



**Casa abierta al tiempo**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD XOCHIMILCO**

**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

---

---

**ÁREA DE CONCENTRACIÓN EN ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO**

**LOS SIETE SAMURAI: LA IRREPETIBLE OBRA  
DE AKIRA KUROSAWA**

Dos casos de traducción intrasemiótica

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO EN LA  
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**Karla Paola Cabello Martínez**

**ASESOR RESPONSABLE**

Dr. Lauro Zavala Alvarado

**ASESORES EXTERNOS**

Mtra. Marina Lieberman Radosh

Lic. Carlos Gómez Castro

Lic. Omar Quintero Pérez

**CIUDAD DE MÉXICO**

**OCTUBRE 2019**

## *Abstract*

Actualmente el cine japonés ha tenido un mayor alcance, logrando ser proyectado en las pantallas internacionales y dejando conocer no sólo su cultura, también sus tradiciones, ideología y concepción del mundo a través de la pantalla grande. Cuenta con un gran número de géneros que, en la mayoría, retratan la vida cotidiana de los japoneses, o las situaciones por las que han pasado y que forman parte de su historia.

Uno de los pioneros del cine de oro japonés fue Akira Kurosawa quien junto a su generación logró dar a conocer lo que se hacía en su país y retrataba en sus filmes muchos de los acontecimientos que la nación vivió y que marcó su vida en muchos ámbitos. Además de ser un crítico social, Kurosawa se considera un director humanista, quien ponía a prueba a sus personajes dentro de la historia y mostraban lo real del Japón de esa época, lo que se vivía en las calles y las situaciones por las que pasaba cualquier persona o grupo.

Una de estas historias que llegó a cautivar por el trágico trasfondo fue la película de *Shichinin no samurai* (*Los siete samurai*) estrenada en 1954. Este filme es el reflejo de lo que los japoneses sufrieron en la ocupación norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial. El objetivo de esta tesis es mostrar la importancia que tiene esta gran obra, tanto en su lenguaje cinematográfico, como en el valor en su país y el impacto que tuvo internacionalmente en la historia del cine mundial. Ya que a partir de esta película, Hollywood decidió hacer dos remakes con el título *The Magnificent Seven* en 1960 y 2016, copiando la premisa principal pero distinguiéndose cada uno por los diferentes aspectos cinematográficos, ideológicos y culturales. Esto hace que los elementos utilizados en la película de Kurosawa sean únicos, irrepetibles y distintivos de su cine, es decir, la firma de autor que construyó en esta cinta, no se ha podido igualar a pesar de los homenajes y traducciones que se han hecho y muy difícilmente se podrá llegar a transmitir todo lo que existe en *Los siete samurai*.

## *Abstract*

Currently, Japanese cinema has had a greater reach, being able to be screened on international screens and letting know not only its culture, also its traditions, ideology and conception of the world through the big screen. It has a large number of genres that, in most, portray the daily life of the Japanese, or the situations they have been through and that are part of their history.

One of the pioneers of Japanese gold cinema was Akira Kurosawa who, together with his generation, made known what was being done in his country and portrayed in his films many of the events that the nation experienced and that marked his life in many areas. In addition to being a social critic, Kurosawa is considered a humanistic director, who put his characters to the test in history and showed the realities of Japan at that time, what was lived in the streets and the situations where any person or group

One of these stories that captivated the tragic background was the film by *Shichinin no samurai (The Seven Samurai)* released in 1954. This film is a reflection of what the Japanese suffered in the US occupation after World War II. The objective of this thesis is to show the importance of this great work, both in its cinematographic language, as in the value in its country and the impact it had internationally in the history of world cinema. Since from this film, Hollywood decided to make two remakes with the title *The Magnificent Seven* in 1960 and 2016, copying the main premise but distinguishing each one by the different cinematographic, ideological and cultural aspects. This makes the elements used in Kurosawa's film unique, unrepeatable and distinctive of his cinema, that is, the author's signature that built on this film, has not been able to match despite the tributes and translations that have been made and it is very difficult to transmit everything that exists in *The seven samurai*.

## ÍNDICE

### CAPÍTULO I

#### El Emperador

I.	Apocalipsis en Japón.....	1
II.	¿Quién es Akira Kurosawa.....	5
III.	La ideología del director Kurosawa reflejada en sus filmes.....	11
IV.	El <i>Jidai-Geki</i> y el <i>Chambara</i> , géneros del cine japonés retomados por Akira Kurosawa.....	15

### CAPÍTULO II

#### El samurai: antigua tradición japonesa

V.	La visión del samurai en Japón.....	18
VI.	Los guerreros a través de la lente del emperador.....	20

### CAPÍTULO III

#### *Los siete samurai (1954)*

VII.	Siete samurai al estilo Kurosawa.....	22
VIII.	Lenguaje cinematográfico de <i>Los siete samurai</i> .....	28
IX.	Importancia de la película para Japón.....	39
X.	Homenajeando a <i>Los siete samurai</i> .....	40

## CAPÍTULO IV

### Hollywood en busca del remake

XI.	Estados Unidos en los años 60's.....	44
XII.	Los siete pistoleros de Sturges.....	46
XIII.	Norteamérica en el siglo XXI.....	48
XIV.	El secuestro de <i>Los siete magníficos</i> .....	49

## CAPÍTULO V

### Metodología y Análisis

XV.	Metodología.....	51
XVI.	Análisis Glosemático.....	57
XVII.	Semejanzas.....	77
XVIII.	Diferencias.....	86

<b>Conclusiones</b> .....	<b>96</b>
---------------------------	-----------

### Bibliografía

### Anexos

## **Agradecimientos**

Primero que nada quiero agradecerle a mi madre Lilián Martínez López, por darme la vida y por inculcarme con su ejemplo los valores de perseverancia y constancia. Por ser una gran mujer que en vida luchó por sus hijos hasta darles una mejor vida que la tuvo y quien peleó por educarnos de tal modo que pudieramos salir adelante sin su presencia física. Gracias a ti soy quién soy, porque muchas partes de ti prevalecen en lo que me he convertido y me alientan para hacerte sentir orgullosa.

A mi padre Armando Cabello, por recordarme cada día que la vida no es fácil y enseñarme que las cosas que se tienen se ganan con esfuerzo y dedicación. Gracias por darme la motivación de no conformarme con lo que hay, querer algo mejor y no esperar nada de nadie sino de ti misma.

A mi abuela Graciela López, que más que mi abuela se convirtió en mi segunda madre. Te amo infinitamente. Gracias por el apoyo, el amor, la confianza y el esfuerzo que has depositado en mí, no lo hubiera logrado sin tu guía y soporte.

A mi tía Araceli Martínez, quien es un gran ejemplo para mí pues me ha enseñado que a pesar de los obstáculos que la vida te presenta debes salir adelante con la cara en alto. Gracias por darme la oportunidad de valerme por mí misma y de siempre inculcarme a tener lo mejor. Admiro mucho la forma en la que apoyas a los que quieres y valoro mucho todo lo que has hecho por mí. A mi tía Claudia Martínez, por ayudarme en todos los sentidos, por orientarme y ver por mí a pesar de la distancia, por no dejarme sola y darme la mano cuando la necesito.

A la familia Cabello Vargas, por no dejarnos solos a mi hermano y a mí. Los aprecio y valoro mucho. A mi tía Chabelita porque siempre está al pendiente de nosotros y nos trata como si fuéramos sus hijos; a mi prima Gaby por ser como la hermana que no tuve y escucharme, apoyarme, darme consejos y estar ahí en los momentos difíciles. A Toñito por el apoyo que me ha dado cuando lo necesito; y finalmente a mi madrina Alma, que si bien no la veo seguido, sé que puedo contar con ella y me ha apoyado siempre que se lo he pedido. Los quiero mucho.

En general a mi familia por haberme apoyado a lo largo de mi licenciatura, por haberme prestado su casa como locación, por actuar para un video, por comprarme materiales para mi desarrollo profesional, por ayudarme a grabar, entre otras acciones que forman parte de este logro.

Al profesor Omar Quintero Pérez, por confiar en mí a pesar de que yo no lo hago, por darme la oportunidad de ser parte de su equipo, por enseñarme y hacerme todo lo que soy ahora en el ámbito profesional. Sé que no he logrado ni la mitad de lo que debería ser, pero gracias a ti por lo menos soy algo. No terminaré de agradecer esas pláticas, consejos, aprendizajes y regañizas para hacer de mi trabajo algo mejor. También agradezco a TV UAM-X por aceptarme en su equipo y por darme las herramientas que necesitaba para desarrollarme mejor dentro de la universidad; a Andy Gutiérrez por ser muy buena en su trabajo, te admiro tanto y quisiera tener algún día las capacidades y habilidades que posees.

Al Dr. Lauro Zavala, por ser mi asesor durante más de un año y no dejarme sola en esta travesía de Akira Kurosawa. Gracias por proporcionarme las herramientas para desarrollar esta investigación y por todo el aprendizaje que me brindó.

A mis profesores de la UAM Xochimilco, porque sin su conocimiento y enseñanza no habría logrado terminar mi carrera. A todos mis compañeros de la carrera y a los pocos amigos que hice con el paso de los años en la UAM-X, gracias por enseñarme una parte de ustedes y por dejarme compartir momentos buenos y malos a su lado. Gracias a Juanito, Denisse, Eder y Santiago por darse la oportunidad de conocerme bien y estar conmigo.

Gracias a mis amigos Rodrigo Delgadillo y Mónica Palomino por estar ahí apoyándome, echándome porras para salir adelante y permitirme estar en su vida. A mi mejor amiga Denisse Jiménez por quedarse aún cuando muchos se han ido, por aceptarme, apoyarme como soy y estar ahí cuando más lo necesito.

A todos los que me estiman y quieren, familia, primos, amigos y conocidos.

## Introducción

Akira Kurosawa fue uno de los cineastas japoneses más reconocidos internacionalmente, la mayoría de sus películas llegaron a ser reproducidas en salas extranjeras. Esto se logró en gran parte al dominio de diferentes temas y ámbitos artísticos, intelectuales e industriales que abordaba en sus largometrajes y en las que se envolvían sus historias.

En sus cintas podemos observar la parte más humana de un individuo, de una situación. Para este gran director representar el proceso por el cual una persona tenía que pasar para lograr su felicidad y los obstáculos para conseguirla, además de demostrar la belleza de la naturaleza; significaba mucho y estos elementos conformaban los aspectos de toda su cinematografía, dejando a notar que su preocupación principal era el humano.

El cine de Kurosawa no se considera como japonés por no representar las características propias del cine japonés en la década de los cincuenta, como lo son la expresión de la violencia, la sexualidad explícita como manifestación de un mundo donde domina la crueldad. Se considera más un cine occidentalizado por mostrar lo más cercano a la realidad, la esperanza y la fe en el ser humano. Y por “occidentalizado” nos referimos a reproducir su cultura en todos los aspectos de su cinematografía. Con sólo ver una película podemos adentrarnos en las tradiciones, los hábitos, el comportamiento, los lugares e incluso la ideología que tienen los japoneses en diferentes épocas. Sumado a esto, y como se mencionó anteriormente, el autor siempre busca manifestar la situación de su país en sus filmes. Lo hace a través de la mirada de un personaje y se puede asociar el contexto con lo sucedido en el pasado o en ese momento en la historia de Japón.

Para ofrecer un contexto sobre los acontecimientos históricos de Japón durante y después de la Segunda Guerra Mundial se realizó en el *Capítulo I El Emperador* un recorrido de la situación de los japoneses, el papel que tuvieron en diversas guerras y los cambios que tuvieron que realizar tras la posguerra. Uno de esos cambios incluía el control de los medios de comunicación y el que más nos interesa mostrar es el cine, que era censurado por una asociación de la ocupación norteamericana quien se encargaba de aprobar desde el guión hasta permitir que las películas se reprodujeran en las salas niponas. Las reglas eran demasiado estrechas y muchos de los directores de esa época (1945-1952) no pudieron distribuir sus películas hasta después de la salida de los norteamericanos del país.



En este capítulo también conoceremos la trayectoria de Akira Kurosawa, su ideología y los factores que influyeron para que su cinematografía se distinguiera de otras. También se muestra uno de los géneros que el cineasta retomó en su filmografía: el *Jidai-Geki* y el *Chambara*, que representan las películas de guerreros con espadas pertenecientes a las tradiciones occidentales.

En el *Capítulo II El samurái: antigua tradición japonesa*, y asociado al subcapítulo anterior, se muestra la visión que se tiene sobre el samurai en Japón. Un antiguo guerrero que se consideraba un héroe y quien prefería morir con honor en la batalla a perder y ser la vergüenza de su nación. Estos personajes se regían a partir de códigos y era toda una disciplina pertenecer a esta profesión. En este mismo capítulo se presentará cómo es que Akira Kurosawa gracias a que su padre descendía de una familia de samuráis, refleja en la primera parte de sus películas a este personaje, pero lo hace mostrando al *ronin*, quien era “vergüenza del samurai” porque no tenía señor feudal y porque había perdido en la guerra y regresado a su comunidad.

Una vez conociendo a este personaje se tomará el filme *Los siete samurai* como objeto de análisis y en el *Capítulo III Los siete samurai (1954)* se muestran sus elementos cinematográficos, la importancia que la cinta tuvo para Japón y los homenajes o alusiones que se hicieron a partir de esta gran obra.

Esta película tuvo tanto impacto internacionalmente que Hollywood buscó en dos ocasiones reproducir la misma historia. El primer remake fue realizado por John Sturges en 1960 titulado *The Magnificent Seven* y el segundo unos años después en 2016 por Antoine Fuqua con el mismo título. El *Capítulo IV Hollywood buscando el remake* describe el contexto de Estados Unidos en la distribución de cada una de las cintas y cómo es su estructura narrativa a comparación de la película original.

Para finalizar esta tesis se hace un análisis de las películas en el *Capítulo V Metodología y Análisis*, donde se tomará la Glosemática Narrativa del Dr. Lauro Zavala en la que se estudia las formas de traducción de la Teoría de la Traducción propuesta en 1967 por el Lingüista ruso Roman Jakobson. El análisis glosemático se hace de las tres películas, se toman la secuencia inicial y la final para poder conocer su lenguaje cinematográfico a partir de su expresión y su contenido.

Una vez conociendo esto, se hace una comparación de las semejanzas y las diferencias que existen entre secuencias específicas de cada filme para así poder llegar a conclusiones más exactas y certeras respecto a la hipótesis: El lenguaje cinematográfico presentado en la historia *Los siete samurai* de Akira Kurosawa (1954) cambia a partir de ser traducido intrasemióticamente por otros autores, descuidando tanto el uso del lenguaje, como el tratamiento de la historia.

# **CAPÍTULO I**

## **El Emperador**

## I. Apocalipsis en Japón

Generalmente las películas demuestran el periodo o contexto histórico-cultural en el que se desarrollan, y las cintas de Akira Kurosawa, en especial la de *Los siete samurai* (1954) no podía pasar por desapercibida la situación de Japón después de la Segunda Guerra Mundial.

Este país era gobernado por la figura del *thenno* o emperador, quien era reconocido como una divinidad para los nipones y quien tomaba las decisiones de absolutamente todo sin ser cuestionado, pues todo aquel que lo hiciera, se ganaba el derecho de la muerte sin réplica alguna.

Así fue como en 1937, por el simple deseo expansionista, el Imperio Japonés atacó brutalmente a China desde Manchuría, y este hecho provocó el inicio de lo que se conocería como la Guerra del Pacífico, que años después llevaría a Japón a la Segunda Guerra Mundial. Gracias a este ataque, en 1941 el presidente de Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) usó medidas estrictas para entrar en el conflicto que involucraban a países como Alemania, Italia y la Unión Soviética; donde cerró el Canal de Panamá a las naves japonesas, congeló sus créditos, impuso un embargo de petróleo y dio la orden de no aceptar ningún convenio o acuerdo con la nación. Los japoneses respondieron atacando *Perl Harbor* en diciembre de ese mismo año, ganando terrenos con facilidad, que un año después abandonarían para ser conquistados por las *Fuerzas Aliadas*.<sup>1</sup>

Este ataque le costó más de la mitad de sus ingresos ya que eran destinados a proyectos militares, que incluían materiales bélicos como tanques, aviones, submarinos, entre otros.

Después de varios ataques, la derrota acechaba a los nipones y fue hasta marzo de 1945 cuando Tokio recibió el bombardeo más despiadado de su historia. Los militares prolongaron el ataque y desistieron a aceptar la declaración Postdam<sup>2</sup>, tomando como

---

<sup>1</sup> Las *Fuerzas Aliadas* o mejor conocidos como *Los Aliados*, estaba conformado por Polonia, República de China, Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte, Tercera República Francesa, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y Estados Unidos de América; países que se unieron durante la Segunda Guerra Mundial (1939- 1945) y quienes eran opuestos a las *Potencias del Eje* que estaban conformadas por Alemania, Japón y el Reino de Italia y sus colonias.

<sup>2</sup> La Declaración Postdam proclamada por EU, Inglaterra, China y la URSS, entre otros puntos solicitaba: Destituir y castigar a quienes condujeron a Japón a la Guerra, la ocupación de Japón para crear un nuevo orden

opción medidas tan severas como el decreto de *La Muerte Honorable de los Cien Millones*<sup>3</sup> o el suicidio colectivo de todos los japoneses. Y es que en Occidente se creía que la victoria no se basaba en la materia sino más bien en el espíritu de la nación y el guerrero; por esta misma razón no importaba cuantas armas o personas tuviera el enemigo, pues los nipones lo equilibraban con la fuerza espiritual. En este sentido, los japoneses se preocupaban más por difundir y aumentar el espíritu imperial por todo el país que por ganar las guerras; se decía que *el poder que se basaba en la materia tarde o temprano fallaría, pero un verdadero espíritu nunca se descompondría*.

Los años pasaron y esta ideología prevaleció, no importando las muertes o las derrotas que tuvieran; todo esto gracias a que en Japón existían códigos de guerra como lo son el *Bushido*, donde lo que más importaba era el valor, el honor y la lealtad, y estas virtudes se honraban hasta el fin de la guerra.

“Los bushi o mejor conocidos como samurai preferían morir con honor a vivir de manera infame, y huir o rendirse era una gran vergüenza”.<sup>4</sup>

Los guerreros nipones veían el mundo de esa manera y fue hasta el 6 de agosto de 1945 donde el ataque más letal en Japón vislumbró a miles de nipones gracias a la orden del presidente de EU, Harry Truman (1884-1972) quien lanzó la bomba de hidrógeno sobre los ciudadanos de Hiroshima, formando una catástrofe y la muerte de aproximadamente 160 000 personas. Ese sólo fue el primer ataque hacia Japón, ya que días después, el 9 de agosto, se lanzó una segunda bomba nuclear, que provocó un enorme cataclismo en el poblado de Nagasaki asesinando a poco más de 70 000 personas.<sup>5</sup>

El alto índice de muertes orilló al *tenno* Hiro Hito a dirigirse al pueblo por la radio, donde anunció que el 15 de agosto de 1945 la guerra había terminado, brindando la victoria a favor de los EU y permitiendo la ocupación del país por parte de los *Aliados* dirigidos por el general

---

pacífico, seguro y justo devolviendo territorios asiáticos, desaparecer todas las armas bélicas y la milicia, desvanecer los obstáculos que impedían la democratización del país; y reconstruir económicamente e industrialmente al país.

<sup>3</sup> Lema que utilizaron los japoneses para promover la resistencia con el objetivo de luchar hasta que no quedara un japonés vivo.

<sup>4</sup> Esteban Ivan García Marín, *El espíritu samurái en la visión de Akira Kurosawa: Los siete samurái*. Pp: 42.

<sup>5</sup> Esteban García, op. cit. 47

MacArthur, quien obligó al emperador a renunciar oficialmente a su cargo como autoridad religiosa.<sup>6</sup>

Después de estos cambios, Japón se enfrentó a una de las peores crisis bélicas en toda su historia. Las muertes ocurridas en la Guerra del Pacífico<sup>7</sup> ascendieron a 650 000 civiles y 1 140 000 en la milicia japonesa; hubo bombardeos en diversas zonas urbanas, la población se encontraba en situación de miseria y hambruna, y más de dos millones de tierras fueron destruidas, dejando a tres de diez japoneses sin hogar.

Los japoneses vivieron los malos estragos de la posguerra y sumado a eso eran invadidos por el ejército norteamericano, quien no solamente ocupó el territorio para fines bélicos, sino se apropió y aprovechó de la lealtad del pueblo hacia el *tenno* para crear su propio régimen durante siete años (1945-1952).

Lo primero que se hizo fue desmilitarizar el país, destituir al ejército y marina, destruyeron los arsenales, las bases navales, las industrias bélicas...en fin todo lo que le diera las herramientas a los japoneses para continuar con la guerra. Además, después de la guerra el país pasaba por escasez de comida, tanto que se tuvo que racionar el alimento por dos años y crear una reforma agraria para que la tierra estuviera en manos de quien la trabaja y así poder cosechar su propio alimento.

Muchos cambios sucedieron durante el periodo de ocupación norteamericana, pero uno de los más importantes sin duda fue la creación de una nueva constitución promulgada el 3 de noviembre de 1947, que establecía en grandes rasgos que el emperador solo era un símbolo de la unidad nacional, la soberanía del pueblo que garantizaba los derechos fundamentales del hombre; también se afirmó que el órgano supremo del poder del estado únicamente sería el parlamento y por último el desarme total de Japón y la provación de su derecho a la beligerancia.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Andrés Expósito, Carlos Giménez, Jordi Puigdoménech, op. cit. 23

<sup>7</sup> La Guerra del Pacífico significó la caída del Imperio japonés, convirtió a Estados Unidos en la primera potencia del Pacífico, inició el declive anglo-francés en el sudeste de Asia, y debilitó el gobierno nacionalista en China, que fue reemplazado luego por el gobierno comunista de Mao Zedong. La Unión Soviética conservó el control de sus territorios en el Lejano Oriente y luego participó en la división de Corea.

<sup>8</sup> Esteban García, op. cit. 56

## I.I Los tiempos del cine durante la ocupación

Se podría decir que el ejército norteamericano tenía control sobre todo, incluso sobre los medios de comunicación y la industria cinematográfica japonesa. Existían una clase de “Censores” que se encargaban de eliminar toda huella de militarismo o tradiciones occidentales en las producciones fílmicas japonesas, incluso si algún filme mostraba *catanas*<sup>9</sup> o *kimonos*<sup>10</sup> se consideraba como feudalista. Muchas de las películas que fueron producidas en esa época se exhibieron años más tarde y los directores (muchos de ellos) trataban de llevarse bien con los organizadores con la finalidad de lograr presentar sus películas. Las que conseguían la aprobación por la Army’s General Headquarters, debían tener pocas incidencias para otorgarles un espacio en las salas de cine. Los guiones a pesar de ser aprobados por la compañía productora a la que pertenecían los directores, tenían que ser aceptados por la oficina de censura del Ministerio del Interior y si estos los rechazaban, la película no podía ser filmada. Los veredictos de censura eran excesivos, tanto que cualquier símbolo referente a las tradiciones japonesas, aspectos británicos-americanos o situaciones que ellos consideraban sexuales debían ser suprimidos para no “alterar el orden del país”. La mayoría de los directores estaban en contra de esta censura sin sentido, pues pesar de que escribieran guiones o filmaran películas, las reglas eran las reglas. Uno de ellos fue Akira Kurosawa, quien teniendo un carácter y temperamento fuerte, se enfrentó en diversas ocasiones a los censores a tal punto que los hacía cuestionarse sobre sus parámetros.

“Los censores me hicieron pasar momentos horribles. Como yo ponía resistencia todos se convirtieron en mis enemigos. Pero aunque me rechazaron dos guiones uno tras otro, perseveré y escribí un tercero.”<sup>11</sup>

En el siguiente apartado se hablará más sobre quién es este famoso director japonés, su historia en el mundo del cine y la huella que dejó no sólo en su país sino internacionalmente con su extensa filmografía.

---

<sup>9</sup> O también conocido como *katana*, es una espada larga artesanal propia de los guerreros japoneses

<sup>10</sup> Prenda de vestir en forma de T, de tela ligera, con las mangas muy anchas, que cubre el cuerpo, tiene distintos largos y se abrocha por delante con un cinturón o faja; es una prenda típica de Japón y en Occidente se utiliza como una bata para estar en casa.

<sup>11</sup> Akira Kurosawa, Autobiografía (o algo parecido). pp: 189

## II. ¿Quién es Akira Kurosawa?

Akira Kurosawa fue un reconocido cineasta japonés que nació el 23 de marzo de 1910 en el distrito Omori de Tokio. Su familia estaba conformada por un matrimonio y ocho hijos, siendo él el más pequeño. Su madre Shima provenía de una familia de comerciantes de Osaka y su padre Isamu Kurosawa tenía descendencia directa de antiguos guerreros samurai, lo que hizo que su infancia estuviera marcada por esta disciplina y que años después sería temática principal de la mayoría de sus películas.

El vivir con su hermano mayor influyó de manera importante para que se convirtiera en cineasta. Heigo Kurosawa se dedicaba a ser *benshi*<sup>12</sup> en los teatros que aún quedaban en la ciudad y fue gracias a esto que Akira Kurosawa pasaba sus tardes en las salas de cine viendo películas extranjeras; conoció sobre las costumbres, hábitos, géneros y técnicas procedentes de Europa y principalmente de Norteamérica, haciéndose de un gran bagaje y gusto por la cinematografía que se puede apreciar en sus cintas.

Además de ser una persona muy culta, Akira Kurosawa era conocido por ser humanísta, y más allá de la educación que recibió en casa, esta característica la adquirió en su paso por la Academia de Bellas Artes Dushuka donde estudió dibujo, poesía y pintura, lo que le dio principios formales y humanísticos que marcaron su estética filmica. Su afición por las artes, sumado a la gran parte del tiempo que pasaba en las salas de cine y la influencia ejercida por su padre hacia la disciplina samurai, constituyeron los ejes alrededor de los que se articula la formación artística e intelectual de Kurosawa.

Pero su carrera cinematográfica no dio inicio hasta que fue aceptado por el Photo Chemical Laboratory (P.C.L) con un ensayo sobre la deficiencia en el cine japonés y las propuestas que habrían para corregirlo. El ensayo fue muy específico y sarcástico al señalar dichas deficiencias y subrayar que no había futuro bajo el mismo sistema. La originalidad del texto le aseguró un lugar en la que sería el origen de una de las compañías cinematográficas más importantes de Japón: la Toho.

---

<sup>12</sup> Comentarista y dialoguista de los films mudos que se proyectaban en el Japón de comienzos del siglo xx que acompañaban su actuación a modo de refuerzo narrativo. Los benshi eran considerados como estrellas por parte de su público y desarrollaron su profesión hasta bastantes años después de la aparición del cine sonoro, ya que Japón fue uno de los países que se mostraron más reacios a aceptar la incorporación de la voz a la pantalla de cine.



En P.C.L. aprendió a trabajar en todos los oficios del cine, pero sobresalió como ayudante de dirección y guionista, lo que lo llevó a trabajar con el director de cine Kajiro Yamamoto al que conoció en 1936 en la película *Senman Choja*. Kurosawa siempre admiró y agradeció la experiencia que adquirió trabajando con él, ya que podía expresar sus opiniones libremente, se mantenía ocupado y lo entusiasmaba la idea de ir mejorando cada vez más en lo que hacía. Además, lo consideraba un excelente director quien se preocupaba por su equipo de trabajo, un maestro que realmente le importaba que su equipo aprendiera a hacer cine y sobretodo a tener una mejor actitud, como lo hizo con él desde que comenzó siendo su ayudante de dirección.

