

ISSN electrónico: 2172-9077

<https://doi.org/10.14201/fjc2017142544>

SIETE PERSONAJES EN BUSCA DE UN REMAKE: DE KUROSAWA A FUQUA, PASANDO POR STURGES

Seven Characters Seeking Out a Remake: From Kurosawa to Fuqua through Sturges

Dr. José M. LAVÍN

Docente Investigador. Universidad Técnica de Ambato, Ecuador

E-mail: josemaria.lavin@uta.edu.ec

 <https://orcid.org/0000-0002-4305-5154>

Dr. Álvaro JIMÉNEZ SÁNCHEZ

Docente Investigador. Universidad Técnica de Ambato, Ecuador

E-mail: al.jimenez@uta.edu.ec

 <https://orcid.org/0000-0002-4249-8949>

Dr. Jesús María NAVALPOTRO SÁNCHEZ-PEINADO

Docente Investigador. Universidad Técnica de Ambato, Ecuador

E-mail: jm.sanchez@uta.edu.ec

 <https://orcid.org/0000-0003-3516-7057>

RESUMEN

La presente investigación trata de analizar la obra de *Los siete samuráis* de Kurosawa (1956), el *remake* de Sturges (*Los siete magníficos*, 1960) y la versión de Fuqua del 2016.

A pesar de que existen más películas basadas en el film japonés, estas dos obras fueron objeto de estudio por considerar que marcan un antes y un después en la manera de realizar adaptaciones contextualizadas a un país occidental y a un momento histórico y social determinado.

La metodología cualitativa indaga sobre aquellos aspectos que las caracterizan y diferencian como su producción, trama o los personajes, los cuales son descritos y analizados desde un punto de vista crítico-discursivo cinematográficamente.

Los resultados muestran diferencias según la película, encontrando diversos patrones en la manera de realizar el film a pesar de contar la misma historia.

Se concluye que tanto la película original como ambos *remakes* reflejan diferencias en la composición fílmica en función del estilo del director, del contexto cultural y de la simbología empleada, entre otros aspectos.

Palabras clave: Remake; *Los siete samuráis*; *Los siete magníficos*; Akira Kurosawa; John Sturges; Antoine Fuqua.

ABSTRACT

The current investigation tries to analyze the play of *Seven samurai* of Kurosawa (1956), the remake of Sturges (1960) and the Fuqua's version of 2016.

Nevertheless, there are more films based on the Japanese film, these two works were studied because they are considered the most relevant in the way of making contextualized adaptations in an occidental country and a determined historical and social moment.

The qualitative methodology looks into those aspects that characterize and distinguish like their production, script or characters, which are described and analyzed from a cinematographic critical-discursive point of view.

The results show differences according to the film, finding different patterns in the way of making the film despite of telling the same story.

It is concluded that the original film and both remakes reflect differences in film composition in regards of the director's style, the cultural context and the symbology used, among other aspects.

Keywords: Remake; Seven Samurai; The Magnificent Seven; Akira Kurosawa; John Sturges; Antoine Fuqua.

1. REMAKES, INTERPRETACIONES Y PLAGIOS

Ha sido muy socorrido para las *majors* estadounidenses hacer sus propias versiones de películas extranjeras (Verevis, 2006; Murthy, 2013). Generalmente, el espectador medio estadounidense no ve películas que no sean norteamericanas o inglesas. Para ello esgrimen distintas razones: el problema del subtítulo, que no conocen a los actores o la necesidad de adaptar la historia a los paladares patrios y referencias más reconocibles. Por las razones que sean, sale para un productor bastante más rentable volver a filmar el éxito extranjero con actores conocidos para el público y un guion más adecuado que arriesgarse a promocionar una película que seguramente perderá dinero.

Teniendo entonces claro que los *remakes* existen desde siempre y que no es una moda pasajera devenida por la falta de ideas, sería interesante intentar quitar el estigma que ha acompañado desde siempre a las segundas o terceras versiones. El dogma dice que el original siempre es mejor que el *remake* y que, en cualquier caso, aunque este principio no se cumpla, será por casualidad y de manera excepcional, como irónicamente dice Coira (1993). Por tanto, el cumplimiento exhaustivo de esta regla haría que nadie pudiera tener una idea nueva sobre un material ya hecho, y que este debería quedarse incorruptible por siempre, lejos de cualquier reinterpretación generada por el tiempo o por un nuevo *mainstream* cultural.

Pero si se toma la posición contraria, como manifiesta Coira (1993), es lícito que se pueda reflexionar acerca de una obra filmica ya creada, pues a partir de un punto de vista nuevo, la situación cambia; siempre y cuando se tenga en cuenta que un *remake* nunca debe ser una mera repetición de personajes y situaciones (Nogueira, 1993).

Pero, ¿qué es un *remake*? Como concepto previo y para fines de este trabajo, se tomará como *remake* toda aquella nueva versión de una obra que nace de otra película y no aquellas que se basan en una obra literaria. Así y según Coira (1993, p. 10), un *remake* es «una fórmula según la cual se hace algo igual pero distinto, o viceversa, algo cambia y algo permanece». Para más definiciones véase, por ejemplo, Verevis (2006) o Leitch (1990).

El motivo de este trabajo es analizar dos *remakes* de una misma película original, para ver cuáles son los cambios realizados por los directores y qué repercusiones tiene eso en la calidad de los filmes. Las películas son *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1954), *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960) y *Los 7 magníficos* (Antoine Fuqua, 2016). La hipótesis de trabajo es comprobar cómo las circunstancias sociopolíticas y culturales de los tres filmes moldean su expresión cinematográfica, dando resultados muy distintos desde una idea inicial casi idéntica.

Para ello, y en primer lugar, se describirán de manera somera las tres películas y algunos datos relevantes en cuanto a su realización, para pasar más tarde a un análisis según la comparativa propuesta por Nowell-Smith y Sullivan (2004), que se basa en un estudio de la trama, de los personajes y del contexto cultural en que se realizó la película. La parte central del análisis será la descripción de los personajes debido a que, siendo las tramas tan similares, por no decir que es una única trama, las mayores diferencias a nivel dramático se encuentran en el perfil de los siete protagonistas de cada versión. Por último, se expondrán algunas conclusiones, que debido a la subjetividad que tienen estos estudios, no podrán ser cerradas, aunque sí lo más exhaustivas posibles.

2. DE SIETE EN SIETE

2.1. LOS SIETE SAMURÁIS

Esta película nace como proyecto personal de Akira Kurosawa, al no poder realizar una historia acerca del último día de vida de un samurái, y al encontrarse una historia de cómo un pueblo de agricultores alquilaba a seis samuráis o más bien *ronin*, para que los defendiesen de un enemigo externo. Esta historia entroncaba, además, con ciertos hechos de la historia feudal japonesa: debido al expolio de una serie de bandidos, los *kabuki-mono*, surgieron de las aldeas una serie de defensores de campesinos y pescadores, denominados *machi-yakko*.

Kurosawa quería realizar la película desde hacía tiempo, pero tras la II Guerra Mundial y con la ocupación norteamericana, se asociaba el *Bushido* al nacionalismo japonés que había comenzado la guerra, con lo que las películas basadas en ese tema eran examinadas con mucho detenimiento, siendo la mayoría prohibidas o cortadas. Kurosawa ya había pasado por ese trance con *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre* (1945), un *jidaigeki* o cine que se desarrolla en el Japón pre-moderno, que relataba una leyenda popular. La historia hablaba de hombres vencidos que aprendían a trabajar en común, más allá de las diferencias sociales, para salvar la vida (Santamarina, 2003). Esta historia, muy actual para ese momento, debió molestar a las autoridades norteamericanas y fue cortada sin conmiseración alguna, con lo que Kurosawa debió aplazar el proyecto hasta 1952, cuando terminó la ocupación.

Así, ese año, retomó la historia; sin embargo, el proyecto se tornaba difícil. La productora, Toho, se encontraba embarcada en la producción de otra película que sería paradigmática a nivel mundial, *Japón bajo el terror del monstruo* (1954), que dio paso al fenómeno *Godzilla*. Eso hacía que las (elevadísimas) pretensiones económicas de Kurosawa para rodar el film (construir un pueblo completo, rodar con varias cámaras para tener más libertad en la edición final, la ampliación a un año de rodaje en lugar de los tres meses estipulados, el presupuesto multiplicado por cuatro, etc.) chocaran con las necesidades del enorme presupuesto de ese primer film sobre el lagarto *Godzilla*.

Solamente la escritura del guion llevó a Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto y Hideo Oguni seis semanas. Durante ese tiempo, se decidió hacer lo mismo que en *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre*, es decir, añadir un personaje cómico que aliviase los momentos de máxima tensión de la película. Así, si en el film de 1945 se añadió como octavo personaje un porteador que hacía las veces de bufón, en este proyecto se ampliaron a siete los protagonistas, introduciendo un samurái advenedizo y divertido.

