



Revista de Filología y Lingüística de la
Universidad de Costa Rica
ISSN: 0377-628X
filyling@gmail.com
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Víquez Jiménez, Alí

WOODY ALLEN LEE A DOSTOIEVSKI

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, vol. 36, núm. 1, enero-
junio, 2010, pp. 157-172
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33267172008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

WOODY ALLEN LEE A DOSTOIEVSKI

Alí Víquez Jiménez

RESUMEN

El artículo realiza una comparación entre dos filmes de Woody Allen, *Crimes and Misdemeanors* y *Match Point*, y el intertexto novelesco de Dostoievski. Concluye que Woody Allen construye una relectura de los problemas éticos derivados del ateísmo separándose de Dostoievski de una manera tajante: mientras el ruso preconizaba que un orden moral subyace al universo, Allen propone que tal orden no solo no existe sino que su ausencia demuestra la inexistencia de Dios.

Palabras clave: Fiódor Dostoievski, Woody Allen, literatura rusa, literatura del siglo XIX, novelas de Dostoievski, cine norteamericano.

ABSTRACT

The article makes a comparison between two films of Woody Allen, *Crimes and Misdemeanors* and *Match Point*, and the fictional inter-text of Dostoyevsky. This author concludes that Woody Allen constructs a re-reading of the ethical problems derived from the atheism from which Dostoyevsky categorically separates himself, and although the Russian asserts that a moral order underlies the universe, Allen proposes that such order not only does not exist, but its absence demonstrates the nonexistence of God.

Key words: Fyodor Dostoyevsky, Woody Allen, Russian Literature, Literature of the nineteenth century, novels of Dostoyevsky, North American cinema.

En la escena final de *Crimes and Misdemeanors*¹, los personajes de Judah (Martin Landau) y Cliff (Woody Allen) discuten. No se conocen, aquella es una conversación entre dos extraños que coinciden en una fiesta. El primero le cuenta, haciéndolo pasar como una ficción, la historia del asesinato que ha cometido, y por el cual ningún castigo recibió. Esto le indica que vivimos en un universo sin sustrato moral alguno, que tolera la injusticia porque está vacío

ML. Alí Víquez Jiménez. Profesor Catedrático. Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Universidad de Costa Rica.

Correo electrónico: aviquez@yahoo.com

Recepción: 15- 10- 2009

Aceptación: 18- 01- 2010

de un poder superior que juzgue las acciones de las personas de acuerdo con alguna escala de valores indiscutible. El otro le dice: “Pero entonces sus peores temores se confirman”, aludiendo con ello al hecho de que más le hubiera valido recibir alguna condena, porque así no se vería obligado a enfrentarse con la evidente ausencia de Dios y de moral universal. Judah responde, con una sonrisa equívoca: “Le dije que era una historia espeluznante”².

También Chris Wilton (Jonathan Rhys-Meyers), el joven protagonista de *Match Point*³, dice, al final de la película, viéndose quizás impune ante el crimen cometido, que solo en caso de ser castigado él podría pensar que existe un mínimo de justicia en el universo. Pero inmediatamente el detective que hubiera podido pillarlo se ve forzado, por un giro del azar, a dejar de investigar su participación en los asesinatos.

Estos dos pasajes, junto a otros que comentaré más adelante, convierten en un intertexto de los filmes sumamente explícito a la novela *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski. En las páginas que siguen, intentaré precisar algunas relaciones entre los textos fílmicos citados y el texto novelístico de Dostoievski⁴. Voy a basarme asimismo en el trabajo realizado en dos ensayos anteriores a este⁵, en los cuales exploré en primer término la dependencia moral y psicológica que los personajes de Dostoievski manifiestan en relación con su fe en la existencia de la Divinidad (o, dado el caso de los personajes “oscuros”, con la ausencia de fe) y, en segundo término, quise demostrar que el complejo mundo de los personajes dostoievskianos va sin embargo mucho más allá de lo que la fe religiosa puede resolver e implicar ella sola. En otras palabras, he pretendido leer a Dostoievski desde lo que este planteó en cuanto a la fe religiosa, pero haciendo patente el hecho de que la opinión del autor en relación con tal tema resulta insuficiente para explicar la organización del mundo narrado en sus novelas: sus personajes actúan motivados mucho más complejamente de lo que es posible comprender a partir de la religión.

Me ha parecido interesante concluir este viaje por la obra de Dostoievski con la comparación con Woody Allen, por cuanto este último parte de lo que nuestra época ha debido aceptar, mal de su grado quizás, pero ya sin lugar a dudas: la inexistencia de Dios⁶. Aparte de la gran cantidad de temores que esto puede suscitar, particularmente el temor a la muerte, el cual no parece tener solución, se yergue sobre la humanidad atea el dilema moral: en ausencia de una estructura moral superior, ¿qué está permitido? ¿Todo, como proclamaba Iván Karamázov? ¿O más bien nada, como corrigió Camus? ¿Hasta dónde puede, hasta dónde debe llegar el ser humano? Las dos películas citadas de Allen abordan estos problemas éticos y me permiten echar una mirada sobre la modernidad que mira a Dostoievski.

Mi intención, por otro lado, no ha sido la de enfrentarme a Dostoievski, sino más bien la de continuar la discusión que el autor ha iniciado y que sin duda deseaba ver que continuase. Recuérdese que, según Bajtín, estamos ante el padre de la novela dialógica. En tiempos en los que la investigación filológica a menudo pasa por alto el que no debe uno contentarse con el mero análisis, sino que hay que saber seguir discutiendo en procura de la verdad que la literatura intenta desentrañar, este artículo se inscribe, como ya he dicho en los ensayos anteriores, dentro de la línea de trabajo que Todorov ha calificado con el nombre de crítica dialógica, interesante y necesario complemento, a mi modo de ver, del ya mencionado tipo de literatura que Dostoievski propuso. Se trata, en resumidas cuentas, de dejar hablar al texto lo más fielmente posible, pero al mismo tiempo de dar la propia postura al respecto de lo que el texto literario discute. La tendencia a olvidar lo segundo hace que la crítica literaria convierta a los textos en meros “objetos de museo” en el peor sentido de la palabra: unas cosas que ya no tienen nada que aportar a nuestras vidas, como no sean la excusa para impartir lecciones y

ganarse la vida⁷. Es, por lo demás, lo que siempre ha hecho el arte mismo, al menos cuando este vale la pena: el caso de Woody Allen en los filmes citados es un buen ejemplo.

Con *Crimes and Misdemeanors* en realidad presenciamos dos historias, que solo muy al final convergen, por la vía de la conversación que Judah y Cliff mantienen y que he comentado ya. En la primera historia, el personaje de Judah es un oftalmólogo exitoso que se ve envuelto en un lío de faldas, el cual se complica y al fin termina en un femicidio, que Jack, el hermano del personaje, encarga a un asesino profesional. Durante buena parte de la película, que se inicia con la entrega de un premio al criminal⁸, asistimos a la puesta en escena de esa cadena de triunfos sociales y personales en la vida del doctor: una linda familia, mucho dinero, reconocimiento profesional, etc. Solo hay un pelo en la sopa de este cuadro perfecto: la cada vez más tormentosa relación extramatrimonial de Judah con Dolores, una mujer muy inestable que está empeñada en acabar con él si acaso este no accede a dejar a su esposa. Mas incluso este lado oscuro nos hace ver al triunfador: la mujer es joven, pero él –maduro ya– conserva el vigor de un muchacho para satisfacerla sexualmente.

