

## LA PARODIA DE FALSTAFF, O LA SECTA DE UN SOLO MIEMBRO

John Narváez Espinosa  
Universidad Central de Venezuela  
Fundación Empresas Polar  
john.narvaez@gmail.com  
john.narvaez@fundacionempresaspolar.org

### RESUMEN

En este artículo se describe, de una manera elegíaca, el *pathos* o personalidad literaria de Harold Bloom, a partir de sus críticas a *Hamlet* y a *Enrique IV* de William Shakespeare, cuyos personajes fuertes, Hamlet y John Falstaff, encarnan, respectivamente, las dos versiones extremas del gnosticismo, a saber, el ascetismo y el libertinaje. El examen de Falstaff en particular muestra el valor del propio Bloom como maestro o inductor hacia el reconocimiento de lo que este crítico denomina *genio*, un concepto que, aunque caído en desuso dentro de la crítica literaria contemporánea, en el sistema literario de Bloom es recuperado y asimilado a la noción de *pneuma* proveniente de la antigua religión gnóstica. En conclusión se afirma que Bloom, un gnóstico tardío perteneciente a la corriente del libertinaje, nos enseña la literatura como un vicio del espíritu, en una especie de comedia crítica en la que se hace burla de la moral, del poder y del Estado.

**PALABRAS CLAVE:** crítica literaria, teoría literaria, gnosticismo.

### ABSTRACT

This paper describes, in an elegiac style, the *pathos* or literary personality of Harold Bloom, using his lectures on William Shakespeare's *Hamlet* and *Henry IV*, whose main characters, Hamlet and John Falstaff, represent, respectively, the extremes of gnosticisim:

ascetism and licentiousness. Specially, the lecture on Falstaff shows Bloom's own ability as a master who helps his readers in order to recognize what he calls *genius*, an old-fashioned concept in literary criticism which Bloom, in his literary theory, recovers and assimilates to the gnostic notion of *pneuma*. It concludes that Bloom, as a late gnostic, belongs to the current of licentiousness, and teaches us literature as a vice of spirit, in a kind of comedy that mocks morals, power and State.

**KEY WORDS:** literary criticism, literary theory, gnosticism.

## 1

Aunque *Shakespeare: la invención de lo humano* (Bloom, 2008) se ocupa de treinta y cinco obras de teatro del dramaturgo isabelino, el énfasis de ese libro está puesto en el estudio de dos personajes, Hamlet y Falstaff, en los que Harold Bloom distingue las dos personalidades más logradas que el arte literario haya producido nunca. Su fuerza en cuanto invenciones impide, en opinión de Bloom, confinarlas en sus textos respectivos, *Hamlet* y *Enrique IV*—un drama histórico en dos partes—, obras en las que ciertamente actúan el príncipe de Dinamarca y el Sócrates de Eastcheap, pero a las que también trascienden; un punto en el que insistirá el crítico mientras dure su exploración por los universos que conforman las interioridades de Hamlet y Falstaff. Tengamos en cuenta que para Bloom el valor de un drama se encuentra menos en el argumento o en el lenguaje que en las personalidades que viven en él. Esto hace que prefiera estudiar al personaje —o más bien a la sustancia espiritual que le es intrínseca, asimilable al *pneuma* de los gnósticos— dejando en segundo término las cuestiones que serían más del gusto de una crítica formalista.

Aristóteles (1982) remitió el valor literario a la composición de las tramas, especialmente si eran complejas, es decir, con peripecias y anagnórisis; Bloom ha desplazado ese valor hacia la invención del personaje, con cuya complejidad idiosincrásica, si la tiene, identifica lo sublime canónico: «Yo interpreto que, como significado, la

personalidad lo es todo, una vez que la personalidad se ha purgado a sí misma en un segundo nacimiento» (Bloom, 2008: 534). La mayor parte de la «Escuela del Resentimiento» (expresión que Bloom utiliza, grosso modo, para referirse a los estudios culturales), en su fusión de Aristóteles con Saussure, concluyó que lo que más importaba en la literatura era el lenguaje, que así dejaba de ser el medio de la creación verbal para transformarse en su fin. En ese ámbito, de una manera desconcertante, Foucault (1999) afirmó que el valor estético habría que buscarlo en el futuro en el habla de los locos: hemos de suponer entonces que si Foucault hubiera tenido la oportunidad de escribir una crítica de *Hamlet* usando ese criterio, con toda seguridad habría concedido los laureles a Ofelia por las canciones que entonó durante su locura, y no a Hamlet, cuyos monólogos no pertenecen a un loco sino a alguien que solamente finge serlo.

Los principales personajes shakesperianos tienen la capacidad de oírse a sí mismos por casualidad y de experimentar mutaciones –segundos nacimientos podríamos decir– a partir de esa percepción interior. Pensemos por supuesto en los monólogos de Hamlet, pero también en las introspecciones que hacen de Yago un artista del crimen luego de haber ocupado un largo primer plano como fiel soldado de Otelo, o en Falstaff y la cualidad de tomarse a sí mismo en broma. Don Quijote y Sancho Panza, ha diferenciado Bloom, también son personajes que cambian, aunque lo hacen oyéndose mutuamente, al contrario de las criaturas más bien solipsistas de Shakespeare. Evidentemente estoy parafraseando al crítico estadounidense y su hipótesis de que antes de Shakespeare, Cervantes y Montaigne los escritores habían producido personajes (*ethos*) pero no personalidades (*pathos*), o imágenes de la persona interior creciente, en permanente proceso de cambio. La eternidad de Dante está inmensamente poblada de individuos que ya tienen asignado su lugar en ella y que por tanto no necesitan cambiar.

Falstaff y Hamlet son capaces de ahondar en el abismo de sus respectivas personalidades, pero fuera de eso no tienen otra cosa en común. Shakespeare imaginó en cada caso seres por completo diferentes, de manera que la variedad que nos ofrecen sus obras, al ser tan grande, hace que Bloom no escatime elogios para el que considera el escritor más completo que hay en la literatura. Hamlet es un intelectual carismático, una persona a la que estamos dispuestos a admirar pese a que sabemos que ha causado la locura

de Ofelia con su desprecio, o que ha enviado sin remordimientos a la muerte a sus compañeros Rosencrantz y Guildenstern, por no hablar de su regocijo al enterarse de que ha matado a Polonio por accidente. Durante la lectura de la tragedia uno no puede sustraerse al sentimiento de estar de parte de Hamlet, sobre todo en el acto V, en el que por medios directos o indirectos el príncipe pone fin a la vida de su madre y de su padrastro. Su rival Laertes e incluso Claudio, el rey usurpador, resultan bondadosos comparados con Hamlet, que no obstante es para Bloom la mejor imagen de la trascendencia secular, el único héroe de la conciencia del que tengamos noticias.