Los actores elegidos fueron los habituales de Kurosawa, entre los que destacaban dos estrellas del momento en el cine japonés como eran Takashi Shimura (Kanbei) y Toshiro Mifune (Kikuchoyo). El resto de los elegidos fueron Daisuke Kato (Shichiroji), Yoshio Inaba (Gorobei), Minoru Chiaki (Heihachi), Seiji Miyaguchi (Kyuzo) y Isao Kimura (Katsuhiko).

Por fin, y después de 148 días de rodaje, Kurosawa pudo acabar la película, la cual se convertiría en la película nacional más taquillera hasta la llegada de *Kagemusha, la sombra del guerrero* (1980), del propio Kurosawa, casi treinta años después. También es el primer éxito nipón en todas las pantallas del mundo (aunque en una versión mucho más corta que sus 207 minutos originales), fue ganadora del León de Plata de Venecia en 1954 y fue elegida varias veces en la lista de Sight & Sound's como una de las diez películas más grandes de todos los tiempos.

2.2. LOS SIETE MAGNÍFICOS (1960)

El éxito mundial del film (con el premio en Venecia, nominaciones a los Oscar y a los premios BAFTA) hizo que Yul Brynner, entonces en la cima de su éxito, decidiera arriesgarse y producir una nueva versión de la película. Para ello, convenció a la Mirisch Company para comprar los derechos de

la película japonesa, que decidió contratar a un meritorio director, John Sturges, que había realizado un par de éxitos anteriormente.

Sturges estaba familiarizado con las películas japonesas y en su mayor éxito, *Conspiración de silencio* (1955), el personaje protagonista, interpretado por Spencer Tracy, estaba inspirado en un samurái (Kaminsky, 1972).

Se decidió trasladar la acción al Oeste, lo que parece justificado, ya que no había existido otra Edad Media en Estados Unidos que esa y ya que hay un cierto paralelismo entre la idea de un samurái errante y un cowboy (Yoshimoto, 2000). Por último, Kurosawa estaba muy influenciado por los westerns de John Ford (Keough, 2008).

El reparto era de lujo, con estrellas en lo más alto de su carrera cinematográfica como Yul Brynner (Chris Larabee Adams) y actores que despuntarían pocos años más tarde como Steve Mc Queen (Vin), James Coburn (Britt), Charles Bronson (Bernardo O'Reilly) o Robert Vaughn (Lee), además de la entrada de Host Buchholz (Chico) por aquello del cosmopolitismo europeo. Cerraba el grupo un semidesconocido Brad Dexter (Harry Lucks). El villano Calvera sería interpretado por Eli Wallach.

Sin embargo, hubo problemas, ya que no se utilizó el guion original de Walter Bernstein, bastante fiel al original, sino otro mucho más aligerado de Walter Newman y que fue reescrito por William Roberts (Koehler, 2001), dejando por el camino muchas de las cuestiones propuestas en el *script* original. Además, y según Stuart Galbraith (2002), solo se podía acceder a la versión cortada que se había exhibido internacionalmente y no a la versión íntegra. Por todas estas razones, los filmes son muy distintos y quizás, porque como dice Anderson (1962), Kurosawa es un autor y Sturges solamente un muy buen director que tenía que lidiar con demasiadas cosas. Anderson abunda en este tema con la idea de que la película pierde fuelle cada vez que los personajes hablan y solamente lo recupera en las escenas de acción.

Con el paso del tiempo, *Los siete magníficos*, que no comenzó con buen pie su carrera comercial en Estados Unidos, aunque sí en Europa, se ha convertido en un clásico y está dentro de las películas protegidas por la Librería del Congreso dentro de su registro de películas, desde 2013. Además, su banda sonora, firmada por Elmer Bernstein, es uno de los íconos musicales más reconocibles de la historia del cine, quizás debido a su uso en la publicidad de una determinada marca de tabaco. Pero más allá de todas estas consideraciones, a Kurosawa le gustó tanto el *remake* que envió de regalo una katana a John Sturges (Costanzo, 2013), aunque siempre manifestó que no tenía mucho que ver con su film (Kurosawa y Cardullo, 2008).

2.3. LOS SIETE MAGNÍFICOS (2016)

Gary Barber, uno de los directivos más poderosos de la MGM, decidió que podía desempolvar la historia de los siete mercenarios y actualizarla para llegar a los gustos de las nuevas épocas. La cuestión era atractiva, ya que los *remakes* están a la orden del día y decidió primero que Richard Wenk y el exitoso Nic Pizzolatto, guionista y creador de la extraordinaria primera temporada de *True detective* (2014), escribiesen un nuevo texto, pensando en Kevin Costner, Morgan Freeman, Matt Damon y Tom Cruise como estrellas (Snieder, 2012). El guion le fue ofrecido a Antoine Fuqua, uno de los directores que más dinero le ha proporcionado a la industria en las últimas décadas, especialmente desde *Día de entrenamiento* (2001). A Fuqua, amante del western desde niño (Ford, 2016), le pareció que podía hacer una película más política, basándose más en *Los siete samuráis* de Kurosawa que en la versión de Sturges.

El siguiente paso era la selección de los actores y según Fuqua (Jones, 2016), se intentó recrear la variedad de razas y etnias que existía en el salvaje Oeste: Afroamericanos, latinoamericanos, orientales, nativos americanos, ... Añadiendo, además, en un papel mucho más relevante, a una mujer.

Los actores elegidos pretendían garantizar el éxito en taquilla: Denzel Washington (Sam Chisolm), Ethan Hawke (Goodnight Robicheaux), Chris Pratt (Josh Faraday), el contundente Vincent D'Onofrio (Jack Horne) y los casi desconocidos Lee Byung-hun (Billy Rocks), Manuel Garcia-Rulfo (Vásquez) y Martin Sensmeier (Red Harvest).

El rodaje duró 64 días y la película fue presentada en el Festival Internacional de Cine de Toronto, en septiembre de 2016 y cerró el Festival de Venecia de 2016.

2.4. SECUELAS, SERIES Y REMAKESEXÓTICOS

De la versión wéstern de Sturges surgieron tres intentos de repetir el éxito de Brynner y compañía a modo de secuelas, intentando aprovechar el tirón comercial de la película anterior. Su intención era buscar en lo expresivo, el moverse entre el clasicismo de Kurosawa y Sturges e introducir las nuevas premisas que suponía el *spaghetti western* de Sergio Leone y de Sergio Solima.

La primera fue *El retorno de los siete magníficos* (1966), rodada en España y planteada como secuela pura, con Yul Brynner repitiendo papel. La película fue dirigida por Burt Kennedy, un estupendo guionista, pero que en su carrera como director no tuvo el mismo éxito.

La segunda sería *La furia de los Siete Magníficos* (1969), dirigida por Paul Wendkos y también rodada en España. La principal particularidad que incluía esta secuela era que por primera vez incluía a un actor afroamericano dentro de los siete protagonistas, Bernie Casey.

El último de estos tres filmes sería *El desafío de los Siete magníficos* (1972), que se rodaría en Estados Unidos y que estaría protagonizado por Lee Van Cleef, lo que hacía más que evidente su relación con el *spaghetti western*.

No contaría como *remake* la serie de televisión *Los Siete magníficos* (1998-2000) ya que se está hablado de repeticiones en un mismo medio, pero parece necesario mencionar en este recuento a esta serie, lanzada al aire en 1998 por la CBS y que se mantuvo durante dos temporadas, de nuevo con Robert Vaughn, aunque en un papel secundario.

La saga tuvo influencias en otras obras, mucho más exóticas por decirlo de alguna forma. Con el éxito de *Star Wars* (1975), a Roger Corman se le ocurrió hacer su propia versión de la película de Kurosawa y produjo *Los siete magníficos del espacio* (1980) donde se veía que los granjeros del planeta Akir, denominados *akiras* (en un homenaje surrealista a Kurosawa) contrataban a siete aventureros espaciales para librarse de un tirano. Uno de los aventureros contratados no era otro que Robert Vaughn, que ya estaba pluriempleado en la saga como se dijo. También se inspiró en la historia la película de Pixar *Bichos: Una aventura en miniatura* (2002).

3. ANÁLISIS DE 3x7

Como se mencionó, se comparan las tres películas seleccionadas utilizando el modelo de Nowell-Smith y Sullivan (2004), creado para comparar *Yojimbo* (1961) y *Por un puñado de dólares* (1964) de Sergio Leone. El modelo toma en cuenta tres aspectos principales de la película: trama, personajes y el contexto cultural en que fue creada la obra. Se incidirá principalmente en la cuestión de la comparación de los personajes, ya que su lectura y su puesta en escena ayuda de manera más completa en el análisis e incorporan a su vez elementos del contexto cultural. Para no estar haciendo continuamente diferenciaciones, se denominará forajidos, bandidos o bandoleros al grupo de opositores a los siete héroes. Del mismo modo y aunque no sea del todo exacto, la denominación de mercenarios irá en exclusiva para los siete protagonistas de las tres películas.

