

LA FIGURA DEL IDIOTA DE DOSTOYEVSKI Y SUS REESCRITURAS LITERARIAS Y CINEMATOGRAFICAS

The Figure of Dostoyevski's Idiot and its Literary and Cinematographic Rewritings

Pilar ANDRADE BOUÉ
Universidad Complutense de Madrid
pilarandradeboue@hotmail.com

Recibido: 12 de enero de 2014; Aceptado: 12 de abril de 2014; Publicado: diciembre de 2014

BIBLID [0210-7287 (2014) 4; 129-151]

Ref. Bibl. PILAR ANDRADE BOUÉ. LA FIGURA DEL IDIOTA DE DOSTOYEVSKI Y SUS REESCRITURAS LITERARIAS Y CINEMATOGRAFICAS. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 4 (2014), 129-151

RESUMEN: Este trabajo propone una aproximación a las reescrituras literarias y cinematográficas de la figura del «idiota» de Dostoyevski. Para ello y como paso previo se definen los sentidos del término «idiota», se realiza un breve acercamiento a la historia y evolución del vocablo y se analiza la morfología del personaje en la novela del escritor ruso. A continuación se recogen las diferentes reescrituras, analizándose sus relaciones con el hipotexto original.

Palabras clave: Dostoyevski, Idiota, Reescrituras, Intertextos.

ABSTRACT: This paper proposes an approach to the literary and cinematographic rewritings of Dostoyevski's figure of the «idiot». For this purpose and as a previous stage we define the different meanings of the term «idiot», we survey the

history and evolution of the word and we analyse the character's morphology in the novel of the Russian writer. Then we make a review of the different rewritings, analysing their relationships with the original hypotext.

Key words: Dostoyevski, Idiot, Rewritings, Intertexts.

El trabajo que se presenta aquí es una aproximación comparatista a la figura de alcance universal creada por Fiodor Dostoyevski en su obra *El idiota*, publicada en 1869. Dicha figura quería explícitamente encarnar el ideal cristiano de bondad, de acuerdo con la visión de Dostoyevski, aunque, como trataré de explicar, el comportamiento del personaje y sus acciones complejizan la figura y dejan ver rasgos que desbordan ese presunto ideal y que precisamente serán recogidos en ulteriores versiones tanto literarias como cinematográficas. Versiones que, por otra parte, no he escogido exclusivamente en función de su literalidad o fidelidad al hipotexto de Dostoyevski, sino también y sobre todo por la riqueza de perspectivas que aporten a dicho hipotexto, más interesante y esclarecedora que la mera copia. Así, por ejemplo, en el ámbito cinematográfico me interesaré no tanto por las adaptaciones de la novela de poca calidad, como por, v. gr., las películas de Lars Von Trier que profundizan en el examen y representación de la «idiotéz».

No obstante, y dada la escasez de bibliografía dedicada a la mencionada figura literaria¹, especialmente en su posteridad (no así la dedicada al escritor ruso, claro está), es preciso, a modo de introducción, definir los sentidos del término «idiota» para, por un lado, establecer su sentido exacto frente a otros usos que hoy se le atribuyen y, por otro, recordar las derivas semánticas en su evolución histórica. Con estos objetivos hay por tanto que distinguir las siguientes variantes:

a) El término «idiota» utilizado como insulto, que es, evidentemente, el más ampliamente difundido. Los semas dominantes en este uso pueden ser múltiples, y muchos se numerarían mediante tautologías: [estúpido],

1. Hasta el presente quizá la aproximación más reseñable sea la compilación de artículos realizada por V. MAURON y C. de RIBAUPIERRE, *Les figures de l'idiote* (2004). Se recogen en ella una serie de textos sobre la corporalidad y lenguaje del idiota clínico, la mirada del idiota o el tratamiento de la figura en Dostoyevski y Godard. Se pretende, según los editores (prefacio, p. 11), reflexionar sobre la refracción en el imaginario colectivo de la figura del idiota, entendida como expresión de la marginalidad, con todo lo que esto conlleva en tanto que reflejo de una problemática sociopolítica.

[imbécil], pero puede ser también [incívico] (en un contexto de interacciones sociales), [mal conductor] (en contextos automovilísticos), [inhábil] (en contextos laborales), etc. No es este el lugar para deslindar las diferencias entre este insulto y otros concomitantes que, sin embargo, han sido utilizados para designar figuras semejantes a la que comentamos²; sí cabe señalar, no obstante, que el término «idiota» usado como insulto tiene en común con el que designa la figura dostoyesvsiana la fuerte impregnación despreciativa.

b) La expresión «idiota moral», ampliamente comentada por Norbert Bilbeny en su obra *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX* (1993). Designa aquellos sujetos que, debido a la anomia ambiental (ya sea en la pedagogía recibida, ya por la situación posmoderna), o bien sometidos a circunstancias de estrés y miedo (como en los regímenes totalitarios), borran o no desarrollan su faceta moral. Consecuentemente, no otorgan a sus actos ninguna valoración ética, o los sitúan al margen de la moralidad, más allá del bien y del mal. Como es sabido, esta particular suspensión ética de las acciones se produjo masivamente durante la época nazi, eximiendo de responsabilidades, pero también ha sido denunciada en nuestra sociedad contemporánea de forma directa y brutal por cineastas como Michael Haneke: véase *El vídeo de Benny*, en el que un adolescente del linaje del extranjero de Camus asesina sin angustia a una amiga, o las dos versiones de *Funny Games*, cuyo argumento gira en torno a las crueles y desenfadadas torturas aplicadas a una inocente familia por dos jóvenes deportistas. Obviamente ninguno de estos «idiotas» tiene mucho en común con el personaje del escritor eslavo.

c) La expresión «idiota útil», empleada en la Rusia soviética para designar a los simpatizantes no rusos de la causa comunista. Se trata de una expresión peyorativa, cuyo origen se atribuye, quizá falsamente, a Lenin, quien se habría referido a los «idiotas útiles de Occidente». Actualmente se usa para indicar que alguien está siendo manipulado por un movimiento político de posturas extremistas; en USA designa, por ejemplo, a los simpatizantes del terrorismo islamista contra el «americanismo».

d) El «idiota» como equivalente de deficiente mental, o individuo con un coeficiente intelectual inferior a 30. En este sentido se ubicaría en el campo semántico de la locura como patología o de la alienación. En el ámbito literario, esta figura de deficiente mental fue escogida por

2. Véase por ejemplo la película *Le dîner des cons* (Francis Veber 1998), traducida incorrectamente como *La cena de los idiotas*.

vez primera como voz narrativa en *El ruido y la furia* de Faulkner que, sabido es, recoge las palabras del *Macbeth* de Shakespeare: «La vida es una historia contada por un idiota, llena de ruido y furor, que no significa nada». Respecto a lo que nos concierne, aunque la visión del idiota como deficiente mental no se ajusta a la figura dostoyevskiana, sí debe señalarse la vinculación frecuente que existe entre esa deficiencia y la bondad moral; el ejemplo cinematográfico más célebre de dicha asociación quizá sea la célebre película *Forrest Gump* de Robert Zemekis (1994).

