

*Si voles ridere, lege Utopiam:
Consideraciones en torno al humor
filosófico en Utopía, de Thomas More*

*Si voles ridere, lege Utopiam:
Considerations regarding philosophical humor in
Thomas More's Utopia*

DANTE KLOCKER

Universidad Nacional de Entre Ríos (Argentina)

Recibido: 23/09/2023 Accepted: 18/04/2025

RESUMEN

En la huella de la *Stultitiae Laus* de su gran amigo Erasmo, More no concebirá su obra más potente y original, *Utopía*, como una obra “seria”, sino como un “librillo” jocoso y “festivo”, destinado a expresar verdades a través de la *vía diversa* de la risa. De este modo, la obra de 1516 se inscribiría en la rica tradición de la sátira clásica, en general, y de la “sátira menipea” (sobre todo lucianesca), caracterizada por su fuerte impronta “erudita”, es decir, filosófica, en particular. En el presente trabajo me propongo, pues, en primer lugar, identificar los principales pasajes de *Utopia* dotados de una intención y un contenido explícitamente cómicos, para, luego, intentar interpretarlos y articularlos (entre sí y dentro de la trama total de la obra). De este modo, espero poder realizar algunas consideraciones tentativas acerca cuál sería la significación del humor para la filosofía según la perspectiva de nuestro autor.

PALABRAS CLAVE

UTOPÍA; THOMAS MORE; ERASMO; HUMOR; SÁTIRA.

ABSTRACT

Following the footsteps of his friend Erasmus in *Stultitiae Laus*, More did not conceive his most striking and original work, *Utopia*, as a “serious” text but as a “cheerful” and “festive little book” aimed at revealing truths through the *via diversa* of laughter. Thus, his 1516 work would inscribe itself in the rich tradition of classical satire in general, particularly “Menippean satire” (in the style of Lucian), characterized by its strong “erudite” (i.e., philosophical) imprint. In this paper, I begin by identifying the main text passages that display explicitly comical content and intent. Then, I attempt to interpret those passages in their relations to one another and the overall organization of the work. I conclude by offering some tentative considerations about the significance of humor for philosophy in the view of Thomas More.

KEYWORDS

UTOPIA; THOMAS MORE; ERASMUS; HUMOR; SATIRE.

DE POCOS AUTORES DE LA historia del pensamiento nos han llegado testimonios más insistentes y coincidentes acerca de su tan marcado y característico sentido del humor como de Sir Thomas More. El ejemplo clásico de esta actitud fue, sin duda, Demócrito de quien se ha dicho tradicionalmente que, a diferencia del malhumor airado o melancólico de Heráclito ante el espectáculo grotesco de la insensatez humana, respondía con el *pathos* mucho más grato y saludable de la risa (Juvenal, *Sat. X*, 29-30), al punto de que “en todo encuentro con los hombres hallaba materia para reír” (*Sat. X*, 47-48). Pues bien, de modo análogo Erasmo de Rotterdam no dudará en considerar a su gran amigo Thomas More como una suerte de Demócrito redivivo, puesto que “no había ningún asunto humano en el que no encontrara una ocasión de diversión (*voluptas*), incluso los de máxima seriedad” (Erasmus 1922, p. 16). Pero este talante casi bufonesco que lo inclinaba a reír de todo y en todo momento hasta tal punto se escondía tras su fachada juiciosa y solemne que, así como los asuntos más serios podían ser objeto de broma, del mismo modo acostumbraba bromear sin alterar en lo más mínimo la seriedad de su semblante al punto de que a menudo ni sus íntimos lograban saber si estaba hablando en serio o en broma (Stapleton 2020, p. 72).

Ahora bien, este rasgo central y dominante de la personalidad moreana se equilibraba o, quizás mejor, se modelaba a partir de otros dos no menos determinantes. Así, si su temperamento lúdico y jocoso hacía pensar que “había nacido para ello”, no habría sido menos cierto que también parecía “haber nacido y haber sido hecho para la amistad” (Erasmus 1922, p. 16). De este modo, este carácter profundamente cordial y amable, lo habrían alejado de toda forma de humor agresivo u ofensivo¹. Asimismo, a estos dos rasgos de la personalidad

1 No obstante, debemos tomar nota de que no faltan estudios de corte revisionista que, por el contrario, le atribuyen también a nuestro autor un humor en ocasiones malicioso e hiriente e, incluso, misógino, por ejemplo, respecto de su segunda esposa, Alice (Curtright 2014, pp. 15-16).

de nuestro autor habría que agregar un tercero, no menos importante: su fina inteligencia y su proverbial moderación y decoro, que naturalmente lo apartaban del humor grosero, de mal gusto o sencillamente desprovisto de ingenio. Pero estas peculiaridades del humor moreano no excluían en absoluto, antes bien se expresaban de modo privilegiado en la agudeza crítica. Un ejemplo más que elocuente de esto tuvo lugar nada más y nada menos que en los momentos previos a su ejecución por supuesta “traición” al rey. Así, cuando se encuentra frente a su verdugo y se le solicita, según la costumbre, que pida “perdón” por el delito cometido, Sir Thomas More lo hace con las siguientes palabras: “Lo siento por tener el cuello tan corto, porque le resultará difícil cortarme la cabeza de modo loable” (Stapleton 2020, p. 72).