“No creo que haya existido ningún director que haya dedicado tanto atención a su equipo de trabajo. Cuando se comienza a trabajar para una película, lo primero que hace el director es seleccionar el equipo. Lo que siempre hacía Yama-san era preocuparse sobre quiénes serían sus ayudantes de dirección. Este hombre flexible en todas las cosas, de carácter agradable y de mente abierta era sorprendentemente minucioso en la elección. Además me hizo cambiar la actitud que yo tenía ante el trabajo y sacrificaba sus propias películas con tal de enseñar a sus ayudantes de dirección.”<sup>13</sup>

Yama-san, como Kurosawa lo llamaba, siempre apoyó las ideas e historias que escribía, pero fue gracias a los censores de la ocupación norteamericana que Akira Kurosawa no pudo ser director. Todo esto debido a que los guiones que escribía eran rechazados por el Ministerio por una u otra razón; pero el cineasta fue perseverante y siguió escribiendo, hasta que por fin en 1943 logró dirigir su primera película *Sugata Sanshiro (La leyenda del gran Judo)*, historia basada en una novela de Tsuneo Tomita.

“Cuando estábamos listos para rodar, di la voz de acción: “¡Yoi, staato!” (Preparados, acción). Todo el equipo se volvió a mirarme. Parece ser que mi voz sonaba un tanto extraña. Yo había hecho mucho segunda unidad de rodaje para Yama-san, pero, por

---

<sup>13</sup> Akira Kurosawa, op. cit.: 154,156,160

mucha experiencia que se tenga, cuando por fin llegas al momento de dirigir tu propia película te encuentras en un estado de extrema tensión”.<sup>14</sup>

Posteriormente realizó *Ichiban Utsukushiku (Lo más hermoso)*, *Zoku Sugata Sanshiro (La nueva leyenda del judo)*, *Tora No O O Fumu Otokotachi (Los hombres que pisan la cola del tigre)* *Asu O Tsukuru Hitobito (Los constructores del mañana)*; y muchas otras películas que no sólo le dieron el reconocimiento en su país sino internacionalmente, convirtiéndose en el único director de entre los de su generación que consiguió ver estrenadas gran parte de su filmografía en las salas comerciales. Esto fue gracias a *Rashomon* (1950), cinta que dio a conocer al mundo la cinematografía japonesa, ganadora del León de Oro en Venecia y el Oscar de Hollywood a la mejor película de habla no inglesa. Esto le permitió llegar al público internacional distinguiéndose de otras películas, convirtiéndolo en el primer cineasta japonés en recibir galardones importantes fuera de su país debido al carácter personal con tonos humanistas que se observaban en cada fotograma de sus cintas.

Entre 1990 y 1993 realizó sus últimas tres películas: *Konna Yume Wo Mita (Los Sueños de Akira Kurosawa)*, *Hachigatsu No Rapsodi (Rapsodia en Agosto)* y *Madadayo*. Estas piezas fueron muy personales y autobiográficas, significaron el testamento filmico del emperador. Junto con ellas Kurosawa dejó un gran legado a los directores de las siguientes generaciones, pues además de ser un referente, mostró al mundo el Japón real, no el que todos creen que conocen, sino el que sus ojos vieron cambiar mientras crecía.

Kurosawa reitera de una manera constante la occidentalización de Japón y lo hace porque en su juventud se les pedía a los estudiantes que se interesaran en la cultura tradicional del país, en su patrimonio cultural y en el cine; con esto aprendían lo mejor de cada parte y no olvidaban sus tradiciones japonesas.

Sus películas procuran mantener el equilibrio entre lo que cuenta y cómo lo cuenta. Se construyen a partir de historias fuertes que están llenas de situaciones cargadas de sentido y organizadas de tal manera que tengan significados totalmente libres. Para conseguirlo utiliza elementos como *flash backs* visuales o sonoros, *flash forward*, cortinillas o elipsis por corte directo, voz del narrador, entre otros. Esto le proporciona a sus películas un aspecto como lo define Vidal, “*Invertebrado*” pues está hecho a impulsos desprovistos de una visión en

---

<sup>14</sup> Akira Kurosawa, op. cit.: 194

conjunto.<sup>15</sup> La combinación de recursos que utiliza y los puntos de vista que añade, crean un espesor textual que pocas veces se ha visto en la historia del cine.

“La modernidad de Kurosawa se configura siempre desde la linealidad de un relato, y, a partir de ella, es capaz de abrirse a la fragmentación, a la distancia y a la pluralidad discursiva con la misma sabiduría que se abre a los diferentes géneros: el melodrama, el cine de acción y aventuras, el thriller, o el cine social”.<sup>16</sup>

Además, el cineasta nipón muestra los obstáculos sociales e íntimos por los que atraviesan los individuos y el gran potencial que desarrollan para superar y conseguir lo que desean. Para lograr esto, el “aprendíz” debe tener claro lo que quiere, y una vez logrado esto, su única tarea es cumplirlo.

“Cuando los protagonistas de Kurosawa tienden con toda su voluntad hacia el autodomínio y la armonía entre su conciencia y la adversidad exterior, consiguen imponerse a las circunstancias por difíciles u hostiles que sean, logran sobrevivir como sea, incluso con cinismo, conscientes del mundo y su responsabilidad con él”.<sup>17</sup>

Es cierto que Kurosawa pertenecía a una generación de cineastas nipones con grandes propuestas cinematográficas como lo son Teinosuke Kinugasa, Yasujiro Ozu, Mikio Naruse y Kenji Mizoguchi, personajes que incluso influyeron en su formación como director, pero que no lograron tener el impacto que Kurosawa formó a lo largo de su vida.

Por un lado, Teinosuke Kinugasa realizaba películas que reflejaban los cambios de gusto y estilo del cine japonés en esos momentos. Muestra la mezcla de influencias europeas con las formas de expresión niponas. En su filmografía podemos observar las influencias estéticas y expresionistas de la época. Yasujiro Ozu por su parte, abordaba problemáticas de la clase

---

<sup>15</sup> Manuel Vidal, op. cit.:57.

<sup>16</sup> Manuel Vidal, op. cit.: 57

<sup>17</sup> Manuel Vidal, op. cit.: 71

media baja y su estilo se destacaba de otros directores por utilizar planos estáticos con el ángulo de cámara bajo, logrando componer frescos de rebuscada e insólita belleza.

Mikio Naruse contrariamente a Ozu, utilizaba muchos movimientos de cámara que se desarrollaban en los interiores de las habitaciones. Algo que también destaca de su producción es el papel que las mujeres desempeñan dentro de las películas, su fortaleza, grandeza y dignidad que supera a la de los hombres.

Se podrá mencionar todos los aspectos que hacen de su cinematografía única, pero algo que no lograron estos directores fue empatizar con el público como lo hizo Akira Kurosawa. El fin de sus películas no era entretener, su objetivo (a parte de mostrar el Japón real con sus tradiciones, situaciones y geografía) era aprovechar los recursos expresivos que la película tenía para brindarle al espectador una aportación intelectual, un mensaje que los invitara a reflexionar estimulando sus capacidades intelectuales y emotivas.

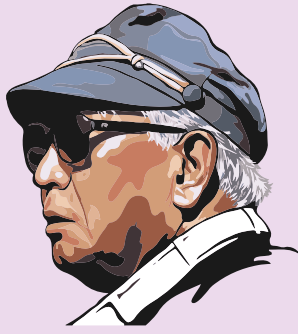
“En el cine de Akira Kurosawa encontramos una oportunidad de participar activamente en ciertos temas que nos conciernen e importan tanto a nivel individual como a nivel humano, al mismo tiempo que disfrutamos de la acción, la intriga o el romance presentes en la obra”.<sup>18</sup>

Akira Kurosawa fue un cineasta humanista, políticamente conservador, con una moralidad marcada por el budismo y el zen; quien a través de fotogramas demostró la situación de su país, su cultura, su educación y su ideología; distinguiéndolo de otros directores de la época y ganándose el respeto de las nuevas generaciones.

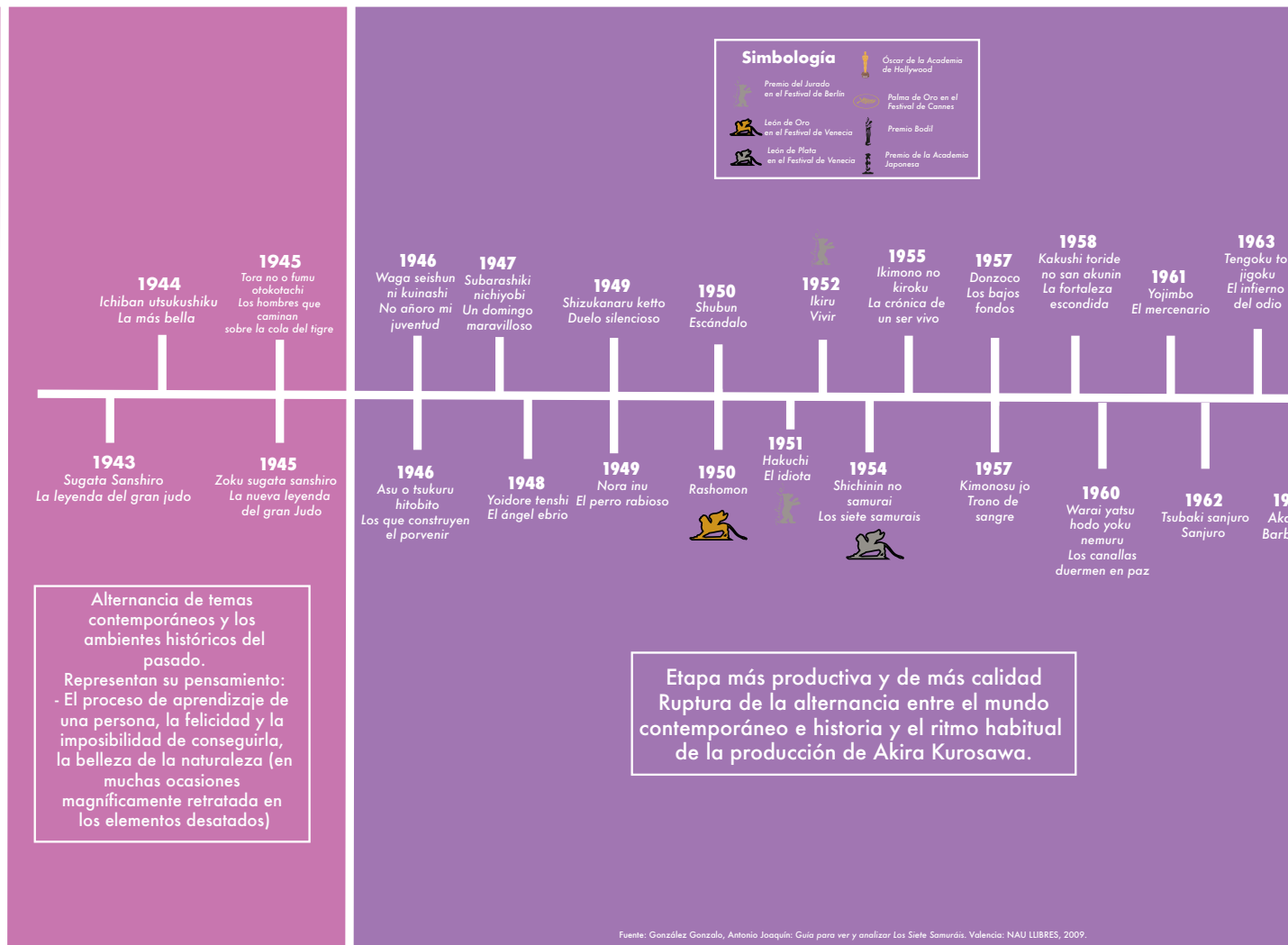
En el siguiente subcapítulo entenderemos la ideología de este gran director formada por los antecedentes filosóficos-teológicos provenientes de las corrientes de pensamiento orientales-occidentales, la cinematografía extranjera y otros aspectos que han conformado el bagaje intelectual del maestro Kurosawa.

---

<sup>18</sup> Andrés Expósito, Carlos Giménez, Jordi Puigdoménech, *Akira Kurosawa La mirada del samurái*: 53.



# Filmografía Akira Kurosawa



Fuente: González Gonzalo, Antonio Joaquín: Guía para ver y analizar Los Siete Samuráis. Valencia: NAU LIBRES, 2009.

### III. La ideología del director Akira Kurosawa reflejada en sus películas

El reflejo de los mensajes que transmite en sus películas es tan evidente que muchos críticos de cine lo han considerado un “*cineasta humanista*” debido al tratamiento que le da a los temas contemporáneos y de condición humana como lo son: la búsqueda del sentido de la vida, la enfermedad y la muerte, la solidaridad, la lucha por la justicia y sobre todo el conflicto entre el bien y el mal.<sup>19</sup> Audie Bock define esta cosmovisión de Kurosawa en términos de “*humanismo*” e “*individualismo socialmente responsable*”.<sup>20</sup>

Y precisamente este humanismo se lleva a cabo con situaciones que reflejan la realidad en su máxima expresión donde combina aspectos documentales, relaciones profesionales, motivaciones personales, etc...Dando como resultado una combinación de realismo y drama que busca ir más allá de sólo ver una película, busca cuestionarse al tema que se aborda en ella.

Además de estos replanteamientos, Kurosawa muestra en sus filmes la representación de la cultura japonesa, como las tradiciones, el arte y la religión que distinguen a esta civilización. Pero mucho hay que decir de que el director no representa la cultura occidente, sino al contrario, exterioriza las diferencias y contrastes que existe entre el occidente y Japón puesto que intenta destacarlo con rasgos singulares y particulares que son representados tanto en los lugares como en los personajes de cada filme.

Del mismo modo, sus comienzos como director en épocas de guerra, proporcionaron al público un respiro diferente después de la derrota donde los japoneses ya no creían ni en ellos mismos, pues en sus películas demostraba el espíritu japonés como el del samurai alto y noble, que a pesar de los obstáculos que tenía enfrente, lograba superarse como individuo; ese tipo de historias como lo dice Manuel Vidal Estévez “...emocionaron a todos y colaboraron en el resurgimiento del país.”<sup>21</sup>

Estos elementos humanistas, filosóficos y morales en las cintas de Akira Kurosawa se conforman de antecedentes provenientes de corrientes de pensamiento orientales y occidentales donde la religión del budismo y sintoísmo son practicadas por los nipones.

---

<sup>19</sup> Akira Kurosawa, *el emperador*, Aldo Tassone.

<sup>20</sup> Akira Kurosawa and *Intertextual Cinema*, James Woodwin

<sup>21</sup> Manuel Vidal Estévez, Akira Kurosawa, 60

## El Budismo y el Zen

La historia de budismo se transformó a lo largo de los siglos desarrollando formas fundamentales, como el budismo *Chán*, un budismo mediativo que se apoya en entrenamientos éticos que minimizan los momentos de sufrimiento y maximizan la felicidad; y del budismo *Amitabha*<sup>22</sup> o “del país puro”. La escuela *Chán* se propagó a Corea y Japón donde gracias a la influencia del Sintoísmo<sup>23</sup> se formó la escuela Zen.

Las mayoría de las formas Zen han influido en la pintura y la poesía japonesas, donde se alcanza un cierto grado de iluminación bajo la supervisión de un maestro. Es por eso que Akira Kurosawa quien estudiaba las Bellas Artes durante su juventud, conoció estas prácticas mediativas tanto por la tradición familiar, como la habitualidad en la formación de poetas y pintores del Japón en esa época.

Si bien esta formación artística era influenciada por el budismo, en casa Kurosawa se tenía muy marcada esta doctrina en el entorno familiar, pues acudían a un templo budista con el motivo de officiar ceremonias de nacimientos o entierros y también al templo sintoísta para celebrar bodas y otros rituales con origen en la práctica del bushido (código ético-filosófico del samurai). Los japoneses no excluían ninguna de las dos tradiciones religiosas, al contrario las integraban en su vida cotidiana sin practicar una más que otra.

De este modo, el joven Akira Kurosawa tenía que visitar todos los días un templo *shinto* antes de realizar sus deberes. Esta práctica constante lo ayudaba a superarse ante los obstáculos que aparentemente eran imposibles de resolver, como cuando escribía guiones, pues comenta :

“Con todos los guiones me invade un deseo de abandonar en un momento determinado. Sin embargo, de mis muchas experiencias he aprendido una cosa: si me enfrento a esa desesperación y ese vacío adoptando la táctica de Bodhidharma, el creador de la secta Zen, quien miraba la pared que se

---

<sup>22</sup>Amitabha es el buda más importante de la secta de la Tierra Pura, una rama del budismo que se practica principalmente en el Este de Asia y posee infinitos méritos como resultado de sus buenas acciones en incontables vidas pasadas. Este es el Buda representante de la suprema mente de todos los budas.

<sup>23</sup> El *Shinto* o *Sintoísmo* es una religiosidad natural que en principio se centró en una divinidad única y es una religión que adora las fuerzas de la naturaleza, una creencia animista y chamántica que se basan en el respeto de las divinidades llamadas *Kami*

levantaba frente a él hasta que dejaba de sentir las piernas, siempre se acaba abriendo un camino.”<sup>24</sup>

El budismo trata precisamente de liberar al humano de todo lo que le pesa, de sus pasiones, de sus sufrimientos, y lo hace a través de prácticas mediativas donde la ética y la ascética le dan al individuo una vía de escape del mundo tangible. Y por su lado el Zen se basa en la experiencia momentánea y se centra en el principio de la universalidad, esta idea de que no existe el individualismo y todos formamos un todo en una unidad que no se puede dividir. Este conjunto de doctrinas formaron al cineasta japonés que a través de la meditación lograba mantenerse bien espiritualmente así como en una empatía con su sociedad, y el claro ejemplo de esto se ve reflejado en las situaciones o personajes de sus cintas.

Estas dos doctrinas religiosas sólo formaron una parte de la ideología de Akira Kurosawa, ya que gracias a su padre quien era descendiente y había pertenecido a la disciplina samurai surgió el interés por este guerrero, tema que desarrolla en la mayoría de sus filmes.

En su juventud Kurosawa practicaba *kendo*, una disciplina japonesa similar al esgrima pero propia de la cultura; este interés le hizo acercarse a su padre para conocer un poco más sobre esta habilidad. El padre animado hizo que asistiera diariamente a un templo para desarrollar un espíritu más adecuado y lo inscribió en clases de caligrafía, pues un verdadero guerrero se distinguía por tener la destreza con la pluma. Este acercamiento tanto a la disciplina y lo ya conocido de su padre, hizo que aquel adolescente se adentrara a un mundo que años después le darían éxito a sus filmes debido a las grandes historias de samurai y especialmente a los *ronins*, que eran representados sin temor ni vergüenza a ser lo que son, al contrario, reflejaban orgullo de ser libres e independientes envueltos en reflexiones irónicas sobre el género, los elementos culturales que los forman y los sentimientos que la mayoría de los nipones tenían en los tiempos de posguerra. Es por eso que Akira Kurosawa retoma el *chambara* después de muchos años, porque es el género antifeudal, el que denotaba todos los actos que el poder feudal ejercía como la presión, los abusos y sus horribles consecuencias. Otra de las influencias que repercutieron en la ideología del cineasta, se debe a la literatura rusa que su hermano Heigo le mostró y que tuvo gran repercusión en sus filmes. Uno de estos autores es Fíodor Dostoievski quien le impresionó mucho por la manera de escribir

---

<sup>24</sup> Andrés Expósito, Carlos Giménez, Jordi Puigdoménech. Op. cit.: 64



psicológicamente y objetivamente, Kurosawa lo admiró mucho porque afirmaba que era quien escribía con más honestidad sobre la existencia humana y quien sometía a sus personajes a un sistema extremo y puro para observar sus reacciones y de esta manera mostrar el verdadero ser de cada uno.<sup>25</sup>

De William Shakespeare toma el discurso del poder que es representado en sus obras, ya que hay toques de belleza y de tragedia al mismo tiempo. Esta ambición al poder crea reflexiones sobre los principios de maldad y muchas de las veces los poderes de esta oscuridad se ven impuestos por los azares del destino o son interpretados como algo sobrenatural llevando a la historia y los personajes a una desgracia total para poder darse cuenta de sus verdaderos errores, mostrando la verdadera ambición humanista desprotegida.<sup>26</sup>

Hasta el momento sólo hemos descrito las doctrinas o ideologías que han formado al cineasta nipón, no las personas que han influido en su carrera, pues ese no es el objetivo de este subcapítulo, además de que tomaría un capítulo más para sintetizar su vida y esa no es la intención.

El budismo, el zen, el espíritu samurai, la literatura rusa y la posguerra son los elementos más importantes que influyeron en la creación y dirección de los filmes de Akira Kurosawa, y a pesar de que existen muchos análisis de críticos tratando de entender lo que expresa, se puede englobar con lo que afirma Donald Richie:

“Cada película cuenta con términos de los atributos de un espíritu de acción, un reconocimiento humano de las imperfecciones del hombre, una pasión por la realidad y una intolerancia a la alusión”<sup>27</sup>

Además, en la mayoría de sus películas, el cineasta trata el tema del aprendizaje y el camino hacia las responsabilidades de la vida, es por eso que los personajes jóvenes son aprendices de sí mismos y ante los demás, buscando una fuerza de autodominio, que es guiada por un maestro, usualmente un hombre de más edad.

---

<sup>25</sup> Karla Uriostegui, La intertextualidad en el cine de Akira Kurosawa, 30

<sup>26</sup> Karla Uriostegui, op. cit., 36-38

<sup>27</sup> Donald Richie, Akira Kurosawa and Intertextual cinema, 18-19.

En la narrativa si estos personajes no controlan la situación en la que viven o lo que están destinados a ser, no podrán salir con vida de las problemáticas que se les impongan, como lo reitera Manuel Vidal Estévez:

“Kurosawa constata en cada película la grandeza potencial de cada individuo y los obstáculos sociales e íntimos que debe superar para conseguir lo que desea. Pero para poder conseguirlo tiene primero que saber concretarlo con la mayor claridad y luego obstinarse en lograrlo”<sup>28</sup>

Las películas del emperador además de estar cargadas de un gran humanismo, también muestran las tradiciones japonesas, que son representadas con personajes honorables como los antiguos guerreros samurai y que precisamente pertenecen al inicio del cine japonés. A continuación se dará a conocer los dos géneros cinematográficos que Kurosawa devolvió a los nipones para mostrar situaciones actuales con personajes del pasado.

#### **IV. El *Jidai-Geki* y el *Chambara*, géneros del cine japonés retomados por Akira Kurosawa.**

El cine Japonés o denominado cine nipón, es considerado el más antiguo del Extremo Oriente. A partir de la instalación de los estudios y laboratorios *Japane Film*, el cine comenzó su historia en Tokio, pero fue hasta 1912 que los verdaderos incios de la producción nipona aparecieron y fueron marcados por la fundación de la Nikkatsu<sup>29</sup> que en un principio grababa escenas de teatro y posteriormente programas televisivos y filmes.

Los géneros que más se abordaban en estas producciones eran el *gendai-geki* (situaciones modernas) y *jidai-geki* (situaciones antiguas donde se reproducían las obras clásicas del teatro).

---

<sup>28</sup> Manuel V. Estévez, op. cit., 61.

<sup>29</sup> **Nikkatsu Corporation** es una reconocida compañía japonesa de entretenimiento fundada en 1912 con estudios en Mukojina (cerca de Tokio) y Kioto, es famosa por sus filmes y producciones de televisión. Entre los principales estudios de cine, es el estudio más antiguo de Japón. El nombre *Nikkatsu* es una abreviación de **Nippon Katsudō Shashin**, literalmente "Compañía Cinematográfica de Japón"

Las *Jidai-Geki* (como se les denomina a las películas de este género) se desarrollan en un momento histórico, muchas de las veces, relatando detalladamente el pasado.

Este género no alcanzó el éxito hasta 1923 después del terremoto ocurrido en Tokio, ya que los estudios cinematográficos que producían películas contemporáneas quedaron desechos. Kyoto, antigua capital y ciudad museo, no quedó tan afectada y pudo continuar produciendo películas de tema histórico, lo que le dio un impulso al género en el país y poco a poco se fue extendiendo a otras partes del mundo.

El *Jidai-Geki* se convirtió en el género donde la industria podía invertir, lo que llevó a la creación de un subgénero especial nombrado *Ken-Geki* o *Chambara*.

### ***Chambara***

En Occidente denominan a las películas de aventuras de capa y espada como las pertenecientes al subgénero *Chambara*, este nombre forma parte de la denominación popular *Ken-Geki*, que se asemeja a la onomatopeya *chan-chan barabara*, que es el sonido de un sable golpeando o cortando.

Es hasta 1927 que el *chambara* comienza a emerger con los filmes *Oka seidan* (1928) y *Zanjin Zamba Ken* (1930) de Daisuke Ito, u otras como *Ronin-gai* (1928) y *Kubi no Za* (1929) dirigidas por Masashiro Makino.

Sus antecedentes se encuentran en el teatro Noh <sup>30</sup> y en la literatura épica del periodo *Kamakura*<sup>31</sup> (1185-1338) ya que las históricas bélicas tuvieron gran relevancia entre nobles y plebeyos pues sus héroes eran samurai o monjes- guerreros budistas mostrados en grandes batallas llenas de acción-. Estas narraciones tuvieron una gran influencia forjando el carácter japonés moderno transmitiendo entre sus valores lealtad, temeridad y el desdén por la muerte. Este gran género utiliza la reiteración o la predicción, lo que permite retratar una realidad de violencia y anarquía en sus historias. Se crea en un cine antifeudal, dejando en visto la presión ejercida por el poder feudal y sus consecuencias, resaltando el bien del mal y sucesivamente.

---

<sup>30</sup> El teatro Noh se desarrolló en el siglo XV. Tomaba los temas de historias religiosas y de los mitos. Utilizaban en la representación música, bailes, cantos y un vestuario elaborado.

<sup>31</sup> Este período comprende los años entre 1192 y 1333 y está caracterizado por el poder en manos del Bakufu Kamakura, fundado por Minamoto Yoritomo después de su victoria sobre el clan Taira en la Guerra Gempei. Este gobierno feudal era bien simple pero era más eficiente que el control imperial

El género se fue produciendo cada vez menos durante el conflicto bélico en el Pacífico (1937-1945) por la producción de cintas bélicas que eran más utilizadas como medio propagandístico teniendo que adaptarse a ideas imperialistas o xenófobas del Japón en guerra. Es así como Kurosawa en la primera fase de su trayectoria fílmica logra retomar este género y subgénero a través de personajes que los japoneses ya conocían, para recordarles que los valores, el espíritu y la unión de una nación era lo que más importaba más allá de lo material o las batallas ganadas o perdidas.

En el siguiente capítulo se dará a conocer al personaje protagonista de muchas de sus películas: el samurai ronin. Un personaje con honor, valentía, inteligencia, lealtad y disciplina; que está orgulloso de ser quién es y quien lucha consigo mismo para lograr sus objetivos.

# **CAPÍTULO II**

## **Los samurai de Kurosawa**

## V. La visión del samurai en Japón

Uno de los personajes al que muchos hacen referente de la cultura Occidente y del cual se podría tener una idea del Japón antiguo es el samurai, pues se ha convertido en un símbolo de valentía y caballerocidad que a través de ciertas disciplinas y rituales provoca fascinación en los espectadores.