3.1. TRAMA

Para este análisis, se tomarán las escenas principales de la película *Los siete samuráis* y se hará una comparación para ver el grado de similitud de los tres filmes entre sí. No es posible realizar un *decompage* completo de la historia, por razones de espacio, pero sí se pueden desgranar las escenas fundamentales y ver cuáles son las diferencias principales.

Hay que tener en cuenta que la trama de las tres películas es bastante similar, aunque hay diferencias tanto de guion como de uso expresivo en el lenguaje en algunas escenas importantes y que podrían reflejar el distinto tono de las tres obras.

La primera escena es la presentación de los forajidos. En la cinta de Kurosawa, no llegan a entrar al pueblo, sino que lo ven desde la colina y anuncian que regresarán más tarde, cuando hayan recogido la cosecha. Sin embargo, Sturges lo hace de modo distinto: los bandidos entran al pueblo con su líder, Calvera, a la cabeza. Esta escena se resolverá con la muerte de uno de los agricultores a manos del propio Calvera. Fuqua la sublimará aún más: en su versión, los forajidos están siempre presentes en la ciudad, lo que provoca una mayor sensación de opresión y la presentación de los forajidos o más bien de su líder, es mucho más sádica y cruel, llegando a quemar la iglesia del lugar, centro neurálgico del pueblo e iniciando una matanza.

La segunda escena es el desencadenante de la trama, y aunque en el cuadro parece similar, no lo es. Así, en las versiones de Kurosawa y Sturges, los agricultores van a hablar con una figura respetada en el lugar, el anciano; en la de Fuqua, es una muchacha, viuda tras la carnicería inicial, la que decide por su cuenta reclutar a los mercenarios. Hay que destacar que Kurosawa rueda la escena de modo muy expresivo, con grandes contrastes de luces con el blanco y el negro y con una fuerte oposición de figuras en el plano. Sturges lo hace de modo más funcional, con planos y contra planos medios, mientras que Fuqua abusa del primer plano expresivo, constante en todo el film.

La presentación del líder de los siete también es muy diferente: Mientras Kanbei, el samurái, rescata a un niño cautivo de un ladrón, de manera funcional y con la acción en *off*, Sturges pone a disposición de Chris y Vin una escena bastante entretenida y llena de suspense, donde conducen un coche fúnebre hasta un cementerio. La escena buscaba espectacularidad y definir rápidamente a los personajes, cosa que también hacía Kurosawa. La presentación de Sam en el largometraje de Fuqua es radicalmente distinta: Mientras busca a un *outlaw*, Sam comienza un tiroteo (digno de cualquier *spaghetti western*) al tiempo que Faraday, otro de los protagonistas, permanece relativamente ajeno, más preocupado por sus ganancias en el juego.

Fuqua busca entonces, no tanto la definición del personaje central, sino una escena dinámica y violenta que guste a los espectadores, rebajando la posible profundización en el personaje.

La siguiente escena será la charla con el futuro líder. Mientras Kurosawa juega en el plano con la espalda y el escorzo del actor a la hora de que los campesinos le propongan el trato, Sturges vuelve al muy americano plano medio y la oposición del plano/contra plano. Por su parte, Fuqua rueda la escena con Sam montado a caballo y una serie de picados y contrapicados entre él y la mujer que le ofrece el empleo. Dentro del mismo fragmento, el reclutamiento de los samuráis o *comboys* es bastante distinto en las tres versiones, a excepción de dos casos: en el primero de ellos, Kurosawa presenta a uno de los samuráis cortando leña debido a su pobreza, cosa que repetirá Sturges. El segundo caso es común a los tres: Kiouzo, Britt y Billy Rocks serán elegidos por su habilidad con el cuchillo, demostrada en un combate singular.

Es central aquí descubrir cuál es la motivación de los distintos mercenarios para aceptar el encargo: para los samuráis de Kurosawa tiene más que ver con el honor y la necesidad de perfeccionarse constantemente que en la ridícula excusa monetaria, lo cual Katsuhiko desmonta

cuando él mismo da dinero a los campesinos. Ganar una batalla en el caso de Kanbei, la amistad en el caso de Goroboei, la admiración de Katsuihiro, la necesidad de Kikuchiyo de ser aceptado como samurái, el perfeccionamiento de Kiouzo, la fidelidad a Kanbei por parte de Shichiroji y las ganas de volver a su profesión de Heihachi son motivaciones entendibles dentro de la historia. Lo mismo sucede en la versión de Sturges, ya que Chico repite la motivación de Kikuchiyo, Britt la de Kiouzo y Chris, O'Reilly y Vin la de Heihachi, teniendo Lee la necesidad de probarse a sí mismo que no es un cobarde y Harry la fantasía de enriquecerse.

Como contraste, los personajes de Fuqua parecen más bien que pasaban por allí y decidieron unirse al conflicto, a excepción de Sam, que, por primera vez en la saga, tiene una motivación personal para realizar su venganza.

En cuanto a la llegada de los mercenarios, Sturges lo hace de modo similar a Kurosawa al utilizar un personaje de enlace (Kikuchiyo y Chico) entre los hombres de armas y los campesinos para dar la señal de alarma. Anteriormente, y en ambas versiones, los granjeros ocultan a las chicas. En la obra de Fuqua, primero se elimina a los forajidos de guardia y luego es la mujer que contrata a los pistoleros quien convoca a los vecinos. También con lo de las chicas se establece un contrapunto ya que solo aparece un grupo de prostitutas, que, viendo la situación, decide marcharse.

En relación a la construcción de defensas, en la versión de Kurosawa, los samuráis no hacen esfuerzos físicos; mientras que, en las otras dos versiones, los pistoleros sí trabajan con los granjeros, lo que podría poner de manifiesto un carácter más aristocrático de los samuráis que no se manchan las manos con labores manuales.

Por último, también es común a las tres versiones una visión cómica de la instrucción marcial que reciben los campesinos y que sirve de distensión narrativa.

Intercalada con esta última acción, está la siguiente escena, la convivencia entre defensores y defendidos. En la versión de Fuqua y como el tiempo diegético es mucho menor que en las otras dos películas, no existe un desgaste progresivo de la convivencia, como se puede ver en las obras de Sturges y Kurosawa, siendo este aspecto poco explorado uno de los más valiosos de los dos filmes anteriores.

En Kurosawa, hay en realidad dos conflictos. El primero es la aparición de las chicas, que se resuelve de forma rápida e indolora, aunque comienza una relación romántica entre Katsuihiro y Shino. Esto servirá para descubrir las penurias que pasan en el poblado para darles los mejores alimentos a los samuráis y para que estos comiencen a repartir su propia comida. Esta misma circunstancia se hará en el film de Sturges.

El segundo conflicto, y más importante para los samuráis, es el descubrimiento de que los aldeanos guardan armas de otros samuráis, asesinados seguramente por los propios campesinos. El momento es dramático, ya que los mercenarios se dan cuenta de que jamás pertenecerán al pueblo que defienden, y que, en otras circunstancias, les habrían tratado como a esos guerreros muertos. Este conflicto tampoco aparecerá en Sturges. La razón puede ser que no aportaba nada a la historia, según los guionistas, o que no había tanta diferencia social entre pistoleros y campesinos como la hay entre samuráis y campesinos. La distinción va más allá del manejo experto de un arma, es una cuestión cultural, profundamente enraizada en las mentes de unos y otros (Kaminsky, 1972). Sin embargo, más adelante, Sturges planteará un dilema casi mayor, cuando los granjeros traicionen a los mercenarios.

La siguiente escena es particularmente significativa: una batida de los mercenarios para reducir el número de enemigos. Por un lado, Fuqua la convierte en un aprovisionamiento de municiones y explosivos en el campamento minero cercano a la ciudad; mientras que, por otro lado, Kurosawa decide subir el clímax dramático descubriendo, por un lado, que los bandidos roban mujeres en los

pueblos que asaltan y al ser asesinado, por otro, el primero de los samuráis, Heihachi. Es interesante cómo mueren los samuráis ya que todos ellos lo harán por disparos de mosquete y no por armas tradicionales como katanas, flechas o lanzas. Tampoco se verá el rostro de quien dispara el mosquete (algo que también pasa en la versión de Sturges). Que las muertes de los samuráis se produzcan por armas de fuego no es anecdótico: los auténticos samuráis se resistieron durante mucho tiempo a usarlas, incluso durante la era *Meiji* (1868-1912), por considerarlo contrario al *bushido*.

Se pasaría entonces al siguiente fragmento, donde ya comienzan los ataques. Kurosawa planteará tres ataques, Sturges dos y Fuqua solamente uno, que compensará con una orgía de sangre y destrucción que no aparece en las dos anteriores. En Kurosawa, los bandidos sí saben que hay fuerzas esperándolos y la batalla sucede de modo completamente planificado gracias a las defensas que se armaron. Kanbei pretende una destrucción metódica y progresiva de las tropas enemigas.