Judah y su hermano Jack han sido criados por su padre dentro de la tradición del judaísmo ortodoxo, que ambos han abandonado: el primero por distanciamiento intelectual (se define a sí mismo como hombre de ciencia, escéptico); el segundo por distanciamiento emocional hacia un padre muy exigente (fue la “gran decepción” paterna⁹). Luego de que el femicidio se ha cometido con la participación de ambos, solo Judah experimenta sentimientos de culpa, lo cual en parte se explica porque únicamente él mantenía un vínculo afectivo con la occisa, pero también porque solo él no había roto enteramente con el padre, al menos a nivel simbólico: “Dios se apiade de nosotros”, es lo primero que dice a Jack, cuando este le comunica que la mujer ha sido liquidada. En cambio, Jack le reprocha el hablar como el padre a Judah, cada vez que este confiesa estar agobiado por la culpa. Ambos son ateos y descreen de la inmortalidad personal, pero en este proceso posterior al crimen, es Jack quien debe recordárselo a Judah: “Tú lo has dicho siempre. Solo se vive una vez”.

Las similitudes con el caso Karamázov saltan a la vista. Los hermanos Karamázov han vuelto al hogar paterno para el momento de la desgracia (el crimen de Fiódor); Judah, por su parte, regresa a la casa para asistir imaginariamente a una conversación que varios miembros de su familia tienen, en la cual se cuestiona la infalibilidad de la justicia divina e incluso la existencia de esta. En el transcurso de este diálogo, Judah interviene y recibe el inequívoco dictamen del padre: quien comete un asesinato, más tarde o más temprano tendrá que pagar por él. Así, aunque Judah no asesina al padre en la realidad, como es el caso de lo ocurrido con los Karamázov, sí lo hará simbólicamente, pues en ese momento se ha atrevido ya a violentar las reglas morales impuestas por su progenitor. Es decir, si Jack ha roto con el padre hace tiempo, Judah está terminando de hacerlo cuando se ve involucrado en el femicidio. Por lo demás, recordemos que en el caso Karamázov solamente uno de los hermanos, el bastardo Smerdiákov, comete de hecho el crimen. Los demás, especialmente Iván, solo son autores intelectuales (con la excepción, por supuesto, de Aliosha, que es una suerte de ángel inmune al resentimiento). Tampoco debe pasarse por alto que el padre que truena con la ley en su voz no es el viejo patán de Fiódor Karamázov, sino Dios mismo. Así pues, en ambos casos lo real y lo simbólico se entremezclan y la culminación del parricidio se debe dar en ambos niveles.

De pronto, la culpa se va. Un día, Judah despierta y se da cuenta de que no será castigado: la policía no lo persigue, su mujer no sospecha, su salud y su riqueza van en aumento. Entonces, vuelve a descubrir que las voces escépticas, que vienen escuchándose desde su

infancia, son las que tienen razón: tal como lo afirmaba su tía, una maestra a la que se califica de “leninista”, no existe una estructura moral subyacente en el universo. A un criminal le basta con no ser descubierto y con ser lo suficientemente fuerte como para sobreponerse a la voz de su conciencia para poder seguir adelante. Ella lo sintetiza en el hecho de que la historia la escriben los ganadores: si los nazis hubieran vencido, otra sería la visión dominante respecto del holocausto. El padre, en cambio, no está dispuesto a aceptar tal cosa, y, cuando lo presionan, llega repetir una frase que Shátov atribuye a Stavroguín (Dostoievski 1980: 265), solo que aplicada a Jesucristo en lugar de al Dios hebreo: “Si debo escoger entre la verdad y Dios, me quedo con Dios”¹⁰. La poderosa justificación de tal afirmación es la siguiente: vive mejor quien cree, aunque se equivoque. Saberse una nadería insignificante en el universo no contribuye al contento personal. Esta, por lo demás, es una evidencia que muchos ateos no hemos conseguido negar, por mucho esfuerzo al respecto¹¹.

La otra historia de *Crimes and Misdemeanors* es la de Cliff, todo lo opuesto de un triunfador. Fracasa en su matrimonio y en su carrera, así como también en el amor: se ha enamorado de otra mujer, la cual prefiere unirse a un charlatán adinerado, del que se burlaba con Cliff durante la primera mitad de la película¹². Hace un documental sobre el profesor Levy; éste al final se suicida y echa por tierra el proyecto, que lo presentaba como alguien capaz de sobreponerse a las adversidades de la existencia¹³. Cuando Cliff escucha la historia que le cuenta Judah, piensa como cineasta en que más valdría incluir en el final el arrepentimiento y la expiación del personaje, lo cual vendría a ser una reproducción del desenlace de *Crimen y castigo*, pero Judah lo corrige: “Esa es la ficción, yo estoy hablando de la realidad. En el mundo real, las personas arrastran sus culpas, las racionalizan para seguir adelante.” Cliff, el perdedor, queda atónito y decepcionado ante el giro de la existencia, y no entiende o no acepta aún lo que para Judah es un hecho comprobado: que no hay asomo de justicia en el mundo. Es lo que Ben, su cuñado (ex cuñado al final) y rabino, se niega a ver cuando insiste en que no toleraría vivir en un universo sin estructura moral y sin un poder superior del cual esta emanase: pero no debe olvidarse que Ben se va quedando irremediablemente ciego mientras que Judah no solo ve, sino que es un oftalmólogo laureado. Un dato importante es que Dolores cree que los ojos son la ventana del alma, la cual es inmortal; cuando Judah la mira, muerta y con los ojos abiertos, comprueba que solo hay vacío, pero no por esto está dispuesto a aceptar que ella tenía razón, aunque la duda lo atormentará. Hay algo en la mirada de los vivos que no puede asegurarse que sea tal cosa como un alma. Ante este misterio, no parece elevarse una hipótesis explicativa en la obra de Woody Allen: solo se halla un gran signo de interrogación.

Así pues, Cliff espera de la realidad que se ajuste a sus expectativas sobre el bien y el mal. Es consciente de que lo que le muestran las películas no es el mundo real, pero su juicio acerca de qué sí lo es no resulta acertado siempre, aunque tenga innegables momentos de lucidez, como cuando le dice a su sobrina que no le crea a sus maestros las prédicas vacías que hacen para ella, sino que observe atentamente cómo son para saber lo que es cierto. Falla Cliff cuando, en cierto momento, comentando un asesinato por encargo que se planifica en un filme que está observando, afirma que tales cosas solo ocurren en la ficción: escuchamos su opinión de manera paralela a cuando vemos la forma como liquidan a Dolores¹⁴. En el desarrollo de sus entrevistas al profesor Levy, Cliff se entera de que un Dios directamente involucrado con los seres humanos, como es el Dios del judeo-cristianismo, exige una conducta moral, pero la paradoja es que la moral de Dios es todo menos comprensible a los ojos de la humanidad: es ese mismo dios quien demanda el sacrificio de su único hijo a

Abraham. Recuérdese que Iván Karamázov precisamente rechaza la aceptación de una moral que, aunque divina en principio, no pueda comprenderse por parte de los seres humanos. El Dios que pide rectitud al tiempo que permite toda clase de injusticias, como la muerte de los niños inocentes, guiado por una oscura ética que funciona con arreglo a las más flagrantes contradicciones, es objeto de juicio en la mente de Iván, quien, como ha dicho Camus, decidirá que no existe pues no merece existir. Iván no es como Abraham, dispuesto a obedecer por encima de cualquier otra consideración.