Junto a él Bloom ha situado a Falstaff, que es incapaz de matar a nadie, lo que sin embargo no le ha servido de defensa ante las reacciones que en su contra tienen habitualmente los lectores de *Enrique IV*. Bloom valora en él lo que denomina una celebración inmanente de la vida por parte del grueso caballero, celebración que incluye por supuesto su gracia en el uso del lenguaje –comparable, para tener alguna referencia, a la del zurcidor de refranes Sancho Panza, aunque Falstaff lleva bastante más lejos el ingenio que el escudero de don Quijote–, así como sus excesos en la mesa y sus visitas a los prostíbulos. La versión que da Bloom de Hamlet como imagen de la trascendencia humana –al príncipe ni siquiera le importa su vida, y Dinamarca es una cárcel para él, pero en realidad lo es cualquier otro lugar– y de Falstaff como imagen de la inmanencia –éste vive contento de su propio ser y de su circunstancia, incluso en el escenario de una guerra civil– tal vez exprese en el fondo una distinción que hubo en el interior del gnosticismo entre la santidad y el libertinaje.

Resulta por demás inquietante descubrir los paralelismos que unen, casi sin duda de una manera fortuita, a los dos principales personajes de Shakespeare con estos y otros aspectos del gnosticismo, empezando por el misterio de la resurrección, pues los dos en cierto modo han regresado de la muerte, tal como puede verse en sus historias respectivas: Hamlet, después de haber sido enviado a Inglaterra para que lo ejecuten por órdenes secretas de Claudio, reaparece en el acto V entre las fosas de un cementerio, hablando con sublimidad macabra con los sepultureros; mientras que Falstaff, a quien han visto muerto en el campo de batalla de Shrewsbury, se levanta cuando el peligro ha terminado, quizás mostrándonos con ello que, si no deseamos matar ni que nos maten, la forma más sabia

de conservar la vida es haciéndonos pasar por muertos: «Falstaff –como Hamlet, Don Quijote y Mr. Pickwick– está todavía vivo porque Shakespeare sabía algo así como el secreto gnóstico de la resurrección, que es que Jesús primero se levantó y *luego* murió» (Bloom, 2008: 363).

¿Es una mera casualidad que los principales personajes de toda la imaginación literaria tengan en común el haber sido creados a través de un segundo nacimiento? La libertad humana parece ser algo no muy fácil de entender; y dado que tampoco sobran los maestros que puedan instruirnos en ella, cada escritor tiene que avanzar en solitario hacia ese conocimiento que le permita componer imágenes del espíritu libre. Don Quijote, en la lectura de *El canon occidental*, viene al mundo cuando Alonso Quijano frisaba los cincuenta años de edad, y nace como resultado de haber leído los libros de caballerías que compró tras haber vendido casi todas sus tierras; Bloom considera al nuevo caballero un hombre *pneumático* y a su supuesta locura el aspecto que presenta su libertad a ojos de los demás personajes. Alonso Quijano el Bueno, lo que Don Quijote era antes y lo que vuelve a ser al final para morir, es un hombre psíquico, un devoto cuya historia no nos interesa demasiado en comparación con la aventura del caballero: «Don Quijote abandona su pueblo para buscar su patria espiritual en el exilio, porque sólo los exiliados pueden ser libres» (Bloom, 2005a: 144). Semejante reflexión sirve también para evocar a Dante y su destierro perpetuo de Florencia, pues el poeta y principal personaje de la *Comedia* encontró el camino hacia su salvación a costa de apartarse de la voluntad que lo ataba a su patria.

La salvación entendida por los gnósticos pertenecía exclusivamente al reino de lo espiritual, lo que evitaba que la materia fuese afectada en modo alguno por ese extraordinario acontecimiento que tenía lugar en las soledades de la mente. Por eso proliferaron en analogías que por una parte hermanaban al espíritu con metales preciosos, y por otra al cuerpo con sustancias viles: así, diciendo por ejemplo que una joya que se sumergiera en el barro no perdería su valor, explicaban que ellos no tenían ética. Ireneo de Lyon, un obispo del siglo II d. C., deploraba la soberbia de los herejes, quienes consideraban a los católicos o cristianos institucionales como seres espiritualmente inferiores:

Sostienen que por esto nos es necesaria a nosotros la buena conducta ya que de otra manera no nos podríamos salvar, mientras que ellos se salvarán absolutamente, no por la conducta, sino por el hecho de ser espirituales por naturaleza. Del mismo modo que lo terreno no puede participar en la salvación, porque no es capaz de recibirla, así también lo espiritual, es decir ellos mismos, no puede recibir corrupción, cualesquiera que sean las obras a las que se entregue. El oro arrojado en el barro no pierde su belleza, sino que conserva su propia naturaleza, puesto que el barro en nada puede perjudicar al oro; así afirman acerca de sí mismos que, aunque se entreguen a cualquier tipo de obras materiales, no pueden recibir ningún daño ni perder la subsistencia espiritual. (Ireneo de Lyon, 2002: 52)<sup>1</sup>

A partir del bajo concepto que tenían del mundo, los hombres así descritos optaron por el ascetismo como una manera segura de evitar el contacto con el cosmos, sustrayéndose así a la dominación del demiurgo y sus vanidosos arcontes, o por el libertinaje, del que según Hans Jonas extrajeron el privilegio de la libertad absoluta:

De la misma forma en que el pneumático no está sujeto a la *heimarméne*, está libre también del yugo de la ley moral. Para él, todas las cosas están permitidas, ya que el pneuma está «a salvo en su naturaleza» y no puede ensuciarse por acción alguna ni asustarse por la amenaza del castigo arcóntico. (Jonas, 2003: 80)

*Heimarméne* significa «destino universal», un término que, al igual que «cosmos», tenía en el clasicismo antiguo una connotación positiva, algo que aportaba sus beneficios a los que identificaran sus aspiraciones con las realidades así expresadas; pero los gnósticos usarían esos dos vocablos en sentido peyorativo, pues el orden universal era para ellos una prisión de la que el hombre tenía que escapar si quería ser verdaderamente libre. He visto con asombro que la descripción que Jonas hace de este aspecto del gnosticismo