Por su parte, Sturges juega con la sorpresa de Calvera al ver a los mercenarios. Así como Kanbei planteaba la batalla como una acción militar, Chris hace entrar a todos los enemigos al pueblo para matarlos a balazos.

Sin embargo, Fuqua plantea un espectáculo de movimiento, disparos, explosiones y duelos individuales a los que Kurosawa y Sturges renuncian. Además, aquí sí se observaría quién va matando a los pistoleros. Por último, introduce un elemento de venganza personal en la confrontación final entre Sam y Bogue en la iglesia quemada que la diferencia aún más de las películas anteriores.

Hay que volver un poco atrás para el siguiente fragmento: anteriormente se ha hablado de la batida para reducir el número de enemigos. En Sturges, esta acción se retrasa un poco y es la excusa para que los pistoleros sean traicionados por parte de algunos de sus propios empleadores. Como consecuencia de esta traición, los pistoleros son expulsados de la población por parte de un bienhumorado y calculador Calvera; en lugar de ser asesinados, como parecería más lógico.

La expulsión surte el mismo efecto en los pistoleros que el descubrimiento de las armas de los samuráis asesinados. Por un lado, se dan cuenta de que nunca pertenecerán a ese pueblo, que no tienen derecho a la redención. Por otro, y aunque no poseen el aristocrático espíritu de los samuráis, se sienten heridos en su orgullo profesional. «Nobody gives me my gun and tells me to run» dice Britt, con lo que la aceptación de la batalla final es un hecho. Cabe preguntarse si los aldeanos japoneses hubiesen sido capaces de traicionar a los samuráis, o si movidos por la tradición, hubiesen sido incapaces de hacerlo.

Así, en la siguiente escena se situaría la batalla final en el caso de Sturges y la segunda en el caso de Kurosawa, habiendo liquidado a todos los enemigos Fuqua. En realidad, lo que planteará Kurosawa es la misma batalla en dos actos distintos, para añadir más dramatismo al film. En el primer acto morirá otro samurái y en el segundo dos más, todos ellos por disparo de mosquete, mientras que los bandidos son derrotados definitivamente con las mismas tácticas empleadas desde el principio. Sin embargo, Sturges vuelve a jugar con el elemento sorpresa y el ataque inesperado de los pistoleros, ayudados por los mismos campesinos que les traicionaron, batiendo a los bandidos y a su jefe Calvera. Aquí mueren cuatro de los pistoleros, también por adversarios anónimos, como en el caso de Kurosawa.

El final de las películas de Kurosawa y Sturges vuelve a ser paralelo: los mercenarios, samuráis y pistoleros, se dan cuenta de que, pasado el peligro, el pueblo vuelve a sus labores y que su presencia es ya innecesaria, molesta. Como Kanbei y Chris manifiestan (cada uno en su idioma): «It is not we, but rather the farmers who have won. It is they who always win». Pero para Kaminsky (1972) la frase se dice de manera distinta: para Kanbei es un hecho que no produce dolor ya que las diferencias sociales son demasiado anchas, pero para Chris es la constatación de que no tienen ningún arraigo y que la

época de samuráis y pistoleros está acabando. También es distinta la resolución de la relación amorosa, ya que en la versión de Sturges tiene un final feliz, ya que Chico carece del sentimiento aristocrático que posee Katsuhiko y que no le permite quedarse con la muchacha.

3.2. PERSONAJES

Es necesario dividir la interpretación en dos tipologías claramente distintas: la propuesta de *Los siete samuráis* y la del resto de producciones, pues se entiende que, desde un punto de vista semiótico, ambas utilizan unos códigos totalmente diferentes en su narrativa. Mientras la primera se basa en el teatro Kabuki, en el *Nob* y el *Jidaigeki* (Peña, 2010), las demás producciones recurren a la tradicional interpretación realista predominante en el cine occidental desde hace décadas. Tomando en consideración estas modalidades, la construcción de los personajes variará según corresponda a la obra de Kurosawa o al resto de películas.

El director nipón recrea a sus personajes desde un punto de vista más simbólico. Para ello, sus actores utilizan expresiones faciales a modo de máscaras tragicómicas que rememoran a las empleadas en el teatro clásico griego, con gestos polarizados entre una intensa expresividad y expansión corporal, y la más íntima interpretación reservada en ocasiones a micro gestos sutiles, llegando incluso a retener la expresión durante unos segundos para crear retratos de sus personajes como si de un cuadro de Munch o Goya se tratara.

Así como el teatro *Nob* utiliza máscaras para diferenciar las tipologías de personajes, Kurosawa maquilla y viste a sus personajes con la misma intención, de tal manera que el espectador sepa visualmente qué función tiene cada uno sin que sea necesario el guion narrativo. Esta técnica también es empleada por el teatro Kabuki, el cual está muy presente en cuanto a movimientos, los cuales vuelven a identificar a los personajes según su brusquedad, gracia, estilo, ritmo y tempo a la hora de moverse corporalmente. Tanto el Kabuki como el *Nob* juegan con la codificación de los gestos, dando significado a cada uno de ellos, donde las emociones están sometidas a expresiones arquetípicas y el cuerpo pasa a ser un símbolo de un estado emocional más universal. En *Los siete samuráis* son fácilmente reconocibles la alegría, tristeza, sorpresa, odio, y demás emociones universales a través de las posturas de sus personajes, de sus movimientos y de sus llamativas facciones.

Por el contrario, las versiones norteamericanas recurren a una interpretación más realista, basada en una actuación más hierática y sobria en la versión de 1960, y algo más dinámica, en el film del 2016.

3.2.1. EL PUEBLO

En *Los siete samuráis*, los habitantes del poblado actúan conjuntamente para formar una única personalidad, recordando al primigenio coro griego cuyos componentes formaban un todo simbólico. Sus personajes se mueven como títeres, recurriendo a poses ritualistas como la de duelo, e incluso a movimientos coreográficos homogéneos y acompasados, como se muestra al final del film con los campesinos trabajando disciplinadamente en la nueva plantación como si de una danza militar se tratara. Estos movimientos acompasados también se ven al principio de la película, donde todos se sientan de la misma manera en el suelo mientras se lamentan por su mala suerte. Esta unanimidad es producto de una desindividualización de cada uno de los habitantes en pro de una personalidad colectiva que domina en todas las esferas y que actúa como una masa soterrada y afligida en busca de salvación. Dicha personalidad colectiva, creada por la propia composición social de la época que refleja la película, se observaría también a la hora de establecer relaciones con los samuráis.

En este sentido, la proxémica utilizada evidencia su clase social respecto a la del resto de personajes. Como parte del protocolo social no se situarán frente a los samuráis o al viejo sabio del

molino, referente espiritual y político de la comunidad. A su vez, los rangos y jerarquías también se establecen por la inclinación de la cabeza o la posición de las piernas, donde solo los samuráis tienen permitido cruzarlas como símbolo de estatus, frente a una clase social inferior. Es por ello que la comunicación no verbal juega un papel importante, especialmente en culturas de alto contexto como la nipona (Hall, 1976), y, por tanto, su arte cinematográfico también refleja estas discrepancias entre los diversos estatus sociales establecidos. Por tanto, Kurosawa utilizaría esta comunicación repetidamente para mostrar la brecha entre nobles y súbditos.

En este sentido, la relación en la película de Sturges, siendo aún de respeto, pasaría a ser más horizontal. Aunque los campesinos o granjeros vienen de una cultura rural y jerarquizada, basada en valores ancestrales y caracterizada por la naturaleza como origen, que se manifiesta en la celebración ritualista que hacen de su fiesta anual, con una danza primitiva, impulsiva, con percusión casi africana y caracterizada por máscaras cérvidas; los granjeros de Sturges son capaces de enfrentarse a ellos aunque sea de manera impulsiva, cosa que no pasaba en la versión de Kurosawa. Eso no quita para que sigan manteniendo distancia ante los más poderosos o los más fuertes, quitándose el sombrero como señal de respeto y de reverencia. Como transición a la versión del 2016, y parecido a la evolución del coro griego, los integrantes del pueblo comienzan a tener su propia voz, sentimientos y personalidad. Realizan acciones conjuntas como instruirse militarmente, pero de manera más libre e individualista, reflejando de esta forma el contexto de libertad que suele caracterizar fílmicamente a los EE. UU. como un país lleno de oportunidades y donde cualquiera puede participar en la formación de un estado democrático.

Fuqua, por su parte, eliminará cualquier cultura ancestral que lleve a un sometimiento de los granjeros ante el terror. No solo los asciende de categoría social, sino que les da más presencia, voz y voto e introduce la idea de la propiedad privada frente a las películas anteriores, donde no se trataba de la pérdida de sus tierras sino de algo más básico como es la pérdida de alimento, y, sobre todo, de la armonía de su comunidad. De esta manera, se adapta a la sociedad actual distinguiendo y centrándose en mayor medida en cada uno de sus componentes como los niños, las prostitutas o el cura. Siguiendo la idea del coro anterior, sitúa a los habitantes como última fase del teatro latino en el que el coro no solo tiene un corifeo, sino que está compuesto por personajes protagonistas que intervienen en la trama de manera independiente y proactiva.