El sistema feudal japonés que se desarrolló a lo largo del siglo XI, se basaba principalmente en la lealtad personal y familiar hacia el señor feudal (daimio) y precisamente este sistema consolidó la figura del guerrero-caballero o mejor denominado “samurai” que significa *el que sirve*. El término fue usado de manera oficial hasta finales del siglo XII por el ya mencionado gobierno de Kamakura donde el Departamento de Guerra les llamaba *samurai-dokoro*. (Navarro, 2003: 35)

Su función era servir a señores civiles o militares mediante a un estricto código de honor (*bushido*) que era la lealtad máxima hacía sus superiores. El ser samurai implicaba hacer sacrificios y estar completamente enfocado, ya que ni el amor, ni la familia o las obligaciones individuales podían interferir en el cargo.

Eran guerreros con disciplina, siempre al servicio de un señor y su valentía debía ser una de las características principales, pues se les inculcaba a no tener miedo y primordialmente a no tenerle miedo a la muerte. Eran conscientes todos los días que de algún modo u otro iban a morir, y pensando así se mantendrían libres de las enfermedades, desgracias y gozando de su larga vida. Pero si al final de una batalla fracasaban, preferían matarse cortándose con su espada el abdomen para así tener una muerte honorable<sup>32</sup>. Se podría decir que preferían el suicidio a ser difamados por su pueblo, mentalidad japonesa que sigue prevaleciendo hasta estos tiempos.

La vida de un samurai no es fácil, no sólo es cumplir las disciplinas antes mencionadas, también deben ser sabios y espirituales, es decir, alimentar la mente y el cuerpo. Para lograr esto, entre sus estudios destacaban la escritura y las artes, como la pintura, la filosofía, el dibujo, y otras técnicas, regidos por el principio *Bunbu Ichi* que significa “en la pluma y en la espada”.

---

<sup>32</sup> A esta práctica se le denomina *haraki* que significa “corte en el estómago”. El suicidio de un samurái es parte de un ritual del código del bushido y se conoce como *seppuku*.

La espada era sin duda un elemento fundamental para el samurái pero no tan importante como el espíritu. Se educaba a los guerreros a modo que consideraban al espíritu como el que podía controlar la materia, a ver a las armas como algo material y exterior; y la *katana* era emblema de alma del samurái. Incluso era tanto este nivel de espiritualidad, que si perdían en la guerra pensaban que el espíritu de sus oponentes era mayor.

Todo lo que era enseñado por los maestros a los jóvenes que se convertirían en samurai, era que las cosas suceden por algo, que si una guerra se aproximaba de una forma u otra ellos voluntariamente habían arrastrado al enemigo hacia ellos, utilizando frases como *ha sucedido lo que esperábamos que sucediera*. Así se fomentaba este sentido de tranquilidad y confianza en el destino, la calma al peligro y la preparación hacia la muerte.

Un verdadero samurai conocía el concepto de valor, pues como anteriormente se mencionó, tenía que aceptar los riesgos de la vida, sin tomar precauciones y creyendo que la muerte era un triunfo del espíritu sobre la materia, el samurái era un representante fiel del heroísmo.

### **La vergüenza del samurai**

Ya se habló de las características y obligaciones más importantes de un samurai, pero por el otro lado en el occidente también existen los “samurai vagabundos” o mejor denominados *Ronin* <sup>33</sup>.

Se trata de los guerreros o samurai que no tienen señor a quien servir y son obligados a ganarse el sustento como cualquier otro ciudadano sin recibir diezmo. Los legítimos samurai los consideran un error ya que no tienen en su posesión ni títulos ni propiedades, tanta era su desaprobación que negaban su existencia. Muchos de ellos debido a esta vergüenza social, se convertían en mendigos, alcohólicos, bandidos o asesinos pagados por alguien más.

Incluso los samurai podrían terminar siendo un *ronin*, fuera porque su clan era destruido o por una fatalidad; cuando sucedía eso, el *ronin* daba todo su esfuerzo para demostrar su valentía y ser nuevamente parte de un clan, acción que lo convertía en un auténtico y verdadero samurai. Pero eran ocasiones escasas ya que muchos de los *daimos* no aceptaban

---

<sup>33</sup> El término *Ronin* significa “hombre errante” individuo cuyo destino está regido por la casualidad y la inseguridad. (Navarro, 2003: 39)

tener a un ronin entre los integrantes de su clan y con la promesa de ser un samurái, lo enviaban a cumplir misiones para después negársela buscando cualquier pretexto.

Este personaje fue el que más atrajo al cineasta nipón por la exclusión que se le hacía, y decidió mostrarlo con orgullo en muchos de sus filmes como lo que verdaderamente es: un valiente guerrero japonés.

## **VI. Los guerreros a través de la lente del emperador**

Después de la Segunda Guerra Mundial y gracias a los parámetros que los militares norteamericanos impusieron en Japón, Akira Kurosawa decidió que su primera película *Sugata Sanshiro (La leyenda del gran judo)* en 1943 abordara el tema de las artes marciales de un campeón de judo. A partir de este filme, el cineasta se especializó en el cine de acción cuidando hasta los detalles más pequeños para que los enfrentamientos y batallas se filmaran de una manera muy original.

Otro de los aspectos que reprodujo en este género fue la psicología y el aspecto introspectivo del/los personajes. Kurosawa nos presenta a jóvenes aprendices puestos a prueba ante sí mismos y ante los demás, que para obtener lo que quieren deben hallar la fuerza en el autodomínio, reconocer sus exigencias de la existencia y la individualidad como guerrero o samurai. A su lado se pone a un guía o maestro que generalmente es más grande y le ayuda a lograr enfrentarse así mismo. En el camino, se dan cuenta que sólo pueden salir con vida cuando controlan la situación en la que viven, cuando aceptan lo que son y confían en sí mismos.

“Cuando los protagonistas de Kurosawa tienden con toda su voluntad hacia el autodomínio y la armonía entre su conciencia y la adversidad exterior, consiguen imponerse a las circunstancias por difíciles u hostiles que sean, logran sobrevivir como sea, incluso con cinismo, conscientes del mundo y su responsabilidad en él.”<sup>34</sup>

Los guerreros o samurai como ya se mencionó anteriormente, se rigen por un código ético muy estricto donde una de las reglas es mostrar absoluto autodomínio de sí mismo a

---

<sup>34</sup> Manuel V. Estévez, op. cit., 71.



pesar de las circunstancias que se le presentan. Nada debe romper su lealtad, su sentido al deber, ni desviar su atención a lo que es su razón de ser: su objetivo. Kurosawa representa esto en los personajes dentro de sus filmes, donde tienen desde un inicio su objetivo claro y a lo largo de la cinta se enfrentan a varios obstáculos para poder conseguirlo.

Por este motivo, las películas que hablan de samurai atraen al público, ya que en ellas se encuentra lo auténtico del alma humana, sus reacciones, sus grandezas y miserias. Además, el cineasta decide realizar tres películas ( *Los siete samurai*, *Yojimbo* y *Sanjuro*) donde los protagonistas son ronins, y no se avergüenzan de serlo, al contrario, se enorgullecen de su vagar sin raíces y sin pertenencia a algún lugar como símbolo de su fuerza e independencia. Estos tres filmes que resultan ser los más emblemáticos de su filmografía, contienen reflexiones cuidadas muy pegadas a la cultura moderna, que lograron mostrar los sentimientos antimilitaristas desarrollados por la población nipona a lo largo de la posguerra. En sus películas sobre samurai o ronins, Akira Kurosawa nos demuestra no sólo al personaje, en esta reproducción se hace la combinación de varios elementos que hacen que exista una libre mirada cinematográfica, donde el universo de los samurai se divide en tradición y cine que lo vuelven emocionante, reflexivo e innovador.

Una de las películas que tuvo éxito nacional e internacional y que precisamente habla sobre la disciplina samurai y la vida de los ronin, es *Shichinin no samurai* (*Los siete samurai*). Esta cinta está conformada por elementos cinematográficos únicos y contiene una fuerte carga humanística inigualable. En el próximo capítulo se profundiza con detalle todos los elementos que conforman este gran filme y la repercusión que tuvo en la historia del cine.

**CAPÍTULO III**  
*Los siete samurai (1954)*

## VII. Siete samurai al estilo Kurosawa

*Shichinin no samurai* (*Los siete samurai 1954*) es una de las películas más reconocidas del cine japonés y es también una de las más importantes para la historia del cine. Esta cinta pertenece a la época de oro del cine japonés, la cual comenzó al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Los años cincuenta fueron marcados por producciones cinematográficas japonesas irrepetibles producidas por cinco compañías: Toho, Shôchiku, Daidei, Shintoho y Toei. Es en estos años que el cine japonés comienza a ser conocido en el mundo occidental y las películas japonesas son galardonadas internacionalmente.

Directores como Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Teinosuke Kinugasa, junto a Akira Kurosawa, formaron las bases de los años cincuenta y fueron los promotores del desarrollo de la cinematografía japonesa que se produjeron los años siguientes.<sup>35</sup>

*Los siete samurai* se consideró especial para lo que se realizaba en esos años en el campo de la cinematografía japonesa. Comenzando con el rodaje, la mayoría de las películas japonesas se rodaban en seis semanas, sin embargo, Akira Kurosawa invirtió en la producción 148 días de rodaje. Otra de las diferencias fue la duración de la película, que con tres horas y veintisiete minutos se considera la más larga en Japón; también fue la producción más cara costando 560.000 dólares de aquella época (doscientos millones de yenes) y fue la que tuvo un gran éxito en Estados Unidos recaudando doscientos noventa millones de yenes (equivalente a 700.000 dólares) en taquilla.

La cinta tuvo una gran aceptación del público, tanto que fue la película más taquillera del año obteniendo buenas críticas y ganando un Óscar a la mejor película extranjera. Gracias a esto, en 1967, la Toho restrenó la película en Tokio en un solo cine obteniendo ganancias de 160.000 dólares. En 1991, y para poder distribuir el filme en salas internacionales, tuvo que ser acortada por la Toho a 160 minutos (2 horas y 40 minutos) lo que recaudó dos millones doscientos mil dólares.

Fue la primera en su carrera como director en la que Akira Kurosawa habla de la vida del samurai, y en la cuál retoma el género antes mencionado *Chambara*, recuperando la tradición

---

<sup>35</sup> El cine de estos años se caracteriza por la simplicidad mediante la que se intenta captar lo esencial de una historia, todo esto plasmado con un realismo que invade incluso las historias fantásticas. Destaca en esa época la importancia que adquiere el humanismo y el individualismo a la hora de interpretar el mundo desde el arte.

del guerrero japonés y también representando la situación del país en esos años tras la posguerra.

### VIII. Producción

La historia de *Los siete samurai* comenzó gracias a la idea de crear una película histórica que retratase un día en la vida de un samurai de inicio a fin. Después de haber concluido *Ikiru (Vivir)*, Kurosawa junto con su colaborador Shinobu Hashimoto emprendieron una fase de investigación para tener todos los detalles referentes a los samurai, pero en esta travesía se encontraron con un incidente antiguo donde una aldea contrató un grupo de samurai para que los protegieran; esta historia cautivó a Kurosawa y finalmente decidió tocar el tema de una aldea agrícola del periodo Sengoku defendida por ronins. Para ello, Kurosawa y sus dos colaboradores guionistas, Shinobu Hashimoto y Hideo Oguni, se encerraron en un hotel durante 45 días en aislamiento total donde trabajaban 6 horas corridas trabajando en grupo, a un ritmo muy frenético. Hashimoto confesó en diversas ocasiones que trabajar a lado del emperador era sorprenderse cada día, ya que el cineasta tenía un cuaderno lleno de notas muy bien detalladas de cada samurai que aparecería en la película, su apariencia, su personaje, su interpretación, su personalidad, entre otros aspectos. A la mitad del guión se tenían solo seis samurai, pero Kurosawa sentía que faltaba el humor de un guerrero bromista, un intermediario entre los samurai y los campesinos; y así nació Kikuchiyo, uno de los personajes más representativos del filme.<sup>36</sup>

Una vez que se terminó el guión, el director se encargó de buscar todos los elementos de la pre-producción, sobretodo para buscar las locaciones que tenía en mente y con lo perfeccionista que era Kurosawa, tardó tres meses para decidirse. La compañía que lo financió: la Toho, le ofreció un estudio para que montara la aldea ahí e hiciera las grabaciones, pero Kurosawa buscaba un pueblo que respondiera todas las características planteadas en el guión, por lo que optó por montar un pueblo al aire libre utilizando cinco locaciones distintas. Para eso, se construyeron 23 casas y se utilizaron 40 caballos, ya que era muy difícil desplazar a los animales de una locación a otra.

---

<sup>36</sup> Richard D. Peperman. *Everything I Know About Filmmaking*. Pp: XVI.

El rodaje de la película comenzó el 27 de mayo de 1953 con la escena en la que Rikichi y Manzo se están peleando por el abrumamiento de no encontrar a samurais que los defiendan. Debido al arduo trabajo sin descanso y después de dos meses de rodaje, Kurosawa tuvo que ser internado en un hospital por estrés y cansancio, problemas que se presentaban frecuentemente cuando preparaba una película. Esto retrasó la fecha del término del rodaje que sería en agosto y la Toho pensaba estrenarla en las salas de cine para octubre.

Para cuando Kurosawa regresó solo se había grabado un tercio del guión además de que el presupuesto se estaba terminando. La producción se encontraba en una situación donde podían cancelar las grabaciones, pero a pesar de eso, se continuó con el rodaje del filme hasta septiembre debido a que el dinero se agotó y la producción se suspendió nuevamente. Gracias a la inversión de algunos ejecutivos de la Toho, el 3 de octubre de 1953 la película retomó su rodaje y Kurosawa recuperó la dirección de la película.

A lo largo de esta tercera etapa del rodaje hubieron problemas con la utilería, los efectos como el fuego o la lluvia, e incluso la batalla final tuvo que postergarse hasta los últimos días debido a los continuos cambios en el guión.

Lo que hay que destacar de la batalla final es el uso por primera vez de la técnica multicámara, donde Kurosawa muestra una actitud más natural de los actores al colocar cámaras en varios puntos del sitio logrando que se apreciara la escena desde diferentes perspectivas y consiguiendo introducir al espectador al momento de la acción.

## Sinopsis

Este filme se desarrolla en el periodo Sengoku<sup>37</sup> y nos cuenta la historia de un grupo de bandidos que planean asechar una aldea que ha sido anteriormente asaltada por sus cosechas de cebada. Los planes son escuchados por un campesino del pueblo quien corre a avisarle a su comunidad. Muchos de ellos ya cansados de los abusos que han pasado, deciden acudir con el miembro más viejo y sabio quien les aconseja contratar los servicios de un samurai a cambio de lo único que pueden ofrecer: tres porciones de arroz al día.

Tres campesinos salen al día siguiente en la búsqueda de los samuráis. Tarea difícil pues ninguno de los que encuentran acepta sus condiciones. Conforme pasan los días los campesinos comienzan a desesperarse, hasta que un día conocen a Kambei, quien rescata a un niño secuestrado. El antiguo samurai, ahora convertido en ronin se apiada de la pobreza y humildad de los campesinos aceptando y comienza a reunir a un grupo de siete samurai para defender a la aldea de los villanos.

Los siete aparecen poco a poco, pero de ellos destacan tres: Katsushiro, el más inexperto y el aprendiz del líder, Kyuzo, el más duro y frío guerrero del grupo quien se concentra solamente en su técnica con la espada; y Kikuchiyo, hijo de campesinos quien miente haciéndose pasar por samurai para pertenecer al clan. En el grupo hay personalidades variadas, que juntas hacen un complemento.

Los siete samurai se dirigen a la aldea pero el recibimiento no es el esperado, puesto que al llegar nadie sale a recibirlos y esto es gracias al miedo que los campesinos le tienen a los bandidos.

Conforme pasan los días, los guerreros empiezan a entrenar a los aldeanos y a organizar la defensa del pueblo.

En esta historia aparece un romance entre Katsushiro y Shino (hija de un campesino), quien es obligada por su padre a cortarse el cabello y vestirse como hombre por miedo a que abusen de ella como los antiguos samurai lo hacían con las mujeres.

Los bandidos hacen una primera aparición y mediante la estrategia de Kambei (líder del grupo) los van eliminando poco a poco. En la batalla final cae un gran aguacero y el escenario

---

<sup>37</sup> Momento caótico en la historia japonesa (1467-1615) caracterizado por la guerra civil y el desorden.

se envuelve en lodo, lluvia, armas y fuego. El enfrentamiento deja a cuatro samurai muertos pero los bandidos son totalmente abatidos.

Tras la guerra, la aldea recupera la tranquilidad y sus labores vuelven a la normalidad. En la cima del pueblo se pueden observar las cuatro tumbas de los samurai y los tres guerreros que quedan observan con melancolía la victoria, que realmente no ha sido de ellos, sino de los aldeanos. Una vez más son derrotados, pues se quedan solos, sin pertenecer a ningún sitio, como estaban desde un principio.

Akira Kurosawa trata de mostrar este filme tan real, con situaciones cotidianas en la vida de los nipones, y lo hace a través de encuadres rebuscados, que dan la sensación de la naturalidad, y utilizando la iluminación para lograr un mejor efecto plástico. La música también juega un papel muy importante dentro de este filme, pues gracias a los efectos que se utilizan, se crean momentos de tensión melodramáticos. Todo el filme es un constante altibajo de tensión, envolviendo al espectador en la trama y haciendo las tres horas y cacho más amenas.

Luciano G. Egido en el periódico *El Independiente*, en Madrid, describe la obra de Kurosawa como un referente gracias a los elementos que utiliza:

“Reconocida como una de las más grandes películas del cine espectáculo de todos los tiempos, citada en todas las antologías de cine por alguna de sus escenas, como la de la batalla final bajo la lluvia y objeto de culto en las cinematográficas del mundo entero, Los siete samuráis, después de casi cuarenta años, sigue siendo un extraño milagro de perfección formal y de densidad significativa, en el que cada plano, cada escena y cada secuencia son el resultado de un preciso trabajo de ejecución, cuyos detalles se armonizan en un conjunto de coordinación admirable, desde la iluminación a la música, desde la interpretación al encuadre y desde la caracterización de los personajes al desarrollo de los momentos de amor y violencia, ritmados con un extraordinario sentido del tiempo cinematográfico”.<sup>38</sup>

Este filme se asemeja al Western ya que el estilo y las características como la confrontación de personajes, ciudades que no están gobernadas por nadie donde no existe ley y los bandidos

---


<sup>38</sup> Manuel V. Estévez, op. cit., 156.

se apoderan de ellas, entre otras cosas, se observan en la obra de Kurosawa denotando la influencia por John Ford y renovando este género.

La película es considerada un clásico en la historia del cine y la cultura popular, por lo que no es de sorprender que se utilice como referente en algunas secuencias pues se encuentra dentro de las 100 mejores mundialmente, entre otras de Kurosawa.


# Los SIETE samurai 七人の侍

### Kambei




Antiguo samurai derrotado y soldado nato  
Es el líder de los samurai y el que planea la estrategia para combatir a los bandidos ya que posee un alto conocimiento en batallas  
Siempre busca luchar por la justicia  
Es humilde y altruista, busca el bien de los demás a pesar de sacrificarse a sí mismo por lograrlo

### Kikuchiyo




Es un joven campesino que se hace pasar por samurai para ser reconocido por los demás  
Es obstinado y explosivo  
No obedece a nadie y no le gusta seguir las reglas, él hace sus propios planes


### Katsushiro



Es el más joven del grupo  
Aprendiz de todos los samurai para ser un gran guerrero  
Le falta mucha experiencia




### Gorobei




Es un antiguo y experimentado samurai  
Es buena persona y con un gran ingenio que le ayuda a resolver problemas fácilmente

### Kyuzo




Es el maestro en la espada  
Su único objetivo en la vida es perfeccionar su estilo de combate y sus habilidades de samurai  
Tiene un carácter fuerte y es muy respetado por los demás

### Shichiroji



Antiguo samurai y amigo de batallas de Kambei  
Es un excelente y experimentado guerrero  
Tiene conocimientos taoístas

### Heihachi



Es el miembro más alegre del grupo  
Es el único que a pesar de ser derrotado en las batallas no pierde la alegría y el sentido del humor  
No tiene mucha experiencia y su única habilidad es cortar leña

*Infografía de los siete samurai de la película*



## VIII. Lenguaje cinematográfico de *Los siete samurai*

No se puede hablar únicamente de lo que es la película sin conocer los elementos por los cuales se considera una de las películas más importantes en la historia del cine. Para hacerlo se tomaron los cinco elementos del discurso cinematográfico que son: Imagen, Sonido, Montaje, Puesta en Escena y Narración que conforman toda la película. En este caso no se hará un análisis, sino se mostrarán únicamente los aspectos generales que identifican el trabajo de Akira Kurosawa y los usos que el director hizo en cada elemento.

### VIII.1. IMAGEN

La fotografía de este filme estuvo conformada por varios miembros del equipo técnico. Claro está el principal fue Akira Kurosawa, pero cabe destacar al director de fotografía Asakazu Nakai, el iluminador Shigeru Mori y el director artístico, Shu Matsuyama.

A pesar de que la película fue realizada en blanco y negro hay momentos donde se adquieren tonalidades que hacen que el espectador pueda percibir el color de la escena, motivo por el cual la mayoría de las películas de Kurosawa no necesitaban ser filmadas a color. El manejo de estos dos tonos, principalmente en la presencia de contrastes muy fuertes, tienen dos funciones: por un lado el maquillaje y las máscaras características en las manifestaciones teatrales clásicas japonesas (el teatro kabuki y el Nôh) y por el otro, la gran influencia del expresionismo alemán.



*Mujer mirando hacia la ventana*

Esta influencia la podemos observar en contrastes muy característicos entre luces y sombras donde Kurosawa le da la importancia a todos los elementos que conforman el encuadre a la hora de reflejar los rasgos psicológicos de un personaje.

Podemos observar diferentes tipos de fotografía. Una de ellas es la fotografía de interiores, caracterizada por ser demasiado oscura, permitiendo así, crear contrastes muy marcados que presentan (en diversas ocasiones) a los personajes con rasgos endurecidos. Son cuatro los espacios interiores que se nos muestran el punto de vista de la fotografía: la posada de la

ciudad, el molino, la casa de Rikichi y la guarida de los ladrones. En ellos podemos ver la recreación de los hogares tradicionales japoneses, con sus paredes de tablas, llenas de humildad y sobre todo sin luz. La luz utilizada en tres de ellos tienen intenciones como: llenar de sombras la cara de algún personaje, seguir las fuentes de luz y filtrarse en los momentos necesarios para la situación.

Contrario a esto, a lo largo de la cinta podemos observar espacios exteriores. Desde la



*Kyuzo enfrentándose a un hombre*

aparición de los bandidos en la colina, hasta los samurai observando las tumbas de los guerreros caídos. En esta fotografía, a diferencia de los interiores, la luz se muestra en máximo esplendor disminuyendo el contraste en los planos donde aparecen los actores. Se podría decir que en los interiores se aprecia una iluminación en *low key* (especialmente en las escenas de noche), y los

exteriores están marcados por la iluminación en *high key*.

Un elemento distintivo de Kurosawa y que pocos directores han podido lograr son los exteriores con lluvia, y esto se debe a que el cineasta nipón es el único que ha captado la esencia lumínica de los elementos naturales creando momentos valiosos en la historia del cine. La batalla final contra los bandidos de *Los siete samurai* presenta tres de los elementos más importantes de la fotografía de exteriores: la lluvia, la noche y la niebla. Las sombras que son creadas por el fuego en varias escenas causan tensión y duda ya que se oculta más de lo que se ilumina. Lo mismo sucede cuando un personaje desaparece en el bosque entre la oscuridad y la niebla creando misterio.

Akira Kurosawa es muy específico en el uso de sus planos. Además de estar llenos de significado, puedes observar lo bello del encuadre con una mirada, con un movimiento o con la posición de cada elemento. Utiliza la cámara para captar la escena desde la mirada de los personajes, mostrando también el panorama de los espacios y de la situación. En sus planos interiores usa con frecuencia los planos medios, donde se ven las piernas y brazos de los personajes. Los planos abiertos usualmente los utiliza en los exteriores, para mostrar al espectador el espacio, captar una escena que incluye a más personajes y darle la continuidad a la historia. Los planos cerrados los aprovecha en exteriores e interiores, y tienen la función

de mostrar las expresiones y sentimientos de los personajes. Siempre van seguidos de un *long shot (ls)* o un *medium shot (ms)*, y cuidando el uso de la luz para mostrar las sombras necesarias en cada momento.<sup>39</sup>

Generalmente Kurosawa no realiza tantos movimientos de cámara, la estrategia que emplea para agregar dinamismo e intensidad a la escena la hace en el cambio de plano. Los movimientos que llega a hacer son *paneos* en las batallas o enfrentamientos rápidos, y tienen la finalidad de que el espectador se sienta en medio de la acción. Todos estos recursos producen una estrecha relación entre el espectador, la película y lo que está sucediendo en ese momento.

Respecto a la imagen de *Los siete samurai*, Joaquín G. Gonzalo en su libro *Guía para ver y analizar Los siete samuráis* menciona:

“Kurosawa consigue una plasmación altamente estética de la naturaleza. En esta película se consiguen algunos momentos de una belleza natural muy especial: la llegada por primera vez de los bandidos al pueblo, el idilio de Katsushiro y Shino en el bosque, rodeado de flores blancas, la guarida de los bandidos en la hermosura abrupta de las montañas, la batalla bajo la lluvia o el molino”.<sup>40</sup>

Es así como una película que habla de samurais se convierte en algo maravilloso, lleno de interpretaciones y de significados, donde lo que le sucede a los samurai o a los campesinos puede sucederle a cualquier persona y donde a través de lo visual se llega a ser parte de la historia.

## **VIII.II. SONIDO**

El músico Fumio Hayasaka fue el encargado de escribir la música de *Los siete samurai* y de representar en cada composición las distintas realidades que conforman la historia. Compuso temas individuales, es decir, que representan el carácter o personalidad de cada personaje; temas para escenas específicas y temas para toda la película.

---

<sup>39</sup> Antonio G. Gonzalo, op. cit., 83-85

<sup>40</sup> Antonio G. Gonzalo, op. cit., 85

En la banda sonora se pueden escuchar instrumentos de madera-viento, metal y percusión que hacen que al oír las melodías formes parte de las tradiciones japonesas. En ella se puede encontrar también los tonos metálicos que favorecen a los temas visuales del bosque, el galopeo de los caballos, el chocar de acero y la lluvia que encharca todo.

Los efectos de sonido que se utilizan generalmente son asincrónicos ya que se escuchan sin que veamos la fuente de sonido todo el tiempo (como cuando se escuchan disparos sin que veamos las armas de las cuales provienen), pero también existen efectos sincrónicos en ciertas partes de la escena como cuando se incendian las chozas o se lanzan las flechas.

La música de acompañamiento o de fondo, tiene la función de enfatizar en determinadas escenas toques alegres, tristes o tensos, y aparece repentinamente para intensificar la acción. Esta música también anticipa a la audiencia a lo que va a suceder, y lo hace a través de los sonidos de instrumentos como tambores y flautas.

Los sonidos ambientales también son un recurso planeado por Kurosawa, en varias locaciones, principalmente en las casas de la aldea y el bosque, se escuchan los sonidos “naturales” de pájaros en el exterior, pero los sonidos emitidos por los animales suenan distintos dependiendo la escena. Por ejemplo, en la secuencia donde los campesinos están sentados en el centro de la aldea con la cabeza en el suelo, se escucha como un pájaro se arrulla y canta en sincronía con tres de los campesinos agachados, es decir, el audio del ambiente y los sollozos de los campesinos se sincroniza con la atmósfera de la secuencia.<sup>41</sup>

Todo el largometraje está dividido en cuatro planos sonoros: los diálogos, la música de fondo, los efectos de sonido y los sonidos ambientales. A partir del Análisis Paradigmático del Sonido en el cine, se puede colocar al sonido de esta película en Consonante (C) con registro clásico y función didáctica, ya que los sonidos acompañan las imágenes y la música está determinada por las imágenes, la narración, la puesta en escena y el montaje.

