

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**



EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS

SEPTIEMBRE 2021

PROYECCIÓN ESPECIAL

LOS HERMANOS KARAMAZOV

ORGANIZA,

**CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE**



EN
LA CAPILLA
entrarán ver-
ras obras de
en muebles,
ros, manto-
porcelanas.
Al mismo
po que po-
vender cuan-
lese con la
ridad que e-
lará satisfecho
ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
Inserta en el
o del Ejército
o al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



**El Cine - Club celebró
su primera sesión**

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el
mero de es
han sido te
corruptos d
cias a todo
Igualmen
muy noble
sús que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianos, Tu
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros ac
Rendidas
granadina,
parroquiale
tísimas au
muy especi
cuelas Nor
entusiasmo
veterana A
rio, tan ca
dos
No quise
mos colabor
tiguos Alur
día de este
ron el hon
líquidas a n
lo hicieron
Gracias a
molesto si
La Escue
Escuela Pi
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espec
Que se a
res esta de
que estudie
gía y, lo q
practiquen.
más que ul
colaborar d
geilzadora
la Santa Ig
Gracias a
que han ve
que se ha
nas para d
dre. Tambié
tiene que e
turado de
A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

SEPTIEMBRE 2021

Proyección especial

SEPTEMBER 2021

Special Screening

Lunes 20 / Monday 20th

21 h.

LOS HERMANOS KARAMAZOV (1958) Richard Brooks
v.o.s.e.

Esta proyección especial es una colaboración del Cine Club Universitario / Aula de Cine con el Centro Ruso de la UGR y sus jornadas “La herencia cultural de Fiodor Dostoiévski en España y Latinoamérica” (Granada, 20-25 de septiembre de 2021).

Proyecciones en la Sala Máxima
del Espacio V Centenario (Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

*All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).
Free entry until complete seats.*



Lunes 20 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LOS HERMANOS KARAMAZOV

(1958) EE.UU. 140 min.

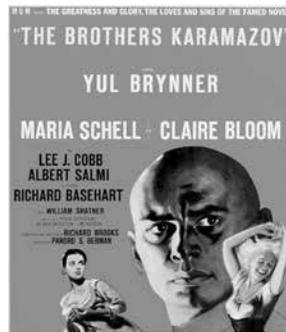
Título Original.- The brothers Karamazov. **Director.**- Richard Brooks.

Argumento.- La novela *Brát'ya Karamázovy* (1880) de Fiódor Dostoiévski. **Adaptación.**- Julius J. Epstein y Philip G. Epstein.

Guión.- Richard Brooks. **Fotografía.**- John Alton (Metrocolor). **Montaje.**- John D. Dunning. **Música.**- Bronislau Kaper. **Títulos de crédito.**- Wayne Fitzgerald. **Productor.**- Pandro S. Berman. **Producción.**- Avon Productions para Metro-Goldwyn-Mayer.

Intérpretes.- Yul Brynner (*Dimitri Karamazov*), Maria Schell (*Grushenka*), Claire Bloom (*Katya*), Lee J. Cobb (*Fyodor Karamazov*), Albert Salmi (*Smerdjakov*), William Shatner (*Alexi Karamazov*), Richard Basehart (*Iván Karamazov*), Judith Evelyn (*Anna Hohlakov*), Edgar Stehli (*Grigory*), Harry Townes (*Ippoli Kirillov*), David Opatoshu (*capitán Snegiryov*), Miko Osgard (*Ilyusha Snegiryov*), Simon Oakland (*Mavrayek*), Jay Adler (*el prestamista*).

Estreno.- (EE.UU.) febrero 1958 / (España) noviembre 1958 y, en reestreno, 1974.



Versión original en inglés con subtítulos en español

1 candidatura a los Óscars: Actor de reparto (Lee J. Cobb)

Película nº14 de la filmografía de Richard Brooks (de 26 como director)

Música de sala:

Con él llegó el escándalo

(*Home from the hill*, 1960) de Vincente Minnelli

Banda sonora original compuesta por Bronislau Kaper



Cuando Richard Brooks adaptó al cine *Los hermanos Karamázov* y Lord Jim hizo más que dar muestras de buen gusto literario: fue una doble prueba de que no le importaba correr riesgos ni empeñarse en una tarea que, dada su dificultad era lo más semejante a un suicidio artístico. Novelista y realizador, si bien más conocido entre nosotros por lo segundo que por lo primero (ninguna de sus tres novelas ha sido traducida aquí; el hecho de que una de ellas, *The Brick Foxhole*, de 1945, pueda “sonar” más que las otras se debe a que fue llevada a la pantalla por Edward Dmytryk en **Encrucijada de odios**, *Crossfire*, 1947). Brooks hizo notar con frecuencia su interés por la literatura, y no resulta difícil encontrar en sus filmes un poso literario que, a diferencia de lo que sucede con Joseph L. Mankiewicz, va más allá del trabajo con los diálogos y el desarrollo de los personajes, y alcanza al sentido mismo de la elección de los encuadres y de los movimientos de la cámara. Hasta el día en que realizó **LOS HERMANOS KARAMAZOV**, el primero de la doble y arriesgada apuesta, Richard Brooks se había encargado de llevar al cine obras de autores de menor relevancia cultura o, si se prefiere expresado así, menos legitimados culturalmente que Fiódor Miháilovich Dostoyevski y Joseph Conrad (a George Tabori en **Crisis**, 1950; a Auguste Bailly en **Flame and the Flesh**, 1954; a Evan Hunter en **Semilla de maldad**, *Blackboard Jungle*, 1955; a Milton Loft en **La última cacería**, *The Last Hunt*, 1956; a Robert Ruark en **Sangre sobre la tierra**, *Something of Value*, 1957; a



Paddy Chayefsky en **The Catered Affair**, 1956); su adaptación de *Babilonia revisitada*, de Francis Scott Fitzgerald en **La última vez que vi París** (*The Last Time I Saw Paris*, 1954), no altera sustancialmente lo dicho, porque las obras del autor de *Suave es la noche* solían figurar en el objetivo laboral de los cineastas considerados “intelectuales de Hollywood” y había poco riesgo en ello, aparte de que resultaba mucho más fácil adaptar ese relato que las novelas de Dostoyevski y Conrad. Se trataba, pues, de los dos empeños más ambiciosos de Brooks, que podían satisfacer al mismo tiempo su vena literaria y su vena cinematográfica. (...)

Richard Brooks era un hombre lo suficientemente lúcido para saber que buena parte de la cultura del siglo XX, y en especial la llamada cultura popular, estaba apoyada sobre la simplificación, sobre el recorte, sobre la condensación; de ahí provino el entusiasmo, no poco significativo, que despertó entre los lectores de medio mundo en los años de posguerra (Segunda Guerra Mundial), prolongado incluso hasta bien entrada la década de los sesenta, una revista de divulgación titulada “Selecciones del Reader’s Digest”, nacida en los Estados Unidos y vertida a diversas lenguas, donde se ofrecían resúmenes de libros, convenientemente simplificados, con el fin de evitar el doble esfuerzo de leer y reflexionar sobre lo leído, así como un catálogo de “citas citables” con las cuales

se pretendía no sólo crear el espejismo de creer conocer gracias a ellas el pensamiento de un autor, y con él el conocimiento de una época, sino entregar una materia (las citas) que podía ser aprovechada (como citables). Esa cuestión fue evolucionando con el transcurso del tiempo, y a menudo los suplementos de la prensa adoptaron su función, dando lugar a un tipo de lector que hablaba por referencias y que tenía conocimientos de segunda mano sobre diversas materias, gracias a lo cual se permitía opinar, e incluso pontificar, sobre todo o casi todo. Pues bien, en las adaptaciones literarias al cine, cuando no se trata de tomar las obras como punto de partida para hacer algo diferente del original, éstas se hallan estrechamente vinculadas con esa simplificación, ese recorte, esa condensación, las cuales han dado lugar a que, muchas veces, el hecho de ver un film basado en una obra famosa ha alejado de ésta a los lectores (en especial si es anterior al siglo XX, ya que eso exige una actitud ante la lectura distinta a la que se tiene ante literaturas contemporáneas); una cosa es que unas obras sean citadas a menudo, y hasta se vendan, y otra bien distinta que se lean, si bien estoy dispuesto a admitir que el cine ha propiciado, gracias a la popularidad de las adaptaciones, que unas se vendan más que otras (por poner un ejemplo, es el caso de Shakespeare, cuyos *Hamlet*, *Romeo y Julieta* y *Macbeth*, por citar sólo tres títulos, se venden, sin duda, más que *Tito Andrónico*, *Los dos hidalgos de Verona* y *El cuento de invierno*). Estoy seguro de que Brooks lo tuvo presente a la hora de proceder a la adaptación de la monumental novela de Dostoyevski, del mismo modo que comprendió que la única forma de hacerlo pasaba necesariamente por la condensación: por la elección de uno o dos temas existentes en la obra por los que sintiera un interés personal. (...)