---

<sup>1</sup> En la indización tradicional, véase *Contra las herejías* I, 6, 2.

parece a ratos un comentario acerca de *Hamlet*, aunque *La religión gnóstica* no tenga absolutamente que ver con las obras de teatro de Shakespeare. He aquí a Jonas, en un pasaje referido a la cosmología de los herejes:

Los arcontes gobiernan colectivamente el mundo y cada uno de ellos, de forma individual, es en su esfera un guardián de la prisión cósmica. El conjunto de sus leyes tiránicas universales recibe el nombre de *heimarméne*, «destino universal», un concepto tomado de la astrología, ahora teñido del espíritu gnóstico anticósmico. (Jonas, 2003: 77-78)

¿No nos recuerda este informe la escena ii del acto II de *Hamlet*?:

*Hamlet*. ¿Qué habéis merecido, queridos amigos, de manos de la Fortuna, que os ha mandado aquí a la cárcel?

*Guildestern*. ¿A la cárcel, señor?

*Hamlet*. Dinamarca es una cárcel.

*Rosencrantz*. Entonces el mundo es otra.

*Hamlet*. Y muy buena, en la que hay muchas celdas, calabozos y mazmorras; y Dinamarca es una de las peores. (Shakespeare, 2002: 102)

Tenemos así que Hamlet comparte la opinión de los gnósticos en torno al mundo y su valor. No cuesta mucho averiguar a partir de ahí, tomando en cuenta todo lo que conocemos del príncipe, que él necesita escapar de la prisión que vigilan Claudio, Polonio y en la práctica todos los que mantengan con ellos alguna relación basada en el poder: se trata en definitiva de escabullirse de la jerarquía arcónica, la larga serie de ángeles guardianes a los que difamaban los gnósticos. La hostilidad hacia el mundo y el desprecio de todos los lazos mundanos dirigen la conducta de Hamlet; si bien no es agresivo, no tiene remordimientos en disponer de la vida de quienes lo acechan. En su monólogo más famoso descarta el suicidio; pero reducir al mínimo el contacto con el mundo, cual lo recomendará el

ala ascética del gnosticismo, aunque parezca ser la aspiración real de Hamlet, no es algo que éste alcance a poner en práctica. Su tragedia, en la lectura de Bloom, tiene que ver precisamente con ese impedimento más que con el hecho de haber sido asesinado su padre, o de estar llamado a vengarse en el resto de sus parientes. Lo trágico según esta interpretación es que no podamos ser quienes realmente somos, o en que vengan a requerirnos –en *Hamlet* con la obligación moral de la sangre– para resolver un problema ajeno. Desde esta perspectiva puede conjeturarse que los gnósticos que practicaban el ascetismo quizá lo hicieran con el fin de impedir que sus propias tragedias llegaran a ocurrir; probablemente atendiesen así al conocimiento que hubiesen alcanzado acerca de su manera idiosincrásica de responder a los estímulos del mundo.

Menos popular que esa posición fue la de los gnósticos libertinos. Jonas sospecha incluso que su actitud, al ser aún más provocadora que la de los ascetas, tal cual testimonia el último fragmento que cité de Ireneo, debió circunscribirse a un específico momento revolucionario de la crisis espiritual de los últimos siglos de la Edad Antigua, y también que sus practicantes fueron pocos en comparación con el número de ascetas: la religión de Mani, única variedad del gnosticismo que atrajo a las masas, tuvo un carácter ascético. El gnosticismo carecía del concepto de pecado –en su lugar había puesto el de error o ignorancia, por oposición a la gnosis o conocimiento– y de virtud –a la que substituyó por la libertad–; esto hizo inviable cualquier tipo de prohibición dentro del movimiento. Puesto que separaban espíritu y cuerpo, creían que la suerte de este último no afectaría a la verdadera sustancia del yo; por lo tanto no vieron el menor inconveniente en dar al espíritu lo propio del espíritu y al cuerpo lo del cuerpo. Explica Jonas que mientras los ascéticos despreciaban la naturaleza a través de la abstención, los libertinos hacían lo mismo a través del exceso: «Ambos son vidas alejadas de las normas mundanas. La libertad por el uso y la libertad por el no uso, iguales por su aleatoriedad, son sólo expresiones alternativas del mismo acosmicismo» (Jonas, 2003: 294). Y añade algo que ya podríamos ir conectando con el impúdico Falstaff y su ser de burla viviente, dirigida a cada uno de nosotros tanto como a sí mismo: «La teoría del libertinaje era la expresión más insolente de la rebelión metafísica, deleitándose en su propia bravata, en su propia jactancia: el desprecio máximo hacia el mundo consiste en no tomarlo en consideración, ni siquiera como un peligro o un adversario» (Jonas, 2003: 294). A Epicuro le



basta con sentirse a gusto en el placer, causa de la felicidad; pero los libertinos gnósticos confieren a sus excesos, como a todo lo demás que les concierne, un sentido de trascendencia, un carácter de intensidad divina. Inclusive uno de sus sistemas, el de Carpócrates, sostenía que nadie podría hacerse espiritual sin que hubiera agotado antes todas las posibilidades de la carne. Por eso Jonas puntualiza que la libertad así practicada es también más que una licencia: con la violación intencional de los valores del mundo se busca desbaratar los planes de los arcontes, escapando de ellos precisamente a través de lo que habían prohibido hacer.