Los silencios que emplea Kurosawa tienen la función de enfatizar expresiones de los personajes y de transmitir más de lo que se ve en el cuadro, un ejemplo es cuando en la choza de los bandidos está una mujer sentada viendo hacia la ventana, no existe ningún diálogo, solo se puede observar a la mujer con la mirada perdida, y con la música extradiegética que escuchamos de fondo, se puede llegar a sentir la tristeza y nostalgia por la que está atravesando la mujer, que minutos después sabremos que es la esposa de uno de los

---

<sup>41</sup> Richard D. Pepperman, op. cit., 9

campesinos que fue secuestrada por los bandidos y usada vilmente. Los silencios en varios momentos del filme comunican a través de la mirada, de los movimientos corporales o de lo no dicho con palabras, lo que hace tan único el estilo de Kurosawa.

### VIII.III. MONTAJE

La narración es lógica y cronológica, todo sucede en un tiempo y lugar en específico y no existen saltos en el tiempo o flashbacks que confundan al espectador. Es por eso que Kurosawa utiliza el montaje clásico para ir contando la historia a partir de los fotogramas. Su edición más utilizada es la de corte por continuidad, lo que permite conservar la fluidez de los acontecimientos en la acción que sucede en la misma dirección, lo cual ayuda a este estilo de montaje. Se puede observar también este tipo de montaje hace énfasis en la expresión dramática de los actores, y lo hace a través de cortes con la regla de los 180° para hacer cambio de plano en la misma escena brindando múltiples perspectivas de la misma acción. Además en escenas específicas, Kurosawa utiliza el recurso de cámara lenta para captar los movimientos de los personajes y las acciones con todos sus elementos.

Los planos que emplea son de naturaleza didáctica, es decir, van desde PG a PP o viceversa sin intercalarlos. Hay ocasiones en las que hace un cambio de *medium shot (ms)* -*long shot (ls)* -*full shot (fs)* y regresa a un *long shot (ls)*, lo que hace que la acción sea más dinámica. Un ejemplo de esto es en el primer encuentro de Shino y Katsuhiro, los planos comienzan siendo generales y conforme se van acercando vemos mas miradas y expresiones con planos cerrados, este orden hace que la edición sea dinámica y fluida conforme los personajes van hablando y conociéndose.

El orden del montaje es hipotático ya que utiliza la narración, la música y la voz para que la historia tenga lógica, sentido y continuidad.

#### VIII.IV. PUESTA EN ESCENA

Para Akira Kurosawa todos los elementos de sus películas eran muy importantes, al grado que se le consideraba un perfeccionista pues conseguía todo lo que tenía planeado para cada uno de sus escenarios. Junto con el guión, el director hacía notas, dibujos y esquemas para que a partir de ahí se comenzara a trabajar, es por eso que pasaba meses buscando locaciones, utilería, vestuarios y accesorios que cumplieran con la idea que ya tenía.

Algo que también le gustaba al cineasta era rodar en exteriores porque decía que se establecía una relación directa entre todos los integrantes del rodaje y gracias a esto se creaba una atmósfera parecida a la del teatro, lo que lo hacía especial. Las locaciones exteriores estaban tan conectadas a la historia que aunque fuera un paisaje real, podía desarrollarse en un tiempo lejano y hacer que el espectador se sintiera en el periodo Sengoku. Esto se debe a que la cultura japonesa tiene un sentimiento muy arraigado por la naturaleza (lo que está relacionado con el cine épico) y se expresa mayormente en la pintura y en la poesía.

En *Los siete samurai* se utilizan los elementos naturales como símbolo para representar sentimientos o valores, y se demuestran en momentos culminantes o escenas específicas. Uno de estos elementos es la lluvia que se puede observar en varios instantes de la película. La lluvia es muy fuerte, es torrencial y funciona como parte de su estilo, con ella Kurosawa demuestra su subjetividad. El significado de la lluvia en la película no es el mismo para todos, Antonio Navarro y Tomás Fernández en su libro *Akira Kurosawa. Apuntes sobre el cine de su Excelencia el Emperador. Estudio II*, comentan:



*Bandido caído en la batalla final*

“Es un efecto melodramático para representar las lágrimas y el llanto, implica el aislamiento de los personajes, para facilitar las confesiones, descargar tensiones; da rienda suelta a los impulsos violentos, es melancolía”.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Antonio G. Gonzalo, op. cit., 93.

Dentro de la cinta, la lluvia tiene el sentido de la purificación cuando cae torrencialmente en el momento de la batalla final y también plasma tristeza en el momento en el que los campesinos regresan sin esperanzas por no encontrar algún samurái que los ayude.

Otro de los elementos muy presente en este filme es el viento. Akira Kurosawa lo utiliza para aumentar la tensión en momentos emocionales o avisar al espectador de un cambio muy notorio, como cuando Kambei aparece en el encuadre.



*Encuentro de Shino y Katsushiro*

Las flores también tienen un significado importante que está relacionado con Shino y Katsushiro. El escenario donde tienen su primer encuentro es un campo de flores blancas, lo cual tiene un significado de pureza del amor juvenil y la virginidad de los dos. Este espacio es característico de ellos, no aparecen otros personajes en él y en las dos ocasiones que se ven acuden ahí.

Por otro lado, el bosque tiene tres significados: el primero va relacionado con la soledad, la individualidad; en el Kyuzo practica sus habilidades con la espada, separado de la aldea y de todos los demás. El segundo será representado por el lugar de los bandidos que es salvaje, violento y peligroso. Y finalmente el tercero se trata del espacio estudiado por los samurai, donde planean su estrategia y delimitan las zonas de peligro. Los tres forman un círculo que en la batalla final se mezcla y hacen del bosque un solo espacio.

El último elemento destacado del filme son los molinos. Estos si bien no son naturaleza, están conectados con el paisaje. En ellos se representa la vida y la muerte pues viven un niño y un anciano. El anciano es uno de los campesinos más importantes porque representa la sabiduría del pueblo y es el que se encarga de tomar las mejores decisiones para la aldea. En este sentido, el reflejo de este personaje se podría relacionar con la de un *tenno*, ya que al no existir alguna autoridad, todos los campesinos confían en la palabra del viejo y recurren a él en cualquier situación. El molino donde vive es entonces considerado un lugar simbólico para los campesinos, y cuando los bandidos lo incendian, se cumple el ciclo vital de la muerte y la destrucción de la esperanza del pueblo. También es el lugar donde Kikuchiyo tras tomar al niño salvado por su madre de la quemazón, reconoce su pasado y lo integra a su nueva vida de samurai.

Los personajes son también una parte muy cuidada por Akira Kurosawa, los samurai reflejados en esta película no buscan fama, sino más bien reconocimiento que les permita salir adelante y continuar su vida como héroes cotidianos. Pero en esta búsqueda lo único que encuentran es muerte y soledad, por lo que a lo largo de la película se muestran pesimistas y desolados.

El largometraje está conformado por tres grupos: los héroes -que corresponden a los samurai-, los antagonistas -bandidos- y receptores o beneficiarios de las acciones de los héroes -campesinos-. Los bandidos son soberbios y no le ven nada de malo a robar, no existe ningún peligro para ellos y son avariciosos. Por otro lado, los samurai son el arquetipo de la cultura japonesa. Pertenecen a un grupo pero cada uno está dividido individualmente. Son reales y cuentan con una humanidad tan grande que atrapa al espectador cuando comienza a conocerlos, podría decirse que es un héroe moral que lucha contra el mundo corrupto para defender a las víctimas. Finalmente el grupo beneficiario pertenece a los campesinos, estos son los que representan la miseria social, en esta clase podemos ver la pobreza, tristeza y penuria humana, están tan decepcionados de la vida que son miserables en todos los sentidos.

Cada personaje tiene relación con la cámara, ya que Kurosawa utiliza planos específicos y posiciona a cada uno respecto a la intención que quiere transmitir. En Kambei, quien es el líder de los samurai, se observa el uso de planos en contrapicado, y enfatiza mucho su rostro usando la cámara objetivamente. Para este personaje se utilizan *travellings* y *paneos* siguiendo la acción que realiza dentro de la secuencia.



*Kambei*



*Samurai*

En relación con los samuráis en conjunto, los personajes siempre se posicionan respecto a la jerarquía que tienen, donde Kambei aparece primero y después los demás en descendencia; en secuencias específicas se puede apreciar el orden de los samuráis por su muerte, Kurosawa anticipa con la cámara en qué orden morirá cada uno de los guerreros. Los campesinos siempre son mostrados con planos picados, la cámara siempre demuestra que es la clase



baja y lo hace a través de angulaciones de arriba hacia abajo; muy pocas veces aparecen solos, siempre están todos juntos o se muestra a más de uno en el encuadre. De esta clase social destacan tres campesinos: Rikichi, Yohei y Manzo; que destacan siempre en los encuadres, si bien Akira Kurosawa no utiliza gran profundidad de campo, se puede notar el primer plano y segundo plano que utiliza a lo largo de la película para destacar la importancia de algunos personajes sobre de otros.



*Campesinos de la aldea*

### VIII.V. NARRACIÓN

Los siete samuráis está organizada en cincuenta y cinco secuencias, de las cuales la mayoría se desarrollan en subsecuencias. Todas cuentan con los detalles pertinentes para poder realizar el cambio de plano. La narrativa de esta historia es clásica ya que se organiza de la siguiente manera:

<b>Planteamiento</b> <b>(1' 6" )</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aparición de los bandidos</li> <li>• El pueblo está aterrado al saber que los bandidos regresarán para quitarles su comida y pertenencias</li> <li>• El anciano aconseja buscar samurai. Cuatro campesinos van en búsqueda de quien los defienda</li> <li>• Aparición de Kambei</li> <li>• Dos de los campesinos regresan a la aldea con noticias</li> <li>• Pruebas para conseguir a más samurai</li> </ul>
<b>Nudo</b> <b>(2' 11" )</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Viaje de los samurai hacia el pueblo</li> <li>• Los campesinos se muestran temerosos con cualquier presencia en la aldea, es por eso que no le dan la bienvenida que merecen a los samurai</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comienza la estrategia para defender a los campesinos</li> <li>• Relación de Shino y Katsushiro</li> <li>• Los bandidos vuelven</li> <li>• Los samurai atacan la guarida de los campesinos</li> <li>• Comienzan las batallas en defensa del pueblo</li> <li>• Shino y Katsushiro consuman su amor en un acto sexual</li> <li>• Batalla final bajo la lluvia</li> </ul>
<b>Desenlace (4")</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El pueblo vuelve a la tranquilidad y a sus actividades cotidianas</li> <li>• Los samurai sobrevivientes se dan cuenta de su soledad y de la verdadera victoria</li> </ul>

Akira Kurosawa utiliza la catáfora explícita desde los títulos, anunciando el contexto de la historia con un “Hacia 1570, Japón se encontraba en medio de guerras civiles y los campesinos se veían acosados de crueles bandidos” y da inicio la película con la entrada de los bandidos en el horizonte. En los planos podemos observar que se pasa de lo general a lo particular, es decir comienza con planos generales y termina en primeros planos o viceversa. El suspenso narrativo crea una complicidad entre el espectador y la película ya que en varios momentos, el público sabe más que los personajes y puede presuponer lo que pasará. Además la complicidad va más allá, el espectador se involucra de tal forma que se sumerge en la historia y se mantiene participe en ella.

# LOS SIETE SAMURAI

## 七人の侍



Uso de low key para interiores y high key para exteriores  
Se capturan elementos naturales como la lluvia, la niebla y la noche inigualables

No se realizan tantos movimientos de cámara, se hace cambio de plano para crear dinamismo



La banda sonora usa instrumentos madera-viento, percusión y metal que representan las tradiciones japonesas.

Cada personaje cuenta con su melodía

Los sonidos son asincrónicos y diegéticos

El sonido es consonante con registro clásico y función didáctica.



Es un montaje clásico, su narración es lógica y cronológica.

Su edición más utilizada es la de corte por continuidad  
Los planos son de naturaleza didáctica (PP a PG)

Se usan los elementos naturales para representar la lluvia -

Los samurái son presentados enalteciendo su valor combativo acomodados de de

Los campesinos son presentados en la clase baja



La película está organizada en una estructura clásica

La narrativa es clásica y plantea un planteamiento claro

El suspense narrativo involucramiento por parte de la historia



## **IX. Importancia de la película para Japón**

*Los siete samurai* es una película que significó mucho para los japoneses a partir de su estreno, ya que recapitulando, el país se encontraba en una depresión tan grande que los nipones preferían un macro suicidio a seguir con la situación que se vivía en esa época. La cinta les dio la esperanza de recuperar sus tradiciones, pues gracias a la ocupación norteamericana se censuró todo lo relacionado con la cultura japonesa, y fue a través de la historia de siete guerreros antiguos que los japoneses encontraron la oportunidad de encontrarse a sí mismos y defender su cultura.

Como ya se mencionó, la historia sucede a finales del siglo XVI (en el periodo Sengoku) donde termina el feudalismo japonés. A diferencia de utilizar espacios como palacios y ambientes sofisticados, todo se desarrolla en entornos humildes y los protagonistas son ronin (samurai sin señor feudal), lo que hace que los personajes y la situación pueda ser vivida por cualquiera del poblado de Japón.

Otro de los aspectos que logró esta identificación fue el tema principal: el sentido de la vida. A lo largo de diferentes secuencias, se abordan valores como egoísmo, crueldad y arrogancia, además de la supervivencia a través de la humildad, el honor y la fraternidad que pasan tanto los campesinos como los samurai.

En diferentes secuencias podemos observar como cada personaje tiene un conflicto personal a resolver, y es cuando lo hace que cumple su función en la vida. Junto con esto, se puede contemplar la unión que tienen los japoneses como cultura. Akira Kurosawa marca la necesidad de estar unidos para alcanzar su objetivo cuando los campesinos y samurai deciden juntarse para vencer a los bandidos y aprenden a usar armas para pelear todos. Este vínculo ayudaría mucho a los japoneses para levantar su espíritu ante los norteamericanos, pues la unión de una nación para ellos valía más que todas las armas y censuras que los llegaron a reprimir.

En general, *Los siete samurai* muestra un mundo caótico, con personajes y familias realistas con sus defectos, pasiones y temores; quienes están dispuestos a enfrentarse al mundo en el que les tocó vivir. Este mundo es tan real y cotidiano que a pesar de narrar otra época, está totalmente relacionado con la cruel realidad de Japón después de la Segunda Guerra Mundial. Situaciones como la pérdida de algún integrante de la familia por la guerra, el arrebato

de sus viviendas, el hambre, las humillaciones y violaciones; son temas que se abordan en la cinta y que simpatizan con los sentimientos que los japoneses tuvieron cuando el ejército ocupó Japón. Toda la nación estaba desconcertada por la derrota, tenía miedo y se sometieron sin resistencia al enclaustramiento de los norteamericanos. Es por eso que en un país donde no existe autoridad alguna que los defiendan, siete antiguos guerreros significaron mucho para los nipones, desde la recuperación de sus tradiciones, hasta el fortalecimiento del espíritu, que valía más que todas las armas o poder que Estados Unidos pudiera tener.

## **X. Homenajeando a *Los siete samurai***

Las películas de Akira Kurosawa han sido reconocidas no sólo por ser de crítica social, sino en general por plasmar en cada una de ellas la cultura occidental y el espíritu samurai que como ya se mencionó, los forjaron a lo largo de los años.

El cineasta nipón fue uno de los primeros en ser reconocido internacionalmente y sus cintas se han proyectado en salas de otros países. Es reconocido por las historias que cuenta pero también por todos los elementos que utiliza para hacerlo, siendo un referente para otros directores en cuanto a técnica u ideología.

*Los siete samurai* estrenada en 1954 cambiaría la manera de hacer cine para muchos directores, pues los encuadres, la historia y en general el lenguaje cinematográfico serviría de referente para reproducir la misma premisa, o para utilizar algunas secuencias en sus películas.

El interés que esta película despertó, creó continuaciones o los llamados *remakes*<sup>43</sup>, que adaptaron el argumento a otro tipo de contexto cultural en versiones apropiadas al mundo norteamericano. En ellos se utilizan algunos rasgos de los personajes para desarrollar una historia que en comparación, no se asemeja al espíritu del filme de Kurosawa.

El director John Stuges en 1960, decidió realizar un remake titulado *The Magnificent Seven*, dando a conocer la historia de los siete guerreros a través de un Western en las pantallas

---

<sup>43</sup> El *remake* es una nueva versión de una película o de una serie de televisión que repite con bastante fidelidad su historia y que mantiene los mismos personajes.

norteamericanas. De ahí continuaron secuelas como *The Professionals (Los Profesionales)* de Richard Brooks' en 1966, *Return of the Seven (El Regreso de los Siete Magníficos)* de Burth Kennedy en 1967, *The Savage Seven (Los Siete Salvajes)* de Richard Rush en 1967, *Guns of the Magnificent Seven (La furia de los siete magníficos)* por Paul Wendkos en 1968, *The Magnificent Seven Ride (El desafío de los siete magníficos)* por George McCowan en 1972, y una secuela que se realizó debido a la fiebre por la reciente película *Star Wars Episodio IV: Una nueva esperanza (1977)* y adaptación a la historia en el espacio; *Battle beyond the Stars (Los siete magníficos en el espacio)* por Jimmy T. Murakami en 1980, por mencionar las más importantes.

Si bien años después no se realizaron películas con los mismos personajes, diversos directores han utilizado como referente escenas o secuencias de este filme. Tal es el caso de *Much Ado Abouting Nothing (Mucho ruido y pocas nueces)* adaptación de la obra de William Shakespeare por el director Kenneth Branagh en 1993, donde se muestra en la introducción de la película a siete caballeros llegando a un pueblo montados a caballo haciendo referencia a *Los siete samurai*<sup>44</sup>.



*Much Ado Abouting Nothing (1993)*

Otro de estos referentes se vio reflejado en la animación hecha por Pixar Animation Estudios: *A Bug's Life (Bichos)* dirigida por John Lasseter y Andrew Stanton en el año 1998 y que se asemeja mucho a *Los siete samurai* de Akira Kurosawa. Esta animación nos cuenta la historia de una comunidad de hormigas que es acechada por una banda de saltamontes quienes le quitan la comida que reúnen y una de las hormigas decide emprender un viaje en búsqueda de guerreros que lo ayuden a acabar con los bandidos. La película no es un remake animado como tal pero la premisa es la misma e incluso puedes llegar a identificar algunos de los

---

<sup>44</sup> Kenneth Branagh, Mucho ruido y pocas nueces.  
<https://www.youtube.com/watch?v=qR2vvuH4ZNs&t=317s>. Min: 00:04:53- 00:05:40.

personajes con los originales samurai; además utiliza algunos elementos del lenguaje cinematográfico igual a los de Kurosawa pero en el mundo de bichos.



*A Bug's Life (1998)*

Los referentes visuales que ha dejado este filme son más notables en películas como *The Lord of the Rings: The Two Towers* (*El señor de los Anillos: Las dos torres*) en 2002 cuando se preparan para la batalla contra los orcos o *The Matrix Revolutions* (*Matrix Revoluciones*) en 2003 en la organización previa a la pelea; donde se puede visualizar los mismos movimientos tanto corporales en los personajes como en la situación como tal.



*The Lord of the Rings: The Two Towers (2002)*



*The Matrix Revolutions (2003)*

Así como en *Django Unchained* (*Django sin cadenas*) de Quentin Tarantino en 2012, donde la escena de la emboscada a los personajes principales, el director utiliza los mismos encuadres y desarrollo de la secuencia que en la entrada de los bandidos en LSS.



*Django Unchained (2012)*

Uno de los más recientes referentes donde prácticamente se toma “prestada” una escena textual de *Los siete samurai* es en *Mad Max: Fury Road (Mad Max: Furia en el camino)* en 2015, donde no solo coinciden elementos argumentales, sino que refleja una secuencia memorable de ambas películas: la pelea que hace que el protagonista se haga mas fuerte mental y espiritualmente.



*Mad Max: Fury Road (2015)*

Lo que estas películas tienen en común, además de utilizar referentes visuales de la obra de Akira Kurosawa, es que presenta a guerreros -con armadura o no- que se únen para luchar por una comunidad o por personas que necesitan que los defiendan; y que mejor ejemplo que *Los siete samurai*, obra que ha dejado una gran influencia a lo largo de los años y que se ha convertido en un clásico en la historia del cine tanto por su estética fílmica como por su línea argumental.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Fandor. FROM SEVEN SAMURAI TO FURY ROAD (2017).  
<https://vimeo.com/215287642>



# **CAPÍTULO IV**

## **Hollywood buscando el remake**

## **XI. Estados Unidos en los años 60's**

En los años 60, el país pasaba por lo que sería uno de los cambios sociales más importantes dentro de su historia. A pesar de que la sociedad se consideraba “abierta”, había estado dominada por la raza blanca quienes estaban educados a la antigua. No fue hasta principios de los 60's que tuvieron mayor fuerza y éxito algunos de los grupos subordinados como los afro-estadounidenses, los nativos, las mujeres, inmigrantes y latinos. El apoyo que recibieron provenían en gran parte a la población joven que pertenecía a las escuelas superiores y universidades del país. El Estados Unidos que siguió después de la Segunda Guerra Mundial se caracterizó por ser “pluralista, cultural y étnico”.

El gobierno estadounidense se fortalecía cada vez más sumergiéndose en la vida de la gente. Esto se debió a que durante la Gran Depresión de los años 30, las agencias del ejecutivo se encargaban de resolver muchos de los problemas de la vida del país.

Sumado a esto John F. Kennedy, a los 43 años se convirtió en el presidente más joven en Estados Unidos, venciendo a su opositor Richard Nixon con su campaña de “La Nueva Frontera”. El simpático demócrata siempre se mostró interesado en defender los derechos de los civiles pero en su gobierno sólo logró un aumento en el salario mínimo, fondos para el programa espacial y fundó el Cuerpo de Paz que enviaba a los países de desarrollo a hombres y mujeres para satisfacer sus necesidades.

Otro de los problemas que Kennedy se comprometió a solucionar fue la Guerra Fría. En el primer año y medio de su cargo rechazó la intervención del país tras el fracaso de la invasión a la Bahía de Cochinos dirigidos por la CIA de Cuba, aceptó al control comunista la nación de Laos en el sudeste de Asia sin salida al mar y accedió a la construcción del muro de Berlín. El 22 de noviembre de 1963 fue asesinado cuando viajaba en su auto en Dallas, Texas. Kennedy se consideró como un presidente con una fuerza a favor del cambio y el progreso, lo logró gracias a su habilidad política, su buena reputación, su estilo personal y la forma de expresar sus ideales que implementaban sus políticas. Lyndon Johnson ocupó la presidencia tras la muerte, y trató de cumplir con los proyectos de la agenda legislativa de su antecesor. Durante este periodo las manifestaciones a favor de la igualdad de oportunidades se presentaron con más frecuencia. Se rechazaban los salarios, los estándares de vestimenta, se creó la Nueva Izquierda por jóvenes universitarios y las drogas ilegales cada vez eran más consumidas por esta clase.

Los nativos y latinos tras ver el progreso del Tercer Mundo decidieron manifestarse y luchar por sus derechos para ser iguales a los demás habitantes empezando a participar en la política. Las nuevas generaciones de dirigentes acudían a los tribunales para defender sus tierras, impugnar las violaciones a varios tratados en cada estado y crearon el Movimiento Índigena Estadounidense (AIM) con el objetivo de obtener el reconocimiento de sus derechos sobre tierras y agua.

Surgió un movimiento feminista a causa del ingreso de un gran número de mujeres casadas a la fuerza de trabajo y los bajos salarios a comparación de la mano obra masculina.

Los integrantes de este movimiento, en su mayoría, pertenecían a la clase media, por lo que adoptaron las actitudes rebeldes de su clase en los años 60. Las enmiendas que fueron aprobadas les otorgaron derechos a la mujer e igualdad de género. También se llevo a cabo la creación de una Organización Nacional de la Mujer (NOW) que les permitía actuar participar en la corriente principal de la sociedad del país.

Estos años se caracterizan más por los cambios sociales y políticos, ya que la población se armó de valor para luchar por sus derechos, sus tierras y sus ideales, haciendo que el gobierno aceptase a hacer negociaciones que brindaran beneficio en ambas partes.

Es por eso que John Sturges al realizar la película *The Magnificent Seven* plantea una “Nueva Frontera” que representa la política de Kennedy. Se nos muestra una posibilidad de progreso social más allá del uso de armas y del camino del individuo de construirse así mismo en una sociedad.

## XII. Los siete pistoleros de Sturges

Uno de los primeros remakes que se realizaron seis años después de *Los siete samurái* fue *The Magnificent Seven (Los siete magníficos)* por el director John Sturges en 1960. En este remake existen características similares a la película de Kurosawa, como la puesta en escena en ciertos momentos del film o el carácter solitario del héroe; pero a diferencia de la original, en este western, existe una visión de esperanza que no encontramos en la cinta del director japonés.

El remake se realizó a partir del guión de *Los siete samurai* pero debido a varios problemas de extensión, dejó de ser copia fiel al original, dejando muchos detalles que son importantes en la historia.

Algo destacado de este film fue su banda sonora, que fue firmada por Elmer Bernstein, uno de los íconos musicales más reconocibles de la historia del cine. Su melodía principal se considera un clásico del género western además de que fue nominada al Óscar a la mejor banda sonora y posterior a su estreno, fue imitada por muchos western, incluso llegó a utilizarse como leiv motiv de una importante marca de cigarros ya que parecía publicidad cada que se mostraba en escena.

Los personajes de *The Magnificent Seven (Los siete magníficos)* son respetados por Sturges, ya que la narración, el desarrollo y la historia es la misma. Hay un líder que es interpretado por el actor estrella de la época Yul Brynner, hay un aprendiz joven (Chico), un maestro en el arma (Britt) y los restantes los puedes identificar por su personalidad al estilo Western.

Karla Susana Uriostegui en su tesis "*La intertextualidad en el cine de Akira Kurosawa: F. Dostoievski, W. Shakespeare, el neorrealismo y el Western*" resume este remake como una copia de la esencia de *Los siete samurai*:

“Las características de los personajes, detalles, sucesos, narración y rasgos específicos de la película de Kurosawa son tomados muy en cuenta por William Roberts, el guionista de *Los siete magníficos*”<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Karla Uriostegui. Op. cit. 59

## Sinopsis

La historia se desarrolla en un pequeño pueblo cerca de la frontera de los Estados Unidos, este es asecado por bandidos pistoleros dirigidos por Calavera, quien le quita su cosecha a los indios. Cansados del abuso, los campesinos deciden pedir la ayuda de pistoleros estadounidenses, ya que no pueden costear armamento para enfrentar a los malhechores. El poco dinero que el anciano les da para comprar armas y defenderse no es suficiente, así que deciden pedir la ayuda de Crhis, un pistolero audaz que recluta a seis hombres más para luchar por la justicia a cambio de muy poco. Tras varios días Calavera y sus hombres aparecen por el pueblo sin contar con que los siete mercenarios ya los esperaban para acabar con la mayoría de ellos. Del encuentro solo quedaron Calavera y veinte más, la mitad de su hombres. Uno de los pistoleros se hace pasar por un malhechor y descubre que atacarán de nuevo. Calavera al descubrirlo ordena a los siete hombres a salir del pueblo rodeado de diez hombres como escolta, pero al final deciden regresar y darlo todo.

En su regreso sorprenden nuevamente a Calavera y sus hombres, quienes son más que ellos; los pobladores los ayudan y se desencadena la batalla final.