El porqué de esa dificultad de adaptación es evidente para cualquiera que haya leído ambas obras. Empezada a escribir en 1878 en Dorovoye, en la provincia de Tula (donde el padre de Dostoyevski, el doctor Mikhaíl Andreyévich, había sido asesinado por sus siervos en 1839), y publicada entre enero y noviembre de 1879 en “El Mensajero Ruso”, *Los hermanos Karamázov* (*Karamásovi* en algunas traducciones al castellano, como la de Rafael Cansinos Asséns en edit. Aguilar, 1943), formaba parte de un vasto proyecto del ruso que debía ostentar como título global *La vida de un gran pecador*, por lo que hay quienes la consideran, a pesar de su complejidad y de su carácter de obra total, una novela incompleta, que, en palabras del mencionado Cansinos, es como “una gran caravana de ideas y de seres que se pierde siempre, en marcha hacia los horizontes lejanos, hacia Dios quizá, pero también hacia la nada o hacia la renovación incesante”, y en la que existen “argumentos para todas las tesis, así a favor del ateísmo como de la ortodoxia, y en pro y en contra de todas las conversiones (ocurre, por lo demás, con todas las obras de Dostoyevski)”. Para Sigmund Freud, el suceso de la muerte del padre fue el punto crucial en que se decidió el destino del escritor, así como el origen de la epilepsia que padecía. Eso también se encuentra en el germen de esta novela, si bien no faltan voces que buscaron ese punto crucial en otros episodios de la vida de Dos-



toyevski, ya sea cuando estuvo a punto de morir y volvió a la vida, o bien en sus días de trabajos forzados en Siberia por haber puesto en circulación “textos subversivos”; sin embargo, todos coinciden en apuntar la influencia que ejerció sobre Dostoyevski a la hora de escribir *Los hermanos Karamázov* el pensamiento del filósofo Vladimir Solóviev, así como el hecho de haber conocido en Siberia a un hombre llamado Ilinski, que había sido condenado por haber asesinado a su padre con el propósito de convertirse en su heredero, crimen del que fue absuelto cuando fue descubierto el verdadero culpable. Como quiera que sea, está claro que el asesinato del padre figura en el origen de *Los hermanos Karamázov* y que Dostoyevski apunta en su novela a tres culpables, en cuanto pecadores: Iván, Dimitri y el bastardo Smerdiákov: éste es el parricida, Iván el “padre espiritual” de Smerdiákov, y por lo tanto el inductor del crimen, y Dimitri se reconoce también culpable del suceso (por distintas razones, empero, que las de Iván), algo que Richard Brooks minimizó cuidadosamente en su adaptación. Parte de la novela (en concreto el libro sexto de la segunda parte) reposa sobre el personaje del *stárets* Zósima, del monasterio de Optina Pustin (situado en el corazón de Tula), al que Brooks reserva una sola, aunque destacada, intervención en la película. Al parecer, este personaje está inspirado en el padre Anibrosio de dicho monasterio, con quien Dostoyevski mantuvo varias conversaciones durante el año en que empezó a escribir la obra, gracias a las cuales transformó los aspectos jurídicos del parricidio en *una cuestión ante todo teológica, como pecado antes que como crimen*, y, de esa forma, como apuntaba Can-

sinos Asséns, “las discusiones teológicas se enlazaron en la novela con las indagaciones policíacas, dándole una elevación sorprendente”, y el resultado se debe ver como “el paradero definitivo a donde van a desembocar las corrientes de preocupación ética y religiosa que serpentean a través de toda la obra de Dostoyevski”.