Por extraño que nos parezca un planteamiento semejante, los gnósticos libertinos consideraban que el vicio era una vía hacia la salvación, un modo privilegiado de expandir la gnosis. Quizá convenga llamar maestros a esta variedad de iniciados, porque a diferencia de quienes llevaban una vida ascética –retraída, solitaria, en huida permanente de un universo sin redención–, los gnósticos mundanos servían de inductores de la llamada del genio en los otros, un poco a la manera de Sócrates con sus preguntas que no buscaban instruir sino intentar que cada quien descubriese el conocimiento que ya llevaba dentro y que había olvidado. Oigamos a Falstaff hablar de su cualidad de maestro:

Las gentes de toda índole cifran su orgullo en burlarse a mi costa. El cerebro de esta estúpida arcilla, el hombre, no es capaz de inventar algo que haga reír más de lo inventado por mí sobre mí. No solamente soy ingenioso por mí mismo, sino la causa de que tengan ingenio los demás. (Shakespeare, 1972: 462)<sup>2</sup>

Aunque el hombre espiritual es sumamente arrogante comparándose con la carne, esta estúpida arcilla, eso no le impide tomar contacto con ella, en la que quizá, si es oído bien, alcance a prender la chispa del ingenio. Tal momento, crucial para la gnosis, constituye el triunfo del espíritu sobre la materia. Visto por Bloom, «Falstaff, como Sócrates, es la sabiduría, el ingenio, el conocimiento de sí, el maestro de la realidad» (Bloom, 2008: 377). Falstaff está dispuesto a enseñarnos cómo descubrir nuestro ingenio, incluso si lo

---

<sup>2</sup> *Enrique IV*. Segunda parte, acto I, escena ii.

traicionáramos igual que Hal, el más eximio de sus alumnos. Sócrates fue juzgado en Atenas por corromper a la juventud. Quizás esa sea la recompensa permanente de compartir la amplitud de espíritu.

Volvamos por última vez a Hamlet, a quien verdaderamente le importamos muy poco, a quien nadie en realidad le importa demasiado, pues en él reconocemos el perfil de un asceta gnóstico, una persona que siente que los valores del mundo le son extraños y a la que en absoluto le preocupa la salvación de los demás. En buena medida, como he adelantado, su tragedia consiste en no poder retirarse a la Universidad de Wittenberg, donde en cierto modo estaría a salvo del peligro que para él representa permanecer en Dinamarca vigilado por su tío, pero sobre todo consiste en tener que efectuar una venganza para restablecer un orden al cual él no puede ser sino hostil. Las sensaciones por las que atraviesa Hamlet pueden compararse con las que tendríamos nosotros si se nos impusiera hacer algo que acrecentase aquello que más adversamos. La trascendencia de Hamlet significa para Bloom una cualidad del príncipe que, vista a través de la obra, puede volverse un objeto de conocimiento reflexivo, capaz de iluminar una zona de nuestro espíritu en la que se vislumbra la urgencia primordial que tenemos de vivir liberados de todo y de todos. Ahora bien, esta libertad se establece necesariamente en contra de la sociedad y no tiene lugar suficiente para dos: sabemos que si Hamlet estuviera encerrado en su cáscara de nuez podría sentirse rey del espacio infinito. Pero el mundo de *Hamlet* no es una nuez, sino Elsinore, y Hamlet por tanto está en la obra equivocada. ¿Cuál sería entonces una obra adecuada para él, una que estuviese hecha a su medida, en la que el personaje y su mundo se relacionaran armónicamente? La respuesta que da Bloom es que esa obra no existe:

La enfermedad de Elsinore es de todas partes y todos los tiempos. Algo está podrido en todos los Estados, y si la sensibilidad de uno es como la de Hamlet, entonces finalmente no lo tolerará uno. La tragedia de Hamlet es por fin la tragedia de la personalidad: El carismático se ve obligado a una autoridad de médico a pesar de sí mismo; Claudio es meramente un accidente; el único enemigo convincente de Hamlet es él mismo. (Bloom, 2008: 538)

A semejanza de Hamlet, Falstaff también está libre de la sociedad, con la diferencia de que el héroe de los bares de Eastcheap no la rehúye ni la combate: simplemente juega con ella, algo que tampoco deja de tener sus implicaciones peligrosas porque la sociedad siempre aspira a ser tomada en serio. No puede decirse de él que sea, como Hamlet, su propio enemigo; de hecho Falstaff encarna la alegría del ser, de ser tal como se es: parece como si Shakespeare hubiera expresado ese aspecto del personaje hasta por medio de la figura rebosante en exceso que le dio, incluso en el sentido corporal, como si su gordura fuera una carga de vitalismo siempre a un tris de estallar. El crítico inglés William Hazlitt (1936) consideró a Falstaff el cómico en estado puro, el cómico entre los cómicos. Esta calificación superlativa no quiere decir que el caballero sea un fatuo, un payaso cuya actuación pretenda arrancarnos risas fáciles. En realidad no se le puede oír sin resultar herido por sus palabras: «Sir John es cualquier cosa menos un delicioso viejo amable, personalmente es una mala noticia, un poco a la manera de ciertos grandes poetas que no eran exactamente ciudadanos sanos y productivos» (Bloom, 2008: 360). Bloom lo considera esencialmente un sabio que destruye ilusiones, un Sócrates cómico en el que domina no el salteador de caminos sino el maestro, el que prende la chispa del ingenio en sus oyentes, empezando por el príncipe Hal, que una vez coronado como Enrique V le pagará sus enseñanzas con el desprecio y la cárcel.

De los llamados de Bloom en pro de un uso práctico de la literatura en la vida se desprende que la mejor prueba para saber si somos moralistas es confrontarnos con Falstaff a través de la lectura de las dos partes de *Enrique IV*: «Los que no se encariñan con Falstaff están enamorados del tiempo, la muerte, el Estado y el censor. Tienen su recompensa» (Bloom, 2008: 365). Ciertamente, si uno es partidario de las normas y el poder, así como de los actos ejemplarizantes, no puede sino mirar con buenos ojos el ascenso de Hal y su tardía conversión a la virtud, una especie de moralización. Igualmente, si uno considera que el valor, el honor y el trabajo redundan en el perfeccionamiento de la humanidad, entonces reprobará que Falstaff tenga cuidado de no cruzarse con el enemigo en la batalla de Shrewsbury, o que deje libres del servicio militar a los que pudieron pagarle por no ir a la guerra. Las enseñanzas de Falstaff no quieren en absoluto persuadirnos; por paradójico que parezca, su labor apunta a convertirnos en lo que somos, un objetivo que elude cualquier clase de imposición. Algo que sugiere Bloom es que quienes somos escasos de ingenio necesitamos a Falstaff para aliviar esa carencia:

Falstaff, como buen Sócrates cómico, representa la libertad solamente como dialéctica educativa de la conversión. Si llegamos a Falstaff llenos de nuestras propias indignación y furia, Falstaff transformará nuestros afectos oscuros en ingenio y risa. Si, como Hal, llegamos a Falstaff con ambivalencia, cargada ahora hacia el lado negativo, Falstaff, nos evadirá allí donde no puede convertirnos. (Bloom, 2008: 351)