e) El idiota en el análisis de Jean-Paul Sartre. En su *El idiota de la familia. Gustave Flaubert de 1821 a 1857* (1975), el pensador francés hace un agudo análisis de la idiotez patológica infantil de Flaubert y de su posterior neurosis que, según Sartre, fue la causante de sus depresiones cíclicas y de sus crisis epilépticas. Tanto la somatización de un diagnóstico médico («el niño es idiota») como el rechazo del escritor hacia una sociedad burguesa materialista en la que se prima el éxito social habrían provocado la idiocia del escritor, es decir, sus problemas psíquicos. Además, para Sartre la neurosis de Flaubert sería una metonimia de la neurosis colectiva de toda la sociedad francesa, que pasó, en las fechas elegidas por el análisis sartriano, es decir, hacia la mitad del siglo XIX, de un estado de esperanza política (paso de la Monarquía a la República) a un estado de inmovilismo (Imperio). No será este sin embargo el sentido que privilegiaré en mi análisis de la figura del idiota, más ontológico que sociopolítico, y volcado en el estudio de la posteridad y pervivencia de la figura acuñada plenamente por Dostoyevski.

f) Con frecuencia se ha designado como idiota al tipo literario del extranjero que acude a un país desconocido y, por desconocimiento de las costumbres imperantes y asombro ante la diferencia, se comporta de manera extraña (cf. Urbain 1993). A menudo, de nuevo, ese extranjero suele tener buen corazón, franqueza e ingenuidad: véase *El ingenuo* de Voltaire, las *Cartas persas* de Montesquieu o los largometrajes del tipo *Cocodrilo Dundee* (Peter Faiman 1986) o *Un indio en París* (Hervé Palud 1994).

En cuanto a la historia y evolución del término, retomaremos aquí los hitos más importantes³.

En el mundo griego, «idios» significa «privado», fuera del poder político, por oposición a «magistrado». Nuestras palabras «idioma» (lengua de un grupo de particulares), «idiolecto» (variedad individual del habla) o «idiotismos»

3. No existen, como se ha dicho, verdaderas historias pormenorizadas del término. Está en nuestra mente continuar este trabajo para colmar esta laguna.

(rasgos de cada idiolecto) conservan este sentido etimológico que apunta a lo no público, lo individual o privado. No obstante, con Plutarco el vocablo «idios» toma ya un significado que le emparentará con el futuro personaje dostoyesvskiano: designa a un hombre extraordinario o fuera de lo común. Por otra parte, Heráclito empleará la expresión «idios cosmos» para referirse al mundo privado que un individuo particular se construye y que difiere del «koinos cosmos» o comprensión compartida del mundo que tienen los demás individuos. Esta noción nos interesa por cuanto se aplicará exactamente a la figura de Dostoyevski, como se muestra gráficamente en las portadas de las dos ediciones que reproducimos a continuación (figs. 1 y 2).

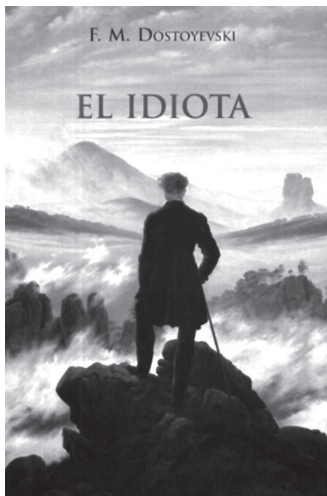


Fig. 1

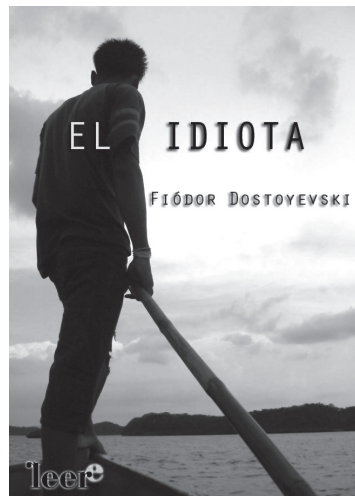


Fig. 2

Por su parte, el mundo latino hereda el semantismo griego y define como «idiota» a quien no participa del gobierno. De aquí paulatinamente el término pasará a designar al individuo sin instrucción, y también, en pendiente deslizante, al ignorante e incluso al débil intelectual. Así, en francés antiguo «idiote» designaba a la persona ignorante o sin educación; el inglés, por el contrario, calcará el vocablo «idiocy», creado en 1487, de la palabra «prophecy», inaugurando una vinculación en la que profundizará el Romanticismo.

Durante el Renacimiento Nicolás de Cusa empleará el término «idiota» para designar (cf. el diálogo *Idiota. De sapientia* 1999) a quien se sabe ignorante y filosofa desde la conciencia de su propia ignorancia, sin recurrir a los libros y a la tradición. Las consecuencias filosófico-teológicas de este

punto de partida y tipo de reflexión son complejas, pero, en lo que nos concierne, destaquemos que el personaje de Dostoyevski muestra una humildad semejante al idiota cusano y no se presenta como un erudito.

Más tarde el pensador francés Diderot explora el término en dos sentidos. Por un lado, en el artículo «Idiota» (1782) de la magna *Enciclopedia* por él dirigida, retoma el sentido de Plutarco y lo relaciona con el ideal horaciano del «*beatus ille*»: el idiota es el «hombre particular, que se ha encerrado en una vida retirada, lejos de los asuntos políticos, es decir, aquel a quien hoy llamaríamos sabio»⁴. Por otro lado, en *El sobrino de Rameau*, obra que Dostoyevski releyó asiduamente mientras escribía su *Idiota* (Lantz 2004, 94-95), Diderot habla de los «*idiotismos morales*» atribuyéndoles el sentido de opiniones hechas, pertenecientes a la *doxa* u opinión común, sin fundamento sólido. El pensador francés da el ejemplo del comentario acerca de los profesores particulares: si tienen un horario apretado o simplemente fingen estar muy ocupados, el vulgo pensará que son competentes, mientras que, si disponen de tiempo libre, serán considerados como malos profesionales. En cualquier caso, los idiotismos sociales son *excepciones* a la conducta habitual, singularidades con respecto a la norma, como en la acepción descrita para la *Enciclopedia*.

Algo más tarde, a principios del siglo XIX, el médico alienista Jean-Étienne Esquirol incluirá el término «*idiota*» en la nosografía de las enfermedades mentales a principios del XIX. Y, en fin, será Dostoyevski quien retomará el vocablo para enriquecerlo y dar vida a lo que es prácticamente un mito literario.