Y es que el profesor Levy puntualiza que cada uno de nosotros se define por las opciones morales que elige en cada circunstancia de la existencia. Somos lo que hemos elegido¹⁵, sobre todo cuando sabemos que ningún Dios nos proporciona una moral a la cual adscribir. Y, aunque creamos que Dios nos guía, tampoco sabemos la forma misteriosa que tiene una moral que pide constantemente el sacrificio de los inocentes. Ya sea que seamos Iván Karamázov o Abraham estamos eligiendo siempre, y siempre a oscuras. Cuando Levy comete suicidio, no hace sino afirmar con una elección el que al leer la existencia como digna de vivirse estamos tomando una decisión tan arbitraria como la contraria. Cliff revisa una entrevista en la que Levy ha afirmado que el amor que recibimos en la primera infancia parece ser suficiente para llenarnos de por vida en un universo a menudo hostil, pero ciertamente no comprende que eso es transitorio, al menos en ese momento: muy al estilo del humor de Allen, el personaje confiesa no saber nada sobre el suicidio pues ha crecido en Brooklin, donde todos eran tan pobres que nadie pensaba jamás en quitarse la vida. La escueta nota lo decepciona: "Me tiraré por la ventana". ¿Pero no debe uno pensar que Levy ya dijo todo lo que tenía que decir para que su acto fuera comprensible? Si uno ha agotado el amor que puede proyectar sobre el mundo, la salida es tan natural que nadie puede reprocharla. Todos los familiares de Levy murieron en el holocausto, por lo que ya no tiene de dónde recibir más amor para proyectar. Por otro lado, el propio Levy ha hablado sobre la paradoja que el ejercicio del amor implica en nuestras vidas, pues al enamorarnos buscamos el reencuentro con el pasado, con figuras de la infancia ya perdidas, y al mismo tiempo la corrección de las dificultades y traumas que ese pasado ha provocado en nosotros. Por lo tanto, el amor siempre será un arma de doble filo, compleja en su funcionamiento y de imposible pronóstico.

En *Match Point*, las referencias a Dostoievski son explícitas. Chris Wilton aparece leyendo tanto *Crimen y castigo* como un estudio o biografía de Dostoievski. Se trata de un joven jugador de tenis, pero que rechaza el tipo de vida que el circuito profesional le ofrece, acaso por su ineptitud para aceptar el papel del azar en el juego¹⁶. El asesinato que comete, otro femicidio¹⁷, pero esta vez sin intermediarios, se parece al de Raskólnikov, en primer lugar, porque implica la eliminación de una persona no directamente involucrada, la vecina de su amante¹⁸. Chris Wilton desea salvar su matrimonio, que le ofrece la posibilidad de una vida materialmente muy cómoda, aunque aburrida y bastante frívola¹⁹. Se ha casado con una muchacha millonaria que no le parece demasiado atractiva pero que está ciegamente enamorada de él, mientras que la relación extramarital que tiene con Nola Rice descansa en lo sexual, que parece enfriarse una vez que Nola descubre que está embarazada y tiene la intención de conservar al bebé y criarlo junto a Chris, y abandona su sueño de actuar. Acotemos además, sobre Nola, una mujer desbordante de erotismo, quien no ignora el efecto que causa en los hombres (se juzga a sí misma como "sexy", mas no como "bonita"²⁰), que inicialmente se ve envuelta en una relación aparentemente seria con el cuñado de Chris, pese a la oposición de la madre del novio, quien la considera muy poco recomendable dada su condición de "eterna aspirante a actriz". Ella no

oculta el admitir que el atractivo que ha ejercido el cuñado de Chris sobre su persona se basó, al menos en un inicio, en las numerosas atenciones materiales que el rico heredero podía pagar para abrumarla con halagos. No puede dejar de mencionarse el parecido con Grúshenka, la mujer en la que Dimitri Karamázov dilapida muchísimo dinero, prácticamente todo lo que le restaba de su herencia (sin olvidar lo que tomó de Kattia). Grúshenka es, como Nola Rice, una bomba sexual, que ha despertado la de por sí muy a flor de piel lascivia de Fiódor Karamázov, con la diferencia de que ella se mantiene casi hasta el final en posición de jugar con los hombres a su antojo, mientras que a Nola el embarazo la “reforma” mucho antes.

En este segundo filme, el gran protagonista, desde la escena inicial, es el azar. La bola de tenis, cuya oscilación en el juego crea un resultado incierto, así lo simboliza. La esposa de Chris dice que el talento y el trabajo hacen la diferencia (nadie le gana a uno de los grandes del tenis si lo único con que cuenta para ello es la suerte), pero él insiste en que, aunque a la gente le cuesta el aceptarlo, junto con el trabajo y el talento la suerte frecuentemente decide. Es algo que la ciencia comprueba cada vez más: el universo no responde sino al azar, no a un fin o designio superior²¹. Chris descree de Dios, a sabiendas de que la falta de fe es el camino más difícil²². Sabe que la vida es por ello trágica, pero no a la usanza de Shakespeare, en donde el asesinato se paga con sangre, sino más bien por la ausencia de un sentido trascendente que envuelva todas las acciones humanas²³. Y así, hacia el final, el personaje se ve enfrentado a la continuación de una vida que lo llenará de comodidades, pero que difícilmente le permitirá cumplir con el vago sueño de “aportar algo” que al principio de la película dijo tener. Como Raskólnikov, Chris se siente llamado a terminar grandes hazañas, aunque no tiene la más vaga idea de cuáles son ni de cómo lograrlas. Como Nola Rice, él abandonará sus sueños. Y también, agregaré, como Raskólnikov: si bien Dostoievski lo quisiera retratar en tanto progreso del personaje, no puede negarse que la evolución de este hacia el término del libro implica una pérdida para él, pues ya nunca será el gran hombre que una vez previó llegaría a ser. El destino de Rodion Romanóvich, como lo hace ver con claridad y un extraño entusiasmo el “Epílogo”, es el de convertirse en un oscuro individuo del montón, cuya existencia ya no merece la atención del narrador. Se aduce que hay material para una nueva narración, pero no se la ejecuta. ¿No es una forma educada de sugerir que esa narración no vale la pena?