Samuel Johnson, el crítico canónico, era un gran moralista, monárquico y cristiano, pero eso no fue obstáculo para que disfrutara de Falstaff e incluso se aprovechara de sus enseñanzas para el alivio de sus estados de tristeza y de su temor a la muerte. Antes que William Hazlitt celebró el valor del gordo caballero:

Ambos críticos elogiaban a Falstaff como la más perfecta representación del espíritu cómico, pero la mayor necesidad de Johnson del alivio que le proporcionaba el humor le llevó a una asombrosa identificación con Falstaff, totalmente en contra de su voluntad moral. Hazlitt disfruta enormemente con Falstaff, como debería ocurrirnos a todos nosotros; Johnson, igual que los moralistas de poca monta que ha habido hasta el presente, lo desaprueba, pero no se le puede resistir. (Bloom, 2005a: 213)

La moraleja que Johnson extrajo de Falstaff fue la de que ningún hombre resultaba tan peligroso como el que unía a la voluntad de corromper el don de agrandar. Pese a todo, su comercio con Falstaff tuvo un efecto curativo en él, a partir de lo que denominó la alegría perpetua del personaje. E igual que Bloom hoy, se vio a sí mismo como una parodia suya:

Johnson necesitaba constante y perentoriamente esa cualidad, y sus referencias a Falstaff, en conversaciones y escritos, fueron frecuentes. Le gustaba caracterizarse a sí mismo como Falstaff, anciano pero jovial, con una indomable vitalidad, aunque gradualmente ensombrecida por la inminente pérdida. (Bloom, 2005a: 214)

Desde una perspectiva gnóstica como la de Bloom la voluntad de corromper que censura Johnson tiene un valor positivo, pues a través de los excesos mundanos deliberadamente cometidos el yo puede zafarse de las normas establecidas por los gobernantes y emprender así un viaje hacia su completa libertad. Confieso mi propia conmoción cada vez que leo las líneas finales del ensayo sobre Falstaff en *Shakespeare: la invención de lo humano*: «Falstaff necesita un público y nunca deja de encontrarlo. Necesitamos a Falstaff porque tenemos tan pocas imágenes de auténtico vitalismo y menos aún imágenes convincentes de la libertad humana» (Bloom, 2008: 397).

## 2

¿Hemos leído en Bloom, cuya identificación con Falstaff debería ayudarnos a reconocer el tipo de espíritu con que estamos tratando, a un crítico que escribiera algo en serio? ¿Podría organizarse en torno a él un movimiento, una escuela crítica, digamos, o algo más a lo grande, una empresa colectiva al estilo de la Escuela del Resentimiento, una cruzada justiciera que arrebatara los estudios literarios a los enemigos de la literatura? En dado caso, ¿cuántos comprenderían por fin que sus yuxtaposiciones lunáticas son una crítica de las equivocaciones y que sus apasionadas exaltaciones de la persona interior nos enseñan, en última instancia, una manera de situarnos fuera del poder?<sup>3</sup>

Cacciaguida, un ancestro de Dante al que éste encontró en el cielo, le profetizó al poeta que a su vuelta a la tierra sería expulsado de Florencia y que tendría que soportar el peor de los males posibles,

---

<sup>3</sup> «Yuxtaposiciones lunáticas» denominan los críticos de Bloom a las relaciones interpoéticas que por su peculiaridad no se prestan inmediatamente a la comprensión. María Teresa Gramuglio informa de ellas en *Dominios de la literatura*: «El canon occidental es un libro arbitrario. Porque en él, Harold Bloom desplaza en realidad el proceso institucional y secular de la formación del canon, tan anunciado en el título y en el subtítulo («los libros y la escuela de todas las épocas», una frase cuyo origen se aclara en el libro), y lo reemplaza con su propio sistema de lecturas, reafirmando con ello, una vez más, ese famoso gusto suyo por las «yuxtaposiciones lunáticas» que le atribuyen sus críticos, y que, bien mirado, no es sino el ejercicio, tal como él lo entiende, de su propia condición de «crítico fuerte»» (Cella *et al*, 1998: 45).

la compañía de sus semejantes. El diálogo se refiere en el canto XVII del *Paraíso*, versos 61 al 69:

Y lo que más la espalda ha de agobiarte  
será la mala y necia compañía  
en la que en este valle habrás de hallarte;  
que ingrata, contra ti, loca e impía,  
ha de volverse, pero de seguido  
ella, y no tú, sonrojarse un día.  
De su bestialidad, su cometido  
prueba dará; y, así, tendrás a gala  
hacerte de ti mismo tu partido. (Alighieri, 2000:  
498-499)

Si, tal como afirmó Oscar Wilde, «el arte es la forma más intensa de individualismo que ha conocido el mundo» (Wilde, 1951: 1291), entonces constituir colectividades, de la especie que sea, es lo más antiartístico que existe. (No se trata ya de idealizar tontamente a los escritores que aparte de su malestar con la sociedad no tienen mucho más que ofrecernos, pues gracias a Bloom sabemos que la literatura no proviene de ese tipo de rebeldía, sino de algo menos fácilmente visible, del conflicto que un escritor ha librado con otros, exactamente con las sombras que desde el pasado le roban la voz). Los versos de Dante expresan que está solo y que la compañía de los otros únicamente podría echar a perder el poema que compone en el destierro, aunque cabe suponer que Florencia tampoco le hubiese ahorrado completamente las molestias de una vida agitada. Bloom se remite a ese pasaje con bastante frecuencia para ilustrar la vehemente aspiración a la soledad que hay en el fondo de la literatura, e indirectamente para asestar golpes al idealismo que rodea a esta última: «Dante es el más agresivo y polémico de todos los escritores importantes de Occidente, y a este respecto hasta Milton se le queda pequeño. Al igual que este, Dante era un partido político y una secta de un solo miembro» (Bloom, 2005a: 87).

Más allá de la comparación entre los dos escritores, aquí oímos una lección de sabiduría de un maestro que desbarata las ilusiones con respecto a lo que muchos desean que la literatura les proporcionara: una excusa más para asociarse y expandir con ello la dominación arcóntica hacia el que quizás sea el único terreno que todavía le es extraño. A Bourdieu (1997) le desagrada que los

partidarios de la estética se crean seres únicos, pero la actitud del sociólogo francés más bien define a alguien que está resentido con el arte y desde una posición moral supuestamente más elevada procura fijarle reglas, haciéndose patente así la disconformidad del pensamiento positivo cuando es colocado enfrente del individualismo de la literatura y su libertad respecto de las ataduras sociales. Vulgarmente se concibe por libertad a aquello que con ese nombre consagran las leyes, pero a partir de Hamlet las gentes de letras saben que se puede ser libre hasta en el interior de una nuez. Creo que el encierro hamletiano en ese espacio diminuto expresa algo similar a la metáfora del partido político de Dante, en el que los cupos se reservaban para uno solamente.