Por último, antes de abordar el análisis del personaje en el texto de Dostoyevski quisiera trazar una breve semblanza de los antecedentes literarios de dicho personaje⁵. No me remontaré a la Edad Media, en la que el concepto de idiota como sujeto marginal evoca toda una serie de personajes y un contexto muy especial vinculado a lo carnavalesco, entre otros ámbitos, sino que partiré del Renacimiento para señalar de modo muy somero algunos personajes que pueden relacionarse con el del escritor ruso.

a) El protagonista de *El aventurero Simplicissimus*, escrito por Grimmelshausen en 1668. Este personaje sencillo y muy ignorante se irá paulatinamente

4. «*Homme particulier, qui s'est renfermé dans une vie retirée, loin des affaires du gouvernement; c'est-à-dire celui que nous appellerions aujourd'hui un sage*». *Encyclopédie raisonnée des arts et des métiers*, consultable en línea: <http://diderot.alembert.free.fr/I.html> [4 junio 2010].

5. Trabajo que de nuevo está por hacer de modo sistemático. Aquí señalamos los hitos literarios más relevantes a nuestro entender.

«integrando» en la sociedad, lo cual, en el contexto de la Guerra de los Treinta Años, significa que se irá transformando en un depredador como los demás. Sólo en su primera etapa coincide pues con el personaje de Dostoyevski.

b) El inefable Quijote. La admiración de Dostoyevski por el personaje y la obra que este protagoniza queda patente en su propia novela, que lo cita directamente, comparando al hidalgo con el príncipe Myshkin (1996, 335). Aunque no coinciden en muchos aspectos, ambos, hidalgo y príncipe, comparten la vocación de deshacer entuertos y de purificar un mundo agusanado. Y ambos se crean un mundo aparte, un *idios cosmos* virtual que les aleja de ese *koinos cosmos* inaceptable e inasumible.

c) El *Cándido* de Voltaire, escrito para criticar la tesis leibniziana (que sostiene el predominio del bien en el mundo) y rousseauiana (el hombre es bueno por naturaleza). De hecho, es sabido que en la libreta de apuntes que Dostoyevski dejó antes de morir estaba consignado como primer proyecto futuro «escribir el *Candide* ruso».

d) Locos románticos. El Romanticismo subsume la figura del idiota en las del loco, monomaniaco, lunático, etc.⁶. Estos personajes, por ser a-rationales y cercanos a la infancia, se hallan más cerca de lo espiritual y lo sobrenatural, también más cerca del mundo del inconsciente y de la poesía. Son por tanto, y a pesar de su deficiencia, personajes tocados por la divinidad –y en esto los románticos recogen las tradiciones de culturas ancestrales que respetaban e incluso veneraban a los locos–. El personaje literario creado por Dostoyevski se aleja, sin embargo, tajantemente de este último matiz (a pesar de lo que sugieren ediciones de la novela rusa como la reproducida a continuación, fig. 3). Porque la enfermedad jamás fue considerada por el escritor ruso como un medio para comunicar con esferas sobrenaturales: la epilepsia era una desgracia, no una desgracia afortunada, como piensa por ejemplo Stefan Zweig, quien relaciona el sufrimiento de Dostoyevski con su potencia creativa (2004, 100-229), o Augusto Vidal en su biografía sobre el escritor ruso: «La epilepsia le permite ver claridades espirituales inaccesibles a los que gozan de buena salud» (1990, 96-97).

6. En mi artículo «El loco, el monómano y el idiota en los cuentos de Nodier» he estudiado esta hibridación dentro de los cuentos del escritor francés Charles Nodier, cf. ANDRADE 2007, 17-28. Cf. también R. PONNEAU 1987.



Fig. 3



Fig. 4

Por otra parte, subsumir al idiota dostoyesvkiano en el espectro de la locura puede llevar a considerar el personaje desde la óptica de la crítica francesa que ha analizado las relaciones entre el poder político y los grupos marginales, al modo de Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica* (1976). Sin embargo, no seguiré en este trabajo esa veta, pues el análisis que propongo se centra en la psicología del personaje y aspectos de estética comparada.

Pasemos ahora a abordar por tanto la morfología del príncipe Myskhin, el idiota de Dostoyevski. Existen una serie de rasgos que le definen, entre los cuales destaca la mezcla de ingenuidad e inocencia. Mezcla que no obstante parece a menudo un tanto fuera de tono, de forma que cabe más bien hablar de «candidez», por el matiz ligeramente peyorativo que incluye este vocablo (fig. 4). De Myskhin se dirá que «es un poco ingenuo [...], tanto que hasta resulta un poco ridículo» (1996, 117), o que «está muy bien educado y sus modales son excelentes [pero aparecel] quizá un poquitín simple a veces» (1996, 81). A este respecto también, y en un memorable episodio que narra una *soirée* en sociedad, el príncipe, constatando que los presentes se burlan abiertamente de él al compararle con el sufrido «caballero pobre» de Pushkin, piensa asombrado: «¿Cómo era posible asociar un sentimiento tan bello y genuino a una burla tan evidente y maliciosa?» (1996, 361). Por otra parte, la candidez no está reñida con la inteligencia, como lo muestran las siguientes palabras de Keller: «¡Pero perdón, príncipe, por un lado muestra usted una simplicidad y una inocencia como no se han visto ni en el Siglo de Oro, y de repente, al mismo tiempo, atraviesa usted a un hombre de parte a parte como una flecha, con una penetración psicológica tan profunda!» (1996, 441-442).

Otra cualidad que caracteriza a nuestro protagonista es la transparencia. Myskhin no tiene eso que el castellano designa con la acertada expresión de *retranca*; el príncipe está increíblemente desprovisto de malas intenciones. En él no se da el corte de apariencia/realidad y, dentro del cuadrado semiótico, debería definírsele como personaje «verdadero» (es

lo que parece y parece lo que es). De hecho, en la novela aparece presentado con rasgos luminosos: «... pelo rubio muy espeso [...]. Tenía los ojos grandes, azules y penetrantes [...]. El semblante del joven era, sin embargo, agradable, delicado y enjuto, si bien incoloro, y en ese momento estaba aterido de frío» (1996, 14-15), frente a, sobre todo, el personaje opuesto de Rogoyin, el «oscuro», de cabellera negra y propietario de una casona tenebrosa.

Además, como hemos dicho, Myshkin se caracteriza por su bondad. El propio Rogoyin le dirá a, en un raptó de admiración: «Eres, príncipe, un genuino “bobo de Cristo”, de esos a quienes ama Dios» (1996, 27), y Darya Alekseyevna exclamará: «¡Ahí tienen a un hombre bueno!» (1996, 246).

Burdovski afirmará que está «plenamente convencido, señor mío, de que quizá es usted mejor que los otros» (1996, 456) y la generala Yepanchina desde el principio observa «que es usted un joven muy bueno» (1996, 414-415). En fin, la atormentada Nastasia se despedirá de él afirmando en voz alta y con intención de criticar a los malvados que les rodean: «¡Adiós, príncipe, es la primera vez que he visto a un hombre!» (1996, 254).