Ahora bien, este tan arraigado como acreditado rasgo de carácter de nuestro personaje, sin duda, empalma con un importante rasgo de época; esto es, con el espíritu y las posibilidades expresivas abiertas por la nueva cultura del humanismo renacentista. En efecto, aunque la larga y rica tradición del discurso cómico greco-latino no fue del todo desconocida durante el Medioevo; con todo, asistiremos en esta época a una notable recuperación tanto cuantitativa como cualitativa de sus principales fuentes y con ellas a un intenso redescubrimiento y rehabilitación del valor discursivo, cultural y, en definitiva vital del humor como tal.

Así, habida cuenta de esta convergencia sinérgica entre la coordenada individual representada por la personalidad de More y la contextual constituida por la cultura del Renacimiento, en el presente trabajo intentaré, pues, determinar el grado y las formas en que tiene lugar el nexo entre filosofía y humor en la obra más potente y original de nuestro autor (si no del Renacimiento sin más), *Utopia*. A tal efecto, me detendré, en primer lugar, en la significativa indicación metatextual introducida en su subtítulo, que se refiere al carácter general de la obra. Siguiendo esta indicación, me ocuparé, luego, de delimitar cuáles serían las principales escenas o pasajes con intención y contenido explícitamente cómicos o, cuanto menos, que recurren a los procedimientos característicos del humor con el propósito de analizarlos y articularlos, tanto entre sí como en la trama total de la obra. Y, finalmente, realizaré algunas consideraciones tentativas acerca de cuál sería para More la significación del humor para la filosofía.

I. UTOPIA, LIBELLUS VERE AUREUS

Como se sabe, el título de la obra, en el que prima facie se anunciaría su tema y problema, rezaba *De reipublicae optimo statu deque nova insula Utopia*; tras lo cual se añadía, a modo de subtítulo, “libellus vere aureus, nec minus

salutaris quam festivus” (*Utopia*, p. 308)². Esta última indicación se hace eco de una especie de lugar común que habría operado como ideal regulador de la producción textual del Renacimiento y que se inspira en un pasaje aludido una y otra vez en la época perteneciente al *De Arte Poetica*, de Horacio. Allí se invita, pues, a los poetas a combinar o “mezclar” (*miscere*) lo “útil” (*utilis*) y lo “agradable” (*dulcis*) (vv. 343-344); esto es, las enseñanzas y orientaciones valiosas para la vida individual o social y su exposición accesible y, sobre todo, amena de modo que facilite su comprensión y apropiación. Como traducción de este principio compuesto o bifronte, More anuncia que en su “librillo” se abordarán asuntos vitalmente “saludables” o beneficiosos y que se lo hará de modo “festivo”; es decir, apelando a medios discursivos que harán que su presentación y desarrollo resulten placenteros para el lector. Y en consonancia con la larga y rica tradición en que se inscribe la obra, dichos medios serán, pues, fundamentalmente el diálogo, la narración (que incluye, desde luego, el relato de ficción) y especialmente el humor, en cuanto forma privilegiada del espíritu alegre y festivo (*iucundus*).

Ahora bien, esta importante filiación clásica, debería, sin dudas, triangularse con un antecedente aún más próximo y no menos determinante, a saber, la celeberrima *Stultitiae Laus o Morias Enkomion* de Erasmo. Esta pequeña obra, concebida en un viaje de Italia a Inglaterra y escrita a instancias del propio More (y probablemente en su casa) en torno a 1509 (si bien será publicada dos años más tarde), somete a una crítica demoledora a los principales representantes del poder económico, político, religioso y cultural de la sociedad del momento, tomándolos como casos ejemplares de la “locura” o “insensatez” imperante³. Y dicha crítica tendrá, pues, lugar bajo la forma de un encendido “elogio”, que reviste claramente allí un sentido irónico.

Pues bien, cuando Erasmo se propone “hacer de su pluma un estilete” (Erasmus 1992, p. 92), escoge como recurso y vía para semejante empresa la risa. Pero se trata, entonces, de un peculiar tipo de risa que vehicula, en realidad, un contenido y un propósito serios. En efecto, según el *dictum* horaciano “nada impide que riendo se diga lo verdadero” (*Serm. I, 1, 24-25*); esto es, que se apele al humor para expresar una “verdad” referida a la amplia y variopinta esfera de las acciones humanas (“lo que sea que hagan los hombres”, dirá Juvenal en *Sat. I, 85*), a los efectos de denunciar e impugnar el “vicio” y,

2 En lo sucesivo citaré de este modo la magnífica edición bilingüe de Prévost (1978); y cuando lo haga, no seguiré, además, la versión francesa, sino el texto original latino, del que ofreceré traducciones propias.