Pero uno de los aspectos más brillantes de *Los hermanos Karamázov* se halla en el personaje de Iván, que mostraba el aspecto de mediador y conciliador entre el padre y su hermano mayor, Dimitri, “quien por aquel tiempo penaba armar una gran riña al padre y hasta presentar una demanda contra él en toda regla”. Se trata de un intelectual que coloca justamente la idea de la justicia por encima de la divinidad y que, según dijo bien Albert Camus (*El hombre rebelde*, 1950, en traducción de Julio Lago Alonso, edit. Aguilar, 1959), va más allá de la rebelión romántica contra Dios, prototípica del *dandismo*, no para negar su figura sino para rechazarla en el nombre de un valor moral. Este personaje, de gran relevancia en la novela de Dostoyevski, no tiene tanta en la adaptación de Brooks, lo cual resulta lógico si se tiene en cuenta que es un portador de ideas, que su presencia escénica podía dar menos juego espectacular que la de Dimitri y que el film era una producción *hollywoodiense*, en concreto de un estudio tan conservador como Metro-Goldwyn-Mayer. Dimitri (Yul Brynner), acusado igual que Ilnski de un asesinato que no ha cometido, y debatido entre dos mujeres, podía cargar con el peso de todo un relato, en cuanto individuo conflictivo capaz de despertar en el público sentimientos afectivos, algo que el frío y racionalista Iván (Richard Basehart) estaría lejos de lograr con su (con ello retorno a Camus) sustitución del reinado de la gracia por el de la justicia. Según el autor de *El mito de Sísifo*, Iván Karamázov se forzará a hacer el mal por coherencia, se solidariza con los condenados, y por ello rechaza el cielo, porque si creyera podría ser salvado en tanto los otros seguirían condenados, y eso le hace vivir desterrado entre el sí y el no: “sólo sé que el sufrimiento existe, que no hay culpables, que todo se encadena, pasa y se equilibra; todo está permitido”, dirá; una declaración de principios en la que Camus vio el nacimiento del nihilismo contemporáneo, el cual “confunde con la misma rabia a creador y a criaturas”. Richard Brooks, en su adaptación, hace deambular a Iván de una secuencia a otra como una figura de fondo, dándole protagonismo sólo en un par de ocasiones, pero en ambas como complemento de Smerdiákov (Albert Salmi); da la impresión de que, antes que como pensador, Iván está presente en el film como contrapunto de Dimitri: el reflexivo frente al impulsivo; el hombre que ama en silencio a Katia (Claire Bloom) y es ignorado por ésta, mientras Dimitri es objeto al mismo tiempo de los amores de Katia y de Gruschenka (Maria Schell); el hombre a quien las ideas no dejan pasar a la acción frente al hombre que es todo acción y sólo descubre las ideas al final: un mecanismo narrativo, muy bien elaborado por lo demás, característico del cine de Hollywood.

El personaje del otro hermano, el novicio Alexei (William Shatner) queda más desvirtuado todavía que el de Iván porque le falta, como antes he apuntado, la apoyatura moral



del *stárets* Zósima, un personaje clave en la novela. De hecho, su deambular por los encuadres se hace aún más patente que en el caso de Iván, y Brooks sólo le reserva dos momentos con cierto protagonismo: uno, haciendo de testigo en la escena en que el *stárets* va a la casa Karamázov para mediar en el conflicto desatado entre el patriarca, Fiódor (Lee J. Cobb), y Dimitri a causa del dinero y la herencia (Alexei, con sus miradas y su actitud, consigue hacer de intermediario entre el misticismo del hijo y la descarada brutalidad del padre); el otro es durante la conversación de Fiódor con Iván y Alexei en presencia del bastardo Smerdiákov, a propósito de los hijos que quieren matar al padre, la cual deriva enseguida al terreno de la existencia o la negación de Dios: “¿hay un Dios?”, pregunta inquieto Fiódor, a lo que Iván responde tajantemente no, y en un cambio de plano que es casi como un cambio de mundo, Alexei replica sí con la misma seguridad con que acaba de hacerlo su hermano. Tanto en el caso de Iván como en el de Alexei, empero, los personajes se ven enriquecidos por las excelentes interpretaciones de Shatner y Basehart, que con la fuerza de su sola presencia llenan los huecos conceptuales dejados por Brooks.

Hay otro aspecto que pone en evidencia el respeto de Brooks a la dramaturgia hollywoodiense: una larga secuencia en la que se muestra la fuga de Dimitri (junto con Gruschenka y organizada por Iván) tras haber sido declarado culpable por el tribunal que lo juzga, la cual incluye su humillación voluntaria ante el capitán Snegiryov (David

Opatoshu) a los pies del lecho de muerte del hijo de éste, Iliusha, quien sonríe al asistir a la escena porque el Karamázov había humillado antes a Snegiryov. Un final doblemente “feliz”, mientras que en Dostoyevski la huida de Dimitri sólo queda sugerida y la novela termina precisamente con el entierro de Iliusha. Sin embargo, la convención del *happy end* sirve también a Brooks para remarcar lo que sin duda era su mayor interés a la hora de escribir y realizar **LOS HERMANOS KARAMAZOV**: (...) un discurso sobre el crimen y el castigo, sobre el delito y la redención, encubierta detrás de la idea de la *segunda oportunidad*. (...)