3.2.2. LOS FORAJIDOS

En el film de Kurosawa, los bandidos simbolizan en su conjunto al Mal, sin personalidad diferenciada, simplemente como un ente maléfico al que combatir. Después de su aparición al principio de la película, no vuelven a aparecer hasta pasadas dos horas, y cuando lo hacen, actúan como extras a las órdenes del director. No son fácilmente reconocibles y su interpretación está caracterizada por una brusquedad de movimientos que refleja la capacidad de violencia que pueden ejercer. Su importancia da la sensación de que los bandoleros no son más que un *McGuffin* para mostrar lo que realmente le interesa al director: la relación entre campesinos y samuráis, dos clases opuestas en un momento de cambio.

Quizás, por ello, no se abunda en la descripción de los personajes como ser individual, solamente se fijaría en el antagonista principal, como representante de todos los forajidos, que tampoco se caracteriza por su personalidad sino por su simbología visual, llevando un parche en el ojo que denota una tara física propia de los personajes oponentes a los héroes en la literatura clásica, que relaciona los fallos físicos con los mentales como manera de exteriorizar las malvadas emociones internas.

Continuando esta línea, Sturges caracteriza a Calvera empezando con el propio nombre, el cual alude fonéticamente a una calavera como símbolo de muerte. Además, le incluye unos dientes postizos

de oro como tara física y le confiere de mucho más protagonismo narrativamente al inundarle de aspectos emocionales e introspectivos que hacen de Calvera un personaje con identidad propia y lleno de un psicologismo trágico *shakesperiano* (Pérez, 2016) al expresar sus aspiraciones y ambiciones como más humanas y cercanas incluso a la de los propios pistoleros.

Sus movimientos corporales son semibruscos, como si en cualquier momento estuviera preparado para actuar de manera violenta. Su presencia denota prepotencia, soberbia y arrogancia ante la situación que se le plantea. Tiene un carácter ambiguo, a pesar de ser un ladrón y asesino, reflejado en el uso del puro como símbolo de superioridad, pero con sentimientos que incluso le hacen perdonar y aconsejar a los mercenarios por empatizar con ellos, percibiéndolos como iguales al ser supervivientes en un entorno hostil cuya condición de mercenarios les permite seguir sobreviviendo.

Su pretensión es conseguir la cosecha, no morir de hambre y por ello cuando parece que les ha derrotado aparece comiendo como símbolo de victoria, pero a la vez de normalidad, como si lo habitual o estipulado fuera que él venciese.

Si hay algo que caracteriza a los personajes principales en las tres películas es el uso de sentencias. Es por ello que Calvera, a diferencia del capitán de los bandoleros en *Los siete samuráis*, utiliza frases emblemáticas para justificar sus acciones, lo que caracteriza como un personaje inteligente y por encima del *populus*, mostrando así su superioridad intelectual e igualándose a la del resto de protagonistas.

Frases que destacan de él son: «si Dios no los quisiera así, no los haría ovejas», «Ladrón que roba a otros, tiene 100 años de perdón», «solo los tejanos pueden robar bancos tejanos». De esta manera, Calvera se presenta a través de su discurso como poseedor de una personalidad única y como portador de una manera de ser que es necesario tener en cuenta con respecto a la confrontación entre villanos y héroes.

Al igual que sucedía con la evolución del pueblo en las tres versiones, los forajidos en el film de Fuqua tienen más protagonismo, caracterizado por una exacerbada violencia y delirios de grandeza.

Al ser un hombre de negocios, su ambición no es tan básica como comer o sobrevivir, sino que juega con el poder capitalista como aspiración personal. Ya no es un forajido, una plaga temporal, sino alguien que se establece y esclaviza. Bartholomew Bogue difiere mucho en la caracterización respecto a los anteriores antagonistas. Se presenta como un individuo elegante, bien afeitado, tranquilo, pero sin escrúpulos a la hora de matar sádicamente. Su primera intervención en la iglesia del pueblo, que quema posteriormente, le hace parecer un anticristo, algo que se reafirma después con el uso de la mortal ametralladora llamada *Aliento del diablo*, la cual vuelve a recordar al adelanto tecnológico que empleaba Kurosawa con las armas de fuego frente al cuerpo a cuerpo con las katanas, proponiendo un elemento de intervención narrativo que trata de contrarrestar el poder de los héroes.

Si bien no posee ninguna tara física aparente, su compañero encargado de la ametralladora sí está caracterizado con un parche en el ojo y con una gran cicatriz, quizás como homenaje al bandolero de Kurosawa.

En definitiva, se podría decir que Bogue integra los dos antagonistas anteriores, simbolizando al mal como un ente dictatorial, pero con una personalidad propia y un carácter definido como lo tenía Calvera. Al mismo tiempo es necesario destacar que, así como en las películas de Kurosawa y de Sturges los acompañantes del antagonista no tienen presencia ninguna, en esta última versión sus ayudantes sí interactúan con el resto de personajes que aparecen en la película e incluso se los describe como sicarios al servicio del personaje principal, aunque solo sea para demostrar el alcance del poder de Bogue.

3.2.3. EL VIEJO SABIO

Una de las figuras clásicas en la literatura es la de consejero. Exceptuando la versión del 2016, se puede apreciar a este personaje encarnado en una persona mayor, que, al vivir muchas experiencias, se sitúa como portador de sabiduría, y, por tanto, como referente a la hora de tomar decisiones.

Esta figura mentora simboliza la esperanza, la madurez y el conocimiento. En *Los siete samuráis* se presenta más como un brujo que incluso profetiza a modo de oráculo. Como parte del protocolo se observa que el anciano es el más venerado, fácilmente reconocible por su posición al cruzar las piernas mientras que el resto (incluso los samuráis) doblan las piernas y se sitúan de lado ante él como símbolo de respeto.

En *Los siete magníficos* (1960) su trato parece más informal, cercano y amigable con el resto de personajes. Además, no muere finalmente como en el caso de su semejante oriental. De cualquier manera, el personaje es mucho menos trágico y sirve también como contrapunto cómico. Para ambas figuras, más trágicas o cómicas, aparecen con un estatus de conocimiento superior al asignárseles sentencias para denotar sabiduría; «incluso los osos salen del bosque cuando tienen hambre» y «aprendan o mueran», en el caso de 1960. Finalmente, ambos personajes también se caracterizan por no irse de su tradicional lugar, por no abandonar su arraigado puesto, simbolizando así la importancia que tiene luchar y mantener los valores que uno ha adquirido a lo largo de toda una vida.

3.2.4. ELLA/S

El uso de mujeres en las tres películas muestra una evolución en el rol que estas cumplen y por tanto sus funciones se ven reflejadas en sus diversas apariciones.

En *Los siete samuráis* destacan dos personajes femeninos, la joven Shino y la anciana hambrienta, angustiada y encolerizada, que decide vengarse de uno de los bandoleros. Este segundo personaje sería una metáfora de la miseria del lugar.

Sin embargo, el primer personaje (Shino) se muestra muy interesante. En una cultura como la mostrada, donde las mujeres no son tomadas en cuenta, ella lucha constantemente contra las circunstancias. Primero intentando oponerse a que le corten el pelo para parecer un hombre y pasar desapercibida. En segundo lugar, iniciando una relación sentimental con Katsushiro, cuyos personajes sitúa Kurosawa en un bosque de flores blancas como símbolo de pureza y virginidad. La propia resolución de la tensión sexual entre ambos es dramática, ya que vuelve a subrayar la diferencia entre clases sociales, pues a pesar de que ambos puedan estar enamorados, no hay posibilidad de superar el abismo que les separa. Aunque se esté en un periodo de transición, hay brechas que no podrán salvarse.

En *Los siete magníficos* de 1960, el rol femenino se adapta al contexto, mostrando a las mujeres realizando tareas diferentes a las que se veían en el film japonés. No salen cavando o trabajando la tierra, sino lavando o realizando tareas domésticas. Al igual que Shino, Petra es castigada por desvergonzada al relacionarse con Chico, con la diferencia de que ella decide seguir sus propios instintos e ignorar las normas paternas. Esto evidencia una contextualización de la mujer en la sociedad americana del momento, donde, a pesar de estar sometida a unas reglas familiares y tradicionales, consigue superarlas en pro de una libertad individual que le permita ser feliz. Por ello y porque no existe una gran diferencia social, finalmente la tensión sentimental que existe entre los amantes se resuelve favorablemente.