Es válido conjeturar que el control institucional de la cultura por parte de la iglesia católica desde finales de la Edad Antigua fuera la causa de que hasta Dante, en el siglo XIV, no se escribiese en Occidente ninguna obra literaria comparable en importancia a las de la época clásica y helenística. En efecto, los quince siglos que separan a Virgilio, Lucrecio y Horacio de Dante no arrojan un saldo demasiado elevado de obras que todavía podamos leer; San Agustín y Mahoma quizá sean los autores más notables de ese prolongado declive de la Edad Teocrática. (En *El canon occidental* se profetiza que al final de la Edad Caótica de la literatura, que tuvo fin aproximadamente con Samuel Beckett, advendría una nueva Edad Teocrática, de manera que durante mucho tiempo no podrá esperarse un fenómeno comparable a Dante). Quizás el giro que ha dado la enseñanza de la literatura desde las décadas finales del siglo XX termine por desterrarla perpetuamente de las universidades, en las que ya se presta más atención a las gacetillas de prensa o a temas de la industria editorial —que abarcan asuntos de tanta trascendencia para las humanidades como el pegamento que sostiene las hojas de los libros y la calidad de su papel— que a la lectura en profundidad de los grandes poetas. Esto necesariamente hace de un defensor de la sublimidad canónica alguien estafalario y anacrónico.

Tal vez el impulso de los escritores renacentistas que crearon las imágenes más vívidas de la persona interior no sea compatible con esta dinámica actual de las instituciones educativas, dentro de las cuales los juicios acerca de Bloom y su teoría se caracterizan por ser unánimes. Josu Landa, vocero de la ideología académica y enemigo del canon literario, considera que Bloom haría mejor en ordenar su propio pensamiento, en tanto que Tomás Eloy Martínez rechazó al

crítico por parecerle arbitrario y megalómano.<sup>4</sup> Frank Lentricchia lo tachó incluso de retrógrado y antiintelectual.<sup>5</sup> Cualquier repaso de las opiniones que despierta entre los profesores de literatura ha de concluir que su nombre no es oído con demasiada indulgencia que digamos. Como Falstaff, él es intrínsecamente una mala noticia, y aunque necesita un público que quizás no deja de encontrar, sus enseñanzas son no obstante para unos pocos. ¿Cómo se puede enseñar en la universidad valores contrarios al orden? Es como si Falstaff, a quien le fue encontrada una botella de vino en la funda de su pistola, diera clases en una academia militar:

Falstaff no podría ser nombrado profesor de planta de West Point ni de Sandhurst. ¿Lo nombraría usted en Yale? Aunque lograra con maña y talento entrar a formar parte de ese cuerpo de profesores, tendría que conformarse con ser un departamento de uno, un profesor sin colegas –aunque con bastantes estudiantes–. Las instituciones exigen que sus maestros sean «buenos ciudadanos académicos», lo que significa votar con frecuencia y entre los primeros y seguir la moda, cualquiera que esta sea. Falstaff es un votante errático, pero aparecerá sin falta en la taberna que es su salón de clase y le enseñará a quien esté lo suficientemente calificado para aprenderlo que el significado empieza a existir cuando uno se oye a sí mismo por casualidad, con la vitalidad de la mente, y que empieza a existir también para que la comedia pueda florecer. (Bloom, 2005b: 58)

<sup>4</sup> «En lugar de dejarse llevar por una aversión inútil contra el relativismo estético, Bloom debería ordenar mejor su propio pensamiento» (Landa, 2010: 305). El texto de Tomás Eloy Martínez, que he tomado de la compilación de Susana Cella, reza: «Harold Bloom, un catedrático de Yale célebre por su megalomanía y sus arbitrariedades, volvió a poner de moda, hace un par de años, el debate sobre el canon de la literatura occidental. A Buenos Aires llegaron algunos ecos de la polémica, pero nadie trató de aplicarla a la literatura argentina. Es comprensible, porque no hacía falta» (Cella *et al*, 1998: 145).

<sup>5</sup> «Bloom representa mucho de lo más valioso que hay en la crítica de nuestro tiempo; pero también representa lo más retrógrado y antiintelectual: el deseo –tantas veces expuesto en las más avanzadas publicaciones críticas y en los mejores centros de enseñanza teórica – de ser un teórico original» (Lentricchia, 1990: 320).



¿No resultan emocionantes estos fragmentos de autobiografía espiritual? Siempre que los leo me contagio de la alegría que expresan, algo que definitivamente no me sucede con otros críticos, ni siquiera con los que identifican su labor con las mejores causas. Considero esa alegría el centro de una estética, la fuerza o éxtasis de que nos provee Bloom; y si no me equivoco, cabe que pregunte si su valor puede ser transmitido por alguien que no sepa reconocerlo. Es muy probable que un crítico literario que no sea capaz de prender en nosotros una emoción intensa tampoco la haya sentido en los textos que leyó. Bourdieu (1997) confía en que su método contribuya a aumentar la capacidad de goce estético, aunque la lectura de *Las reglas del arte* es una de las experiencias menos placenteras que hay. ¿Hemos de aceptar entonces su oferta? En cambio Bloom, además de señalarnos dónde hay que buscar el goce, es en sí mismo un motivo de goce, lo que ya representa una ganancia en términos de lectura, pues la alegría es un sentimiento de expansión de la personalidad, una suerte de bendición que elimina para nosotros todos los límites. Y comparado con los consejeros que nos extravían con malas recomendaciones, Bloom también resulta muy preferible, porque con él aprendemos a no malgastar tiempo y energías en la permanente búsqueda de qué leer. Este es un punto que de una manera curiosa escandaliza a quienes se asumen como abogados de los lectores.