Ahora bien, no creo que pueda arguirse que Chris Wilton recibe de ese modo un castigo por su crimen. Está claro que él se ha escabullido de la justicia en el momento en que, por un golpe del azar, un adicto poseedor de un amplio historial delictivo da con el anillo de matrimonio de la vecina muerta, luego de que Chris quiso lanzarlo al río, pero sin éxito (como en una red de las que se usan en el tenis, el anillo da contra la baranda al borde del río y se devuelve). Luego este adicto muere en un pleito entre malvivientes y le encuentran “el cuerpo del delito” en el bolsillo: la explicación del doble asesinato planeada por Chris (un robo por dinero para drogas, un segundo asesinato, el de Nola, por mera mala suerte) cobra solidez y el detective, que ya había intuido que Chris era el culpable, se rinde ante esta evidencia. Chris ha escapado de la cárcel, si bien hacia una existencia vacía, una cárcel de oro si se quiere, pero en todo caso hay una diferencia importante entre la cadena perpetua que le esperaba y el seguir siendo el yerno de su acaudalado jefe²⁴. Su fin es trágico en el sentido de que se le confirma que la vida no tiene sentido, pues él ni siquiera ha debido pagar por lo que hizo. En un sueño (no está claro si exclusivamente suyo o también en alguna medida del detective²⁵), el fantasma de Nola le advierte que ha actuado con torpeza, como alguien que rogara el ser descubierto: esto recuerda a Raskólnikov, a quien el azar protege de modo tal que hasta le provee de un pobre

enajenado dispuesto a confesar el crimen sin haberlo cometido, pero cuya conciencia lo obliga a irse incriminando cada vez más ante los ojos de Porfirio Petrovich, quien no querrá dejarlo ir impunemente²⁶. El punto con Chris Wilton es que la suerte lo protege y él no se rinde ante su conciencia, si bien sabe que su destino demuestra que el universo carece de justicia y de Dios. Sin las dudas previas, probablemente resueltas tiempo atrás, según veremos, el personaje se halla en el mismo lugar al que llegó el Judah de *Crimes and Misdemeanors*.

Allen coincide con Dostoievski al plantear que los culpables de alguna manera anhelan el asumir responsabilidad por lo que han hecho, pero parece decir que ello es así solo porque esta sería una forma de demostrarse que el mundo está regido por una autoridad superior justa, cuya ausencia es más desplorable que una condena personal. En otras palabras, lo que se impone aquí es el razonamiento de Stavroguín, quien llegó a pretender, con el ejercicio del mal, el obtener un castigo que comprobarase la existencia de Dios. Cuando este no se da, Stavroguín se hace ateo (véase Bomba s.f.). Chris Wilton y Judah quedan desolados porque no hay Dios ni justicia en el mundo, pero impunes. Quiere decirse que, desde la sagaz perspectiva de Allen, Raskólnikov confiesa para no tener que admitir a la larga el hecho de que Dios no existe: “La fe es el camino más fácil”, ha dicho Chris, pues aunque a él lo habría llevado a la cárcel el creer que un poder superior lo condenaba por sus actos y lo forzaba a confesar ante los hombres, también le hubiera permitido estar seguro en un universo no regido por el azar, y ya hemos visto que el personaje, con la habilidad pero no el temperamento de un jugador de tenis, detesta la inseguridad que implica la omnipresencia del azar en nuestras vidas. Por eso lo invierte todo (incluso sus sueños de grandeza) en aras de preservarse lo más seguro que se pueda, en el privilegiado grupo de los ricos, que se ven menos expuestos (pero nunca del todo a salvo, eso lo sabe Chris) a los vaivenes de la suerte. También Judah conoce que forma parte de un grupo de privilegiados, a diferencia de su hermano Jack, quien no tiene más remedio que vivir en el mundo real de la violencia generalizada. A la larga, estos dos personajes de Allen buscan aislarse en una burbuja protectora que una posición social les provee, dado que no pueden contar con una protección ultraterrena como la que desearían. Pero nunca sobra el deseo del cuñado de Chris para el hijo de este, cual es: “...que tenga suerte”²⁷.

Creo que, de la mano de Woody Allen, podemos mirar hacia Dostoievski enfatizando el hecho de que prefirió Cristo a la verdad. Esta elección se repite tal cual en Raskólnikov, pero no así en Stavroguín ni en Iván Karamázov²⁸. A estos los condena Dostoievski, usando sus privilegios de autor, pero no sin simplificar en demasiado su destino cuando les impone este criterio²⁹. Además, la mirada de Allen nos hace ver que vive mejor quien se engaña y tiene fe, pero quien no se engaña y tiene habilidad y suerte, al menos logrará salirse con la suya.

Un asunto que evidentemente comparten los dos filmes de Allen y que encuentra su inspiración en Dostoievski es la descripción vibrante de los pasajes en que se ejecutan los crímenes y su posterior y acaso no menos vibrante procesamiento psíquico por parte de los culpables. Ya sea que el asesino haya realizado el homicidio por sí mismo (casos de Chris y Raskólnikov) o bien que lo encargase a alguien más (casos de Judah e Iván Karamázov, que se lo confían a sus hermanos³⁰), la visita a las escenas del crimen (obligatorias en el primer caso, opcionales en el segundo³¹) constituye el punto culminante en el enfrentamiento del asesino con la realidad de sus actos. Para Chris Wilton, se trata también de una consumación de su distanciamiento con el padre: alguna vez lo escuchamos bromear con que su papá perdió las dos piernas y encontró a Jesús (cambio injusto, sin duda) y por ello se convirtió en un fanático religioso, intuimos que convencido de que el mal conlleva el castigo, y que acepta el rigor de

Dios tras ver su propia persona convertida en un despojo, pero con el consuelo de que reina la justicia en el universo. (Queda claro, en presencia de la actitud tan despectiva de Chris, que hace tiempo él ha roto con las posturas religiosas y morales del padre, dato que debe interesarnos). Cuando la vecina que ha debido matar en primer lugar, para cubrirse las espaldas con la ficción del robo, le reprocha luego (en sueños, por supuesto) que ella era inocente y no debió verse involucrada, la respuesta de Chris está sin duda inspirada en Raskólnikov: algunos inocentes han de sacrificarse para dar paso a un bien mayor. En cuanto al hijo que Nola Rice cargaba en el vientre, Chris puede ser más tajante (acude a Sófocles en lugar de Dostoevski): no haber nacido, dice, puede ser el mayor de los favores. Pero el fantasma de Nola insiste en que Chris ha sido torpe, como si quisiera que lo culpasen: de hecho, el diario de Nola, que la policía encuentra, hace ver que entre él y ella existe una relación comprometedora para un hombre casado. Aquí el hecho es que la suerte protegerá a Chris Wilton: no solo por el hallazgo del anillo de la vecina en manos del presunto culpable ya muerto también y obviamente incapaz de negar su participación, sino porque Nola aparentemente omitió escribir en el diario acerca de su embarazo, y las autoridades no le practican una prueba de tal durante la autopsia³². Veamos además que Chris Wilton debe dar cuentas ante la policía (amargo trago por el cual Judah y Raskólnikov asimismo deben pasar), y que su entereza inicial flaquea cuando se entera de la existencia del diario de Nola Rice, pero aquí es afortunado otra vez: dos detectives lo interrogan y uno de ellos inmediatamente piensa (admitamos que Chris trata de actuar convincentemente en este sentido) que el joven esposo perdió la compostura ante la perspectiva de verse descubierto en su infidelidad, y no porque haya cometido un asesinato. Entonces, ¿de qué se trata para Chris Wilton? ¿Lo favorecen el azar, su habilidad para planear el crimen, una aceptable sangre fría para ejecutarlo, dotes histriónicas suficientes como para engañar a la policía? La respuesta ha de ser que una mezcla de todo ello.