En la versión del 2016, el papel de la mujer cobra mucha más vida e importancia. Sin perder de vista en todo momento que siguen representando la vida del lejano oeste, se encuentran diversidad de profesiones ejercidas por ellas, como la clásica ama de casa, maestras o prostitutas. Tienen mucho más

diálogo que en los otros filmes y su relevancia es tal que incluso la historia está contada por la protagonista femenina, Emma Cullen, la cual se muestra capaz de asumir el reto de enfrentarse con armas a los sicarios de Bogue, pudiendo considerarse como *la octava magnífica*, con un carácter prototípicamente masculino en comparación con las otras dos protagonistas analizadas. Las relaciones sentimentales desaparecen en pro de una visión de una mujer más adaptada a nuestros días, donde ellas se empoderan también de las labores propias de los hombres y de la toma de decisiones de la comunidad en la que viven.

En definitiva, Fuqua moderniza el rol que cumplían las mujeres en los otros films, otorgándoles un carácter más definido y un papel social más acorde con los tiempos actuales.

3.2.5. EL LOCO COMO PERSONAJE PUENTE

Otra figura arquetípica redundante en la literatura clásica es el personaje del cómico. Kurosawa era bastante conocedor de esta pieza narrativa a la hora de tratar de reducir la tensión que la acción bélica principal provoca en el film y por ello decide finalmente incluirlo en la historia. Pero, además, el loco se va a convertir en una figura puente entre mercenarios y campesinos, tanto en la versión de Kurosawa como en la de Sturges, al ser él quien quiere pasar de una clase social a otra, ya sea haciéndose pasar por samurái, o tratando de convertirse en pistolero.

Kikuchiyo encarna esta figura con movimientos toscos en comparación con la suavidad de gestos que tienen los samuráis. A modo de *clown*, tiene expresiones y poses únicas, ayudadas por un maquillaje en ocasiones exagerado al recalcar sus cejas y demás facciones para aumentar el dramatismo visual. Toshiro Mifune actúa de manera caricaturesca, llevando al extremo sus acciones tanto si va borracho como si se dispone a cazar un pez. A su vez, este personaje sufre una constante tensión al estar a medio camino entre samuráis y campesinos.

Sus gestos son infantiles y animalescos, contrastando así con la tranquilidad y el señorío que caracteriza a sus compañeros samuráis. Simboliza de esta manera la figura instintiva, guiada por impulsos, en comparación y ruptura con los modales y costumbres establecidas en una sociedad protocolaria. Esto le lleva a parecer un loco incomprendido, actuando en ocasiones de manera simiesca, más parecido a un neandertal que a un humano contemporáneo. Su manera de sentarse, tumbarse, correr, hablar, e incluso de rascarse la cabeza cuando está pensando, refleja un individuo con una personalidad naif, primitiva, inocente pero dispuesto a actuar de manera impulsiva para salvar a sus compañeros. Se muestra ante el pueblo como un corifeo mediador, alguien entre dos caminos, y delante de los niños como un payaso que les hace reír a pesar de las calamidades que están sufriendo. Acciones como saltar o enfadarse se vuelven infantiles hasta el punto de subirse a los árboles como un niño enrabiado o correr detrás de las mujeres como si fuese un sátiro.

Su estatus social frente al resto se refleja en la proxémica empleada, guardando distancias según con quién se encuentre, y utilizando una kinesia concreta en función de con quien se relacione, como por ejemplo se observa en la escena donde los samuráis están sentados y él tumbado en el suelo, dejando claro con los niveles de altura quiénes están por encima de él o quizás que las diferencias sociales no le afectan, pudiendo adoptar gestos mucho más naturales que las posturas jerarquizadas de los granjeros. Por eso, su interpretación sería más terrenal, con gestos, expresiones y movimientos inspirados en los animales de una naturaleza salvaje en contraposición a la civilización que le rodea.

Sturges, por su parte, fusiona este personaje puente con el del amante. Chico desde el primer momento está retratado como un niño, grita y aplaude de manera infantil, en ocasiones muy histriónica, y toma decisiones impulsivas y poco razonadas como la de infiltrarse en el grupo de Calvera. Chico va a combinar el carácter naif de Kikuchiyo con la galantería más propia de un

presumido adolescente ante Petra, a la cual conoce justo después de domar a un toro, dando a entender que con las mujeres le será más difícil hacerlo que con el animal. Frecuentemente es sometido a pruebas que demuestran su inmadurez, con guiños al personaje de Kikuchiyo como cazar un pez o bailar borracho. La falta de un carácter adulto le conduce a realizar acciones temerarias e inoportunas, pero que acaba resolviendo como parte de su transición hacia la madurez o hacia la otra clase social.

Similar a Kurosawa, Sturges maneja su proxémica situándole en ocasiones de manera lateral a los pistoleros, reflejando igualmente la posición que este ocupa respecto al resto de sus compañeros. Igualmente, se le puede observar como figura mediadora entre el pueblo y los mercenarios, interponiéndose en medio de ambos colectivos, subiéndose a la fuente como si de un cómico ambulante se tratara. Pero su relación es más horizontal con el resto de los mercenarios ya que las diferencias sociales son mucho menores, lo que se refuerza con el personaje de Bernardo O'Reilly (Charles Bronson) que, durante el desarrollo del filme, demuestra que ya ha pasado por esa transición.

Finalmente, en la versión del 2016, esta figura desaparece, debido a la inexistencia de una relación amorosa y a que la comicidad se reparte entre el resto de personajes y en la relación que tienen entre ellos. Por tanto, este quedaría difuminado con Fuqua, cuyas funciones se distribuyen entre los demás, como se verá a continuación.

3.2.6. Los 7

Para ensalzar la categoría que les corresponde a los samuráis, Kurosawa utiliza entre otros recursos el uso de las diferentes alturas escénicas. Es por ello que suelen aparecer en posiciones superiores respecto al resto de personajes, utilizando incluso el contrapicado para reforzar aún más la grandeza de estos héroes.

Su postura corporal se caracteriza por ser erguida y relajada, con tranquilos movimientos, pero precisos y sutiles. Contienen una interpretación realista que choca con el expresionismo de los demás personajes, mostrando así una manera de comportarse más armoniosa y civilizada, como símbolo de sublimación humana. En ocasiones se les diviniza con el uso de la iluminación y planos, pareciendo ángeles dispuestos a recobrar la esperanza del resto de mortales. Su estatus, por tanto, no solo se ve reflejado por el distintivo vestuario o la manera de hablar, sino también por su posición corporal y gestual, ya sea con las manos detrás de la espalda o con el cruce de piernas, algo que los demás no hacen frente a ellos, manteniéndose de perfil y no frontalmente como símbolo de respeto ante sus superiores. A pesar de que en su conjunto encarnan conceptos como el bien, la bondad, la pureza espiritual, etc., cada uno de los samuráis tiene una personalidad definida y genuina, pero a la vez complementaria a los otros para formar una unanimidad grupal (el todo es más que la suma de las partes).

Sturges por su parte utiliza otros recursos para definir a los pistoleros, como fumar puros (exclusivo de los personajes más relevantes), portar un tipo de sombrero, cabalgar, beber whisky (algo que solo la élite puede permitirse). Sus movimientos no están tan basados en los micro gestos pausados de los samuráis, sino en una gestualidad más informal y libre de clichés sociales, simbolizando así la libertad, democracia y justicia que los defensores del bien representan ante una sociedad represora. Su *acting* está siempre presente con gestos como jugar con las posibilidades que da el sombrero, toquetear su revólver o encenderse el puro. Su intelectualidad parte del principio de que, *a buen entendedor, pocas palabras bastan*, según la cual, por ejemplo, el uso de la numeración con la mano es una constante que los identifica como sabios de la comunicación no verbal como parte de su profesión. Los personajes de Sturges también estarán definidos individualmente, aunque no tan

profundamente como los de Kurosawa, de múltiples maneras, ya sea en su presentación o con la simbología de los colores, siendo los pistoleros quienes portan diferencias cromáticas en su vestuario, representando, a diferencia del blanco usado por los mejicanos, la primavera que puede ocurrir tras el invierno que padecen los habitantes.

La relación que plantea Sturges sigue la misma dinámica de las culturas de bajo contexto, donde más que trabajadores cumpliendo un servicio, son compañeros dispuestos a luchar por un propósito de índole superior. Así, su manera de hablar, proxémica, o la manera de disparar personifican al conjunto como un grupo de colegas cuyos componentes son necesarios en su totalidad para combatir el mal (la unión hace la fuerza).

Igual que los samuráis, son héroes fracasados, con el tópico literario del héroe que salva a los demás, pero nadie le salva a él. Tanto es así que los que mueren lo hacen tras salvar a un colectivo como los niños, al pueblo o a ellos mismos, justificando su muerte en pro de una salvación superior a sus vidas. Sentencias que los identifican como seres distintos al resto: «me han ofrecido mucho por trabajar, pero nunca todo»; «no me preocupa llegar, pero temo quedarme»; «los campesinos solo hablan de abono y mujeres» o «he conocido pueblos con chicas feas, pero ninguno sin ellas».

En la versión de Fuqua, se recurre a algunas de estas frases, pero los pistoleros se distorsionan con respecto a la adaptación de Sturges. El personaje de Vin es más cruel, arrogante, presumido y temerario, encarnando parte de la comicidad de Kikuchiyo y Chico, pero con una vis más moderna y chulesca gracias al empleo de un lenguaje más vulgar y callejero, o de trucos de magia a través de naipes.