La emoción que domina en sus ensayos es esta vivacidad alegre, porque su *pathos* es el de un cómico. Proclamarse miembro de una secta de uno solo es una manera de burlarse de sí mismo, aunque en Dante esa fuera una declaración insolente de orgullo. Falstaff asegura que representa a la juventud –algo no del todo descaminado si advertimos que casi siempre está rodeado de jóvenes, tal cual Sócrates en el mercado de Atenas–, una manera de no tomarse demasiado en serio que incomoda al Jefe de Justicia, que le hace ver que está cubierto de canas, gordo y con la voz cascada. La réplica de Falstaff constituye uno de esos gestos de la revuelta de los gnósticos contra el tiempo:

Milord, nací hacia las tres de la tarde con la cabeza blanca y el vientre algo redondo. En cuanto a mi voz, la he perdido al lanzar aclamaciones y cantar

antifonas. No quiero entretenerme más en probaros mi juventud. La verdad es que no soy viejo más que en juicio y en entendimiento». (Shakespeare, 1972: 465)<sup>6</sup>

La libertad y el ingenio de Falstaff desaparecerán –Bloom extiende esta observación sobre el caballero a todos nosotros– a medida que se consolide el poder del Estado. Una buena educación, o lo que entendemos por tal cosa, de hecho nos enseña que venimos al mundo básicamente para dar vida a las normas.

Por eso siempre que se está por la ley se moraliza, independientemente de cuán recomendable o sensata se juzgue esa posición. Emerson ha especulado con que «El Estado existe para educar al hombre sabio, y con la aparición del hombre sabio el Estado expira. La aparición del carácter hace innecesario al Estado» (Emerson, 1947: 555). La literatura, que viene a ser como una partera que asiste al nacimiento del espíritu, pone entonces fin al Estado y licencia a todos nuestros ángeles guardianes, pues a partir de ahí la mente está en condiciones de hallar su camino sin que un policía la conduzca. Falstaff, en un diálogo con el todavía no coronado Hal, habla en nombre de las gentes de resolución, entre las que ha de ser incluido él mismo y que corresponden en la anterior cita de Emerson a las personas en que ha aparecido el carácter, otra manera de referirse al *pneuma* del gnosticismo o al genio kantiano que se expresa en el arte. Si las palabras del caballero chocan con nuestra educación, es porque esta ha consistido en inculcarnos el amor a las reglas:

Te suplico me digas, amable bufón, ¿es que van a alzarse las horcas en Inglaterra cuando seas rey, y las gentes de resolución habrán de estar contenidas por el freno enmohecido de esa antigualla ridícula, la madre ley? No cuelgues a un ladrón cuando seas rey. (Shakespeare, 1972: 408)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *Enrique IV*. Segunda parte, I, ii.

<sup>7</sup> *Enrique IV*. Primera parte, I, ii.

Ver en Falstaff a un gnóstico libertino después de todo no resulta demasiado difícil porque sus excesos en el comer, en el beber, así como algún eventual robo o pecado cometido contra el orden nos pintan la exuberancia de su ser. ¿Pero cuáles son los vicios de Bloom, esa parodia que actúa como si Falstaff hubiera cogido los libros de todas las épocas para comentárnoslos, insinuándonos burlescamente que lo que hasta entonces dábamos por conocido era el resultado de unas ilusiones que ni siquiera nos pertenecían? En corporalidad fue tan grueso como el personaje shakesperiano hasta que las dolencias de la edad lo hicieran adelgazar de golpe siendo ya un setentón, una encrucijada de su salud que se ve reflejada en *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* y su apuesta visionaria por la imaginación: «A las puertas de la muerte me he recitado poemas, pero no he buscado un interlocutor para entablar una conversación dialéctica» (Bloom, 2006: 86). Que su debilidad también haya sido la bebida, no lo sabemos; y una denuncia en su contra por parte de una antigua alumna que reportó haber sido acosada sexualmente por él no arrojó conclusiones que permitan asegurar que el profesor se inclinase especialmente hacia la lujuria, aunque alguno que otro comentario suyo dé fuerza a esta suposición. Confío en que algún biógrafo llene estos vacíos de información en el futuro y podamos establecer con esos nuevos datos conexiones que amplíen el conocimiento de su obra, así como Miller (2011) lo hizo con la de Foucault y el sadomasoquismo. Lo que sí se puede asegurar es que Bloom, en cuanto instigador al vicio, enseña un placer mental, no corporal, el de la literatura, un placer difícil que se experimenta después de haber renunciado a los placeres fáciles de que está llena la vida y con los que la mayor parte de la gente tiene que conformarse. Como maestro nos hace entender que la literatura es un vicio del espíritu cuyo abuso, al separarnos radicalmente del mundo y de la vigilancia de sus gobernantes, nos hará libres, más perceptivos y abiertos al cambio.

Así lo enseña en *Anatomía de la influencia*, cuyo subtítulo, «La literatura como modo de vida», sugiere que este vicio nos afecta por entero, íntegramente, al punto quizá de definirnos como personas que leen, quizá que escriben, o en todo caso que saben dialogar a solas, sin estar amenazadas por las compañías que eran para Dante el peor de los males de este mundo. Temo que los personajes virtuosos que habitan la república platónica habrían sido castigados de entregarse a una actividad semejante, que no representa verdaderamente un oficio. Los hombres de oro que describe Platón,

los filósofos en cuyas manos estaba la conducción del Estado, seguramente habrían juzgado a la bardolatría como otro principio de perdición. Quizá por eso los críticos que aceptan inconscientemente esta antigua política intentan rescatarnos de la literatura. La posición contraria de Bloom en este punto se hace palpable con una metáfora en que equipara a la literatura con un laberinto. Extraviarse allí supone un inconveniente para quienes en realidad prefieren permanecer fuera. Thomas De Quincey despreciaba en sus confesiones a todos aquellos estudiosos del opio que no hubiesen experimentado en carne propia los placeres y los tormentos de la droga.<sup>8</sup> De una manera análoga, Bloom mira con desdén a los críticos que evaden el laberinto y que no obstante se pronuncian sobre él:

Toda influencia literaria es laberíntica. Los epígonos recorren el laberinto como si pudieran encontrar una salida, hasta que los más poderosos de entre ellos comprenden que los meandros del laberinto son todos internos. Ningún crítico, por generosos que sean sus motivos, puede ayudar a alguien que lea profundamente a escapar del laberinto de la influencia. He aprendido que mi función como crítico es ayudarlos a que os perdáis. (Bloom, 2011: 52)