Veamos ahora el caso de Judah. Cuando su hermano Jack le informa que Dolores ha sido eliminada, no puede evitar el visitar la escena del crimen. El cadáver de su amante aún yace sobre el piso, con los ojos abiertos. Judah recoge aquello que lo incrimina o que meramente lo involucra con la mujer, y también tiene suerte, incluso mucha más que Chris: Dolores no llevaba ningún diario, y era una mujer sumamente retraída, sin familiares ni amistades a las cuales les hubiera confiado de su relación con el oftalmólogo. Lo que en un primer momento fue soga para el pescuezo de Judah, pues la mujer, por solitaria y neurótica, no estaba dispuesta a aceptar separarse de su amante y exigía el hablar con la esposa de este, se convierte en su aliado: desaparecida una foto y alguna otra pequeña cosa, no queda rastro del paso del doctor en la casa y en la vida de ella. Cuando un detective va a ver a Judah, lo hace pensando que Dolores no ha sido sino una de sus pacientes (lo cual, al parecer, era verdad). En la entrevista, según cuenta Judah a Jack al poco tiempo, ha estado el primero a punto de confesar su culpa, pero aún así se conduce admirablemente sereno, si bien hay que anotar que se trató solo de un par de minutos. ¿Cuál habría sido la actitud de Judah si la policía lo hubiese sometido a alguna presión, por considerarlo sospechoso? Eso jamás lo sabremos.

Rodion Romanovich Raskólnikov no consigue alejarse ni física ni psicológicamente de la escena del crimen, de donde había salido a salvo de manera casi increíble, y lo único que consigue es inculparse. Lo hace de varias formas: primero, cuando lo citan en la delegación, poco después del asesinato de las dos mujeres, pero por una razón por completo ajena a este (se trata de un asunto ligado a una deuda que el estudiante ha contraído), Raskólnikov no hace sino comportarse de manera que las sospechas, que no tendrían por qué existir, se

levanten hacia él. Podría decirse que Raskólnikov incita a Porfirio Petrovich y este no hace más que seguir el rastro que Rodion Romanóvich le deja. Pues incluso antes de lidiar con las astucias de este inteligente policía, Raskólnikov ha sentido la oscura tentación de confesar: “De súbito lo acometió un pensamiento incomprensible: levantarse, acercarse al comisario y referirle con todo detalle el episodio de la vieja; luego llevárselo a su habitación y mostrarle las joyas escondidas detrás del papel de la pared. Tan fuerte fue este impulso, que se levantó dispuesto a llevar a cabo el propósito, pero de pronto se dijo: ‘¿No será mejor que lo piense un poco, aunque sea un minuto...? No: lo mejor es no pensarla y quitarse encima esta carga cuanto antes’” (Dostoevski 1981: 112). Desde esta primera entrevista, Raskólnikov no cesa de procurarse las sospechas de la policía, primero por su manera de reaccionar (está al borde del desmayo) cuando casualmente oye hablar de la muerte de las dos mujeres, y luego por la creciente paranoia con que asume que ya es objeto de investigación: no se trata de que lo sea, sino de que él desea serlo. La culpa que hay en él se convierte en paranoia (llega a pensar que su casa habría sido objeto de un registro cuando nadie lo relacionaba todavía con el crimen cometido) y los demás llegarán a notar esta extraña manera de sentirse perseguido, lo cual los hará comenzar a considerarlo culpable.

Tras caer enfermo por causas nerviosas, Rodion Romanóvich habló imprudentemente en sueños y entonces, Zamiatov pudo escucharlo y acrecentar las sospechas, pero hasta ese momento todo aquello tenía la justificación de la fiebre y sus incongruencias. No obstante, al levantarse y encontrarse con el comisario, no puede contenerse y hasta juega a confesar el crimen: “—¿Y si yo fuera el asesino de la vieja y de Lisbeth? —preguntó, e inmediatamente volvió a la realidad. // Zamiatov lo miró con ojos extraviados y se puso blanco como un lienzo. Esbozó una sonrisa.// —¿Es posible? —preguntó en un imperceptible susurro. // Raskónikov fijó en él una mirada venenosa.// —Confiese que se lo ha creído —dijo en un tono frío y burlón—. ¿Verdad que sí? ¡Confiéselo!” (Dostoevski 1981: 175).

Tras esta conversación, ciertamente incriminatoria, pues aunque se esté jugando, cualquiera recuerda aquello de que entre broma y broma la verdad se asoma, Raskólnikov vuelve a visitar la escena del crimen. Abiertamente, pregunta a los obreros que trabajan en el edificio si queda en el piso alguna mancha de sangre, a lo que estos lo interrogan intrigados por su identidad y él dice que en la comisaría la dirá. Poco después, se identifica completamente ante el portero del lugar y no falta ya quién diga que si está allí, tan interesado y tan pendiente, es porque lleva algún peso en su conciencia. Todo esto llegará a oídos del comisario, dada la imprudencia del Rodion Romanóvich. Sin atreverse a consumarla de inmediato, Raskólnikov busca incansante la confesión.

De modo que cuando Porfirio Petróvich llega a convencerse de la culpabilidad del pobre estudiante, lo hace porque este ha sido insistente en sugerírsela, por su conducta, sus palabras y sus delirios. A Raskólnikov, como a Judah y a Chris Wilton, la fortuna lo protege para salir bien librado del crimen; contra esa fortuna actúa su conciencia, incluso debe decirse que esa conciencia debe esforzarse para vencer a la fortuna. De nada sirve la buena suerte cuando uno es tan tenaz en condenarse.

Se trata, claro, de que Dostoevski no piensa que sea posible limpiar una conciencia sin sufrir una purga. Es lo que va a hacer Raskólnikov a Siberia. Esta idea, de clara inspiración religiosa y cristiana en particular (Camus nos recuerda que toda religión se estructura sobre un esquema de repartición de premios y castigos), es la que los dos personajes de Allen consiguen rechazar, y vale la pena preguntarse el porqué de la diferencia entre Raskólnikov y ellos. Aventuro

la hipótesis de que Chris Wilton y Judah poseen un conocimiento que a Raskólnikov le está vedado: ellos saben que sus culpas provienen de la voz del padre que les habla desde la religión. Rodion Romanóvich no ha roto ni está rompiendo, como ellos, con la moral paterna: al contrario, toda su defensa de su hermana ante los avances de los lujuriosos como Svidrígailov o de los canallas como Lujín solo proviene de que él es –en ausencia del padre—el adalid de la moral. Así pues, no podía acabar con algo que había ya incorporado a su persona, no podía alejarse de sí mismo, mucho menos cobrar conciencia de que se encontraba merced a exigencias morales impuestas a su persona.