Después de varias muertes tanto de los malhechores como de los magníficos, la batalla termina y los tres pistoleros vivos deciden abandonar el pueblo para emprender hacia una nueva aventura, pero el más joven aprendiz Chico, le revela al líder y a su amigo que está enamorado de una chica del poblado y decide quedarse para formar parte de una comunidad.

A pesar de que en un principio *The Magnificent Seven* no le fue bien en las ventas en Estados Unidos pero sí en Europa, se convirtió en un clásico del Western y está protegida por la Librería del Congreso dentro su registro de películas desde 2013. Akira Kurosawa alcanzó a disfrutar de este remake y le gustó tanto que envió como regalo una katana a John Sturges pues como se mencionó antes, el director nipón era gran admirador de los western, pero a pesar de eso, confesó que siendo una copia de su cinta, no tenía mucho que ver con ella, quizá por el humanismo e ideología que lo distingue de entre otros directores.

### **XIII. Norteamérica del siglo XXI**

2016 fue un año que estuvo marcado por el cambio de gobierno en Estados Unidos. Barack Obama quien había sido reelegido en 2012 y considerado como uno de los que tienen los índices más altos de popularidad para un presidente estadounidense en las últimas décadas, logró muchos cambios no sólo en la política del país sino socialmente creando una igualdad étnica debido al hecho de ser el primer presidente afroamericano; cedió su puesto a la victoria del magnate Donald Trump. Pero no sería hasta enero de 2017 que asumiría la presidencia, por lo que el 2016 se vio marcado por las nuevas líneas políticas propuestas.

Barack Obama buscó dejar a un país con las mejores armas para ser gobernado por su sucesor demócrata. Por lo que en su último año se dedicó a reforzar el gobierno progresista que había contruido a lo largo de su candidatura.

El desempleo fue uno de los temas de importancia desde inicios de su candidatura, y en estos últimos meses, Obama se preocupó por bajar las tasas unas décimas del 5% acelerando la economía con la política monetaria expansiva y la subida de tipos para contener la inflación creciente. Pero el cambio fue lento y los empleos eran de baja calidad con sueldos bajos.

También se dedicó a abrir debates sobre la limitación de posesión de armas de fuego a los civiles ya que las cifras de muertes (ya sea por asesinatos, muertes involuntarias o masacres realizadas por terroristas) aumentaron año tras año. Entre las medidas que tomó ampliaba las condiciones para la obtención de permisos de venta para así obligar a los vendedores a reportar los robos de armas de fuego e identificar los antecedentes de los que compraban a través de fideicomisos y organizaciones locales.

Su último año se vio marcado por el impulso de una reforma migratoria, la batalla contra el racismo, nuevos perfiles en materia política internacional y las visitas históricas a lugares como Cuba e Hiroshima.

Antoine Fuqua presenta en su remake a siete magníficos multiétnicos tomando el contexto y los cambios que ha sufrido el país, además el líder del grupo es interpretado por un afroamericano, lo que podría interpretarse como un homenaje a Barack Obama; aborda temas de economía, minorías, explotación y correcciones políticas, que le permitieron atraer a nuevas audiencias y conquistar nuevos mercados.

#### XIV. Secuestrando a *Los siete magníficos*

Después de las secuelas que se realizaron a partir de *The Magnificent Seven (Los siete magníficos)* en 1960, Gary Barber quien es directivo poderoso de la Metro-Goldwyn-Mayer Estudios Inc. (MGM)<sup>47</sup> decidió retomar la historia de los siete guerreros y darle un toque actual para el público de la época. Y lo hizo ofreciendo el guión a uno de los directores que más dinero proporcionó a la industria en las últimas décadas: Antoine Fuqua. Su visión se basó más en *Los siete samurai* de Kurosawa que en la versión de Stuges y como desde niño era un amante del western, el *remake* siguió la línea del Oeste.

Pero a diferencia del *remake* anterior, Fuqua decidió incluir en su película la diversidad de etnias y razas que conforman en el salvaje Oeste, como los nativos americanos, orientales, latinoamericanos y afroamericanos. Además, el director decidió meter un papel que en otros western no se había visto: el de una mujer, pero no sólo el papel de la mujer que sirve la comida, sino una mujer que también lucha en la defensa de su aldea, quien sabe usar armas y se enfrenta a los pistoleros; incluso muchos de los críticos argumentaron que en este *remake*, la mujer formaba parte del grupo y que se trataba de una “octava magnífica”.<sup>48</sup>

También destacó el hecho de que el personaje principal lo interpreta un hombre de tez oscura, Denzel Washington, quien es el líder de los siete magníficos. Antoine Fuqua eligió estrellas del momento para garantizar el éxito en taquilla y jalar a las nuevas generaciones a conocer una historia de sesenta y dos años atrás.

La película se presentó en el Festival Internacional de Cine de Toronto en septiembre del mismo año de su estreno y cerró el Festival de Venecia de 2016.

Si bien este *remake* es el que menos se parece a la historia original, hizo que los nuevos públicos se acercaran al género del western y descubrieran la referencia clásica que hay detrás de él.

---

<sup>47</sup> Metro Goldwyn Mayer Studios, Inc. (abreviado MGM, también conocido como Metro-Goldwyn-Mayer Pictures o Metro-Goldwyn-Mayer) es una compañía estadounidense de producción y distribución de películas de [cine](#) y programas de [televisión](#). Sus principales subsidiarios fueron [MCA Inc.](#), [MGM Studios Inc.](#), [United Artists Corporation](#) y [Orion Pictures Corporation](#) (adquirida en 1997).

<sup>48</sup> José M. Balvin, Álvaro Jiménez Sánchez, Jesús María Navalpotro Sánchez, Siete personajes en busca de un *remake*: de Kurosawa a Fuqua, pasando por Sturges. Pp. 37.

## Sinopsis

El oeste americano es el sitio que le da lugar a la historia de *The Magnificent Seven*, y se basa en un grupo de siete hombres que se une para liberar al pueblo de Rose Creek de un clan de bandidos.

Este grupo de malhechores es liderado por Bogue, quien busca quedarse con las tierras de los granjeros a un costo muy bajo de su valor original y para lo lograrlo amenaza no sólo a los granjeros sino al pueblo en general asesinando a algunos de ellos y quemando la iglesia con la ayuda de mercenarios y del propio sheriff del pueblo.

A diferencia del remake de Sturges, la persona que protege al pueblo y a quien acuden es a Emma Cullen, quien tras el asesinato de su marido encuentra a un cazarrecompensas (Chisolm) quien ayuda a la mujer a vengar a su marido y a buscar la justicia del pueblo. Él reúne y recluta a seis miembros más, donde cada uno tiene un talento y personalidad determinada, pero que a su vez, hacen que la banda tenga las herramientas para combatir al enemigo.

Para hacerlo, preparan a la población para pelear en una confrontación donde se juega la vida de cada integrante y la dignidad del pueblo. Los siete magníficos enseñan a los granjeros a utilizar armas, a pelear y a cubrirse; al mismo tiempo se encuentran a sí mismos y a sus virtudes o debilidades.

El villano no se deja intimidar tan pronto y a lo largo del filme se presentan pequeñas batallas que dejan a varios mercenarios muertos. La batalla final culmina con el asesinato tanto de la banda de malhechores y el líder, pero también mueren cuatro magníficos en el triunfo de la justicia.

Una vez más la historia con caballos, pistolas, praderas, vaqueros, duelos, justicia...son retomados por Antoine Fuqua, quien buscó respetar lo esencial de *Los siete samurai* (1954) y adaptarlo a su estilo *western*, dejando a los personajes con sus personalidades únicas pero incluyendo un ejército variopinto, donde los malvados se siempre serán derrotados y la victoria no será para los “guerreros”.



# **CAPÍTULO V**

## **Metodología y Análisis**

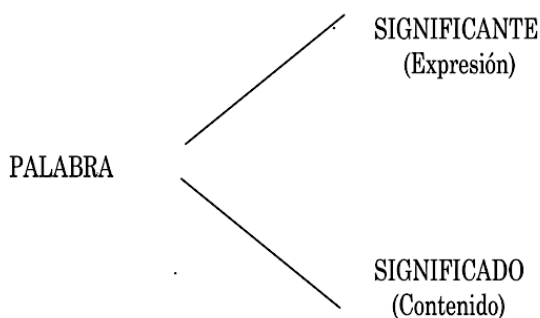
## XV. Metodología

Para realizar el análisis correspondiente, se tomará la Glosemática Narrativa del Dr. Lauro Zavala, en la que se estudia las formas de traducción de la Teoría de la Traducción propuesta en 1967 por el Lingüista ruso Roman Jakobson.

En dicha teoría se identifican tres tipos de traducción: la traducción interlingüística, la traducción intralingüística y la traducción intersemiótica. A estas formas de traducción y desde una perspectiva semiótica, se vio necesario añadir una cuarta: la traducción intrasemiótica.<sup>49</sup> Misma que los primeros años del siglo XXI era tan amplia y compleja en espacios como la narrativa gráfica, narrativa literaria, narrativa cinematográfica y la narrativa en las series de televisión.

Este análisis se centra en el estudio del lenguaje visual y se sostiene en un modelo que ha evolucionado a través de los años que distingue la estructura lingüística entre significante y significado (expresión y contenido).

En 1916 por medio del *Curso de lingüística general*, el lingüista Ferdinand de Saussure hace la propuesta de distinguir dos planos en el signo lingüístico (la palabra), que son el significante (la imagen o palabra escrita) y el significado (referente semántico que corresponde a la palabra o la imagen).



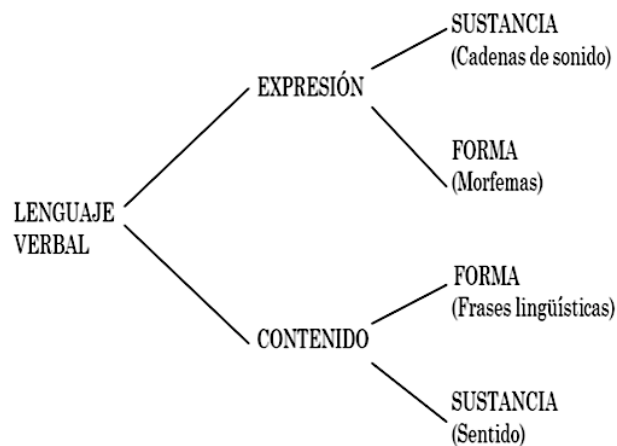
*Lingüística estructural (F. De Saussure, 1916)*

---

<sup>49</sup> En el cine, la *Traducción Intrasemiótica* es la que se hace en el interior de un mismo sistema semiótico, como los remakes o las parodias de una película original en otra película, es decir, de cine a cine.

Por su parte y casi treinta años después, el lingüista danés Louis Hjelmslev en su trabajo *Prolegómenos a una ciencia del lenguaje*, en la sección “Expresión y contenido” (73-89), hace un cambio entre la forma y la sustancia en cada uno de los planos del modelo saussureano.

Esta propuesta se basa en la distinción de una Sustancia de la Expresión, una Forma de la Expresión, una Forma del Contenido y una Sustancia del Contenido.



*Glosemática Lingüística (L. Hjelmslev, 1943)*

El planteamiento de Hjelmslev se adapta a cualquier sistema lingüístico o semiótico. Además en todos los casos, la Forma es la constante en una manifestación, mientras que la Sustancia es la variable en una manifestación.

El modelo glosemático nos permite estudiar cualquier sistema de signos, como lo afirma el lingüista Hjelmslev:

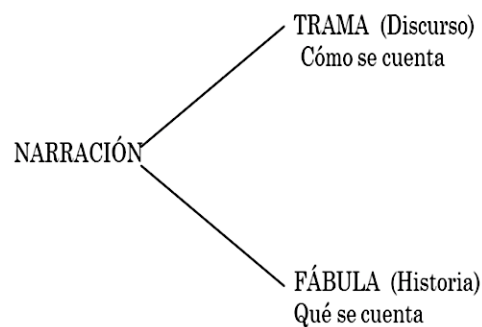
Cualquier sistema de signos (...) contiene una forma de la expresión y una forma del contenido. La primera etapa del análisis de un texto debe consistir , por tanto, en un análisis que diferencie estas dos entidades (...), bien sea dentro de la cadena analizada en su totalidad o bien dentro de una sección cualquiera de la misma arbitrariamente fijada.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Cita obtenida del artículo *Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica* del Dr. Lauro Zavala. Pp: 6.

En el caso del cine como lo menciona el Dr. Lauro Zavala en su artículo *Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica*, la unidad de análisis que propone Hjelmslev, puede ser una secuencia o una escena en específico.

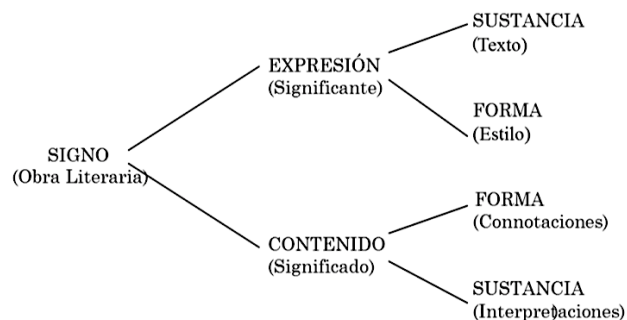
Cuando se estudia el cine y la literatura como textos de salida y de llegada en una traducción intersemiótica se requiere construir lo que Zavala llama Glosemática Narrativa, es decir, un modelo que distinga cada uno de los planos señalados para el estudio de cualquier tipo de texto narrativo.

Este modelo primeramente establece la diferencia entre Historia y Discurso, que corresponden a la Sustancia y la Expresión en todo los sistemas discursivos de carácter literario. En su *Teoría de la literatura* (1928) Boris Tomachevski menciona que en la narración, estos planos son llamados los niveles de *fábula* y *trama*, que corresponde al *story* y *plot*, que en la teoría del discurso narrativo se llama Historia (la secuencia narrativa en orden lógico y cronológico) y el Discurso (la estructura narrativa que sigue cada textos narrativo particular). Es decir, el Qué se Cuenta (Historia) y Cómo se Cuenta (Discurso).



*Fábula y Trama (B. Tomachevski, 1928)*

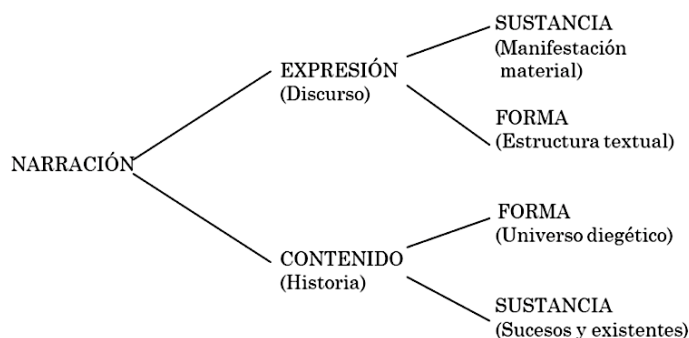
Unos años más tarde, Jürgen Trabant en su trabajo *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*, propone una Glosemática Literaria para todos los casos, no sólo para la literatura. En ella, el semiólogo alemán identifica a la Sustancia de la Expresión con el texto, la Forma de la Expresión con el estilo, la Forma del Contenido con las connotaciones posibles del texto, y la Sustancia del Contenido con las interpretaciones de los lectores.



*Glosemática Literaria (J. Trabant, 1970)*

Más tarde, Seymour Chatman en *Historia y discurso. La estructura narrativa en cine y literatura* (1978), creó su propio modelo para una Glosemática de la Literatura Narrativa, donde identifica la Sustancia de la Expresión con los narradores y el autor implícito; la Forma de la Expresión con la estructura textual; la Forma del Contenido con el universo diegético, y la Sustancia del Contenido con los sucesos y los existentes (personajes, escenarios, acciones y acontecimientos).

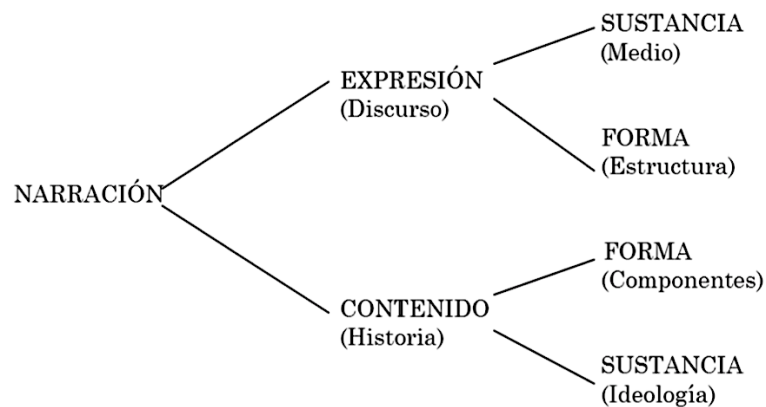
Chatman por su lado propone este modelo en su capítulo inicial pero sólo estudia a la Sustancia del Contenido como sucesos y existentes, la Sustancia de la Expresión como narradores y autor implícito, y deja de lado la Forma de la Expresión (estructura textual) y la Forma del Contenido (universo diegético)



*Glosemática de la Literatura Narrativa (S. Chatman (1978)*

Este modelo es de gran ayuda para estudiar únicamente la narrativa literaria, pero se necesita de una Glosemática Narrativa que se aplique a cualquier otro sistema narrativo, como lo son la narrativa gráfica, la fotográfica o incluso la narrativa cinematográfica.

Gracias a esa necesidad, el Dr. Lauro Zavala en 2005, realizó la primera formulación para una Glosemática Narrativa. En el modelo planteado, Zavala identifica la Historia (qué se cuenta) como Sustancia Narrativa y el Discurso Narrativo (cómo se cuenta) como Expresión Narrativa. Con esta distinción, se pueden identificar cuatro planos de una Glosemática Narrativa de tal manera que la Sustancia de la Expresión es el Lenguaje Narrativo; la Forma de la Expresión es la Estructura Narrativa; la Forma del Contenido es el Género Narrativo, y la Sustancia del Contenido es la ideología del texto narrativo.<sup>51</sup>



*Glosemática Narrativa (L. Zavala, 2006)*

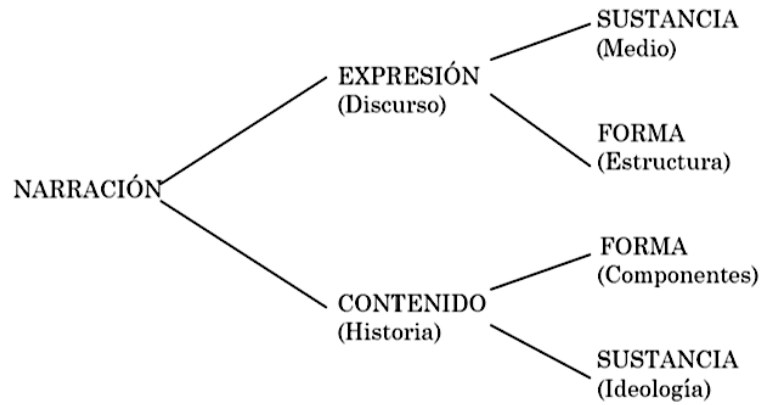
Este modelo permite estudiar las formas de traducción semiótica, en particular al pasar de cualquier sistema de signos al lenguaje audiovisual, como es el caso de la filosofía, la pintura, la arquitectura, la literatura y el cine.

Pero para poder identificar el Lenguaje con los Elementos del Discurso, que cinematográficamente están constituidos por los cinco elementos del lenguaje del cine (imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración); se necesitaba ajustar dicho modelo. Por lo que se identificó a la Estructura como Forma de la Expresión y el Género

---

<sup>51</sup> Lauro Zavala. Op. cit.:10

Cinematográfico como Forma del Contenido, ya que cada lenguaje semiótico, está formado por elementos distintivos.



*Glosemática Narrativa (L. Zavala, 2016)*

La utilidad de tener una Glosemática Narrativa permite estudiar con precisión la traducción intrasemiótica, así como la traducción intersemiótica entre distintos sistemas o lenguajes artísticos.

El estudio de dicha Glosemática, está vinculada al estudio de la Teoría de la Traducción, donde se debe establecer una diferencia entre la Traducción Lingüística y la Traducción Semiótica. Y donde la Sustancia de la Expresión, es decir, el lenguaje semiótico utilizado para comunicar una misma narración, puede ser muy diverso.

Con estas bases, es posible estudiar con precisión los elementos que están en juego en los procesos de traducción, estudiando el texto de llegada y las posibilidades de lenguaje que utiliza.

En el siguiente subcapítulo utilizaré el último modelo (L. Zavala, 2016) para estudiar tres casos de traducción intrasemiótica, donde el discurso de llegada y salida es audiovisual y donde también se identifican los cinco elementos del Discurso Cinematográfico.

## XVI. Análisis Glosemático

Una vez explicada la metodología, se realizó un análisis glosemático de las tres películas seleccionadas.

- *Shichinin no samurai (Los siete samurai)* 1954 Akira Kurosawa
- *The Magnificent Seven (Los siete magníficos)* 1960 John Sturges
- *The Magnificent Seven (Los siete magníficos)* 2016 Antoine Fuqua

Debido a los objetivos de la tesis, se tomaron solamente la secuencia inicial y final de cada cinta, realizando así un microanálisis que determinará los cinco elementos del Discurso Cinematográfico.

Los cinco elementos a analizar en cada secuencia son:

- Imagen
- Sonido
- Puesta en Escena
- Montaje
- Narración

Estos corresponden a la Sustancia de la Expresión. Para conocer la Forma de la Expresión analizaremos la estructura narrativa de cada secuencia. Finalmente y dentro de la misma Glosemática Narrativa, se analizará la Forma del Contenido que corresponde al género y la Sustancia del Contenido, que pertenece a la ideología de cada película.

Los planos para describir la sección de la Imagen (se pusieron entre paréntesis para no abreviarlos y no escribirlos repetidamente) son los siguientes,:

(PP) Primer Plano, (SP) Segundo Plano, (ECU) Extreme Close Up, (BCU) Big Close Up, (CU) Close Up, (MS) Medium Shot, (PA) Plano Americano, (FS) Full Shot, (LS) Long Shot, (VLS) Very Long Shot, (EL) Extreme Long Shot, (TU) Tilt Up, (TD) Tilt Down, (ZI) Zoom In, (ZO) Zoom Out.



**GLOSEMÁTICA NARRATIVA**  
**Shichinin no Samurai (Seven Samurai) 1954**  
**Akira Kurosawa**

SECUENCIAS ANALIZADAS: PRIMERA Y ÚLTIMA SECUENCIA

<b>SUSTANCIA</b>		
	<b>SECUENCIA INICIAL</b> <b>3' 03" – 04' 27"</b>	<b>SECUENCIA FINAL</b> <b>3' 17" – 3' 30"</b>
<b><i>IMAGEN</i></b>	<p>En esta secuencia se hace la aparición de los bandidos en el horizonte donde se puede visualizar una gran vínculo con los títulos anteriormente reproducidos y el inicio de la película. Se pueden apreciar un gran uso de planos abiertos que van desde very long shot hasta medium shot. Los planos van seguidos desde un punto de vista a otro sin causar algún cambio brusco; estos a su vez permiten el reconocimiento de la aldea, de los villanos y de los campesinos.</p> <p>Los bandidos paran a caballo y se muestra una imagen de la aldea desde sus ojos y con un simple dialogo se puede conocer lo que ha sucedido en el pueblo.</p> <p>Hasta este momento solo se sabe que hay una amenaza de que vuelvan los villanos a robar la cosecha que los campesinos fueron asignados para reunir, y los bandidos deciden retirarse con sus caballos.</p> <p>Se muestra un very long shot de la aldea en completa paz y el pastizal comienza a moverse apareciendo</p>	<p>La secuencia final que muestra la paz después de la guerra. Comienza con un forro de la aldea apareciendo los campesinos con sus flautines. Se pueden ver planos (VLS) pasando a (LS) como Medium Close Up. Las expresiones de los campesinos a su vez demuestran a los campesinos y dándoles los que ganaron. Con simples expresiones de los campesinos, se puede ver la victoria, pues los campesinos quieren demostrar.</p> <p>En un momento se muestra a Katshuhiro al darse cuenta de la guerra, demostrando planos (MS) y (MCU) y al final regresa con las otras</p>

**SONIDO**

un campesino escondido; esto se podría interpretar como una fusión entre la tierra y el hombre como uno mismo. Esta última escena nos introduce a lo que está por suceder en la siguiente secuencia.

Al final de la secuencia samurai que quedaron hacia arriba, y terminan de abajo hacia arriba segundos para después negro. Claramente y como visual de esta secuencia ganaron en esta guerra campesinos, quienes guerreros por haberlo

La música en esta secuencia es diegética, ya que el galope de los caballos se escucha desde que aparecen los bandidos en el horizonte. Cuando aparecen en long shot los sonidos son más tenues y conforme cambia de plano a medium shot aumenta el galopeo y el viento de forma natural. El golpe de viento denota un ambiente de tensión en incluso puede llegar a tomarse como el sonido que identifica la entrada de los villanos a caballo. Los diálogos también son presentados de manera natural bajando el sonido de los caballos al detenerse y escuchando el relinchido cuando están platicando.