No obstante, esa bondad es a veces exagerada o extravagante. Ocurre que, por ejemplo, el príncipe excusa la conducta mala o excéntrica de los demás (1996, 414). O bien pide perdón cuando, al contrario, debería ser él quien perdonase, porque la ofensa es del otro: «Este tonto sinvergüenza corre tras ellos pidiéndoles perdón» (1996, 408-409). Y a menudo da a la conducta ajena una importancia que no merece, sublevando el espíritu de justicia de los testigos –como observa la princesa Belokonsakaya–:

Eres un buen muchacho, pero absurdo. Alguien te da un par de kopeks y se lo agradeces como si te hubiera salvado la vida. Tú crees que eso es digno de alabanza, pero la verdad es que da asco (1996, 775).

El poco recomendable Yergueni Pavlovich le reconviene, pidiéndole moderación en su piedad por Nastasia: «En el templo se perdonó a una mujer [clara alusión al pasaje evangélico de la mujer adúltera], pero ¿cree usted que se dijo que había hecho bien, que era merecedora de honor y respeto?» (1996, 819). Su matrimonio con Nastasia es de hecho, como se sabe, un acto que obedece a la lástima y deseo de corredención del príncipe, no al

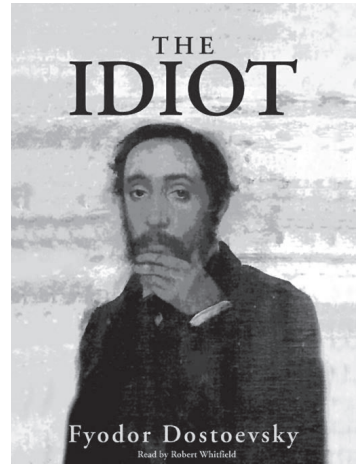


Fig. 5

verdadero amor. Lo cual atestigua los errores de comprensión y juicio que comete Myshkin, sumido en su especial *idios cosmos*.

... se comportaba de un modo un tanto extraño; a veces parecía escuchar sin oír, mirar sin ver, y reír a menudo sin saber ni entender por qué (1996, 18).

Myshkin no *ve* el mundo ni tiene una aprehensión de las cosas semejante a la del resto. Más tarde volveremos a este aspecto, que es clave para la definición del personaje.

Otra de las virtudes que guían los actos del idiota dostoyevskiano es la compasión. Para este personaje «la compasión es la principal, y acaso única, ley de la condición humana» (1996, 331). El lado oscuro de esta virtud es sin embargo, como precisa agudamente Aglaya, que puede llevar al «quietismo», en sentido filosófico-religioso:

Con ese su quietismo hay bastante para llenar cien años de felicidad. Tanto si le muestran una ejecución como si le muestran el dedo meñique, usted sacará la misma conclusión laudable de uno y otro caso y, además, quedará satisfecho. De este modo es fácil vivir (1996, 94).

Asimismo, el príncipe representa la infancia por sus atributos de inocencia y simplicidad. Lo cual de nuevo resulta a la vez positivo y negativo. Sobre todo negativo, desde el punto de vista de la sociedad, para un hombre instalado en la treintena: «¿Cómo podría casarse cuando lo que todavía necesita es una niñera?» (1996, 249). El propio Myshkin lamenta esta opinión sobre él: «Me dijo [el doctor Schneider] que estaba plenamente convencido de que yo mismo era un verdadero niño, un niño en todos los sentidos» (1996, 111). Para la mayor parte de los personajes y aunque no esté expresado explícitamente, la inocencia del príncipe consiste sobre todo en una inmadurez psicológica que le impide captar el mal subyacente al ser humano. Este es el sentido que quienes le insultan dan a la «idiotez» —y no el de una deficiencia intelectual, como interpreta Myshkin—; al insistir él en que «desde hace largo tiempo, ya estoy curado» (1996, 131), refiriéndose a la superación de la epilepsia, no comprende o no quiere comprender lo que significa el impropio «idiota» para el *koinos cosmos*.

Desde esta perspectiva, la novela de Dostoyevski podría interpretarse como un texto nostálgico-neurótico de la infancia. Pero también se ha leído (Benjamin 2000, 166-171) tomando la infancia como metáfora del pueblo ruso. Este punto de vista acentúa el nacionalismo de Dostoyevski y su defensa del alma rusa: el príncipe representa entonces a la joven Rusia que «acude» a la ciudad de San Petersburgo (metáfora de la decadente Europa) y se va descomponiendo y hundiendo en ella. La portada que reproduzco

inmediatamente parece tomar en cuenta estas consideraciones sociogeográficas (fig. 6)⁷.

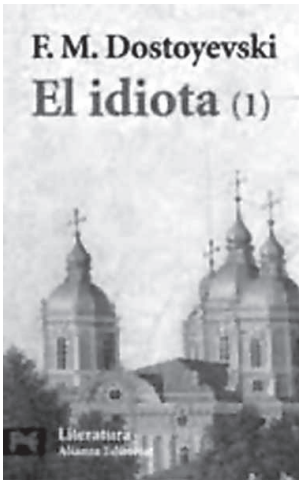


Fig. 6



Fig. 7

Por otra parte, las palabras del príncipe provocan un efecto perlocutivo complejo, muy alejado de su intención ilocutiva. Provocan reacciones de atracción y repulsión, simultáneamente. De las primeras ya se han proporcionado ejemplos en los párrafos anteriores; entre las segundas pueden incluirse el siguiente comentario general: «... el príncipe Myskhin [...] no era sino un pobre idiota» (1996, 81, fig. 7), y sobre todo la imprecación llena de hiel del tuberculoso Ippolit:

¡[Le odio], alma jesuítica, alma empalagosa, idiota, millonario bienhechor, a usted! ¡Le comprendí y le odié a usted hace ya mucho tiempo, cuando oí hablar por primera vez de usted, y le he odiado con todo el odio de mi corazón! [...] ¡Le mataría si siguiera vivo! (1996, 427).

Algunos personajes quedan perplejos ante una candidez tan soberana, y optan por pensar que el príncipe está fingiendo, que es un hipócrita: «Puede que este príncipe sea un redomado guasón y no tenga nada de idiota» (1996, 87). Pues por fuerza Myshkin *tiene que caber* dentro del esquema

7. Vinculadas no obstante también a la fuerte crítica de la sociedad rusa presente en la novela.

de las fisionomías habituales, de rutina. De modo que, para el criado del general Yepánchin, o viene a pedir dinero, o es un estúpido: «... o el príncipe era un pedigüño cualquiera y seguramente venía a pedir una limosna, o el príncipe era sencillamente un imbécil que carecía de amor propio» (1996, 39). Myshkin sencillamente no entra en los esquemas; representa *lo inaudito*, el escándalo.