El caso de Iván Karamázov, por otra parte, es diferente. Pues este personaje sí se encuentra en franca rebelión contra la moral de Dios y aún así no soporta (se vuelve loco) la ruptura tajante con el padre, ni siquiera por no haber sido él, aunque muy indirectamente, el autor del parricidio. De manera que no basta, según Dostoievski, con plantear el distanciamiento consciente con la moral del padre. En cambio, la opinión de Woody Allen, al menos en estas dos películas, parece ser que sí. Esa podría ser la clave que en Allen permite sobrellevar la culpa, “racionalizarla” según dice Judah, que asimismo admite tener un día malo con su conciencia de vez en cuando, pero haber aprendido a vivir con ello. Eso no quiere decir que cualquiera sea capaz de sobrellevar cualquier tipo de culpa; más bien, que pueden hacerlo quienes son conscientes de que las culpas provienen del padre. En otro filme de Allen, *Cassandra's dream*, dos hermanos implicados en un crimen reaccionan de manera distinta ante la culpa, aunque ambos lo hacen más tarde o más temprano; pero el caso con ellos, es que no han roto abiertamente con un padre débil, y que incluso han sido arrojados al pecado por alguien (el tío millonario y exitoso) que representa a una figura paterna, si bien corrupta, como el vicioso Fiódor Karamázov³³.

El Stavroguín de *Los demonios* es mucho más arrojado y valiente que Iván Karamázov, quien muchas veces parece limitado por su condición de intelectual a no ser más que un teórico temeroso de la puesta en práctica de sus ideas. Pero tampoco Stavroguín consigue superar todos los límites; ni siquiera él se atreve a llevar el “todo está permitido” al ámbito del abuso infantil. Dostoievski insiste en una noción de ser humano como intrísecamente moral; Allen, por su parte, no cree en la existencia de una moral constante para los seres humanos y establece que la práctica del mal no tiene por qué suponerse limitada: recuérdese a la tía “leninista” de Judah, que con el ejemplo de Hitler y el holocausto nos hace ver que un individuo como este solo se detuvo porque lo derrotaron y no porque su conciencia se haya interpuesto³⁴.

Con esto, aún quedarían sin resolver los grandes dilemas éticos que planteara Fiódor Dostoievski y ampliara Albert Camus: ¿todo está permitido? ¿O más bien nada lo está? Pero algo es posible clarificar con el aporte de Woody Allen y es que no podemos aspirar a responder a estas preguntas de una manera tajante. Lo cierto es que la conciencia moral del ser humano no tiene un referente estable: nadie sabe lo que somos capaces de hacer sin albergar culpas que nos impidan seguir viviendo. El límite entre lo que podemos cargar como culpa y lo que no podemos es variable y se articula íntimamente con nuestra incorporación de la ley paterna y nuestras posibilidades de cuestionamiento de tal. Habrá individuos para quienes haya un límite cercano y otros para los cuales no se lo vislumbra. Pero justamente por la inestabilidad del límite –en los casos concretos en que exista– es que no podemos suponer que este responda a la ley de Dios³⁵. El misterio que encierra nuestro destino como seres morales atravesados por el odio y por el amor permanece en buena parte indescifrible, pero, como dice el profesor Levy al final de *Crimes and Misdemeanors*, la humanidad es quien proyecta lo que cree correcto sobre un universo indiferente y vive con la esperanza de que las generaciones futuras sepan más.

Notas

1. Escrita y dirigida por Woody Allen en 1989.
2. La traducción del inglés de los diálogos de las películas de Allen en este artículo es mi responsabilidad. Por cierto que *Crimes and Misdemeanors* adquirió comercialmente el título de “Crímenes y pecados” (en América Latina) y el de “Delitos y faltas” (en España), aunque lo cierto es que el más exacto pero no demasiado bonito sería “Crímenes y delitos menores”.
3. Escrita y dirigida por Woody Allen en 2006.
4. Principalmente *Crimen y castigo*, aunque también aludiré a otras novelas del ruso: *Los hermanos Karamázov*, por supuesto.
5. Víquez 2009a y 2009b.
6. Al menos la de un Dios preocupado por el hombre o “involucrado”, si usamos la terminología de uno de los personajes de *Crimes and Misdemeanors*, el profesor Levy. En una divertida escena de *Deconstructing Harry*, al personaje principal, interpretado por el propio Allen, lo increpa su hermana, judía practicante, por ser ateo. El tipo le replica: “Sí, es cierto, Dios no existe; estamos solos en el universo. ¿Y ahora eso es culpa mía?” La práctica del ateísmo, en un país como Costa Rica también, a menudo pasa por ser una falta de modales, cuando no una deficiencia moral. Pero no debería olvidarse que el ateísmo se limita a afirmar un hecho que no ha provocado ni tampoco necesariamente deseado: ningún ateo ha matado a Dios, como no sea tan solo en la imaginación de las personas. Y si Dios solo existe en este ámbito, es obvio que no se trata de un asesinato real. Por otro lado, no faltan ateos, de muy diversas tendencias y épocas, que con todo derecho se alegran ante la inexistencia de Dios o que se espantan de comprobarse su existencia, como Christopher Hitchens (2008) o el propio Nietzsche. Por mucho que yo encuentre algo inverosímil esta felicidad, no puedo sino aceptar la posibilidad de su existencia.
7. Todorov 1991, pp. 145-155.
8. Él es, pues, el asesino intelectual de su amante.
9. Así lo califica Judah ante una extraña, con quien mantiene una conversación cuando visita la vieja casa en la que ellos fueron criados. Luego se desarrolla una interesante escena en la que Judah recuerda las posturas filosóficas sostenidas por el padre ante sus hijos todavía niños y ante una serie de familiares que no compartían sus creencias religiosas, y en la que Judah adulto también participa, recurso que el cine permite plantear como una mezcla de los planos vivenciales del personaje: el recuerdo no solo se presencia, sino que se modifica cuando se lo revive.
10. Resulta curioso que las dos fuentes a que acude el padre para justificar la idea de que el pecado, particularmente el homicidio, siempre se paga, son el Viejo Testamento (esta es una fuente esperable en él) y Shakespeare (esta lo es menos). No cita a Dostoievski, aunque a mi parecer este autor se encuentra directamente aludido en el título del filme. Posiblemente Allen pensó, con razón, que una referencia a Dostoievski en el personaje del padre era poco creíble. La verdad es que hasta cierto punto también lo es la de Shakespeare, demasiado gentil como para que el padre lo aceptase, si bien este autor resulta tan conocido en el medio anglosajón que por ello podría entenderse su presencia en el mundo filosófico del padre.
11. ¿Acaso Nietzsche no se vio en la obligación de afirmar un inverosímil eterno retorno para remediar la desolación producida por la muerte de Dios? Pero de nuevo aceptaré la posibilidad de que haya ateos más felices ante la perspectiva de una muerte que desemboca en la nada de lo que lo son muchos

creyentes atormentados ante la perspectiva de una muerte que desemboca en un terrible juicio personal que eventualmente los conducirá a todavía peores penitencias. Bueno es para estos últimos el consejo de Borges: “Otro cielo no esperes, ni otro infierno”.