La música es diegética cantos de los campesinos. Comienza con un avanzando la secuencia tomando la perspectiva lo tanto se escucha la Se hace un juego de planos, por ejemplo campesinos felices después corte a (LS) a lo lejos, pero el director Sólo se presentan secuencia donde la escucha en el fondo fuertemente. La mezcla de plano interpretación al final únicamente la obtiene

	<p><b><i>MONTAJE</i></b></p>	<p>El montaje de esta secuencia es un montaje clásico ya que presenta un inicio, un desarrollo y un final, lógica y cronológicamente. El tiempo en el que se desarrolla es presente.</p> <p>Las tomas tienen una duración no mayor de 16 segundos y no menor a 2 segundos, donde se hacen cortes de planos y las tomas más largas son desplazamientos de los sujetos.</p> <p>Su montaje sonoro está dividido en dos planos: la música diegética donde se escucha el movimiento de los caballos y el viento; y el diálogo de los bandidos. Se puede escuchar más el viento a lo largo de la secuencia, pero cuando hablan los bandidos se baja ese sonido y sólo se escucha el diálogo. Al retomar el camino de regreso, suben los sonidos de los caballos alejándose.</p> <p>Este montaje tiene la función de dar a conocer al espectador tanto los villanos, el lugar y el problema que se va a desarrollar a lo largo del filme. De esta forma, cumple en contextualizar y dar inicio a la película para saber ¿qué pasará con la aldea?</p>	<p>El montaje es clásico presentan un orden lógico y un conflicto. Los cortes de planos en la historia como en el tiempo que se desarrolla. Lo que se desarrolla. La duración de las tomas es mayor que 1 minuto y los cortes muy rápidos, que regulan el ritmo para enfatizar las expresiones. Son 28 cortes los que se hacen, hay unos que van a cubrir totalmente el plano, pero sin alterar el hilo de la historia que no hay un diálogo, las expresiones tanto de los samurai describen lo que sucede. En el montaje sonoro se utilizan planos que se utilizan para describir de la aldea se escuchan los sonidos se cambia el plano horizontal y se aleja. Y al aproximarse se puede escuchar en un plano al inicio de la película. Este montaje tiene como función de planos cerrados para describir a los personajes para dar a conocer la historia y los verdaderos</p>
--	------------------------------	--	--

<p><b><i>PUESTA EN ESCENA</i></b></p>	<p>La amplitud estilística de esta secuencia es baja ya que en la imagen a pesar de mostrarnos paneos de los caballos, la cámara se encuentra fija, además utiliza una profundidad de campo corta. La mezcla de planos sonoros cuenta con dos recursos que son el sonido ambiente y la voz del diálogo.</p> <p>El montaje cumple de manera lógica y cronológicamente sin alguna manipulación de memoria, tiempo o imaginación.</p> <p>La narración nos permite conocer a los villanos, el conflicto, el lugar y los victimarios, por lo que se trata de una narrativa clásica, no existen niveles de suspenso que cambien la historia.</p> <p>El blanco y negro que nos presenta la película, el escenario, la caracterización de los personajes y sus formas de actuar, nos hacen referencia al espacio fílmico creado que se desempeñará a lo largo de la cinta.</p>	<p>La amplitud estilística que a pesar de que se y la puesta en escena elementos del lenguaje imagen, sonido, movimiento identificar a los personajes historia. En la imagen cerrados desde (MS) emociones de cada campo contra campo.</p> <p>En el plano sonoro se aldeanos y se escuchan observan; sólo existen los samurai y de algunos tambores que se escuchan montaje cumple con lo que ocurre día tras bandidos. Y por último final no sólo que mata derrota una vez más</p>
<p><b><i>NARRACIÓN</i></b></p>	<p>La narración a partir de la teoría incoactiva de esta secuencia es clásica.</p> <p>La secuencia inicia con un plano general y termina con un medium shot. El primer plano (VLS) nos muestra la llegada a través del horizonte de hombres a caballo, conforme se van acercando se hace un paneo y continúa con un cambio de plano a (LS) haciendo varios cortes donde se muestra la corrida de los caballos y dando a conocer el grupo de bandidos, empleando alternamente los planos (VLS) y (LS). Con un (LS) se aprecia la aldea en segundo plano y los bandidos deteniéndose de espaldas. Se da a conocer al líder de los bandidos y su mano derecha con un (MS) en un campo contra campo para mostrar su conversación. Se da a conocer la</p>	<p>La teoría terminativa los planos que se presentan (CU) hasta un (LS). (LS) con campesinos tambores y flautines. con los campesinos seguidamente un (M coreografía acorde Conforme va avanzando cerrados como lo son planos generales o trabajando y celebrando A lo lejos se observando viendo de espaldas en a un (MS) para ver</p>

		<p>aldea con (VLS) donde a lo lejos se muestran las casas en círculo, árboles alrededor y humo de fogata.</p> <p>Se vuelve a retomar el (MS) donde los bandidos advierten con regresar una vez que los campesinos junten más cosecha y el director utiliza un (LS) para la salida de los bandidos por el horizonte.</p> <p>La secuencia finaliza con un (LS) de la aldea que se encuentra en segundo plano y en primer plano se observa un manojo de ramas, de donde surge un campesino convirtiéndose sin cambiar de plano en un (MS) y quien ha escuchado todo; la toma se mantiene fija y se observa al campesino bajar con un manojo de ramas en la espalda, dejando ver la aldea y el campesino.</p> <p>El inicio de la historia a partir del uso de planos nos presenta a los personajes que tendrán lugar en la mayor parte del film, cumpliendo así con el recurso narrativo catafórico. Por otro lado, crea un suspenso narrativo al lograr que el público sepa más que los propios personajes.</p>	<p>campesinos. Los que se encuentran en acción pasa Shino que presentando planos (MS) de ambos. Seguidamente la decepción del más grande (Kambei y el (MS) donde hay un dios afirma que una vez más son los verdaderos t. Esta imagen se matiene a poco empieza a hacer colina. Se mantiene a y se hace un fade out. La secuencia final no sino también el desarrollo objetivo; los campesinos tranquilidad en su aldea no son parte de ningún derrota más en su vida.</p>
<b>FORMA</b>			
	<b><i>ESTRUCTURA NARRATIVA</i></b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se ve un horizonte a lo lejos.</li> <li>2. Se comienza a ver a unos caballeros con armadura a caballo acercándose.</li> <li>3. Los caballeros cabalgando.</li> <li>4. Los caballeros a caballo en las llanuras de las montañas.</li> <li>5. Los hombres se detienen y admiran la aldea.</li> <li>6. El líder presenta la aldea con los demás.</li> <li>7. Se muestra la aldea.</li> <li>8. La mano derecha del líder le dice que los campesinos no han de tener cosecha porque anteriormente se la llevaron unos meses atrás.</li> <li>9. El líder le da la razón y da la orden de regresar cuando la comunidad junte más arroz.</li> <li>10. Los bandidos se</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se observa a siete pies en el agua tocando. Corte a mujeres plantando a los que están tocando de las campesinas. dos de los que cantando otro cantando.</li> <li>5. Trabajo cosecha.</li> <li>6. Se ve a dos y uno el flautín.</li> <li>7. Cosecha la cosecha mientras de pasto.</li> <li>8. Los tres</li> </ol>

		<p>retiran van y se observa como se van alejando. <b>11.</b> Se vuelve a ver a la aldea desde arriba. <b>12.</b> Se ve el movimiento de unas ramas. <b>13.</b> De las ramas sale un campesino quien ha escuchado todo. <b>14.</b> Se espanta y se va bajando hacia la aldea para informarles que llegarán pronto los bandidos a quitarles su cosecha.</p>	<p>espaldas a lo lejos cosecha. <b>8.</b> Se muestra un orden jerárquico. <b>9.</b> Se celebra. <b>10.</b> Kambei dirige hacia las tumbas Gorobei y Katsuhiko con canastas. <b>12.</b> Una vez se le queda viendo espaldas mira y apresura el paso. Katsuhiko la sigue desde lo lejos. <b>16.</b> Se incorpora con las demás a la fila y comienza a plantar. Gorobei lo observa y siguen cantando. <b>19.</b> Al incorporarse Se muestra de la música. <b>20.</b> Los dos y Katsuhiko demuestran que triunfaron y que los g... Los dos se voltean y... que se encuentran en las tumbas donde se apr... cuatro montes de tierra... ellas. <b>24.</b> Se hace un... Se presenta el título... realizó.</p>
--	--	---	---

## CONTENIDO

<i><b>FORMA</b></i>		<i><b>SUSTANCIA</b></i>	
<i><b>GÉNERO</b></i>	<p style="text-align: center;"><i>Melodramático-moralizante</i></p> <p>Las fórmulas narrativas presentadas en esta película nos hacen determinar que el género al que pertenece se encuentra en la fórmula clásica, donde se cuenta la historia de un grupo o individuo común en situación excepcional. A su vez se trata del subgénero melodramático-moralizante donde a través de las historias presentadas, el director trata de dejar una reflexión o pensamiento al espectador.</p>	<i><b>IDEOLOGÍA</b></i>	<p>Akira Kuroda en esta película la muestra donde desde el Festival Mundial, se muestra un norteamericano no sólo físicamente sino espiritualmente. En el film presenta una autoridad extrema y una tristeza en el rostro son asehados. El único que tiene el cineasta es el norteamericano que hace a través de un connotativo que cuenta si con el país. Los samurais utiliza para que eran que combatían a defender a su lo que muestra representa el espíritu samurái y los obstáculos que enfrenta y traen</p>

**GLOSEMÁTICA NARRATIVA**  
***The Magnificent Seven (Los siete magníficos)***  
***John Sturges***

SECUENCIAS ANALIZADAS: PRIMERA Y ÚLTIMA SECUENCIA

		<b>SUSTANCIA</b>	
		<b>SECUENCIA INICIAL 2' 05" – 07' 05"</b>	<b>SECUENCIA FINAL 2' 04"</b>
<b>EXPRESIÓN</b>	<b><i>IMAGEN</i></b>	<p>En esta secuencia podemos observar la llegada de los bandidos a un pueblo de Nuevo México. En el horizonte se observan a los bandidos a caballo, y poco a poco se van acercando hasta llegar a una choza. Se aprecian planos que van desde el (VLS) hasta un (CU). Los planos van seguidos junto con la narrativa, van planteando planos abiertos para mostrar espacios, planos medios para una conversación y los planos cerrados para enfatizar emociones.</p> <p>Conforme va avanzando la secuencia nos muestra cómo ya existe una relación entre los villanos y el pueblo, pues habla con el líder de los campesinos y les exige más alimentos, pegándole y sobajándolo.</p> <p>Al final de la secuencia se observan mayormente (MS) cuando el líder se monta en su caballo junto a sus secuaces y uno de los campesinos lo enfrenta provocando que le tire un balazo, y se cambia a (LS) para mostrar la llegada de la mujer del campesino. En la salida de los villanos se utilizan planos medios</p>	<p>La última secuencia relata la despedida. Podemos observar planos abiertos (CU). Se emplean expresiones mostradas (CU), dejando los abiertos para la salida de los pistoleros. De los campesinos se muestra una transición donde aparecen los villanos y quedaron frente al pueblo. En esta secuencia, tanto el ambiente como la cuenta de quién fue el ganador y a pesar de ser derrotados se marcharon.</p> <p>El final de la secuencia muestra planos (VLS), (LS) y (MS) cuando el líder se monta en su caballo alejándose. El aprendiz "Chico" decide quedarse. Los dos pistoleros dan un último vistazo (VLS) mientras que los títulos finales indican</p>



		y se hace un gran uso de <i>paneos, tilt up's y over the shoulder</i> dentro de los planos.	quién fue realizada con color rojo vivo.
	<b><i>SONIDO</i></b>	<p>La música es extradiegética y asincrónica ya que no pertenece al ambiente que se está narrando. En la entrada de los bandidos suena una canción que los identifica y que a lo largo de la película dará aviso de la aparición de estos personajes. La música baja cuando los personajes dirán sus diálogos, pero vuelve a subir cuando ocurre algo. Los planos sonoros se irán conformando de esta manera, por lo que la música forma un papel fundamental a lo largo de la cinta, subiendo con mayor intensidad y nivelándola cuando se presentará un diálogo.</p> <p>Los sonidos como lo son disparos, o golpes se escuchan desempatados a lo que está sucediendo en la imagen.</p>	<p>La música sigue siendo un elemento importante de toda la película. Comienza con niveles desarrollando aumentos. Como son pocos los planos, parte, la música no baja en un plano sonoro de tres los planos sonoros música de fondo, ambientales.</p> <p>La música empata con lo que quiere mostrar, cuando se van los personajes valentía y aventura.</p>
	<b><i>MONTAJE</i></b>	<p>El montaje de esta secuencia es lógico y cronológico, lo que define que es un montaje clásico. Las tomas tienen una duración mínima de 1 segundo y máximo de 23. En las cuales, las cortas presentan una conversación entre dos personas y las largas un desplazamiento de los personajes.</p> <p>El plano sonoro está dividido en tres partes: la música extradiegética (música de fondo o leit motive), los sonidos ambiente y los diálogos. La música de fondo acompaña toda la película subiendo y bajando de nivel según como se va desarrollando la escena.</p> <p>Este montaje nos presenta a los villanos, la aldea y el conflicto, todo esto con la finalidad de llevar al espectador a descubrir cuál es la decisión que tomaron los campesinos para solucionar el problema.</p>	<p>Su montaje sigue siendo lógico y cronológico, con una duración mínima de menos de 10 segundos. Las más cortas expresiones mientras los pistoleros.</p> <p>El plano sonoro nos muestra los diálogos y el sonido en equilibrio con lo que visualmente se presenta. El montaje de esta secuencia de haber obtenido la ayuda de los campesinos y que pertenecen a los pistoleros de que no es pertenecer a ninguna dirección o plan.</p>

<p style="text-align: center;"><b><i>PUESTA EN ESCENA</i></b></p>	<p>La amplitud estilística de esta secuencia es baja ya que en la imagen a pesar de mostrarnos paneos de los bandidos a caballo, la cámara se encuentra fija, y además no se utiliza profundidad de campo. La mezcla de planos sonoros cuenta con tres recursos que son la música de fondo, el sonido ambiente y la voz del diálogo.</p> <p>Su montaje cumple de manera lógica y cronológicamente sin alguna manipulación de memoria, tiempo o imaginación.</p> <p>La narración nos permite conocer a los villanos, el conflicto, el lugar y las víctimas, por lo que se trata de una narrativa clásica, no existen niveles de suspenso que cambien la historia.</p> <p>Los elementos que conforman la cinta como lo son los personajes, su vestimenta, y el escenario, nos hace darnos cuenta de la historia que se va a desarrollar.</p>	<p>La amplitud en toda esta secuencia sólo está desplazamientos a ca la profundidad de car Son tres planos sonoro la música de fondo. Su montaje es lógico tiempos, la imaginaci Su narración nos d conflicto, las decisio elección que hace un amor.</p> <p>En la parte de la ima desde el (VLS) hasta de los pistoleros y l narración junto con pertenencia a un grup campesinos, quienes ganaron la paz y tran</p>
<p style="text-align: center;"><b><i>NARRACIÓN</i></b></p>	<p>La narración en esta secuencia es moderna. Comienza con un (LS) y termina con un (MS).</p> <p>El primer plano nos muestra la entrada de los bandidos a la aldea, cambiando a un (MS) que nos muestra a los campesinos pelando elotes y volteando a ver que en el fondo vienen los villanos. Nuevamente se presenta el camino de los caballos hacia el centro del pueblo en un (LS) mientras al mismo tiempo se realiza un paneo de izquierda a derecha; uno de los niños le dice a su padre quién viene y él voltea en un (MS) con (TU). Para mostrar donde llegan los bandidos utiliza un (VLS) y seguidamente se usa un (LS) del líder bajando del caballo y dirigiéndose hacia uno de los campesinos, pronto cambia de plano a un (MS) para desplazar al personaje de un cuarto a otro. Los dos personajes (el líder de los bandidos y uno de los campesinos)</p>	<p>La secuencia pres Comienza con un (LS (VLS).</p> <p>El primer plano que campesinos sembrando donde nos muestra a frente al anciano, qu aldea con un (MCU batalla a bajo costo; en un (MS). El ancia los campesinos en un lo mira fijamente nu haciendo un corte p otros dos pistoleros y anciano les hace un (MCU) y se despide se despide con la m</p>

		<p>comienzan a hablar sentados y se muestran (OS) en (MCU), con el mismo plano podemos observar cómo los ayudantes de los bandidos saquean las pertenencias del pueblo mientras ocurre esta plática. Durante toda la charla se utilizan planos cerrados, y es hasta que el líder se levanta y amenaza con volver cuando se presenta un (MS) del recorrido hacia los caballos. Una vez que se montan en el caballo donde se alternan los (LS) y los (MS), se presenta un plano americano (PA) de un campesino quien lo ofende y corre con un hacha hacia él. El líder responde con un balazo en (MS) y seguidamente se presenta a la mujer del campesino en un (LS) con paneo mostrando el recorrido que realizó para llegar a su difunto esposo. Los bandidos se retiran a caballo y únicamente con (MS) y paneos. La secuencia termina con la salida de los bandidos con un (LS) y los campesinos observándolos.</p>	<p>caballo para irse junto a ella. En un (MCU) plano se conserva y se muestra la salida en un paneo de los bandidos. La campesina quien se muestra en un (LS) pistoleros voltea a verla. Los bandidos pasan frente a ella en un (MCU) mirada en un (MCU) expresión de tristeza. La campesina en un (LS) colina en un (LS) con un (LS) La campesina en un (LS) el líder quien está en un (LS) él. Se observa a cuatro pistoleros en un (LS) el fondo se acerca el líder en un (LS) (LS) haciéndole ver el camino. El líder afirma con un (MS) y a lo lejos observamos que los bandidos le van a dejar flores. Los pistoleros se van en un (LS) pistoleros. Los dos pistoleros se van en un (LS) vuelta e irse en un (LS) un (MS). Los dos pistoleros se van en un (LS) un rumbo desconocido. Los pistoleros en un (LS) títulos anunciando el inicio de la película.</p>
<b>FORMA</b>			
		<p><b>1.</b> Se observa a lo lejos caballos acercándose. <b>2.</b> Tres campesinos están pelando elotes sentados y uno voltea, en el fondo vienen los caballos entrando, los tres voltean. <b>3.</b> En los pastizales se observa una fila de jinetes a caballo. <b>4.</b> Los tres campesinos se levantan. <b>5.</b> Uno de los hijos le llama a su padre y señala a los bandidos, él hace la seña a su esposa para que se lleve al niño mientras observa la entrada de los bandidos al pueblo. <b>6.</b> Otros campesinos también miran. <b>7.</b> Los bandidos dejan sus caballos en la fuente. <b>8.</b> El líder se baja del caballo y abraza</p>	<p><b>1.</b> Los campesinos se van a la siembra de la próxima cosecha. <b>2.</b> Los bandidos encuentran los campos de los campesinos. <b>3.</b> Los pistoleros sobreviven y pide quedarse. <b>4.</b> El líder pide quedarse. <b>5.</b> El líder hace una maldición a la batalla. <b>6.</b> El líder abraza a los campesinos los mira. <b>7.</b> El líder despiden. <b>9.</b> El líder se va en un (LS) vuelta para emprender un camino. La campesina voltea a verlos.</p>

	<b><i>ESTRUCTURA NARRATIVA</i></b>	<p>a uno de los campesinos, después se echa agua en la cara y se dirige a la cocina. <b>9.</b> Mientras los bandidos sacan pertenencias, comida y animales de los campesinos. <b>10.</b> El líder comienza una charla con Sotero (el campesino) y le explica sobre las deficiencias que ha pasado por ser un bandido. <b>11.</b> Se sienta frente a él y sigue platicando. <b>12.</b> Uno de sus secuaces le menciona sobre un robo a la iglesia. <b>13.</b> Sotero se enoja y le dice algo que hace que el líder lo bofetee. <b>14.</b> El líder enojado se levanta y amenaza con volver, el campesino sólo lo mira con odio. <b>15.</b> El líder y su grupo se dirigen hacia sus caballos. <b>16.</b> Uno de los campesinos lo insulta y se corre hacia él con un hacha en la mano. <b>17.</b> El líder ya sentado en el caballo saca su pistola y le dispara dos veces. <b>18.</b> El campesino cae al suelo donde muere. <b>19.</b> La esposa del campesino llega corriendo a llorarle al marido. <b>20.</b> El líder lo maldice y da el orden de salir de ahí, los caballos dan vuelta y comienzan a irse. <b>21.</b> Los campesinos ven con odio como el líder y su banda se van.</p>	<p>actividades con una pistola se dirigen a y observan la aldea. al más chico de sus e “Chico” regresa a dor pelando elote. <b>15.</b> comienza a trabajar pistoleros los observ que los campesinos g niños van a dejarle pistoleros. <b>18.</b> Los de con su caballo. <b>19.</b> pistoleros se ven c avanzando hacia lo de de su recorrido, los tt historia.</p>
--	--	---	--

<b>CONTENIDO</b>			
<b><i>FORMA</i></b>		<b><i>SUSTANCIA</i></b>	
<b><i>GÉNERO</i></b>	<p style="text-align: center;"><i>Western</i></p> <p>Gracias a que uno o varios individuos llevan a la comunidad a la civilización, este film pertenece al</p>	<b><i>IDEOLOGÍA</i></b>	<p>John Sturges de una nueva reflexión insurgente revolucionaria eso que la diferencia nombre y rol</p>

	género Western de las fórmulas narrativas de la tradición cinematográfica clásica.		reglas y u derrivarlo contrainsurg este nuevo mexicanos independien individualic Su mensaje con el de A observar un del uso de a
--	--	--	--

<p><b><u>GLOSEMÁTICA NARRATIVA</u></b>  <i><u>The Magnificent Seven (Los siete magníficos)</u></i>  <u>Antoine Fuqua</u></p>			
<p><b>SECUENCIAS ANALIZADAS: PRIMERA Y ÚLTIMA SECUENCIA</b></p>			
	<p><b>SUSTANCIA</b></p>		
		<p><b>SECUENCIA INICIAL</b>  <b>01' 08" – 03' 15"</b></p>	<p><b>SECU</b>  <b>2 05'</b></p>

	<p><b>IMAGEN</b></p>	<p>La secuencia inicial de esta película nos muestra el espacio en el que se va a llevar a cabo la historia. Se observan planos que van desde un (VLS) hasta un (MS). Se usan más planos generales debido a que es la presentación del lugar, y aún no presentan a ningún protagonista.</p> <p>Las tomas no se mantienen fijas, existen desplazamientos como paneos o tilt up's.</p> <p>Se presenta al pueblo, la época y los integrantes que habitan en el, además de lo que está ocurriendo: el aprovechamiento del oro del pueblo y la explotación laboral en las minas.</p> <p>Hasta ese momento sólo se presenta el conflicto de la historia, pero aún no sabemos quiénes son los personajes principales o qué va a pasar.</p> <p>Al final de la secuencia podemos observar planos menos abiertos como lo son (FS), (AM) e incluso hay un plano detalle (TS) donde nos muestra la carreta donde transportan el oro hacia el banco. Termina con un (LS) de la aldea haciendo un paneo, zoom out y un zoom in a la campana de la iglesia y presentando el nombre del pueblo y el año.</p>	<p>La secuencia final que muestra la despedida de los personajes, los planos varían y van desde (C) hasta (MS). De la secuencia se muestra cómo se enfatizan las expresiones de los campesinos por cómo se conforma y va avanzando, los planos abiertos como cerrados, la música muy marcada y hay un plano constantemente en movimiento, está fija pero en la secuencia los paneos, uso de grúa y los tres pistoleros que se retiran del pueblo, los planos de mirada y queda implícito cuál es su destino.</p> <p>El final de esta secuencia muestra planos abiertos como (VLS) que recorren el recorrido de los tres pistoleros para mostrar a los pistoleros en las tumbas haciendo un paneo, termina con un (VLS) que muestra en un tercio del encuadre</p>
	<p><b>SONIDO</b></p>	<p>La música que se presenta en esta secuencia es extradiegética, pues a pesar de escuchar los sonidos naturales como lo son de animales, balazos, y movimientos; de fondo escuchamos una melodía que va acorde a lo que está sucediendo en la secuencia. Por momentos desaparece y suben los pocos diálogos que hay pero vuelve a escucharse para enfatizar alguna acción. Son tres los planos que se reconocen en esta secuencia: la música de fondo, los cortos diálogos que hay y los sonidos tanto ambientales como los de las acciones.</p>	<p>La música de fondo es una melodía de música extradiegética que muestra heroísmo y victoria, la canción no empatiza con el final de la película. Al final de la gente abrazarse y los diálogos de agradecimiento. La orquesta que suena en los niveles de volumen, cuando los niveles son bajos, cuando aumenta la intensidad vuelve a la tranquilidad.</p>

		<p>Los sonidos son los que se escuchan claramente, la música de fondo sólo toma el papel de crear tensión cuando se necesita y desaparece cuando la atención debe centrarse en otra cosa.</p>	<p>importante la música heroísmo de la batalla para describir el valor</p>
	<p><b><i>MONTAJE</i></b></p>	<p>El montaje que se presenta en esta secuencia es moderno ya que a pesar de ser cronológico, toma algunos recursos del montaje clásico. Además existe un montaje dentro de la secuencia, es decir, se hacen los movimientos de cámara, los cambios de enfoque y se incluyen elementos que no son parte del encuadre sin la necesidad de hacer corte. Las tomas tienen una duración máxima de 29 segundos y mínima de 2 segundos. Donde se observan planos generales y la cámara está en movimiento realizando paneos o tilt's. En el plano sonoro podemos escuchar tres: los diálogos, los sonidos y la música de fondo. Esta última no se presenta durante toda la secuencia sino que aparece en momentos específicos para crear tensión. Este montaje nos presenta al pueblo que es explotado por un tal "Bogue", quién no sabemos qué o quién es, pero que se aprovecha del espacio y de los campesinos, hasta este momento sólo sabemos eso y no da más detalles hasta la siguiente secuencia.</p>	<p>El montaje mostrado realizar un montaje de cambio de planos sin Las tomas tienen una máximo de 25 segundos montaje observamos medios y para finalizar que dentro de algunos encuadre y profundidad personaje u objeto de sonoro está dividido ambientales y voz de heroísmo, victoria En este montaje de campesinos y el frac líder de los pistoleros agradecidos por el héroes de la historia y cobrar justicia.</p>
	<p><b><i>PUESTA EN ESCENA</i></b></p>	<p>La amplitud estilística de esta secuencia es alta ya que la cámara no se mantiene en un solo lugar, hace varios movimientos como lo son paneos y el uso de grúa; además tiene múltiples (POV) y hay una gran profundidad de campo. La mezcla de planos sonoros cuenta con tres recursos que son la música de fondo, el sonido ambiente y la voz del diálogo. Su montaje cumple de manera cronológica y su narración nos permite conocer el lugar donde se desarrollará la historia, la época y el conflicto pero no da más detalles. También comienza contando</p>	<p>La cámara móvil, los zoom's y paneos, ha esta secuencia sea a múltiples (POV) y u para enfatizar lo que Los planos sonoros música de fondo, e diálogo y la voz en c y de victoria. Su montaje es cronol y el fracaso de otros</p>

	<p>visualmente la calma y después la tensión por el problema que existe.</p> <p>Los elementos que conforman la cinta como lo son los personajes, su vestimenta, y el escenario, nos hace darnos cuenta del lugar en donde la historia se va a desarrollar, sin embargo no conocemos más que lo que se muestra hasta este momento.</p>	<p>van desde (CU) ha expresiones y espacio Los cinco elementos en escena y narrac ganadores siguen sien victoria fue la vengar la frustración al no p todo el sufrimiento q</p>
<p><b><i>NARRACIÓN</i></b></p>	<p>La narración en esta secuencia es moderna. No podemos interpretar lo que sucederá al final de la historia con ver únicamente la secuencia inicial.</p> <p>Comienza con un (VLS) y termina con un (LS). En el primer plano observamos un (VLS) con un paneo de izquierda a derecha de una montaña, se hace un corte pero continua el paneo en (VLS) del campamento montado donde en primer plano (PP) está un caballo comiendo y se encuentra desenfocado y detrás están los tipis, por donde va pasando una carreta con dos hombres montados sobre ella; conforme se mueve la toma podemos observar en (PP) no solo al caballo comiendo sino a un hombre con un rifle observando hacia el campamento. Se hace un corte a (FS) de un hombre que está montado a caballo y le da la indicación de avanzar, la cámara se mantiene fija y el hombre quien estaba en (PP) sale de cuadro dejando ver al establo donde están caballos, convirtiéndose en (PP) y dejando en (SP) a otro hombre que cabalga en el fondo. Se pasa a un (LS) de dos cabras que están comiendo pasto debajo de una carreta, después hace corte a un (LS) con cámara fija donde observamos a ovejas comiendo tranquilamente, suena el estallido de una bomba y se echan a correr. Cambia a una toma rápida de las cabras debajo de la carreta levantándose rápidamente debido a la explosión que</p>	<p>La narración de la s Sabemos que los tranquilidad en su p destino de los tres pis Comienza con un (CU El primer plano pr profundidad de camp con un (SP) y regresa hombres abrazándose (CU) del líder de los con el padre, el pad regresa a la expresió los tres pistoleros caballo en un (AM) (MS) mira a los camp (MS). El líder de los (AM) y se hace un izquierda a derecha misma acción cambia pistoleros hacia la sa muestra un (LS). El tres pistoleros salen a los buscó les agrade acompañante de la m satisfacción y alivio él mismo avanzando lo mismo en un (M</p>



		<p>se escuchó. Se hace corte a una toma en (FS) dentro del pueblo, donde en (PP) están dos mujeres van caminando rápidamente y un hombre está frente a ellas, detrás de ellos se puede ver movimiento de caballos y personas.</p> <p>La toma hace corte a un (LS) donde en (PP) hay una carreta avanzando, cuando pasa vemos a una mujer con varios niños cubriéndose la boca y caminando cuidándose del humo de los disparos. Se hace un (VLS) donde la misma mujer sale con los niños del lado derecho perdiendo la continuidad del relato y mostrando el espacio donde en el fondo hay una iglesia. Con un (LS) se ve una explosión utilizando la grúa de abajo hacia arriba haciendo un (TU). Para continuar con un (VLS) de ese espacio pero completo donde se ven otras dos explosiones.</p> <p>Observamos una carreta como (PP) que tiene el nombre de “BOGUE” llegando a algún lugar en (TS), se cambia la toma y se hace un (FS) de los caballos que traen la carreta para llegar al banco, donde bajan baúles que contienen oro. Se hace corte a (MS) de varios hombres cansados y sucios que van atrás de otra carreta, pasa a un (AM) de la llegada de la carreta y de los hombres bajando, en el lado izquierdo de la toma observamos a un hombre que registra a los que han llegado y otro hombre con un rifle sostenido por su rodilla.</p> <p>Para terminar la secuencia se ve en (PP) a un hombre cabalgando de izquierda a derecha en un (LS) después pasará a incorporarse con los demás elementos que hay en la toma convirtiéndose en un (VLS) hasta meter a cuadro la campana de la iglesia en (PP) dejando al pueblo en segundo plano y en un plano (VLS).</p>	<p>pistoleros. Los tres despidiendo de los c zoom out, la mujer lo mujeres y los niños enfatizando sus expres para mostrar cómo el los pistoleros. La mu lágrimas y se incorpo campesinos se abraza un desplazamiento. S los niños observando (MCU) que va hacien del pueblo en un (FS) izquierda a derecha abriendo el encuadre modo que observamo pueblo. Se hace un derecha de la silueta contraluz con el atar (FS) para pasar a u dejando a los pisto encuadre y ha diagonalmente. Se h empieza con un despl donde observamos pistoleros que murier secuencia se ve un detrás y se hace un z un (LS).</p>
--	--	---	--

## FORMA

### *ESTRUCTURA NARRATIVA*

**1.** Vemos una montaña. **2.** Cerca de la montaña hay un campamento con tipis y hay hombres a caballo. **3.** En un corral tienen a más caballos que están comiendo. **4.** Se observan cabras y ovejas comiendo tranquilamente. **5.** Una explosión altera la paz en la que los animales estaban y los espanta. **6.** La explosión se escucha hasta el pueblo y dos mujeres que van caminando se espantan y caminan más rápido. **7.** Una carreta pasa rápidamente y detrás de ellos está una mujer con varios niños cubriéndose la boca esperando a pasar. **8.** La mujer les da la indicación de avanzar y lo hacen rápidamente. **9.** Mientras pasan los niños y la mujer se ve como todo el pueblo camina de prisa para salvarse de las explosiones. **10.** En un campo minado cerca del pueblo podemos ver como explota una mina **11.** Pronto explota otra bomba cerca en el campo de minería **12.** Donde está el campamento y las minas hay una cabaña con el nombre “Minería Bogue Co” **13.** Una carreta con el mismo nombre se dirige hacia el banco del pueblo. **14.** Llega a la entrada y unos hombres sacan baúles que contienen oro para introducirlos al banco que está rodeado de hombres con rifles y sombreros. **15.** Un grupo de campesinos cansados y sucios van en una carreta **16.** La carreta llega a una cabaña donde un hombre los está esperando en la puerta para registrarlos **17.** Un campesino pasa en un caballo. **18.** El mismo campesino se incorpora al centro del pueblo donde todos van a caballo. **19.** Se enfoca la campana de la iglesia.