Puede especularse acerca de ese efecto perlocutivo de odio o de desprecio (más allá de la burla o la rapacidad) que produce el comportamiento del príncipe. Puede decirse por ejemplo que la «bondad» de Myshkin pone al descubierto la maldad de los demás, las lacras y vicios de la sociedad. Hermann Hesse, por su parte, cree que esto ocurre «porque el idiota piensa de manera distinta a los demás. [...] Su pensar es el que yo llamo *mágico*. Este pacífico idiota niega la vida toda, todo el pensar y sentir, todo el mundo y toda la realidad de los demás» (1972, 277). Según Hesse ese pensamiento mágico que relumbra en breves epifanías se explicaría del modo siguiente:

... el medio segundo de suprema delicadeza y comprensión que ha experimentado algunas veces, aquella mágica capacidad de ser todo durante un momento, durante el relámpago de un instante, de simpatizar con todo, de compadecerse de todo, de comprender todo lo que hay en el mundo, la aceptación del caos, el retorno a lo desordenado, el regreso al subconsciente, a lo informe, a la bestia y, mucho más allá de la bestia, el retorno a todo inicio (1972, 280).

Esta interpretación haría pues del príncipe un personaje clarividente, un hombre dotado de un especial poder para penetrar en la comprensión del mundo. Interpretación que, como se ha podido entrever y como se confirmará enseguida, difiere totalmente de la que aquí propongo, y según la cual el príncipe precisamente aparta su mirada de esa aceptación del caos y la bestia de las que habla Hesse.

Otro rasgo llamativo e importante del carácter de Myskhin es su sentimiento de culpabilidad. Sin duda deben citarse aquí dos estudios que Sigmund Freud consagró tanto directamente al escritor ruso («Dostoyevski y el parricidio») como al sentimiento de culpa en el niño («Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales»). De acuerdo con Freud, la epilepsia de Dostoyevski sería un síntoma explicable desde el complejo edípico: el pequeño Fiodor se habría sentido culpable por querer matar a su padre y yacer con su madre. Teoría nada descaminada en este caso, teniendo en cuenta el carácter colérico y desabrido del padre, quien como es sabido murió a manos de sus siervos. Dostoyevski reflexionó toda su vida sobre este hecho. De modo

que, efectivamente, es más que verosímil que odiara a su padre. El odio entonces habría generado la culpa, y la culpa habría generado el autocas-tigo. De suerte que tendríamos a un criminal Dostoyevski cargando sobre sí mismo su culpa y la de los demás, «la culpa que de otro modo habrían tenido que soportar los demás» (Freud 1982, 92), es decir, sacrificándose –retomaremos este aspecto más abajo–⁸. Aplicando esto al personaje li-terario, diríamos que el príncipe Myshkin es epiléptico porque se siente culpable de un mal general (no causado explícitamente por su padre, en la novela), y quiere borrar ese mal mediante su propio sacrificio.

Los ejemplos de ese sentimiento de culpa abundan en la novela; v. gr., al sospechar el príncipe que se burlan de él, sus pensamientos son los siguientes: «Pero se afligía de su *monstruosa y perversa susceptibilidad* [...] y estaba sinceramente dispuesto a considerar que, de todos los que le rodeaban, era él moralmente el más ruin de los ruines» (1996, 369). Y si eventualmente se permite expresarse con vehemencia, de inmediato la reacción será así: «Pero apenas hubo tomado asiento, cuando un penoso arrepentimiento le traspasó el corazón» (1996, 394), seguida de un «acceso de vergüenza y honda amargura» (1996, 395).

En cuanto al mencionado espíritu de sacrificio, ya se ha explicado su causa, y su pretendido efecto de «borrar» el mal; sabido es también que Dostoyevski concedía la mayor importancia a la idea de redención por el sacrificio, y especialmente el femenino. Stefan Zweig explica además el efecto de retroalimentación de dicha idea: «Todo sufrimiento engendra en su alma abierta nuevo amor al sufrimiento, una sed insaciable, ávida y flagelante de una nueva corona de mártir» (2004, 118). La autoinmolación molesta sin embargo a quienes como Aglaya aprecian lo positivo de las cualidades de Myshkin: «¿Por qué se humilla usted y se rebaja ante todos ellos? ¿Por qué arruga usted todo lo que lleva dentro? ¿Por qué no tiene amor propio?» (1996, 488). Aglaya de nuevo ha pasado el escalpelo para separar sano sacrificio e insana humillación. Una cosa es que el príncipe consagre su vida a la búsqueda de la verdad y, como el Aleksei de *Los hermanos Karamazov*, «si por ventura creen haberla encontrado, anhelan servirla con todas las fuerza de su alma y son incluso capaces de sacrificar su vida por ella si es preciso» (cap. V), y otra es que se ofrezcan en holocausto degradante a esa verdad. Esta última

8. No olvidemos, para rematar la explicación, la influencia que el cristianismo de Fiódorov ejerció sobre Dostoyevski, con su idea de que los hijos podían redimir los pecados de sus padres.

faceta es la que desarrollará el director de cine Lars von Trier hasta la exasperación, como veremos.

Es obvio por otra parte que el tema del sacrificio en el *Idiota* se asocia al personaje del Jesucristo de los evangelios, como dan fe algunas otras ediciones y carteles de representaciones teatrales (figs. 8 y 9). Nietzsche desarrolla este tema vinculándolo a su teoría del Superhombre en su obra *El anticristo* (2009), donde hace además alusión explícita a la literatura rusa y en concreto a Dostoyevski. El Superhombre representa la libertad frente a la constricción impuesta por la ética tradicional cristiana, que siguen tanto Jesucristo como el personaje del idiota:

Es una lástima que en contacto con el más interesante de todos los *déca-dents* [Jesucristo] no haya vivido un Dostoyevski, quiero decir, alguien que supiera percibir precisamente el encanto conmovedor que fluía de tal mezcla de sublimidad, enfermedad a infantilidad (2009, xxxi)⁹.

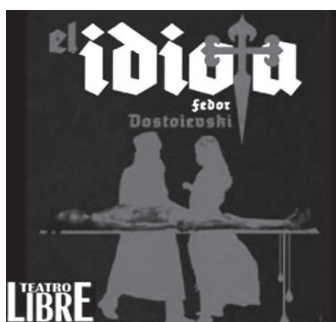


Fig. 8

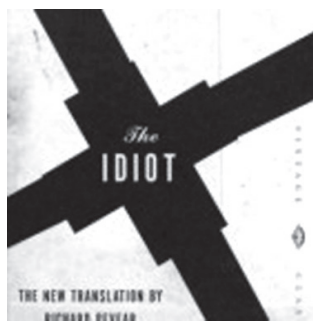


Fig. 9

El propio Kant entra en la categoría de los idiotas, al haber asimilado la ética cristiana en su imperativo categórico:

Diré aún dos palabras contra el moralista Kant. Toda virtud debe ser la propia invención de uno, la íntima defensa y necesidad de uno; en cualquier otro sentido sólo es un peligro. Lo que no está condicionado por nuestra vida, la perjudica; cualquier virtud practicada nada más que por respeto al concepto «virtud», como lo postulaba Kant, es perjudicial. La «virtud», el «deber», el «bien en sí», el bien impersonal y universal; todo esto son quimeras en las que se expresa la decadencia, la debilidad última de la

9. Nietzsche vincula también directamente «ese mundo singular y enfermo en que nos introducen los Evangelios» con la novela rusa, «donde parecen darse cita la escoria de la sociedad, las enfermedades nerviosas y un idiotismo “infantil”» (xxxix).

vida, lo chinesco a la königsberguiana. [...] ¿Qué arruina tan rápidamente como trabajar, pensar y sentir sin que medie una necesidad interior, una vocación hondamente personal, un placer?, ¿como autómatas del «deber»? Tal cosa es nada menos que la receta para la *décadence*, hasta para la idiotez... Kant se convirtió en un idiota (2009, XI).