También se recoge la cotidianidad que en Sturges se ofrecía al comer, como símbolo de tranquilidad y de dominación de la situación. Vuelven a ser los únicos que fuman como colectivo que transgrede las normas que el pueblo confiere. Además, lleva al extremo el hecho de diferenciarlos por el empleo de sus armas, como hacía Kurosawa con las katanas o Sturges con las maneras de disparar, pues estos modernos pistoleros se caracterizan también por usar diferentes armas como identificación de cada uno de ellos, a modo de *Tortugas ninja*. Por último, también recurren a sentencias del tipo: «no confíen en la gente que entierra sus muertos sobre la tierra» o «hay que pelear la batalla que tenemos enfrente, no atrás».

Algo que especialmente llama la atención es la variedad multiétnica que caracteriza a los pistoleros, incluyendo no solo a nativos americanos, orientales o afroamericanos, acompañados de extranjerismos lingüísticos como *enchanté* o hablando idiomas indígenas como símbolo de un pluriculturalismo que vendría a identificar al origen del pueblo norteamericano como unión de civilizaciones, y transformando (o tergiversando) el imaginario colectivo que el espectador tiene sobre el *far west*.

Pero sobre todo, Fuqua los sitúa más próximos a la visión que tenía Kurosawa como redentores, tanto de una población sometida como de ellos mismos, con la gran diferencia de que al final el director no decide situarlos como perdedores, sino como vencedores, pues la profundización sobre quiénes se han salvado no tiene tanta cabida en el film del 2016, el cual intenta especialmente exaltar la amistad y la colaboración comunitaria como símbolo de democracia para destruir al mal dictatorial que lo somete.

3.3. CONTEXTO

3.3.1. JAPÓN EN LOS AÑOS CINCUENTA

Cada una de las versiones muestra un periodo cultural e histórico muy distinto, ya sea por diferencias de temporalidad o de espacialidad. Así, para Japón y como ya se dijo anteriormente, los

primeros años cincuenta tras la retirada de los soldados estadounidenses y el cercano recuerdo de la derrota militar y las dos bombas atómicas, el poso que dejan *Los siete samuráis* es amargo.

La conciencia de que una era ha pasado y de que las tradiciones en el país deben cambiar está presente en todo el film, que comienza a hablar de la ruptura de la estabilidad social, especialmente a través del personaje de Mifune, Kikuchiyo, que se hace pasar por samurái sin serlo. También con el tema de los mosquetes en oposición a las katanas, Kurosawa presenta una dicotomía conflictiva entre lo tradicional y lo moderno, buscando cómo encajar las tradiciones de su país en un mundo moderno al estilo occidental. Este doble camino se ve amenazado con la imposibilidad de reconciliar ambas cosas: al final, la sociedad tradicional tendrá que cambiar o morir. Y cambiar es parte del morir. Así, aunque se mantengan las tradiciones, la sensación de cambio en el filme es permanente.

Hasta ese momento y debido a las condiciones de ocupación, el cine japonés después de la II Guerra Mundial había optado por historias moralizantes que huían un poco de los tópicos nacionales del *jidaigeki* tradicional, especialmente del subgénero *chambara* o cine de espadas, apostando mucho más por el *gendai geki* o por películas de temas modernos que iban desde el melodrama hasta la crítica social, especialmente a partir de la firma del Tratado de Seguridad entre Japón y EE. UU., que genera una fuerte respuesta social. Los personajes comienzan a ser más rebeldes y amorales, como el Kikuchiyo del filme.

En *Los siete samuráis* se refleja mucho de ese descontento. La ocupación norteamericana que podrían ser esos bandidos acechantes puede ser combatida por las tradiciones japonesas (los samuráis), pero al final, hasta ellos desaparecerán en aras de una nueva clase media que se encontrará a caballo entre dos culturas, intentando por un lado mantener su modo de vida, mientras que, por otro, se ve impelida por la fuerza a integrarse en un mundo cada vez más globalizado. Kikuchiyo también será quien denuncie la tradicional brecha entre nobles y plebeyos, intentando que confluyan en sí mismo ambas tradiciones, pero con un trágico final. Podría concluirse al respecto, que *Los siete samuráis* se constituyen como el epígono cinematográfico del paso de una sociedad a otra.

3.3.2. ESTADOS UNIDOS A COMIENZOS DE LOS SESENTA

En los Estados Unidos de principios de los años sesenta, el panorama es diferente. En mitad de la Guerra Fría, aunque dentro ya del periodo de deshielo que llegó con la presidencia en la URSS de Nikita Jruschov, la situación política del país ha dado paso a aires más liberales. Los demócratas estaban ya en el poder, con John F. Kennedy.

Es muy interesante la reflexión que sobre *Los Siete Magníficos* de Sturges realiza Slotkin (1989) al plantear que la película refleja, como no lo ha hecho ningún otro filme, la idea de una *Nueva frontera* que marca la política exterior de Kennedy (Slotkin, 1989). La idea de crear una contrainsurgencia comunista que acabase con los focos revolucionarios en el Tercer Mundo impregna, según Slotkin, todo el largometraje.

Por esa razón, es comprensible situar la película en México y personificar al Mal con un rostro, un nombre. En este sentido, Calvera no sería solo un forajido más, sino un *señor de la guerra*, un líder guerrillero que intenta imponer un nuevo gobierno. Contra él, solo queda enviar un grupo contrainsurgente, que haga germinar una oposición a ese posible nuevo gobierno comunista. Slotkin aún va más allá, al decir que Sturges hace, en realidad, una parábola de lo que será Vietnam. La propia caracterización de Eli Wallach como Calvera ayudaría a reforzar la idea, ya que el histrionismo del personaje está aparejado en el imaginario colectivo, sea cierto o no, con ciertos guerrilleros.

Aunque tomar esta idea al pie de la letra puede ser exagerado, sí hay elementos que permiten una discusión en este sentido: a diferencia de la versión de Kurosawa, los granjeros mejicanos son mucho

más independientes y autónomos y no tienen el respeto reverencial a la sangre noble, sino más bien al uso de las armas. Tampoco hay la sensación de pobreza que Kurosawa dio a sus campesinos. La diferencia de contexto, diegético y extradiegético, influye de manera clara, ya que parte de los agricultores, en un momento dado, prefiere no cambiar de dueño. Quizás sea mejor permanecer con el revolucionario nacional que aplaudir la intervención extranjera que puede ser tan tiránica o más que la de este guerrillero.

También y siguiendo con la idea de un film transmisor de un mensaje, aparece el mito americano del *self made man* y la posibilidad de construirse a sí mismo en esta sociedad. Es posible convertirse en un pistolero como quiere hacer Chico, aunque no convertirse en un samurái, como quiere hacer Kikuchiyo. La individualidad está mucho más presente y en este caso, puede vencer a la tradición. La movilidad social, por tanto, es posible, siempre que se trabaje lo suficiente en este caso, en el uso de las armas. Hay aquí una diferencia fundamental: mientras que los samuráis no enseñan el uso de la espada, ya que la katana simboliza no un arma, sino el espíritu de una casta, los pistoleros sí intentan que los lugareños aprendan a usar los revólveres, ya que su uso es más democrático, si se quiere entender así. Para unos, entonces, las armas son la expresión de una tradición, de un país. Para los otros simplemente, herramientas de trabajo que pueden ayudar a escalar socialmente.

El mensaje que transmiten *Los siete magníficos* de Sturges es más positivo que el de *Los siete samuráis*. Allí no había posibilidad de progreso social, aquí sí la hay e, incluso, más allá del uso de las armas antedicho.

3.3.3. ESTADOS UNIDOS EN EL 2017

¿Quería Fuqua hacer una parábola acerca de los problemas existentes en su país en el comienzo de este siglo? Es difícil saberlo. Desde luego, la propuesta que hace es arriesgada. Sus siete magníficos son una abigarrada pandilla, donde hay un afroamericano, un católico irlandés, un criollo francés, un oriental, un indio, un latinoamericano y un anglosajón típico.

Según sus propias palabras, Fuqua quería representar un Oeste multiétnico, como era en realidad (Anderson, 2016). Desde luego, es cierto que todas las razas convivían en Estados Unidos, pero no es menos cierto que no tenían la misma relevancia social. Ya desde el primer momento, y para la época en que se desarrolla el filme, 1879, era muy difícil, por no decir imposible, que un afroamericano fuese agente federal de tres territorios. Por tanto, es complicado el creerse las manifestaciones de Fuqua y las críticas han encontrado otra razón. Así, Alex Vicente (2016), del diario *El País*, en su artículo *Los siete magníficos se vuelven multiculturales* señala: «es un producto de laboratorio pensado para tiempos de corrección política, destinado a seducir a todos los segmentos demográficos que conforman su público potencial. Una necesidad creciente en Hollywood: la de seducir a un máximo número de audiencias y mercados».