Si buscamos en la literatura un programa de redención del poder o una vía hacia nuestro ascenso social, evidentemente haríamos mejor en seguir adelante sin Bloom, quien rehúsa acompañarnos en el amor al tiempo y sus esplendores. Incluso es más que probable que nuestros valores se resientan en caso de que le prestemos alguna atención. Un destructor de ilusiones, por mucho que diviertan sus ironías, no puede ser un buen héroe popular. ¿No estamos pues frente al villano de la crítica literaria? Aunque llegados aquí nos asalta el temor de que los villanos reales de la crítica sean otros y que además vistan la ropa de los héroes. Sokal y Bricmont (1999) descubrió que bajo unos

---

<sup>8</sup> «Ésta es la doctrina de la verdadera iglesia en cuanto al opio: iglesia de la que confieso ser el único miembro, el alfa y el omega; pero téngase en cuenta que mis palabras se sustentan en una experiencia personal amplia y profunda, en tanto que casi todos los autores ajenos a la ciencia que han tratado el tema, y aun aquellos que se refieren expresamente a *materia medica*, muestran con el horror de sus expresiones que carecen del más mínimo conocimiento experimental en cuanto a la acción del opio» (De Quincey, 2008: 74-75).

disfraces retóricos los llamados posmodernistas se habían dado a la tarea de mimetizar la ciencia y confundir a la opinión para así promoverse como unas nuevas autoridades. No por casualidad sus impostores intelectuales son también adalides de la Escuela del Resentimiento, esos oficiales académicos cuya visión no distingue en la literatura más que un espejo del tiempo, una boba confirmación de asuntos ya conocidos. Bloom no nos hará mejores ni peores personas de lo que ya somos, aunque hacer que nos perdamos en el laberinto de la literatura puede tener efectos imprevisibles. ¿Quién descubro que soy cuando un poema me devuelve un fragmento que desconocía de mi propia personalidad? «No hay manera de salir del laberinto de la influencia una vez alcanzas el punto en que este comienza a leerte de una manera más perfecta de lo que pueden abarcar otras imaginaciones» (Bloom, 2011: 416). Esta fórmula, que expresa el uso práctico de la literatura en la vida, debería eximirnos de acudir a los libros en busca de lo que no tienen para darnos.

Si al tomar conocimiento de las palabras que han escrito los genios, al lado de las cuales todo lo demás nos parece impertinente y sin valor, experimentamos alguna percepción fuera de lo común, una visión de la trascendencia, una revelación para nuestros adentros, una conmoción que afecte exclusivamente al espíritu y lo lleve a contemplarse como una persona que por primera vez reconociera su aspecto –no parece que podamos cambiar sin que medie un encuentro semejante–; y si también sospechamos que a través del diálogo de la mente solitaria puede accederse a la totalidad de las sensaciones, mientras que los hechos, por afortunados y variados que sean, nunca nos transmitirán demasiadas en comparación, ni con el colorido que les brinda una imaginación capaz, entonces difícilmente encontraremos a un maestro mejor que Bloom que nos guíe hacia un acrecentamiento e intensificación de nuestra personalidad a través de las respuestas que damos a los grandes libros. Su manera de leer la literatura supone un aumento de nuestra alegría al punto de conducirnos a un exceso de vitalidad, una exuberante plenitud que muy pocos escritores pueden ofrecernos. Yago, en quien se refleja la mayoría de los críticos, nos enseña el arte de la improvisación para destruir la integridad de quienes nos impiden llegar al poder en una carrera que nos pide actuar como si no fuéramos aquello que realmente somos. Esta opción ha demostrado ser más prestigiosa y cuenta con numerosas voces que la defiendan. Falstaff, en cambio, resulta menos popular, quizá porque

en el fondo son muy pocos los que pueden sobreponerse a la pérdida de las ilusiones representadas en el honor y la gloria. De encontrarse en el escenario estos dos personajes, ha supuesto Bloom, Yago sería descubierto y llevado al suicidio por la parodia que de él haría Falstaff, pues el ingenio cómico es la roca en que ha de estrellarse el nihilismo. Bloom, a su vez una parodia de Falstaff, nos muestra, como la última de sus lecciones, que lo que nos empuja hacia la literatura es la búsqueda de más vida. Cuando leemos su obra presenciamos una comedia en la que la muerte sale derrotada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alighieri, D. (2000). *Divina comedia*. Trad. Ángel Crespo. Madrid: Planeta.
- Aristóteles. *Poética*. (1982). Trad. Juan David García Bacca. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Bloom, H. (2005a). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (2005b). *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas*. Trad. Margarita Valencia Vargas. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (2006). *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* Trad. Damián Alou. Madrid: Punto de Lectura.
- Bloom, H. (2008). *Shakespeare: la invención de lo humano*. Trad. Tomás Segovia. Bogotá: Norma.
- Bloom, H. (2011). *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Trad. Damián Alou. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kanf. Barcelona: Anagrama.
- Cella, S. (comp.), N. Jitrik, M. T. Gramuglio, N. Rosa, B. Sarlo, S. Zanetti, T. E. Martínez, R. Piglia. (1998). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- De Quincey, T. (2008). *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Trad. Luis Loayza. Madrid: Alianza.
- Emerson, R. W. (1947). *Ensayos*. Trad. Luis Echevarría. Madrid: Aguilar.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
- Hazlitt, W. (1936). *The Round Table & Characters of Shakespear's Plays*. New York: E. P. Porter & Co. Inc.

- Jonas, H. (2003). *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*. Trad. Menchu Gutiérrez. Madrid: Siruela.
- Kant, E. (1951). *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Buenos Aires: El Ateneo.
- Landa, J. (2010). *Canon City*. Caracas: bid & co. editor.
- Lentricchia, F. (1990). *Después de la Nueva Crítica*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor.
- Ireneo de Lyon. (2002). *Contra las herejías*. En *Los gnósticos. Textos*. Vol. I. Trad. José Montserrat Torrents. Madrid: Gredos.
- Miller, J. (2011). *La pasión de Michel Foucault*. Trad. Oscar Luis Molina S. Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- Shakespeare, W. (1972). *Obras completas*. Trad. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar.
- Shakespeare, W. (2002). *Hamlet*. Trad. Tomás Segovia. Bogotá: Norma.
- Sokal, A. y J. Bricmot. (1999). *Imposturas intelectuales*. Trad. Joan Carles Geix Vilaplana. Barcelona: Paidós.
- Wilde, O. (1951). *Obras completas*. Trad. Julio Gómez de la Serna. Madrid: Aguilar.