No obstante, a pesar de las críticas e incluso de la interpretación que explica la figura del idiota dostoyesvskiano desde la neurosis, lo cierto es que, de alguna forma, la figura del príncipe Myshskin sigue resultando conmovedora. Porque ciertamente fue forjada para representar el ideal de bondad moral, ya se llame cristiano, kantiano o laico; el príncipe es «un hombre capaz de encarnar un ideal; una vez que encarna ese ideal cree en él, y habiendo creído en él, le consagra ciegamente su vida entera» (1996, 335).

Pasemos ahora a las reescrituras literarias, entre las que sobresale la novela *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* de Claude Simon, interesante experimento del premio Nobel escrito en 1957¹⁰. Simon conserva un esquema narrativo próximo al de Dostoyevski y personajes similares, ubicados en un entorno espacio-temporal contemporáneo. Sin embargo, este texto camina en sentido literalmente opuesto al de la poética dostoyesvskiana. En primer lugar, porque mantiene una línea narrativa continua con muy pocos diálogos, inversamente a lo que, como señaló Bajtín (1988), caracterizaba la escritura del novelista ruso. En segundo lugar, porque, consecuentemente con lo anterior, en las geniales escenas de grupo dostoyesvskianas reemplaza el punto de vista y la focalización sobre interna múltiple por una focalización sobre y por interna casi exclusivamente monopolizada por el personaje principal. De modo que no oímos las palabras de los otros personajes, ni penetramos en su mente, sino que escuchamos el relato dubitativamente desplegado por el narrador protagonista. De esta forma *Le vent* se emparenta con *El ruido y la furia*, y se aleja por un lado de la vocación crítica social que tenía *El idiota* de Dostoyevski, y por otro, de nuevo, de la tendencia dramática (teatral) de la escritura dostoyesvskiana. Porque lo que le interesa de forma prioritaria a Simon, como a los otros escritores de la Nueva Novela francesa, es la experimentación con la escritura –la aventura de la escritura, como reza la célebre fórmula–. De modo que *Le vent* ofrece, sobre todo, una reflexión metadiscursiva en

10. Existe otra novela que, por el título, podría hacer pensar en el texto de Dostoyevski: *L'idiot du village* (2005) de Patrick Rambaud. Pero nada tiene que ver con el hipotexto comentado, salvo que el *idiot* del título hace referencia a lo que en castellano designamos como *tonto del pueblo*.

la que los contornos más o menos nítidos de la trama de Dostoyevski se difuminan completamente, generando un relato confuso y con abundantes pretericiones y reticencias. En suma, el texto de Simon acentúa no la interacción de los personajes, sino la importancia de la escritura como proceso; no la espacialidad sino la temporalidad; y no el dialogismo, sino la univocidad. En el párrafo que traduzco a continuación, y que corresponde a la célebre escena de la bofetada del *Idiota*, se aprecian estos aspectos:

Y me contó la continuación, o más bien me describió esa sucesión, esa serie de imágenes confusas que se empujaban unas a otras, abigarradas, cacofónicas, ordenándose poco a poco en su cabeza a medida que el dolor se despertaba al intentar ponerse de pie, titubeante como un borracho, contemplado por el círculo de dioscecillos de alajú que iban con la tripa redonda al aire y los mocos verdes colgando y las greñas desmelenadas como erizos contra el cielo del crepúsculo: de nuevo la deslumbrante hilera de dientes en el rostro del boxeador que estaba viendo ahora a Teresa, después el mismo rostro ensombrecido de repente al descubrirle a él, Montès, detrás de la niña, y entonces, sin transición, el cuerpo que instantes antes estaba tumbado, echado en una pose indolente, levantarse, saltando, y la cosa (no el puño –Montès no tuvo tiempo de verlo llegar, no sólo para poderlo identificar sino para evitarlo–) rápido, negro (es decir, que enseguida todo se volvió negro), dándole en plena cara, y eso era todo, y después encontrarse ahí, quitándose el polvo e intentando, cuando ya había logrado reponerse, hacer lo propio con sus ideas (1957, 123; la traducción es nuestra).

La narración no es, por tanto, sino una «sucesión» de hechos «confusos», fragmentados y en desorden: exactamente al modo como está descrita la escena de agresión en este párrafo. Además, en las últimas líneas se describen «sin transición» dos imágenes, la de los dos hombres frente a frente, y la del cuerpo de Montès caído en el suelo. Las expresiones «no tuvo tiempo», «eso era todo», «y después encontrarse ahí» refuerzan lo que podría describirse como escamoteo del gesto (de la agresión), es decir, de aquello que sí cuenta en el teatro, de lo específicamente dramático. Insistamos, pues: Simon despliega una poética en las antípodas de la de Dostoyevski.

Por otra parte, las reescrituras cinematográficas del *Idiota* han sido muy abundantes. Varios directores han ofrecido adaptaciones directas o indirectas de la novela, y otros han escogido personajes y temas muy semejantes a los de Dostoyevski.

Entre las adaptaciones destaca la que Akira Kurosawa realizó en 1951 bajo el título japonés *Hakuchi*¹¹, pero existen muchas otras: las de Pyotr Chardynin en 1910, Georges Lampin en 1946, Ivan Pyryev en 1958, y, más recientemente, las de Andrei Wajda en 1994 (*Nastasia*, que adapta el último capítulo del libro), el checo Sasa Gedeon en 1999 (*Navrat idiota*, *El regreso del idiota*), la de Roman Kachanov en 2001 (*Down House*, parodia de la novela ambientada en el *underground* moscovita de finales de los 90) y la francesa de Pierre Léon en 2009 (*L'idiot*). Además, el indio Mani Kaul y el ruso Vladimir Bortko han realizado sendas series para televisión, en 1991 y 2003 respectivamente. Un caso aparte sería la cinta de Andrzej Żuławski que lleva por título *L'amour braque* (traducible como «el amor chiflado»), rodada en 1985, que busca quizá reflejar el impacto en la recepción de la violencia del mundo ruso por parte de una mentalidad europea más contenida –o quizá no–. Por ende, el propio Andrei Tarkovski había trazado un proyecto de adaptación de la novela que su muerte truncó.