Pero quizás pueda haber una justificación distinta para esa América multirracial presentada. Un país en horas bajas con la posibilidad (en aquellos momentos, ahora confirmada) de que un terrateniente llegase a la presidencia, deba unirse contra los abusos de poder de los grandes empresarios que, cómodamente sentados en Wall Street, destrozaron, no sin ayuda, la economía del país, dejando a la mayoría y minorías étnicas sin capacidad de respuesta. El campamento minero que controla el terrateniente Bogue es el paradigma: trabajadores con bajos sueldos, condiciones infrahumanas y en un estado de semi esclavitud.

La iglesia, no como centro religioso, sino como centro político, es arrasada, con lo que las instituciones públicas tampoco pueden aguantar esta casta (por utilizar un término ya clásico) que está amenazando la América de los padres fundadores. En este caso, los campesinos serán pequeños

propietarios, individualistas, estadounidenses puros, que necesitarán de toda la fuerza que el país tiene. Y esa fuerza será la unión de todos los americanos, blancos, afroamericanos, orientales, latinoamericanos, etc., que, unidos, harán frente a ese *leviatán hobbesiano* que es Bogue. Además, por primera vez en la saga, el personaje principal es un agente de la ley. Así como en las otras dos versiones, las instituciones públicas destacaban por su ausencia, aquí un agente de la autoridad encabeza la defensa de los oprimidos. Y afroamericano además..., ¿será un homenaje de Fuqua a Barack Obama?

El mensaje se queda solamente en eso, en mensaje. La dirección de Fuqua, como ya se dijo, es plana y televisiva, con una sobreabundancia de planos cortos y primeros planos y con un ritmo de montaje endiabladamente veloz, que impide que un plano dure más allá de cinco o seis segundos. También propio de un tiempo donde el lenguaje cinematográfico ha enfermado por la contaminación de la televisión.

4. CONCLUSIONES

Tomando los tres análisis anteriores, se puede comprobar que, a partir de una idea básica común, las interpretaciones de los *remakes* sobre una idea pueden ser completamente distintas, según se maneje la trama, se dirija a los personajes y la película salga de un *mainstream* político y social u otro. La triangulación propuesta entre los tres largometrajes demuestra esa capacidad de reinterpretación, más allá de la calidad de los filmes. Así, si se comentaba que la fidelidad a la obra versionada no era un criterio para la calidad, se puede ver que, sobre todo en las obras de Kurosawa y Sturges, hay un paralelismo mayor que en la de Fuqua, pero la calidad de las obras se debe más bien a otros factores que a la capacidad de los directores.

Así, la suave pero enérgica dirección de Kurosawa daba una película mucho más poética y sugerente que las otras dos. Sturges, demasiado pendiente de las propias restricciones del sistema de estudios, abusaba quizás de los diálogos, pero conseguía una película funcional y, en los momentos de acción, ciertas cotas de épica, ayudado por el inteligente uso de la música. Fuqua decidió hacer un *thriller* en el oeste, moviendo la cámara hacia todos lados, buscando rentabilizar el nombre de los actores allí reunidos, lo que hizo que la película perdiese posibilidades interesantes con una exploración más adecuada de la relación de los personajes de Goodnight Robicheaux y Billy Rocks, por ejemplo, en lugar de perderse en la actuación insoportable y llena de tics de Chris Pratt.

Quizás y volviendo al tema, en el fondo, la capacidad interpretativa de un *remake* venga principalmente del tiempo y el medio en que se haga, ya que eso influirá en la construcción de los roles y en el uso del lenguaje expresivo, lo que permitirá que un samurái en horas bajas, un pistolero despiadado o un agente de la ley defiendan una misma noble causa, de manera muy distinta. Por tanto, un *remake* puede ser un poderoso medio de interpretación de la realidad, de la trama que se quiera contar o de ambas. La historia de los granjeros oprimidos por unos forajidos que reclutan a unos mercenarios para defenderse, sirve como base para la construcción de parábolas que van desde la desesperanza del Japón post nuclear, a la contra insurgencia promovida por Estados Unidos o el miedo a una democracia *trumpeana*, si se permite la palabra.

5. BIBLIOGRAFÍA

Anderson, A. (2016). Venice: Denzel Washington, Director Antoine Fuqua Talk Getting Into Character, Politics in 'Magnificent Seven'. *The Hollywood Reporter*. 10 de septiembre de 2016. Recuperado el 20 de marzo de 2017: <http://www.hollywoodreporter.com/news/venice-denzel-washington-director-antoine-927318>

- Anderson, J. L. (1962). When the Twain Meet: Hollywood's Remake of «The Seven Samurai». *Film Quarterly*, 15(3), 3. Número especial sobre Hollywood, pp. 55-58. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1210629>
- Coira, P. (1993). Igual, pero distinto. *Vértigo. Revista de cine*, 7, 8-10. <http://hdl.handle.net/10251/42969>
- Costanzo W. V. (2013). *CloseUp: The Magnificent Seven*. World Cinema through Global Genres. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- Ford, R. (2016). Toronto: How Antoine Fuqua Persuaded Denzel Washington to Join 'Magnificent Seven' (Q&A). *The Hollywood Reporter*. 8 de septiembre de 2016. Recuperado el 20 de marzo de 2017: <http://www.hollywoodreporter.com/news/magnificent-seven-how-antoine-fuqua-925605>
- Fuqua, A. (2016) *The Magnificent Seven* (USA).
- Galbraith IV, S. (2002). *The emperor and the wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. London: Faber & Faber.
- Hall, E. (1976). *Beyond Culture*. New York: Doubleday.
- Jones, N. (2016). Antoine Fuqua on Remaking the Magnificent Seven. *Vulture.com*. 22 de agosto de 2016. Recuperado el 20 de marzo de 2017: <http://www.vulture.com/2016/08/antoine-fuqua-the-magnificent-seven.html>
- Kaminsky, S. M. (1972). The Samurai Film and the Western. *Journal of Popular Film*, 1(4), 312-324, doi: 10.1080/00472719.1972.10661669
- Keough, K. (2008). Cowboys and Shoguns: The American Western, Japanese Jidaigeki, and Cross-Cultural Exchange. *Senior Honors Projects*. Paper 106. <http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/106>
- Koehler, R. (2001). The Magnificent Seven (MGM Home Entertainment release). *Variety*. 6 de mayo de 2001. Recuperado el 20 de marzo de 2017: <http://variety.com/2001/digital/features/the-magnificent-seven-3-1200468511/>
- Kurosawa, A. (1954). *Shichinin no samurai* (Japón).
- Kurosawa, A., y Cardullo, B. (2008). *Akira Kurosawa: Interviews*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.
- Leitch, T. M. (1990). Twice-told tales: The rhetoric of the remake. *Literature/Film Quarterly*, 18(3), 138-149.
- Murthy C. S. H. N. (2013). Film remakes as cross-cultural connections between North and South: A case study of the Telugu film industry's contribution to Indian filmmaking. *Journal of International Communication*, 19(1), 19-42. doi: 10.1080/13216597.2012.739573
- Nogueira, X. (1993). La mosca y la tienda de los horrores: dos modos de acercamiento a un género y dos formas de concebir el remake. *Vértigo. Revista de cine*, 7, 29-34. <http://hdl.handle.net/10251/42973>.
- Nowell-Smith, G. y Sullivan, J. (2004). Variations on a Theme: Yojimbo, A Fistful of Dollars and the 'servant of Two Masters'. *Journal of Romance Studies*, 4(1), 79-90.
- Peña, C. A. (2010). Artes tradicionales en las películas de Akira Kurosawa: diálogo entre resistencia y tradición. *Razón y palabra*, 74. <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N74/VARIA74/29PenaV74.pdf>
- Peñerz, F. M. (2016). *Lindos y tornadizos: El pensamiento filosófico hispano (siglos XV-XVII)*. Madrid: Verbum.
- Santamarina, A. (2003). Los hombres que caminan sobre la cola del tigre. *Nosferatu. Revista de cine*, 44, 134-137. <http://hdl.handle.net/10251/41353>
- Slotkin, R. (1989). Gunfighters and green berets: The magnificent seven and the myth of counter-insurgency. *Radical History Review*, 44, 65-90.

- Snieder, J. (2012). Tom Cruise attached to MGM's 'Magnificent Seven'. *Variety*. 21 de mayo de 2012. Recuperado el 20 de marzo de 2017: <http://variety.com/2012/film/news/tom-cruise-attached-to-mgm-s-magnificent-seven-1118054445/>
- Sturges, J. (1960). *The Magnificent Seven*. (USA).
- Verevis, C. (2006). *Film remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Vicente, A. (2016). 'Los siete magníficos' se vuelven multiculturales. *El País*, 10 de septiembre de 2016. Recuperado el 20 de marzo de 2017: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/09/10/actualidad/1473514958_180485.html
- Yoshimoto, M. (2000). *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham: Duke University.