Tanto en **LOS HERMANOS KARAMAZOV** como en **Lord Jim** figura como eje del relato la idea de la segunda oportunidad, que durante mucho tiempo fue una suerte de distintivo temático del ideario de Richard Brooks, por lo demás bien enraizado con el pensamiento estadounidense. Pero hay otra cuestión que los emparenta: el conflicto moral entre delito y castigo, entre crimen y conciencia; el nacimiento del sentido de culpa. En **LOS HERMANOS KARAMAZOV** se comete un parricidio y, tal como propuso Dostoyevski, hay una mano ejecutora, un inductor y un hombre que odiaba al padre muerto y se siente culpable por ello. El sentido de la culpa aparece repartido entre el segundo, Iván, y el tercero, Dimitri, no así en el caso del ejecutor, Smerdiákov, que no se ahorca movido por el remordimiento sino por el despecho y la humillación que le produce verse rechazado por alguien (Iván) a quien consideraba su padre espiritual, y por el que además sentía una clara inclinación homosexual; su suicidio le proporciona una doble venganza post mortem: Iván no podrá disponer de su confesión para, así, poder dejar libre a su hermano Dimitri y éste será condenado a trabajos forzados en Siberia, con lo cual transfiere el sentido de la culpa a aquél. No habría hecho falta, porque Iván lo tiene desde el momento en que es receptor en solitario de la confesión de Smerdiákov: sus reacciones y sus expresiones de rechazo son fruto, más que de horror por el parricidio, de la constatación de que su pensamiento nihilista haya podido generar a tal monstruo; hacen de él un individuo atormentado. Lástima que el realizador no fuera más allá y apoyara la idea consoladora de la expiación mediante la ayuda que Iván le presta a Dimitri para huir de su condena. Pero el sentimiento de culpabilidad aparece repartido entre ambos hermanos. Y será Dimitri quien pase por el arrepentimiento y el castigo, si bien mitigado éste en el film por su fuga con Gruschenka, tras haberse declarado en el juicio culpable de llevar una existencia desenfundada, pero no del asesinato de su padre, y resumir su enseñanza en una afirmación: “Sin castigo no hay salvación, y sin salvación no hay renacimiento”. (...)

Lo que caracteriza a **LOS HERMANOS KARAMAZOV** es la oscuridad de la fotografía, que en buena parte de los encuadres deja los fondos negros, como corresponde a los tortuosos personajes que lo pueblan (algo que sólo Nicholas Ray consiguió en aquellos años tan bien como Brooks, de manera especial en **Rebelde sin causa**, *Rebel Without*



a Cause, 1955, y **La verdadera historia de Jesse James**, *The True Story of Jesse James*, 1956). Apenas hay secuencias desarrolladas por el día: la mayor parte de ellas acontecen de noche o en interiores recargados de objetos y de personajes secundarios. Es como la proyección externa del interior del sombrío relato, que en Brooks comienza con una orgía del patriarca Fiódor Karamázov, hecha de música y risotadas, y acaba con la huida del arrepentido Dimitri. Sin duda consciente de la dificultad de la adaptación, Brooks acomete una empresa cuando menos curiosa: recoger los elementos popularmente más moldeables de la obra con objeto de transformar un vigoroso drama existencial, pasional y religioso, en un modesto relato policíaco con tintes melodramáticos, una tarea que tiene tanto de humilde cuanto de astuta. El resultado es al mismo tiempo una mala adaptación y un buen film. Visto sólo como una tentativa de verter al cine la novela de Fiódor Dostoyevski apenas tiene interés; pero gana bastante como melodrama apoyado sobre una doble base, criminal y pasional, aun a costa de perder en el camino una de las excelencias dostoyevskianas: el genio para transformar pensamiento y teoría en humanidad, en sentimiento, en vida en definitiva. El checo Milan Kundera lo expresó bien (*El arte de la novela*. Tusquets Editores, Barcelona, 1987): “aunque gran pensador, Dostoyevski lo es únicamente en tanto que novelista (...) Una vez incorporada a la novela, la meditación cambia de esencia: un pensamiento dogmático pasa a ser hipotético”. Eso se hace patente en Iván: su pensamiento y sus argumentaciones intelectuales constituyen una de las grandes fuerzas dramáticas de la novela, pero en la