En cuanto a las películas que presentan afinidades temáticas con la novela, existen varias categorías que señalo a continuación.

a) Comedias que ponen en escena a personajes del tipo del «tonto» tradicional. Entre ellas pueden citarse *Un idiot à Paris* (1967) de Serge Korber (basada en una novela de René Fallet) o *Dos tontos muy tontos* (*Dumb and Dumber*, 1994) de Peter Farrelly. Junto a esta categoría se alinea la de aquellas comedias que giran en torno a la consabida pareja Pierrot/Arlequín, funcional desde antiguo; un ejemplo reciente es la película *Que te calles* (*Tais-toi*, 2003) de Francis Veber. En todos estos casos el mito literario es empleado de forma cómica, no trágica, y la acción culmina en un final feliz en que la sociedad no sólo no expulsa al personaje sino que lo reabsorbe y lo integra –contrariamente a lo que ocurre en la novela de Dostoyevski–.

No obstante, en otras comedias despunta un matiz trágico que ya aproxima un tanto el texto cinematográfico al literario. Por ejemplo, en *La cena de los idiotas* (1998), también de Francis Veber, en que bajo la burla

11. KUROSAWA se inspiraría en Dostoyevski para otra de sus películas, *Kagemusha, la sombra del guerrero* (1980), que presenta afinidades temáticas con *El doble* del escritor ruso. Además, otras películas como *Madadayo* (1992) o *Dersu Uzala* (1975) describirían personas bondadosas. En su adaptación del *Idiota* intenta explicar la conducta del protagonista mediante dos procedimientos: por un lado, crea una culpa real en el príncipe (había sido condenado por un delito), con lo cual sí hay necesidad de expiar algo concreto; por otro, traslada al protagonista la experiencia de estar personalmente frente al pelotón de ejecución –experiencia de la muerte–, que motivaría el arrepentimiento y la decisión de «ser mejor el resto de su vida».

a un hombre simple se entrevé la crueldad de unos sofisticados parisinos, ampliándose la crítica a todo un grupo social acomodado. Otra película en la que el matiz trágico desborda el inicial planteamiento jocoso y que emplea el personaje del idiota de un modo semejante al del extranjero (mirada inocente sobre un desarrollo histórico y una sociedad) es la ya citada *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis. El filme se inspiraba de una novela escrita por Winston Groom, pero Zemekis substituyó acertadamente el relativo cinismo del protagonista de la novela por la calidez y bondad de Forrest, magistralmente interpretado por Tom Hanks. Este personaje dejó su huella en toda la sociedad americana, generando la moda de una actitud ante el mundo que tenía muchos aspectos en común con la del personaje de Dostoyevski: cierta despreocupación por el futuro, adaptación ética a las situaciones por empatía con los demás, generosidad, disponibilidad, etc.

b) En un registro completamente diferente, más próximo a la mentalidad romántica, se ubicarían las películas en que el idiota es un loco que se comunica con lo espiritual; por ejemplo, *Ordet* (*La palabra*, 1955) de Carl Theodor Dreyer.

c) Otra categoría quedaría constituida por los filmes protagonizados por un hombre o mujer con algún retraso intelectual, pero de planteamiento dramático. Me estoy refiriendo a cintas como *La Strada* (1954) de Fellini, en que la leal Gelsomina encarna la voluntad de sacrificio (para redimir a su patrón), o incluso al *Enigma de Caspar Hauser* de Werner Herzog (1974), en la que el retraso del protagonista se debe a una deficiencia de socialización y permite, paradójicamente, elaborar una comprensión y aprensión particularísimas del mundo.

d) Puede hablarse igualmente de un grupo formado por películas en las que se desarrolla la idea de un darwinismo social según el cual el más apto, es decir, el depredador nato, dominante y manipulador, sobrevive ante los menos aptos, es decir, los idiotas, los «blandos». El director francés Étienne Chatiliez ha dado ejemplos de este esquema en sus filmes *Tatie Danielle* (*¿Qué hacemos con la abuela?*, 1990) y *La vie est un long fleuve tranquille* (*La vida es un largo río tranquilo*, 1989).

e) Un caso aparte es el de Jean Luc Godard, que en varias películas alude a la figura del idiota, y especialmente en *Soigne ta droite* (1987). En esta última, un director de cine (el propio Godard) designado como «el idiota» recibe una llamada en que se le dice que se le perdonarán sus faltas si rueda en ese día una película y la entrega. La conexión con el

personaje de Dostoyevski es evidente, aunque no llegue más allá en el resto del filme.

f) La novela de Dostoyevski aparece citada gráficamente (mediante una imagen del libro) en los primeros planos de la película *El maquinista* (2004) de Brad Anderson; el nexa que vincula la trama del filme con el texto ruso es la culpa que corroe al protagonista y que provoca sus alucinaciones y su insomnio.

g) En fin, y como anunciamos al comienzo de este trabajo, un cineasta cuya filmografía ha ahondado en temas muy similares a los tratados por Dostoyevski en su novela es Lars Von Trier. Este realizador danés mantiene una actitud contradictoria frente al personaje del idiota, pues al mismo tiempo queda fascinado ante él, pero ejerce toda la violencia posible sobre él, a través de los demás personajes. Su actitud se asemejaría a la de Nietzsche frente a, especialmente, el Jesucristo de los Evangelios. Así, *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the dark*, 2000) pone en escena a una mujer simple y fantasiosa que acepta un castigo inmerecido por salvar a su hijo, y en *Rompiendo las olas* (*Breaking the waves*, 1996) otra mujer, con retraso mental, asume un extraño sacrificio por lograr que su esposo recobre la salud. Por su parte, *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998) es una inteligente cinta que en un tono tragicómico plantea un episodio en la vida de un grupo de jóvenes o preadultos inadaptados y rebeldes, cuya postura antisistema les lleva a fingirse retrasados –idiotas–. La reacción que producen los actos de estos jóvenes sobre el espectador oscila entre la risa ante la broma juvenil algo exagerada (por ejemplo, en la visita a la fábrica, fig. 10) y la incomodidad en la visita de los verdaderos deficientes (fig. 11).



Fig. 10



Fig. 11

A su vez, dentro del grupo existe una auténtica *idiota* clásica y dostoyevskiana, una mujer (un personaje femenino de nuevo, y siempre será así), Karen, que intima con los demás por estar pasando la grave tragedia de la pérdida de un hijo. Si bien Karen manifiesta su desacuerdo con el comportamiento fingido de los otros, al final de la película será la única en aplicarlo hasta sus últimas consecuencias y con el sentido absoluto que pretenden darle los demás, es decir, como expresión del rechazo, en este caso, de una familia que culpabiliza traumáticamente en vez de acoger con calidez a la víctima. De esta forma, Karen supera su primer comportamiento, en el que predomina el sentimiento de culpa y autocastigo («No tengo derecho a ser feliz»), mediante un comportamiento inaceptable socialmente («saca el idiota que llevas dentro») con el que está expresando su protesta, autoafirmación y dolor.