12. Al rechazar a Cliff, ella hace una confesión, que al cabo resulta muy significativa: tiene gran interés en su desarrollo profesional y esta prioridad se evidencia en su compromiso romántico con un hombre que además de charlatán es un rico productor cinematográfico, lo cual ciertamente le facilitará a ella las cosas. Lo contrario de lo que hubiera implicado un compromiso con Cliff, un tipo inoperante en el mundillo del cine: no solo trabaja en proyectos que no despiertan ningún interés, sino que nadie le paga por ejecutarlos.
13. Las disquisiciones filosóficas de Levy se escuchan en muchos momentos del filme, y son particularmente importantes al final, según comentaré luego. Este personaje es, él mismo, sobreviviente del holocausto.
14. Por supuesto, se puede argüir que Cliff tiene razón, ya que asimismo *Crimes and Misdemeanors* es una película. ¿Se ironiza Allen a sí mismo?
15. Aquí Allen recurre al existencialismo, no a Dostoievski.
16. Si lo comparamos con *El jugador* de Dostoievski, cuyo protagonista ama la sensación de indefensión ante el azar, nos encontramos con que Chris Wilton es su estricto reverso en este aspecto.
17. El femicidio no es el caso propiamente en *Crimen y castigo*, si bien las dos víctimas de Raskólnikov son mujeres, pero no se trata de asesinatos cometidos por un asunto de género. Sí hay femicidio en *El Idiota*, aunque creo debe aceptarse que es el parricidio de *Los hermanos Karamázov* la clase de asesinato que mejor describe la obra de Dostoievski.
18. Recuérdese que Raskólnikov mata también a la hermana de la mujer cuya muerte planeó. La diferencia estriba en que en el caso de Raskólnikov esta segunda muerte se da al calor de los hechos, mientras que Chris Wilton sí planifica liquidar a la vecina de Nola, como una estrategia para que el crimen de esta parezca el desafortunado efecto secundario de un robo que le perpetraban a la primera.
19. Entiendo que las críticas más severas que obtuvo el filme provinieron de comentaristas ingleses, quienes vieron el retrato de la clase alta inglesa como demasiado fatuo y estereotipado. Véase Braude 2006. La familia a la que Chris se incorpora se interesa por las artes de un modo tan superficial que su esposa no deja de preferir los musicales a la ópera, aunque asiste a esta con regularidad, más por costumbre que por inclinación. Ella también inaugura una galería, como parte de su deseo de patrocinar las artes sin jamás involucrarse mucho en ellas: recuérdese que cuando del futuro de su esposo se trata, siempre lo impulsa a dedicarse a algo más serio, como son los negocios de su padre. Es lo que ella interpreta que Chris quiere hacer cuando habla de “aportar algo”: más dinero. Por lo demás, quizás vale mencionar que el personaje de Chris no es inglés, sino irlandés.
20. El personaje lo interpretó Scarlett Johanson, que ha sido llamada por Allen para varios filmes más.
21. En “Dostoievski versus Dostoievski” (Víquez 2009b) abordé el tema a propósito del origen de la vida; allí mencioné que estas ideas se exponen en Gutiérrez 2006.
22. Es lo contrario de la fórmula religiosa que su cuñado le cita.
23. Por cierto que Allen cambia en este filme su tradicional música de jazz por la ópera, y se incluyen piezas como el *Otello* en la banda sonora.

24. Por estas latitudes, donde hemos llegado a presenciar atrocidades como la de dar a un político convicto “Nicaragua por cárcel”, se nos hace patente que una cárcel de oro siempre es muy preferible que una de hierro.
25. Me atrevo a sugerir que se trata de un sueño en el que ambos participan. Por un lado, se manifiestan las culpas que carga Chris Wilton; por el otro, se resuelve para el policía el acertijo de cómo y por qué ejecutó el crimen el primero. Sueña Chris primordialmente, pero el otro observa algo similar (y omitido en sus detalles) que lo ayuda a entender lo sucedido.
26. Ahora bien, lo cierto es que Porfirio Petrovich se habría visto en aprietos para hacer condenar a Raskólnikov, por mucho que intentara hacerle creer a este lo contrario. Permítaseme insistir en los paralelismos entre el caso de Chris y el Raskólnikov: ambos reciben la colaboración del azar para que aparezcan otros (vivos o muertos) dispuestos a cargar con la culpa.
27. Esto lo planteo desde la perspectiva que el personaje de Chris adquiere luego de que se da cuenta de la gran imprudencia que ha sido el involucrarse con Nola Rice. Admítase que, antes de eso, era presa de una incontinencia erótica que le nublaba la razón, lo que podría decirse (aunque se insiste menos al respecto) que es una fase por la que también pasa Judah. Un poco al estilo de las urgencias lúbricas de los Karamázov. La sexualidad humana es uno de los grandes temas de Allen y de Dostoievski, que he pasado por alto, pues mi interés estriba en el aspecto más filosófico sobre el cual enfatizan estos dos filmes. Me limito a señalar que aquí Allen resalta el hecho de que el erótico es un campo misterioso en buena medida aún (véase al respecto el episodio escatológico que protagoniza la hermana de Cliff).
28. Y por supuesto es la elección de otros como Mishkin, Aliosha Karamázov, Zosima, Sonia, etc., pero no vale la pena resaltar lo que es lógico que hagan los “luminosos”.
29. Es lo que traté de demostrar en “Dostoievski versus Dostoievski” (Víquez 2009b).
30. En el entendido de que Iván ha realizado el parricidio por la mano de Smérdiakov aunque no tuviese plena conciencia de ello: Iván asesina al darle luz verde para cometer el crimen al hermano bastardo, quien se lo hará ver en el curso de varias entrevistas. Esto finalmente hará de Iván un asesino “intelectual” del padre, y la culpa derivará en su aparente locura, acaso muerte también.
31. Visita que podemos calificar incluso como simbólica para Iván, quien asiste a la escena del crimen por medio de la narración de Smérdiakov. No obstante esta aparente distancia, el impacto para Iván es el mayor de los cuatro casos comentados: solo él se vuelve loco.
32. ¿Es verosímil que esto ocurra? Parece raro que Nola lleve un diario, donde cuenta mucho de su relación con Chris (aunque no sabemos exactamente cuánto, pues la policía no entra en detalles) y no escribiese allí que estaba esperando un hijo de él. A esto debe sumársele un examen de medicatura forense no demasiado puntilloso. También habría que atribuirlo a la suerte: esta es la clave para entender por qué estos dos hechos, al fin y al cabo no tan raros, ocurren y le salvan el pellejo.
33. La lectura pormenorizada de esta otra película de Allen queda pendiente para un nuevo artículo, si bien este debería tener como punto de comparación no a Dostoievski sino a la tragedia griega.
34. Borges aventuraba que el propio Hitler anhelaba la derrota (1960: 169), lo cual es admirable en relación con Borges, pero seguramente muy ingenuo en relación con Hitler.
35. En “Dostoievski versus Dostoievski” (Víquez 2009b), he insistido en que en las buenas novelas (y son legión) de este autor, los personajes reaccionarán en el plano ético a partir de todas las complejidades de su ser, lo que va mucho más allá de lo que un fantástico Dios pueda tronar.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. 1988. Problemas de la poética de Dostoievski. (Trad. Tatiana Bubnova). México: Fondo de Cultura Económica.
- Berdiaev, Nicolás. 1978. *El espíritu de Dostoievski*. (Trad. Marcela Solá). Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Berry, Thomas. 1981. *Dostoievski and Spiritualism*. <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/02/043.shtml>. Consulta: 8 de febrero de 2009.
- Bomba, Jakub. 2005. *Faith Comparison of two major characters, Ivan Karamázov and Stavrogin*. <http://www.fyodordostoevsky.com/essays.php>. Consulta: 11 de abril del 2007.
- s.f. *Stavrogin's Quest. Descriptions of the Major Stations of Stavrogin's Journey to Find God and his eventual downfall*. <http://www.fyodordostoevsky.com/essays.php>. Consulta: 11 de abril del 2007.
- Borges, Jorge Luis. 1960. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Braude, Diego. 2006. *Match Point: Dostoievski según Woody Allen*. http://www.imaginacionatrapada.com.ar/cine/match_point_woody_allen.htm. Consulta: 1 de febrero de 2009.
- Camus, Albert. 1983. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
- s.f. *El hombre rebelde*. Santo Domingo: Alfa Omega.
- Cantrell, Dan. 1996. *Dostoievski and Psychology*. <http://www.community.middlebury.edu/beyer/courses/previous/ru351/studentpapers/psychology.shtml>. Consulta: 2 de marzo de 2007.
- Cassedy, Steven. 1982. *The formal problem of the Epilogue in "Crime and Punishment": the Logic of Tragic and Christian Structures*. <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/03/171.shtml>. Consulta: 5 de abril de 2007.
- Dawkins, Richard. 2007. *El espejismo de Dios*. (Trad. Regina Hernández Weigand). Madrid: Espasa Calpe S.A.
- Dostoievski, Fedor. 1973a. *El adolescente*. (Trad. Mariano Orta Manzano). Barcelona: Juventud.
- 1973b. *Recuerdos de la casa de los muertos*. (Trad. José Baeza). Barcelona: Juventud.
1976. *Las noches blancas*. (Sin datos de traducción). San José: Editorial Costa Rica.