**1.** El líder de los pisto  
**2.** Le lanza el rifle a  
a ver al padre del p  
abrazado por uno de l  
**5.** El líder afirma con  
cuidar los cuerpos de  
**7.** Lo mira y vuelve a  
y se dirige a su  
sobrevivientes lo mir  
a donde se encontra  
sube al caballo y le d  
los ecuases le deja un  
y le da la obligación d  
van saliendo del pu  
detrás de ellos. **14.** E  
un lado de la mujer  
cabeza. **16.** La mujer  
Uno de los campesin  
siguiéndolos. **18.** Lo  
mismo. **19.** Los pisto  
y mujeres van pasand  
los ve de lejos y son  
familias se reúnen pa  
porque recuperaron l  
vuelve a sonreír y der  
los demás. **23.** Los  
cabalgan entre los p  
cruces de los pisto  
nombre y con algo en  
viento soplando sobr




# CONTENIDO

<b>FORMA</b>		<b>SUSTANCIA</b>	
<b>GÉNERO</b>	<p><i>Western</i> <i>Trágico-heroico</i></p> <p>Gracias a las fórmulas narrativas utilizadas en la película podemos considerar que el género al que pertenece es Western, ya que además de ser un individuo que lleva a la comunidad a la civilización, se nos muestra una historia trágico-heroica.</p>	<b>IDEOLOGÍA</b>	<p>Antoine Fuqua nos muestra una historia magnífica y trágica que sucedió en un momento de la historia de todas las razas. Además de mostrar el abuso del poder, los sueldos, la esclavitud en la historia. Fuqua nos muestra un centro religioso, político, del pueblo y republicano. El personaje principal es un remake si se quiere, un personaje que lucha por los oprimidos. También se muestra a los afroamericanos en las películas de importancia. También se muestra a una mujer como guerrillera con las armas y la fuerza que no se ha visto antes gracias a la película magnífica. El cineasta quiere mostrar a la paz, la justicia. Pero a su vez muestra la venganza y el rencor y sed</p>

## XVII. Semejanzas

A partir de la Glosemática Narrativa analizada en el apartado anterior, se hace una comparación de las semejanzas en cuanto a lenguaje cinematográfico de las tres películas. Para realizar dicha comparación, previamente se seleccionaron secuencias específicas que narrativamente cuentan lo mismo, todo esto con la finalidad de observar los elementos cinematográficos que utilizó cada director.

### 1. Descontento por parte de los campesinos

	<i>Los Siete Samuráis</i> Akira Kurosawa 1954	<i>Los Siete Magníficos</i> John Sturges 1960	<i>Los Siete Magníficos</i> Antoine Fuqua 2016
<i>Secuencia</i>			
<i>Duración</i>	<b>4' 00"</b>	<b>1' 42"</b>	<b>1'38"</b>

Una de las primeras secuencias que los directores Sturges y Fuqua hicieron similar a *Los siete samurai* fue la reunión de los campesinos/granjeros por el descontento que tienen debido al trato de los villanos, quienes roban su cosecha y los dejan sin comida. Con Akira Kurosawa observamos a la aldea sentada en círculo con un ángulo picado donde hay un silencio denotando la angustia y desesperación al comenzar los llantos y las lamentaciones de una mujer; los diferentes planos nos muestran a varios personajes sin identificarse para individualizarlos. Los únicos sonidos que se escuchan son los sollozos y el canto de los pájaros en *off* creando un ambiente de desesperación. Conforme va avanzando la secuencia sobresale uno de los campesinos: Rikichi, quien se pone de pie y la cámara crea un movimiento ascendente siguiéndolo, marcando sus expresiones al afrontar la situación y enfrentarse a los villanos. Pronto se harán notar otros campesinos que a lo largo de la cinta tendrán participación en la historia destacándolos de los demás campesinos.

La única solución por la que optan los campesinos es consultar al más viejo y sabio de la aldea, todos se levantan y en planos abiertos se muestra una coreografía de caminata hacia el molino, donde por filas van caminando con la cabeza agachada. La sonidos naturales del

ambiente comienzan a desvanecerse y comienza un *fade in* de música diegética que denota tensión y va aumentando conforme los campesinos se acercan al molino. Esta unión nos hace darnos cuenta de una de las tradiciones japonesas de consultar la sabiduría del más viejo para resolver el problema. Además, el director representa el lado humano de los campesinos que sufren, se enojan y entristecen por ser víctimas de los bandidos, y que a pesar de ello no son lo suficientemente capaces de enfrentarse.

Por otro lado en el remake realizado en 1960 (*The Magnificent Seven*), John Sturges hace la reunión de los campesinos en la fuente del pueblo, utilizando planos abiertos para mostrar la llegada al punto de reunión. A diferencia de Kurosawa, el director norteamericano plantea un asesinato por parte de “Calvera” el líder de los bandidos, y consecuencia a esto los aldeanos se reúnen para hallar una solución.

La personalidad de los campesinos es diferente a la de los japoneses, por ejemplo, en esta secuencia, comienzan a hablar la mayoría de los que salen en el encuadre, en cambio Kurosawa utiliza planos cerrados para identificar a los campesinos principales que tendrán mayor importancia a lo largo del filme.

La música es extradiegética ya que tiene diferentes tonos conforme va avanzando la secuencia, comienza con una melodía triste debido a que asesinaron a un campesino y la mujer llega a llorarle; cuando todos se reúnen en la fuente los tonos aumentan haciéndolos más tensos y acomañándolos con el diálogo que enfatiza enojo y descontento.

Al igual que Kurosawa su opción es preguntarle al anciano de la aldea, pero desde un inicio plantean pelear por lo que es suyo o esconder la comida de Calvera. Aunque no son capaces de enfrentarse al enemigo, los campesinos hollywoodenses muestran más carácter y menos omisión, lo que puede entenderse debido a lo que anteriormente se ha visto en los capítulos: que los nipones siempre siguen las órdenes del emperador, y su palabra es la única opción; y la aldea como no tiene un emperador o una autoridad que los defiende, recurre al más sabio que es el anciano.

Finalmente, Antoine Fuqua nos muestra un concepto diferente a la unión de la aldea. La película comienza con la reunión de los granjeros en una iglesia, y lo remancan haciendo un travelling hacia la campana del techo, cambiando de plano a un acercamiento en medium shot a uno de los campesinos con su esposa. Todos se encuentran sentados y uno de pie reclamando las injusticias, poco a poco comienzan a pararse los que hablan y todos son




planos medios, que nos hacen reconocer su rostro dejando poca profundidad de campo. Las tomas son muy rápidas y se hace cortes cada que responde otro campesino. Pronto sobresale el campesino que inicialmente fue tomado por el director y argumenta que deben defender sus tierras, los planos siguen siendo medios y hacen un *zoom in* despacio sin cortar partes de su cuerpo. La música es diegética, se escuchan murmullos de los campesinos al hablar, reclamos, pero sobresalen las voces de los que están discutiendo; al final de la escena cuando se para uno de los campesinos y da un mensaje de esperanza, comienzan a sonar los violines tocando una canción heroica.

Los cortes son muy rápidos y los planos cerrados; los pocos planos abiertos que utiliza el director son para denotar la reunión de las familias en la iglesia y para que resaltar a los personajes que están hablando.

Nuevamente los campesinos muestran una actitud de enojo y enfrentamiento, haciendo notar la diferencia de cultura en cada filme y considerando que los campesinos a pesar de quejarse de sus problemáticas no son capaces de defenderse por sus propios méritos, sino que necesitan a otro que luche para cambiar su situación.

Estas secuencias nos demuestran un lenguaje cinematográfico diferente, por un lado, Akira Kurosawa utiliza ángulos picados, tomas abiertas, enfatiza rostros y emociones; por su parte Sturges nos narra visualmente el lugar y los actores que sobresaldrán de los otros, y Fuqua muestra un ataque de tomas donde conoces a la mayoría pero los cortes son tan rápidos que te llegas a confundir y sólo recordar a los más importantes. La música tiene mayor relevancia con el director Stuges, ya que se utiliza en toda la secuencia, mientras que los otros dos directores deciden conservar sus diálogos y meter música al final de la secuencia. Y claramente podemos notar que la actitud ante el abuso es diferente en cada aldea y en cada país.

## 2. Consejo del anciano

	<i>Los Siete Samurai</i> Akira Kurosawa 1954	<i>Los Siete Magníficos</i> John Sturges 1960	<i>Los Siete Magníficos</i> Antoine Fuqua 2016
<b>SECUENCIA</b>			
<b>DURACIÓN</b>	<b>1' 39"</b>	<b>1' 11"</b>	<b>1'02"</b>

Otra de las secuencias que muestra semejanzas es la que presenta el consejo que buscan los campesinos para hallar la solución a su situación.

En la cinta de Akira Kurosawa observamos que los campesinos recurren al más viejo de la aldea, demostrando que a falta de autoridad, la edad representa sabiduría.

Mayormente se utilizan planos cerrados, donde podemos observar la cara del anciano, pero para iniciar la secuencia vemos el molino en un plano muy abierto, la toma cambia un plano más cerrado y otro hasta llegar un (FS) del molino. Ya dentro del hogar del anciano se encuentra la mayoría de los campesinos y ahí se usan el (MS), (MCU) y (CU). El anciano en su expresión no demuestra nada, sólo en un segundo levanta los ojos de sorpresa pero para aconsejar a los campesinos lo hace seriamente. Los representantes de los campesinos contestan y se sorprenden del consejo del anciano creyendo imposible contratar a samurai a cambio de comida, pero Gisaku el anciano termina con la frase “incluso los osos salen del bosque cuando tienen hambre”. La música es extradiegética ya que escuchamos tambores de fondo pero no sabemos de donde vienen, además ya dentro del molino sigue sonando la música de fondo en un nivel muy bajo junto con los diálogos. Los campesinos se muestran asustados, pero con tal de ya no ser víctimas de los bandidos deciden emprender el viaje para encontrar a los samurai que podrán salvarlos de la injusticia.

John Sturges elige la misma estructura narrativa y hace que los campesinos vayan en busca del anciano del pueblo, quien al igual que Gisaku (*Los siete samurai*) da el consejo de pelear, pero los campesinos asustados y con falta de armas rechazan la idea. A diferencia este

anciano saca una bolsa con pertenencias de valor para comprar armas y aprender a pelear. Se muestran planos medios como (AM) y (MS) tanto del anciano como de los tres campesinos. La diferencia con Akira Kurosawa es que John Sturges solo muestra a los representantes de los campesinos mientras que en *Los siete samurai* vemos a casi toda la aldea dentro del molino con el anciano, lo que nos demuestra más individualidad por parte de la cultura norteamericana mientras que la nipona hace las cosas unidos y toman decisiones a partir de lo que la autoridad diga. La música es diegética ya que sólo escuchamos el diálogo de los actores, no existe música de fondo o sonidos ambientales naturales. Sus tomas duran mucho tiempo en un plano y se usan pocos cortes en el montaje. El anciano no les aconseja buscar guerreros que peleen por ellos, sino comprar armas, aprender a usarlas y pelear por el bien de su pueblo.




Antoine Fuqua rompe con la narrativa de buscar el consejo del anciano, lo justifica con la reunión de los aldeanos en la iglesia, donde todos se encuentran furiosos y empiezan a atacarse unos a otros. El mediador es el padre pero el que alienta a los campesinos a defenderse y pelear por sus tierras es uno de los campesinos, dejando a la autoridad de la iglesia meramente como símbolo de reunión.

En las secuencias anteriores el montaje presentado es clásico; en esta secuencia podemos ver un montaje moderno con una alta amplitud estilística debido a los múltiples POV como movimientos de cámara y acercamientos además de mostrar una gran profundidad de campo. Sus planos no siguen una consecutividad, puede mostrar primero un (MS) y después un (CU). Debido a que es un espacio en interior no se utilizan planos abiertos sólo (MS), (FS), (MCU) y (CU). La música comienza siendo diegética pues solo escuchamos los diálogos y murmullos de los que se encuentran dentro de la iglesia, conforme va avanzando la secuencia y uno de los campesinos (representante) alienta a los demás a pelear por sus tierras, la música se vuelve extradiegética incluyendo una canción para representar esperanza mientras va hablando.

Si el remake anterior (1960) no representa la unión que se tiene como pueblo, en esta traducción se demuestra que están inconformes con lo que está pasando pero la mejor solución que ven es pelearse entre ellos y reprocharse su falta de valor.



### 3. Encontrando al líder de los guerreros

<i>SECUENCIA</i>	<i>Los Siete Samurai</i> Akira Kurosawa 1954	<i>Los Siete Magníficos</i> John Sturges 1960	<i>Los Siete Magníficos</i> Antoine Fuqua 2016
			
<i>DURACIÓN</i>	<b>10' 33"</b>	<b>12' 07"</b>	<b>10'08"</b>

El descubrimiento del líder por algún acto heroico, es una secuencia más que los directores Sturges y Fuqua decidieron conservar en sus remakes.

Akira Kurosawa nos muestra a Kambei, un antiguo samurai que decide sacrificar su trenza que lo identifica como miembro de su clase, enfrente de una multitud para poder salvar a un niño que ha sido secuestrado. Le pide a un sacerdote que lo afeite con una navaja y mientras se moja el cabello el sacerdote desconcertado mira la navaja. Su actitud es muy pasiva frente a la desgracia, no muestra ninguna expresión. Los planos que se presentan con mas frecuencia son los cerrados, como (MS), (MCU) y (CU) y se utilizan planos abiertos para presentar a la multitud de gente que se encuentra ahí y el espacio en donde se está llevando a cabo la acción. En uno de los momentos de la secuencia se utiliza *Slow Motion* cuando el ladrón sale de la cabaña y se detiene hasta caer muerto por el espadazo de Kambei. Así es la fotografía no sólo en esta secuencia, con el uso de la cámara Kurosawa hace movimientos tan naturales que el espectador se siente parte de lo que está sucediendo. Esta acción en particular y personaje construido por el director nipón, representa la mirada humanista y moralista, donde para hacer el bien deben existir algunos sacrificios. La música que se presenta es diegética, se utilizan elementos como el viento, los movimientos de los objetos y los pájaros que hay en el lugar. En toda la secuencia existen pocos diálogos y el viento soplando toma un papel fundamental al crear tensión sobre lo que está sucediendo, también se utilizan recursos como el sonido en *off* que tiene un significado simbólico a lo largo de la secuencia.

En *The Magnificent Seven* (1960) presentan a Chris quien acepta el reto de enfrentar a los bandidos que tienen restringido el panteón de un pueblo. A diferencia de la narrativa anterior, no es un acto humanista el que orilla al líder a defender el pueblo, sino más bien mostrarse como un hombre de valor y con muchos pantalones. A lo largo de la secuencia podemos observar la repetición de (MS) y (AM), pero también se usan planos generales como lo son (LS) o (FS) para presentar el espacio al espectador. La música es extradiegética y suena en toda la secuencia, primero se escuchan unos tambores que marcan el inicio de la canción, (tema principal de la película) y conforme avanza la secuencia va bajando la intensidad. Los planos sonoros se dividen en tres: música de fondo, diálogos y sonidos ambientales.




La intención de los campesinos no era ir a buscar guerreros, sino buscar armas para pelear, pero Chris al ver la situación les recomienda contratar pistoleros para que hagan el trabajo, y repite la misma frase que Kambei cuando los campesinos le ofrecen el puesto: “*Me han ofrecido mucho por mi trabajo, pero no todo*”. Además también aparece el guerrero principiante, que al ver la acción heroica decide pedir al líder ser su discípulo y seguirlo a donde vaya.

El último remake (2016) destaca desde un principio al líder, mientras pasan los títulos el camina en un tipo desierto hacia un pueblo, lo hace en planos abiertos como lo son (VLS), (LS) y (FS), una vez entrando al pueblo los planos cambian a medios (TS, AM, MS) y entrando a la cantina se cierran aún más (MCU, CU, TS). Se utilizan movimientos de cámara en grúa, profundidad de campo, cambios de planos en una misma toma, uso de (PP), paneos y desplazamientos. Sam por lo contrario es un cazarecompensas que va en busca de hombres para obtener dinero, no lo hace para ayudar a la gente sino por beneficio propio. Además en vez de campesinos que van a buscar hombres o armas, en esta película una mujer con un campesino van en busca de “justicia” y viendo lo que hace Sam inmediatamente le ofrecen dinero por sus servicios. Sam no acepta de inmediato pero al escuchar el nombre de “Bogue” decide enfrentarlo, nuevamente repite el diálogo “*Me han ofrecido mucho por mi trabajo, pero jamás todo*”. La música es extradiegética desde el inicio de la secuencia hasta el final de la misma. En el camino de Sam hacia el pueblo podemos escuchar una melodía distintiva del western. Conforme va entrando al pueblo la música comienza a disminuir y empiezan a escucharse los murmullos de la gente, es compañía de lo que está sucediendo en la imagen. Una vez entrando a la cantina la música desaparece creando tensión sobre lo que va a pasar

y deja el trabajo tanto a los diálogos, como a los sonidos naturales como las pistolas, vasos, y balazos.

Los dos remakes presentan al líder pero a pesar de ser la misma premisa, cada uno atraviesa por diferentes situaciones para llamar la atención de los campesinos y acepta ayudarlos por motivos diferentes.

#### 4. Batalla Final

	<i>Los Siete Samuráis</i> Akira Kurosawa 1954	<i>Los Siete Magníficos</i> John Sturges 1960	<i>Los Siete Magníficos</i> Antoine Fuqua 2016
SECUENCIA			
DURACIÓN	6' 22"	8' 56"	19'07"

La batalla bajo la lluvia de *Los siete samurai* es un claro ejemplo de que no hay épica sin lucha, ya que el acto de combate bajo el agua representa una de las más complejas secuencias a realizar en el cine internacional. En esta secuencia Kurosawa utilizó por primera vez varias cámaras en diferentes puntos, todo esto para observar el mismo acto en diferentes ángulos y se percibiera lo más parecido a una batalla. Podemos observar muchos cortes donde se utilizan planos que van desde (MS) hasta un (VLS), sin utilizar planos cerrados e incluso haciendo plano-secuencia de lo que está sucediendo. Tanto los samurai, los campesinos y los bandidos están rodeados de un acelerado movimiento que no tiene fin, movimiento que encontramos en el desarrollo de los diversos planos. La música es meramente diegética, escuchamos los sonidos emitidos por los espadasos, las expresiones de tanto de los campesinos como de los bandidos, los gritos, el galopeo de los caballos y las caídas en los charcos. En el montaje obliga al espectador a deshacer la escena y elaborarla él mismo a partir de los detalles que visualiza, esto hace que el espectador se involucre de manera activa.

Un dato importante es que las muertes de los samurai son casi sin silencio mientras que los bandidos se quejan del dolor de morir, agonizan al hacerlo.

En la batalla final de Stuges se juega con la sorpresa y el ataque inesperado de los pistoleros que al final son ayudados por los mismos campesinos que los traicionaron y deshaciéndose de los bandidos y el jefe Calvera.

Podemos ver planos que van desde un (VLS) hasta un (MCU) alternándolos sin seguir una línea, incluso se llega a utilizar dos tomas en cenital y en la mayoría de las tomas se hacen paneos. La música de esta secuencia es extradiegética ya que a la entrada de los pistoleros sigilosamente suena una melodía de misterio que no sabemos de donde viene, pero que acompaña a todas las tomas cambiando de intensidad y ritmo a partir de lo que sucede dentro de ellas. Los planos sonoros están divididos en tres: la música de fondo, los sonidos naturales y los diálogos. El asesinato de los pistoleros es igual que el de los samurai, hecha por adversarios que no conocemos, pero en esta cinta son cuatro los que asesinan.




Antoine Fuqua no podía quedarse atrás con este momento de la película que es muy representativo, pero a diferencia decidió prolongarla y dejar que la entrada del jefe de los bandidos fuera hasta que no hubiera otra opción. Son demasiados cortes los que narran el clímax de la historia y lo hace a partir de la alternancia de planos abiertos, medios y cerrados, que van desde un (VLS) hasta un (CU). En el inicio de la secuencia se hacen cortes con cortinilla negra a propósito que marcan el inicio de la gran batalla. Se utilizan recursos como paneos, uso de grúa, múltiples POV, gran profundidad de plano, primer y segundo plano, entre otros, para crear una imagen más dinámica. Al igual que Kurosawa se realizan cortes muy rápidos que incluso no distingues algunos. La música pasa por diferentes momentos dependiendo de lo que sucede en la imagen, por lo que también es extradiegética y asincrónica, dejando tres planos sonoros que son la melodía de fondo, los diálogos y los sonidos ambientales.

Las tres secuencias nos relatan una batalla, pero a pesar de utilizar incluso la estructura narrativa parecida, los dos remakes cuentan de forma diferente el lenguaje cinematográfico, tanto por los planos, la música, como los personajes y el escenario.

## XVIII. Diferencias

Para completar el análisis también se hace una comparación de las diferencias que nos muestran tanto los elementos narrativos que no se repiten, como los elementos cinematográficos que distinguen a cada una de las tres películas. Siguiendo la misma línea, se tomaron secuencias específicas que fueron útiles para realizar la comparación de los elementos del discurso cinematográfico.

### 1. Títulos

	<i>Los Siete Samuráis</i> Akira Kurosawa 1954	<i>Los Siete Magníficos</i> John Sturges 1960	<i>Los Siete Magníficos</i> Antoine Fuqua 2016
<i>Secuencia</i>			
<i>Duración</i>	3' 06"	1' 52"	1' 30"

Una de las primeras secuencias en la que los remakes realizados por John Sturges y Antoine Fuqua trataron de lograr pero no llegaron a tener el mismo significado fue en en los títulos. Akira Kurosawa presenta tres minutos de títulos que están llenos de significatividad. Para empezar el fondo es a negro, el título de la película tiene una forma en particular, están inclinados en vez de ser horizontales, y tienen una estructura de sierra alternando el orden: unos subiendo desde la izquierda hacia la derecha y otros bajando desde la derecha hacia la izquierda. Lo que se relaciona directamente a la primera imagen que veremos de los bandidos, que entrarán en el sentido del título de la película. La música tiene una gran aportación mientras va acompañando a los títulos ya que se escuchan tambores y la melodía que identificará a los bandidos en todo el filme.

Pasando los títulos podemos ver caligrafía japonesa que describe la época en la cuál se desarrollará la historia. La música, el contexto y las letras blancas sobre negro causan un ambiente tenso para provocar al espectador a querer ver lo que sigue.



En los títulos de John Sturges vemos letras cuadradas, gruesas y rojas con sombreado negro en un tamaño que cubre casi toda la pantalla. De fondo observamos la imagen de una montaña

y pastizales. Primero se observan los nombres de los actores, lo que presupone que vale mucho más el protagonismo que la historia en sí. Una vez que terminan los nombres de los actores se anuncia el título de la película “The Magnificent Seven” abarcando la mayor parte del cuadro. Seguido a eso pasan los créditos de producción. Comienzan a verse caballos entrando de derecha a izquierda y con disolución desaparece el último crédito. La música comienza con la canción de identificación de la película. Al principio se oyen tambores y de repente se suelta la melodía, creando un ritmo entre los créditos y la notas.

Por último están los créditos de Antoine Fuqua, quien decide montar el título de la película ya pasando el inicio de la misma. Sólo observamos la compañía productora, los asociados y el director y comienza la primera secuencia. Una vez terminada la primera secuencia que termina con un clímax, en un fondo negro y apareciendo de golpe se presenta el título “The Magnificent Seven” con una tipografía cuadrada y con textura, se mantiene por cuatro segundos y desaparece con una disolución dejando el fondo negro. Una vez pasado este título se presenta al que será el líder de los pistoleros y durante esta secuencia donde va cabalgando, se muestran en diferentes extremos del cuadro los créditos faltantes de equipo de producción. La música juega un papel importante ya que una vez terminada la secuencia de inicio, donde se escucha una melodía que denota tristeza y tensión; se pasa al título con un tamborazo creando un silencio de tres segundos hasta que se escucha otro tamborazo donde entra el título de golpe sincronizándose con la música.

En cada título el director tiene diferente intención, incluso en la elección de música que llevará de fondo, pues como podemos observar no todos lo montan de la misma manera ni en el mismo momento narrativo.