Pero quizá la película que recoge más aspectos del mito sea la impactante y minimalista *Dogville* (2003). En ella se opera la vuelta de tuerca que hace que un personaje inteligente y sin especial bondad se transforme, por un esfuerzo de voluntad, en idiota o personaje clemente, comprensivo y sacrificado. Sin embargo, este esfuerzo dejará finalmente traslucir un sentimiento de superioridad o soberbia alejado de la piedad del idiota dostoyevskiano, y más propia de un superhombre...

Como es sabido, en *Dogville* una mujer (Grace, interpretada por Nicole Kidman) acude a un pueblo perdido de las Montañas Rocosas huyendo de su padre, que es un gánster sanguinario. En dicho pueblo será aceptada con reticencias, y luego, paulatinamente (la película dura casi tres horas), utilizada como criada y usada como esclava sexual. Ella sufre en silencio, porque rehúsa condenar a nadie y justifica incansablemente las acciones de quienes la vejan. La vuelta de su padre explica este comportamiento a través de un complejo diálogo entre Grace y el gánster, diálogo que transcribimos parcialmente en su doblaje al castellano:

ÉL. Creo que tengo derecho a decir qué es lo que no me gusta de ti. [...] Fue una palabra que utilizaste para provocarme. Me llamaste arrogante. [...] Tú eres arrogante. [...] Una niñez llena de privaciones y un homicidio no te hacen necesariamente un criminal. La culpa es sólo de las circunstancias. Los violadores y los asesinos puede que sean víctimas según tú, pero yo los llamo perros [...].

ELLA. Los perros sólo se guían por su instinto, ¿por qué no íbamos a perdonarles?

ÉL. A los perros les podemos enseñar muchas cosas, pero no si les perdonamos cada vez que se dejan llevar por su instinto.

ELLA. ¿Soy arrogante porque perdono a las personas?

ÉL. ¡Por Dios! ¿No te das cuenta de lo condescendiente que eres al decir eso? Tienes la idea preconcebida de que no hay nadie [...] que no pueda

alcanzar los altos valores que tú tienes, y disculpas a todos. [...] Tú perdonas a los demás con excusas que por nada del mundo te perdonarías a ti misma.

ELLA. ¿Por qué no voy a ser clemente? ¿Por qué?

ÉL. Tienes que ser clemente cuando el momento lo exige. Pero también tienes que conservar tus valores; se lo debes a ellos. El castigo que mereces por tus tropiezos, ellos lo merecen por los suyos.

ELLA. Son seres humanos, papá.

ÉL. No, no. ¿Acaso todos los seres humanos no deben responder de sus actos? ¡Por supuesto que sí! Pero no les concedes esa posibilidad. ¡Eres tremendamente arrogante!

En estas palabras están contenidos los aspectos más básicos de la psicología del idiota de Dostoyevski, especialmente a) el sentimiento de culpa, experimentado por Grace después de un presunto «homicidio», b) la justificación de cualquier acto de violencia realizado por otro («Los violadores y los asesinos puede que sean víctimas según tú», «¿por qué no íbamos a perdonarles?») y c) el autocastigo («por nada del mundo te perdonarías a ti misma»).

Este tenso y profundo diálogo es no obstante el detonante para una transformación en la de actitud de Grace, simbolizado por el cambio de iluminación: de una luz tenue se pasa a una luz fuerte (fig. 12), la «luz de la luna», que pone en evidencia las aristas y perfiles de los habitantes del pueblo, es decir, su maldad.



Fig. 12

La protagonista súbitamente se niega a «seguir encubriendo» a estas gentes y busca lo que su padre ha indicado: la responsabilidad de cada

uno de ellos («¿Acaso todos los seres humanos no deben responder de sus actos?»). Y al permitir que asuman sus responsabilidades, Grace descubre la necesidad de castigo: ellos necesitan ser castigados para cambiar o, al menos, para liberarse de su sentimiento de culpa. Finalmente, el castigo será proporcional al daño causado, es decir, infinito. Grace «resuelve problemas»: recobra la autoestima, se libera de su neurosis, y acepta la existencia del mal en el mundo... admitiendo formar parte importante en dicho mal.

Podrían citarse y analizarse en profundidad muchos otros ejemplos. Este trabajo no tiene sin embargo pretensión alguna de exhaustividad, sino que pretende sobre todo abrir un campo de investigación. En conclusión, he tratado de mostrar las características fundamentales y la versatilidad del mito o figura literaria del «idiota» fijado por Dostoyevski, mito que ha revelado su complejidad y su capacidad de generar interpretaciones y reescrituras tanto literarias como cinematográficas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Pilar. «El loco, el monómano y el idiota en los cuentos de Nodier». *Anales de Filología Francesa*, 2007, 15, pp. 17-28. <<http://revistas.um.es/analesff/article/view/21651/20941>> [5 octubre 2012].
- BAJTÍN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoyevski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BENJAMIN, Walter. «L'Idiot de Dostoyevski». En *Oeuvres I*. París: Gallimard, 2000.
- BILBENY, Norbert. *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- CUSA, Nicolás de. *Un ignorante discurre acerca de la sabiduría (Idiota. De Sapientia)*. Intr., trad. y notas Jorge Mario Machetta y Claudia D'Amico. Edición bilingüe. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- DIDEROT, Denis. *Encyclopédie raisonnée des arts et des métiers (1750-1765)*. <http://diderot.alembert.free.fr/I.html> [5 octubre 2012].
- DOSTOYEVSKI, Fiodor Mijailovich. *El idiota*. Trad. Juan López Morillas. Madrid: Alianza, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- FREUD, Sigmund. «Dostoyevski y el parricidio». En *Obras completas*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1982, vol. XXI.
- HESSE, Hermann. «Pensamientos sobre *El idiota* de Dostoyevski». En *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1972, tomo IV.
- LANTZ, Kenneth. *The Dostoevsky Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2004.
- MAURON, Véronique y Claire de RIBAUPIERRE. *Les figures de l'idiote*. París: Eds. Léo Scheer, 2004.

- NIETZCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra; Más allá del bien y del mal; La genealogía de la moral; El crepúsculo de los ídolos; El anticristo*. Madrid: Gredos, 2009.
- PONNEAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Toulouse: CNRS, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul. *El idiota de la familia. Gustave Flaubert de 1821 a 1857*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1975.
- SIMON, Claude. *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*. Paris: Éds. de Minuit, 1957.
- URBAIN, Jean-Didier. *El idiota que viaja: relatos de turistas*. Madrid: Endymion, 1993.
- VIDAL, Augusto. *Dostoyevski*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990.
- ZWEIG, Stefan. *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoyevski)*. Barcelona: Acantilado, 2004.