1977. *Humillados y ofendidos*. (Trad. Víctor Andresco). Madrid: Espasa-Calpe.
1980. *Los demonios*. (Trad. Luis Abollado). Barcelona: Bruguera.
1981. *Crimen y castigo*. (Trad. José Fernández). Barcelona: Juventud.
1982. *El jugador*. (Trad. Victoriano Imbert). Barcelona: Bruguera.
1983. *Los hermanos Karamázov*. (Trad. Augusto Vidal). Barcelona: Bruguera
2004. *El Idiota*. (Trad. Alex Shantytown). Buenos Aires: Libertador.
- Freud, Sigmund. 1979 [1927]. *Dostoievski y el parricidio*. Obras Completas. Vol. 21. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Gutiérrez, Claudio. 2006. *Ensayos sobre un nuevo humanismo*. San José: Editorial EUNED.
- Hackel, Sergei. 1982. *Dostoevsky (1821-1881): Prophet manque?* <http://www.utoronto.ca/tsq/Ds/p7/135.shtml>. Consulta: 4 de abril de 2007.
- Hanak, Miroslav. 1988. *Dostoevsky's Diary of a Writer: A Vision of Plato's Erotic Immortality*. <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/09/091.shtml>. Consulta: 8 de abril de 2007.
- Herbert, Carrie. 2003. *The End of Innocence: Good within Evil*. <http://www.fyodordostoevsky.com/essays.php>. Consulta: 12 de abril de 2007.
- Hitchens, Christopher. 2008. *Dios no es bueno*. Madrid: Debate.
- Igartua Ugarte, Iván. 1997. "Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía". *Revista EPOS*. (13): 221-235.
- Jones, Malcolm V. 1986. "*The Legend of the Grand Inquisitor*": *The Supression of the Second Temptation and Dialogue with God*. <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/07/123.shtml>. Consulta: 2 de abril del 2007.
- Kiskaddon, Elisa. 1996. *Dostoievski and the problem of God*. <http://www.community.middlebury.edu/beyer/courses/previous/ru351/studentpapers/God.shtml>. Consulta: 29 de marzo de 2007.
- Kjetsaa, Geir. 1983. *Dostoevsky and His New Testament*. <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/04/095.shtml>. Consulta: 10 de abril de 2007.
- Knapp, Liza. 1987. *The Fourth Dimension of the Non-Euclidean Mind: Time in Brothers Karamázov o Why Ivan Karamázov's Devil Does Not Carry a Watch*. <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/08/105.shtml>. Consulta: 10 de abril de 2007.

- Neühauser, Rudolf. 1986. *A Contemporary Reading of Book VI, “A Russian Monk”*. <http://www.utoronto.ca/tsq/Ds/p7/135.shtml>. Consulta: 7 de abril de 2007.
- Nietzsche, Friedrich. 1982. *La genealogía de la moral*. Barcelona:Alianza.
1984. *El Anticristo*. Barcelona: Alianza.
- Patterson, David. 1987. *Dostoievski Poetics of Spirit: Bakhtin and Berdiaev*. <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/08/219.shtml>. Consulta: 13 de abril de 2007.
- Rhodes, Joseph David. 1988. *Dostoievski: Christian Mystic and Social Philosopher*. EE.UU, History 451, Concordia Teachers College.
- Rivero, Alberto. 2007. *Dostoievski, Allen y la búsqueda de la suerte*. http://www.quintoper.wordpress.com/2007/05/29/dostoievski_allen_y_la_busqueda_de_la_suerte. Consulta: 28 de enero de 2009.
- Segovia, José. 2007. *El sentido trágico de Woody Allen*. <http://www.protestantedigital.com/new/nomleerarticulo>. Consulta: 25 de enero de 2009.
- Smokti, Eugenia. 2001. “La sed de creer produce herejía: reflexiones sobre la leyenda del Gran Inquisidor de F.M. Dostoievski”. *Revista de la Inquisición*. (10): 259-282.
- Terras, Víctor. 1985. *Dostoievski’s Detractors*. <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/06/165.shtml>. Consulta: 7 de abril de 2007.
- Todorov, Tzvetan. 1991. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Townsend, James. 1996. *Dostoevsky and his Theology*. <http://www.faithalone.org/journal/1997ii/townsend.html>. Consulta: 15 de abril de 2007.
- Uhler, Austin. 2003. *Truth vs. Illusion. On the Nature of Reality in “Crime and Punishment”*. <http://www.fyodordostoevsky.com/essays.php>. Consulta: 11 de abril del 2007.
- Víquez, Alí. 2009a. “Los hombres de Dostoievski”. *Revista de Filología y Lingüística*. 35 (1): 87-110.
- 2009b. “Dostoievski versus Dostoievski”. *Revista de Filología y Lingüística*. 35 (2): 49-77.
- Wellek, René. s.f. *Bakhtin’s view of Dostoevsky: “Polyphony” and “Carnavalesque”*. <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/01/031.shtml>. Consulta: 4 de abril de 2007.