## 2. Inocencia Amorosa

	<i>Los Siete Samuráis</i> <i>Akira Kurosawa</i> 1954	<i>Los Siete Magníficos</i> <i>John Sturges</i> 1960	<i>Los Siete Magníficos</i> <i>Antoine Fuqua</i> 2016
<i>Secuencia</i>			---
<i>Duración</i>	2' 36"	2' 54"	---

Una de las microhistorias que se cuenta dentro de la película es el romance del guerrero más joven y novato. A lo largo de la película podemos observar secuencias de cómo se desarrolla este amorío y cuál es el final una vez terminada la batalla. Se tomará la secuencia donde los dos jóvenes tienen su primer encuentro. El único remake que decide retomar esta relación efímera es el realizado por John Sturges, quien decide darle otro enfoque y otro final.

En *Los siete samurai* (1954) Shino es obligada por su padre a cortarse el pelo como hombre para pasar por desapercibida ante los ojos de los guerreros.

Kambei, Gorobei y Katsushiro descubren un lugar en el bosque que transmite tranquilidad y que está lleno de flores blancas. En ese mismo sitio se va a desarrollar la historia amorosa entre Shino y Katsushiro.

Los planos que se presentan una vez quedándose solo muestran cómo el joven a través de varias actitudes como caminar entre los árboles, sentarse para después tumbarse sobre las flores blancas y contemplar el paisaje tranquilamente, demuestra la inocencia y pureza del personaje. Los planos varían dependiendo de lo que está sucediendo, se utilizan planos abiertos para mostrar el lugar donde se desarrolla la acción ( las flores abarcan la mayor parte del encuadre); planos medios cuando se encuentran los dos personajes y planos cerrados para denotar expresiones. Como se ha mencionado, cada personaje cuenta con un tema en específico, y Katsushiro tiene su propio tema, mismo que se escucha cada que aparece. En esta secuencia la melodía comienza con tonos suaves y en el momento en el que aparece Shino comienza a ponerse tensa. Cuando Katsushiro le hace una pregunta la música de fondo baja y reaparece hasta que empiezan a forcejear. Por lo tanto se trata de música extradiegética dividida en tres planos sonoros: música de fondo, diálogos y sonidos naturales.

Las flores blancas dentro de esta secuencia crean una atmósfera de pureza que va acorde a la inocencia de Katsushiro y también se puede interpretar como el símbolo de la virginidad de los personajes.

El encuentro de la pareja de John Sturges se maneja de manera totalmente diferente tanto en lenguaje cinematográfico como en estructura narrativa. La secuencia inicia con un (LS) y termina con un (FS). Cuando están de frente se muestran planos medios como (MS) y en algunas tomas se hace desplazamiento con el uso de paneos. El espacio en el que sucede es un bosque con varios árboles y el pasto está seco. Chico quien es el pistolero novato está encima de un caballo y toma agua, ve a un toro y como un niño comienza a torearlo con su


chaleco. Pronto se da cuenta de una presencia a lo lejos y asechándola se sorprende al ver que es una campesina. La campesina lo comienza a cachetear para que la suelte y pueda escapar pero Chico la carga en su hombro y se la lleva.

La música que escuchamos es extradiegética. La secuencia empieza con una melodía de misterio y cuando Chico se acerca al toro escuchamos una melodía referente a los toreo. Al descubrir a la chica, la música se vuelve tensa y la orquesta se mantiene en tonos altos hasta que termina la secuencia.

Las mujeres que se plantean en las dos secuencias son diferentes. Por un lado Akira Kurosawa nos muestra a Shino, una mujer hermosa y tímida quien es obligada por su padre a cortar su larga cabellera para no provocar a los samurai y hacerse pasar por un chico. La chica de John Stuges por el contrario es muy extrovertida, golpea a Chico y forcejea con él no dejándose tan fácilmente quitándole la inocencia que podemos ver en Shino.

Además el final de la historia para este romance cambia en cada una de la cintas, ya que Shino da a entender a la audiencia que lo que tuvo con Katsushiro era solamente por el tiempo de la guerra, y por la insistencia de su padre de no mostrarse como es. Por otro lado Chico y la campesina tienen un final que demuestra que los dos se enamoraron, lo que hace que el pistolero se quede en el pueblo con ella y decida separarse de los dos pistoleros sobrevivientes.

### 3. Nostalgia

	<i>Los Siete Samuráis</i> <i>Akira Kurosawa</i> 1954	<i>Los Siete Magníficos</i> <i>John Sturges</i> 1960	<i>Los Siete Magníficos</i> <i>Antoine Fuqua</i> 2016
<i>Secuencia</i>		---	---
<i>Duración</i>	4' 45"	---	---

Esta secuencia es única, los dos remakes realizados por hollywood no la incluyeron y si lo hacían no llegarían a expresar todo lo que contiene.

Lo que cuenta es el ataque sorpresa que los samurai junto con tres campesinos hacen a los bandidos. El sitio es una cabaña donde se encuentran bandidos y mujeres semidesnudos. La



mayoría de las mujeres son campesinas secuestradas por los bandidos o entregadas por la misma aldea para cumplir con los placeres de los malhechores.



Se utilizan planos generales en el exterior mostrando lo que están haciendo los samurai, y para el interior predominan los planos medios haciendo que la cámara sea subjetiva captando el interior desde la mirada de los personajes través de la rendija. Los planos se alternan mostrando exterior e interior para denotar las expresiones tanto de los samurai como de los que se encuentran dentro de la cabaña.

Los planos sonoros van cambiando conforme ocurren las acciones. En un principio escuchamos el tema distintivo de los bandidos que se caracteriza por el golpe de tambores. Este tema musical va aumentando su intensidad y bajándola conforme a lo que se está viendo en la imagen. Los sonidos que escuchamos están interpretados por tambores y flautas que producen sonidos característicos de la música japonesa y expresan emociones.

En la secuencia hay un momento donde se observan una figura tras una cortina translúcida que está iluminada con una vela. La figura comienza a distinguirse pues se incorpora lentamente y podemos notar que es una mujer joven en primer plano. Comienza a mirar hacia la ventana moviendo su cabeza y las cortinas se mueven lentamente gracias a la brisa. Su mirada demuestra tristeza y nostalgia. La escena está acompañada por una melodía tradicional de flauta que hace sentir compasión de la mujer. Al final de la secuencia nos daremos cuenta que esta mujer fue esposa de uno de los campesinos y tras un año de volver a verse, la mujer decide suicidarse en el fuego por la vergüenza a volver a lado de su marido como una mujer violada por los bandidos.

En esta secuencia Kurosawa mantiene la tensión e intriga con elementos como el fuera de campo, los gestos, la música, los sonidos en off y con el empleo de tomas internas/externas. Estéticamente esta secuencia cuenta con tomas y encuadres muy cuidados, como lo son los pies de los bandidos y las mujeres, la acción de la mujer, los espacios con todos sus elementos y los negros muy marcados para destacar un elemento de otro.

#### 4. Quemazón

	<i>Los Siete Samuráis</i> Akira Kurosawa 1954	<i>Los Siete Magníficos</i> John Sturges 1960	<i>Los Siete Magníficos</i> Antoine Fuqua 2016
<i>Secuencia</i>		---	
<i>Duración</i>	<b>3' 48"</b>	---	<b>3' 12"</b>

La secuencia que Antoine Fuqua trata de recrear es la quemazón del molino. Akira Kurosawa toma el molino como la representación de lo más valioso de la aldea ya que en él vive el más viejo y sabio de los campesinos. Cuando los bandidos regresan a dar batalla se dan cuenta de que los samurai ya tienen una estrategia para atacarlos, su única opción es quemar viviendas a fueras de la aldea y una de ellas es el molino. Las casas para los campesinos lo representan todo y al ver que se están incendiando su esperanza decae y dejan de seguir las órdenes de los samurai poniéndose a llorar y bajando sus lanzas.

Uno de ellos le dice a Kikuchiyo que el anciano se resistió a salir de su molino y que prefería morir dentro a abandonar su patrimonio. El samurai corre hacia el molino a través de un pequeño río y al llegar se encuentra con fuego que abarca todo el molino. De repente sale una mujer con un niño en brazos, se lo entrega y cae muerta en brazos de Kambei, Kikuchiyo con el niño llorando en brazos reconoce su pasado y dice “*Este niño soy yo, a mí me pasó lo mismo*” representando lo que pasaban las familias en las épocas de guerra, donde a causa de la muerte de su padre o padres, muchos niños crecieron en orfanatos o tuvieron que valerse de sus propios medios para sobrevivir.

Los planos que se utilizan en esta secuencia van desde un (LS) hasta un (MCU). Comienza con un (LS) de Kikuchiyo escondido en una barda y termina con un (FS) del molino incendiándose. Se utilizan planos abiertos para mostrar el espacio en el que se está desarrollando la acción y para hacer del espectador un participante más en lo que está sucediendo; y se utilizan planos cerrados mostrando expresiones de los personajes.



Su amplitud estilística es baja ya que la cámara se mantiene fija sin moverla de su lugar. Hay una corta profundidad de campo, sólo hay un plano sonoro, la secuencia se mantiene en

suspenseo narrativo y la distancia de la cámara es mínima. La música que se presenta en esta secuencia es diegética, sólo escuchamos los sonidos propios de las acciones, como balazos, pasos en los charcos o el río, el fuego, entre otros.

En cambio con Antoine Fuqua observamos que la representación de lo más importante para la aldea, es la iglesia. Desde un principio se denota que es el punto de reunión donde se resuelven las problemáticas del pueblo y es ahí donde llega “Bogue” el villano de la historia para ofrecer lo mínimo por las tierras de los campesinos. Una vez dicho eso, él junto con sus hombres obligan a todos a salir de la iglesia para comenzar a incendiarla. Mientras golpean al pastor y a otros campesinos, la iglesia arde en llamas; varios campesinos tratan de apagar el incendio pero los hombres de Bogue no los dejan pasar, ven al edificio como el punto débil del pueblo y el villano deja que los campesinos vean cómo se va destruyendo poco a poco como advertencia a los que no quieren aceptar el trato.

La secuencia comienza con un (LS) y termina con un (MS). Podemos observar la repetición de (MCU) y (AM) a lo largo de la secuencia y es gracias a que existen diálogos entre personas en específico. Con los planos cerrados podemos observar expresiones y con los planos medios que son (MS), (AM) y (FS) nos muestra la acción, los personajes y el lugar en el que se está llevando la acción. Su amplitud estilística es alta ya que utiliza múltiples POV con cambios de ángulos, distancias focales y campo contra campo. La cámara se mantiene en constante movimiento haciendo paneos, desplazamientos y el uso de grúa para algunas tomas. Cuenta con una gran profundidad de campo e incluso utiliza elementos como pasar del primer plano al segundo y viceversa si la narrativa lo requiere. En el sonido podemos notar que es música extradiegética ya que existen tres planos sonoros: los diálogos, la música de fondo y los sonidos ambientales. La melodía en el fondo se escucha muy poco y aumenta su intensidad en partes de la secuencia variando los niveles para resaltar alguna emoción o enfatizar algo de lo que se está hablando. Al final de la secuencia la escuchamos en primer plano y cierra con un tamborazo que muestra el título de la película.

## 5. Acobardamiento de algunos guerreros

	<i>Los Siete Samuráis</i> Akira Kurosawa 1954	<i>Los Siete Magníficos</i> John Sturges 1960	<i>Los Siete Magníficos</i> Antoine Fuqua 2016
<i>Secuencia</i>	---		
<i>Duración</i>	---	4' 15"	5' 29"

Los dos remakes (1960-2016) hicieron una secuencia que Akira Kurosawa jamás podría presentar. Y es que en ella se muestra el acobardamiento de uno o dos pistoleros antes de la batalla final. Uno de lineamientos del código bushido en Japón es morir con honor antes que acobardarse en la guerra. Es por eso que al ser una película de samurai, el cineasta nipón no podría ir en contra de las tradiciones y mostrar a algún personaje que se arrepintiera, al contrario, los guerreros antiguos preferían morir con honor a vivir con la vergüenza de ser un perdedor.

Las dos traducciones intrasemióticas nos muestran que justo una noche antes de la batalla final, y conforme a la situación, uno o dos de los integrantes de los pistoleros deciden abandonar la aldea a morir por tan poco precio.

Con John Sturges la secuencia comienza con un (AM) y termina con el mismo plano. Podemos observar mayormente el uso (AM) y (MCU). No se presentan planos abiertos, más que (FS) y existen dos (TS) de las armas en el suelo. Existe poca profundidad de campo y la amplitud estilística es baja, la cámara se mantiene inmóvil y solo se presentan pocos desplazamientos o paneos. El sonido en esta secuencia es extradiegético, podemos percibir tres planos sonoros: los diálogos, la melodía de fondo que en ningún momento se deja de escuchar, y los sonidos ambientales. La música acompaña toda la secuencia y en la mitad de ella se encuentra en un plano sonoro igual al de la voz.




Por otro lado Antoine Fuqua nos muestra más dramatismo antes de la batalla. A diferencia de la secuencia anterior, en esta el líder descubre a uno de sus viejos amigos prepararse para huir y lo cuestiona sobre lo que está haciendo. A pesar de la plática “Goodnight” emprende la huida y el líder de los pistoleros decepcionado les pregunta a los demás si alguien más quiere abandonar al pueblo. Los demás deciden seguir con el plan y se dirigen a tomar lo que podría ser su última cerveza. El líder abrumado entra a lo que queda de la iglesia y la mujer

que los buscó dice “Yo tomaré su lugar” y es ahí donde podemos considerarla como la octava magnífica.

La secuencia comienza con (LS) y termina con un zoom in de un (LS). Observamos la repetición de (MCU) para enfatizar rostros y expresiones. Existe una gran profundidad de campo y su amplitud estilística es alta debido a los múltiples POV utilizados, como lo son cambio de enfoques y zoom; además cuenta con un montaje dentro de la toma, hace cambio de planos sin hacer cortes, por lo que hablamos de un montaje moderno. En el sonido podemos destacar tres planos sonoros: la música de fondo que se escucha muy poco al inicio de la secuencia y conforme avanza o se requiera en la narrativa, aumenta sus niveles; la voz de los diálogos y los sonidos ambientales como grillos, pasos en la madera, etc. Esta mezcla de planos sonoros hace que la música sea extradiegética y asincrónica.

A pesar de contar lo mismo, con Antoine Fuqua podemos sentir más esperanza en los personajes, y conforme te va llevando la narrativa, se consideran a los pistoleros como héroes del pueblo, cosa que no percibimos con John Sturges, ya que previamente a esta secuencia, el líder de los bandidos les hace un ataque sorpresa y los corre del pueblo, por lo que regresar y dar batalla implica más una venganza personal que una ayuda para el la aldea.

## 6. Mujeres

	<i>Los Siete Samurai</i> Akira Kurosawa 1954	<i>Los Siete Magníficos</i> John Sturges 1960	<i>Los Siete Magníficos</i> Antoine Fuqua 2016
<i>Secuencia</i>			

La participación de las mujeres en las tres películas nos demuestra que existe una gran diferencia tanto culturalmente como de la época en la que se distribuye cada una, todo esto debido a la evolución en el rol que cumplen, y que se encuentran reflejados en la función que tienen dentro de cada una de las cintas.

En *Los siete samurai* destaca la joven Shino, quien contrariamente a la cultura japonesa en esa época, destaca por su actitud rebelde contra su padre oponiéndose a cortar su cabello, entablando una relación amorosa con un samurai, entregándose a él y olvidándose de la

diferencia de clases, que en ese periodo, era una brecha que no podía pasar por desapercibida. Las mujeres de la aldea realizan tareas propias de una mujer japonesa, cavan y trabajan en la tierra. Son protegidas de los guerreros escondiéndolas para que no se las roben, y no es hasta que descubren a Shino que se muestran ante los samurai. Para ellas no hay mayor respeto y honor que tener un hogar y una familia, es por eso que cuando uno de los campesinos descubre a su ex mujer saliendo de la cabaña de los bandidos, ella decide suicidarse a darle la cara después de que fue ultrajada por los malhechores.

En *Los siete magníficos* (1960) el rol femenino se adapta a la época, ya que a diferencia de las japonesas, las mujeres de los 60's se la pasan lavando o realizando tareas domésticas. También destaca una joven campesina (Petra) y se repite la historia: es descubierta por el más joven de los guerreros y gracias a eso las campesinas salen de donde se esconden; Petra es castigada por relacionarse con Chico pero a diferencia de Shino ella si decide seguir sus instintos e ignorar las normas paternas.

Las campesinas norteamericanas son sumisas y su trabajo es servir en el hogar: hacer de comer, cuidar a los hijos y lavar la ropa de sus maridos. Pero lo que no se muestra en la sociedad nipona es que la mujer en esa época puede superar las reglas familiares y tradicionales a las que está sometida para lograr una libertad individual que le dé la felicidad. Por ello, Petra y Chico logran estar juntos a pesar de todo y el joven pistolero decide dejar a su clan por el amor, cosa que no sucede con Shino, quien demuestra que sólo fue una tensión sexual que sucedió durante la guerra y cuando ésta acaba, también acaba su relación.

En el remake de 2016, el papel de la mujer toma más empoderamiento, sin dejar de lado que se está representando al lejano oeste. Aún se muestran a amas de casa, maestras o prostitutas, pero a diferencia, en esta película tienen más diálogos y su importancia es tal que la historia está contada por Emma Cullen, quien se considera “la octava magnífica”. Este personaje es capaz de enfrentar a los bandidos y poder hacer las mismas actividades que los hombres, además de tener voz y voto en el pueblo donde viven. La historia amorosa entre dos jóvenes desaparece en esta película modernizando el rol que cumplían las mujeres en las películas anteriores, brindándoles un carácter propio y un lugar social más adaptado a los tiempos actuales.

## Conclusiones

El cine japonés ha aumentado su número de espectadores en los últimos años, y lo ha hecho a través de películas con las que el público se refleja y abordando temáticas actuales. Si bien lo “occidental” siempre ha llamado la atención por ser una cultura diferente y atractiva, también ha acercado a audiencia de todas partes a ver sus películas. Y no se puede evitar mencionar a directores como Yasujiro Shimazu, Teinosuke Kinugasa, Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu y Akira Kurosawa; quienes fueron los pioneros del cine nipón y quienes son referentes de muchos de los directores en la historia del cine.

Al tomar como objeto de estudio la película *Shichinin no Samurai (Los siete samurai)* jamás pensé lo que descubriría al finalizar este análisis. No se trata únicamente de una película que ha dado elementos cinematográficos auténticos para otros filmes, también ha logrado transmitir el humanismo que Akira Kurosawa se empeñó en captar a lo largo de su filmografía. Y es que para entender sus películas se tiene que conocer al Japón que le tocó vivir, el Japón de las guerras, de la pobreza, la hambruna y la muerte. El cine de Kurosawa empieza desde antes de dirigir películas, se origina en su gusto por las bellas artes y su pasión por la pintura, la literatura, el teatro y por su puesto el cine. Y son sus personajes los que más llaman la atención por tener siempre la esperanza en la humanidad a pesar de la situación, por mantener siempre esa energía interna; además de los temas y estilos que aborda en sus películas como la ambición, el poder, la esperanza, la tragedia, el humanismo, etc. Se podría decir que la estructura del cine de Kurosawa es de cine social, y las historias no son más que el reflejo de su vida, de todo lo que ha experimentado en una sociedad y cultura japonesa que sufrió la retardada salida del sistema feudal y los estragos de la posguerra.

Inicialmente la tesis iba más encaminada a conocer las diferencias en cuanto al lenguaje cinematográfico de los remakes que se hicieron a partir de *Los siete samurai*, pero consideré importante añadir quién era el director del filme; lo que no esperaba era encontrar tanta información sobre él y sobretodo conocer gran parte de su vida a través de su autobiografía, de libros y de documentales que me ayudaron a entender porqué aborda temáticas así en sus películas. Akira Kurosawa es el cineasta humanista, su cine te hace reflexionar y conocer lo real de Japón, no lo que te venden como “occidente” sino lo que se vive en las calles, lo que la gente pasa en momentos de su vida y lo que el país vive en diferentes épocas. En sus

películas te vuelves uno más de los personajes -sino es que el protagonista- y las historias te llevan a autovalorar tus acciones, ya que como él mismo lo ha dicho “*siempre es más fácil ver los errores en el otro que en uno mismo*”.<sup>52</sup>

Gracias a su estilo cinematográfico de captar momentos únicos en la historia del cine, de su excelente dominio en diferentes ámbitos industriales, artísticos e intelectuales de la creación cinematográfica, y de su estilo propio de narrativa filmica; Akira Kurosawa destaca de otros directores de su generación y es muy difícil poder lograr lo que hizo a lo largo de su trayectoria. Muchos de los directores contemporáneos han hecho alusiones a sus obras en alguna secuencia o escena, pero ninguno ha podido igualar la técnica que distingue al cineasta japonés.

John Stuges y Antoine Fuqua fueron dos directores estadounidenses que intentaron hacer un trabajo parecido al *Los siete samurai* pero no lograron. Cuando elegí el corpus de análisis al principio del área sólo me dejé llevar por la premisa de la película, las tres contaban lo mismo pero con diferentes personajes que si te ponías a ver sus características se relacionaban. Pero una vez comenzado el análisis glosemático y la comparación de semejanzas y diferencias, mi perspectiva cambio.

Se puede observar que las obras tanto de Kurosawa como de Sturges tienen mayor parecido que la realizada por Fuqua, pero la calidad de la película se debe más a otro factores que a la capacidad de los directores. La película de Kurosawa es más poética y bella, mientras que la de Stuges es una cinta más comercial al estilo Hollywood, con la típica historia del héroe y el villano. Y que decir de Fuqua, quien decidió hacer un *thriller* en el oeste, moviendo la cámara para todas partes y dándole mayor importancia a los actores que a la propia historia. Los cinco elementos (Imagen, Sonido, Montaje, Puesta en Escena y Narración) que observamos en cada película hacen que cada plano, cada movimiento de cámara, cada elemento mostrado y cada interpretación, esté marcada por la ideología de cada uno de los directores, y aunque se hicieran muchos remakes, la firma de autor que Kurosawa dejó en esta película, no podrá igualarse con ninguna otra. A fin de cuentas lo que busca Hollywood es entretener mientras que *Los siete samurai* le dió esperanza a un Japón caótico después de la guerra, donde las familias no estaban completas y donde norteamérica quería imponer su régimen sacando al sistema feudal desde la raíz. La película es la triste realidad de Japón en

---

<sup>52</sup> Manuel V. Estévez, op. cit., 32



los años 50's, el país es representado como los campesinos y los bandidos representan a norteamérica; el samurai quien es un tradicional y respetado guerrero simboliza la unificación de la nación para poder vencer juntos las adversidades que se les presentan. Aspectos tan particulares como la incesante lluvia en la batalla final, los rostros marcados por las sombras que decían más que mil palabras, el valor de de los samurai, los obstáculos que cada uno tuvo que atravesar para obtener el honor de un verdadero guerrero y la unión de dos clases para combatir la injusticia; hacen que la historia tenga microhistorias y que las tres horas veintitres minutos se pasen volando; no todas las películas logran captar la atención del espectador por tanto tiempo.

*Los siete samurai* significa más que una película, no sólo para su país sino para todo el mundo, todos sus elementos son únicos e irrepetibles como lo trató de hacer hasta el último día el respetado tenno: Akira Kurosawa.

## Bibliografía

- Eco, Umberto (1976). Tratado de Semiótica General. México: DeBosillo.
- Expósito, Andrés; Giménez Soria, Carlos; Puigdoménech, Jordi. (2010) Akira Kurosawa La mirada del samurái. Madrid: Ediciones JC. 211p.
- García Marín, Esteban Iván. (2007) “El espíritu samurai en la visión de Akira Kurosawa: Los siete samurai” (Tesis de Licenciatura). Universidad Autónoma de México, México. 83p.
- Goodwin, James. (1993) Akira Kurosawa and Intertextual Cinema. Maryland: Johns Hopkins University Press. 265p.
- González, Antonio Joaquín. (2009) . Los siete samuráis: Akira Kurosawua (1954). Barcelona : Ediciones Octaedro. 112p.
- Kurosawa, Akira. (Tr. Raquel Moya). (1982). Autobiografía o algo parecido. Madrid: Alfred A. Knopf Inc. 311p.
- M. Lavín, José; Jiménez Sánchez ; Navalpotro Sánchez-Peinado, Jesús María. “Siete personajes en busca de un remake: de Kurosawa a Fuqua, pasando por Sturges” (2017). Fonseca, Journal of Communication. N. 14. Madrid: Universidad de Salamanca. 25-44pp.
- Mellen, Joan. (2002). Seven Samurai. London: British Film Institute. 79p.
- Navarro, Antonio José. (2003). “Los samuráis en el cine de Akira Kurosawa”. España: Nosferatu Revista de cine. No. 44. 16p.
- Peña Zerpa, Claritza Arlenet. “Cine y Formación: dos miradas de Akira Kurosawa”. (2010) México: El genio maligno. 19p.
- Pepperman, Richard D.. (2014). Everything I Know About Filmmaking -I learning watching- Seven Samurai . San Francisco : Michael Wiese Productions.172p.
- Quartucci, Guillermo. “Notas del cine japonés”. Sección Cultural del colegio de México. 9p.
- Sadoul, Georges. (1972) La historia del cine mundial desde los orígenes. México: Siglo XXI editores, s.a. de c.v. Pp: 394-396.
- S/A. “Análisis de Los Siete Samurai (Akira Kurosawa)” (s/a) . 7p

- Urióstegui Onofre, Karla Susana. La Intertextualidad en el cine de Akira Kurosawua: F. Dostoievski, W. Shakesapeare, el neorrealismo y el western. México: edición del autor. (2003) México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. 75p.
- Vidal Estevez, Manuel. (1992). Akira Kurosawua. Ediciones Cátedra: Madrid. 295p.
- Zavala Alvarado, Lauro (2007). Manual de análisis narrativo. Mexico: Trillas.
- Zavala Alvarado, Lauro. Elementos de teoria y análisis cinematográfico. PDF.

## Sitiografía

- <https://www.espinof.com/cine-clasico/por-que-los-siete-samurais-es-una-de-las-peliculas-mas-influyentes-de-la-historia>
- <http://www.zoomback.cl/videos/la-enorme-influencia-los-siete-samurais-akira-kurosawa/>
- <http://biblio3.url.edu.gt/lmagica/Resumen/pagina/Analisis7Samurai.pdf>
- [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41340/NOSFERATU\\_044-045\\_003.pdf](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41340/NOSFERATU_044-045_003.pdf)

## Filmografía

- Branagh, Kenneth (1993) Much Ado About Nothing. Reino Unido: The Samuel Golwyn Company.
- Fuqua, Antoine. (2016) *The Magnificent Seven*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer/ Sony Pictures.
- Jackson, Peter (2002) The Lord of de Rings: The Two Towers. Nueva Zelanda: New Line Cinema
- Kurosawa, Akira (1952). Ikiru. Japón: Toho Company.
- Kurosawa, Akira (1954) . *Shichinin no samurai*. Japón: Toho Company.
- Low, Adam (2002). Kurosawa. New York: Wellspring Media.
- Miller, George (2015) Mad Max: Fury Road. Australia: Warner Bros. Pictures.
- Quentin, Tarantino (2012) Django Unchained. Estados Unidos: The Weinstein Company, Columbia Pictures.
- Sturges, John. (1960) *The Magnificent Seven*. Estados Unidos: The Mirisch Corporation.
- Stanton, A., Lasseter, John (1998) *A Bug's Life*. Estados Unidos: Pixar Animation Estudios.
- Wachowski, Sisters (2003) Matrix Revolutios. Estados Unidos y Australia: Warner Bros. Village Roadshow Pictures.