable*, 2000) o *Señales* (*Signs*, 2002), quien también aprovecha esta técnica para anunciar que algo impactante sucede o va a suceder, o para señalar a alguien en concreto como culpable de una mala acción.

Para entender los complejos procesos de fotografía que reflejan el retrato apocalíptico de la mente desviada de John Doe pueden tomarse como referencia las palabras de Melodie McDaniel, encargada de elaborar las instantáneas de cada asesinato que John Doe guardaba en su casa, y que suponían auténticos himnos a la atrocidad, y en algunos casos testimonios narrativos del crimen en imágenes. Mc Daniel blanqueaba polaroids y arañaba negativos. En el crimen de la gula, por ejemplo, reconoce haber hecho «cosas abstractas» con cámaras que no funcionaban bien, con el objetivo de conseguir «errores interesantes». En la avaricia, por ejemplo, la fotógrafo retrató el asesinato paso por paso, dándole un toque más narrativo, y con la lujuria se combinaron ambos experimentos, cambiando las lentes y realizando «fotos desenfocadas, con una mala composición y retoques mal hechos», lo que causaba un efecto «espontáneo y enloquecido». Fincher reconocía, por su parte, sobre las fotografías que reflejaban la degradación de Victor, estar «pisando el mismo territorio artístico de principios de la década de los 90 que Nine Inch Nails», grupo de *metal* encabezado por Trent Reznor e implicado también en la banda sonora de *Asesinos Natos* (*Natural Born Killers*, 1994), de Oliver Stone, y de cuya estética apocalíptica son deudores músicos actuales como Marilyn Manson, cuyo trabajo discográfico más conocido, *Antichrist Superstar* (*Anticristo Superstar*), habla por sí mismo.