película, al no estar apoyado por la fuerza del pensamiento y el estilo del escritor, está lejos de tener tanta entidad y se convierte en un espectro de sí mismo; su ideario carece de padre natural (Dostoyevski): lo expone, de forma simple, a través de una suerte de padre adoptivo (Brooks) que usa un lenguaje divulgador. En el film no hay espacio más que para la insatisfacción amorosa, el rechazo, la decepción, la frustración (de Dimitri a Smerdiákov, pasando por Katia e Iván y hasta por Alexei, fracasado en su intento de introducir mística en un paisaje carnal). Contando con ello, ¿cómo no construir un melodrama donde las pasiones insatisfechas conduzcan, diría que inexorablemente, al cultivo del pensamiento criminal, e incluso a cometer un crimen? A cambio del espesor dostoyevskiano, la tela de araña que envuelve al múltiple conflicto amoroso (tejida por Fiódor-Gruschenka, Dimitri-Gruschenka, Katia-Dimitri, Iván-Katia, y por Iván-Smerdiákov: “todos necesitamos amor”, dirá Alexei, si bien pensando en eso que se suele denominar “amor divino”) es ofrecida en numerosos golpes de intensidad que buscan la adhesión emocional gracias a la adopción del lenguaje del melo hollywoodiense (véanse los “aportes” que Katia hace con su gestualidad y sus miradas, o el episodio de Snegiryov y su hijo tuberculoso), a la aportación de la música, obra de Bronislau Kaper, pródiga en *crescendi* y en subrayados, y a la habilidad de Brooks como guionista y realizador para saber envolverlo con la vestimenta del cine de intriga (por ejemplo, la planificación de los hechos que tienen lugar en la noche del asesinato de Fiódor Karamázov es característica de un thriller). Eso no me parece motivo de escándalo (cultural) ni argumento suficiente para no apreciar una película que no oculta su propósito de jugar a fondo la baza de lo popular. Puestos a señalar un elemento molesto habría que destacar la tendencia de Brooks a utilizar los colores fuertes rojos y verdes para resaltar la idea de una sexualidad violenta, a abusar de insertos y planos cortos en las escenas de orgías, que resultan, a pesar de ello, un tanto ingenuas y están apoyadas sobre la gesticulación de Lee J. Cobb, los sonidos de las balalaikas, las excesivas sonrisas de Maria Schell, unas figurantes despeinadas que emulan reír con lujuria, y la forzada composición de algunos planos, como el que reúne alineados, en casa de Katia, a ésta, a su tía, a Alexei y a Iván. La oscuridad de la fotografía se encarga de vincular lo tortuoso y lo atormentado con lo sombrío, y la bondad con lo luminoso, y eso afecta tanto a la casa de Fiódor Karamázov como a la de Katia, a los interiores de las tabernas y a los exteriores de jardines y calles con frecuencia nevadas; no es extraño que Brooks juegue a veces con el tránsito conceptual de uno a otro, como sucede en el momento en que Dimitri (o Mitia) estrecha la mano de Alexei (o Alioscha) y su rostro pasa de la oscuridad a la luz, mientras le dice: “adonde quiera que estés estará el Bien”, o cuando Katia queda a oscuras en la habitación de Dimitri para desnudarse, con el propósito de pagarle con sexo el préstamo de diez mil rublos que ha recibido, y él la rechaza con el fondo negro del encuadre. Un viejo eslavo habría dicho en un arrebató de melancolía mística que en **LOS HERMANOS KARAMAZOV** la oscuridad fotográfica representa la oscuridad del alma. (...).



Texto (extractos):
José M^a Latorre, "Richard Brooks. El crimen, la culpa y el castigo", en AA.VV., **Richard Brooks**,
Festival Internacional de Cine de San Sebastián -
Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), 2009.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2021

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR
(Patricia Garzón y Juan Carlos Lara)

Imprenta del Arco

Oficina de Gestión de la Comunicación
(Ángel Rodríguez Valverde)

Adrián De La Fuente

M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

Organiza: Cineclub Universitario / Aula de Cine

Síguenos en Redes Sociales:

Facebook, Twitter e Instagram





UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>