3 No puedo detenerme aquí en las dificultades no poco importantes entrañadas en la comprensión de esta obra. Para comenzar a adentrarse en ellas puede verse Olin (1979).

3 No puedo detenerme aquí en las dificultades no poco importantes entrañadas en la comprensión de esta obra. Para comenzar a adentrarse en ellas puede verse Olin (1979).

como contrapartida y trasfondo que le da sentido, de exhortar a la “virtud”, y de transmitir, de este modo, una “enseñanza” (doctrina) que es más práctica que teórica, más moral o existencial que filosófico-conceptual. Pues bien, esta aguda y fecunda forma de humor constituye una valiosísima práctica discursiva ya magistralmente cultivada en la Grecia clásica y a la que sus continuadores romanos convertirán en un género literario específico, al que denominarán precisamente “sátira” (*satura*)⁴.

Este tipo de discurso, en línea con la tradición clásica de lo serio-cómico (*spoudogéloion*) (Bajtín 2003, pp. 156-159), se situaría, pues, por tanto, en una suerte de posición intermedia y, por así decir, híbrida (Erasmo hablará de “*vía diversa*”, 1992, p. 93) respecto de dos extremos. Por un lado, se diferenciaría no solo de los “argumentos áridos y brillantes” de la Escolástica, carentes de toda *elegantia*, requisito clave e irrenunciable para el humanismo renacentista; sino también de aquellos textos que se ajustan a este ideal, pero que, aun así, no incluyen como forma y medio expresivo el humor. Y este sería, por ejemplo, el caso del *Enchiridion*, que, según su propio autor, aborda los mismos temas que el *Enkomion*, pero al modo de una “reflexión seria” (*seria commentatio*) (Erasmus 1780, p. I), mientras que el opúsculo de 1511 lo va a hacer de manera jocosa o burlesca (*sub specie lusus*, Erasmus 1992, p. 93). Pero, por el otro, también contrasta con aquella forma de humor desprovista de toda intención didáctica o edificante, sino solo orientada al entretenimiento o la diversión.

Pues bien, este audaz y explosivo *Elogio de la insensatez* (o necedad o locura), le sugerirá a los dos humanistas la idea de componer, a modo de prolongación, complemento y contrapunto positivo una suerte de *Elogio de la sabiduría*, que estaría a cargo de More. Pero si conforme al duro diagnóstico de época de nuestros autores la insensatez dominaba la escena en la Europa del momento y estaba, por tanto, en todas partes, la sabiduría, entonces, no se hallaba en ninguna. Por ello, nuestros humanistas comenzarán a referirse a este segundo y proyectado *Elogio* como “nuestra *Nusquama*”, al que finalmente Moro decidirá titular a través del sugerente neologismo de raíz griega *Utopia*⁵.

Por esta razón, aunque algo diferentes en lo que respecta a su estructura interna, la *declamatio* monológica de Erasmo y la *narratio* dialógica de More presentan una profunda afinidad y connaturalidad tanto en sus temas y preocupaciones como en el procedimiento que adoptan para abordarlos. Y será en atención a este doble carácter de *Utopia* que Erasmo pocos meses después de

4 Acerca de los caracteres y formas de dicho género obviamente la bibliografía es incontable, pero pueden comenzar viéndose los trabajos de Frye (1944), Castillo García (1971) y Greenberg (2019, pp. 1-76).

5 Acerca de esta génesis de *Utopia* a partir del *Enkomion* puede verse Granada (2017, pp. LXXVI-LXXIX).

su publicación recomienda vivamente su lectura a William Cop en estos términos: “Si no has leído *Utopia* de Morus, busca hacerlo si es que quieres reír (*ridere*) o, en fin, si quieres considerar las fuentes de las que surgen casi todos los males de las repúblicas” (Erasmus 1992, p. 483)⁶. Así, claramente se está afirmando, por una parte, que el propósito fundamental de la obra consistiría en sacar a luz los “males” que existen (y, concomitantemente, los “bienes” que podrían existir) (*Utopia*, p. 339). Y se insiste, además, en que los mismos no serán tratados a través de un discurso “serio”, sobrio o solemne, sino recurriendo a la “via diversa” del humor⁷.

Por otra parte, *Utopia* siguiendo al *Enkomion* en cuanto obras “eruditas” (Wooden 1979, p. 43) (en el sentido de que ponen en juego ideas filosóficas o para abordar a partir de ellas los diversos asuntos o para tomarlas a ellas mismas como tema de abordaje) no solo se inscribirían en la insigne tradición de la sátira, en general, sino que estarían emparentadas, en especial, con una de sus formas, a la que podríamos denominar “sátira menipea” (Bajtín 2003, pp. 105-174). La misma debería, pues, su forma clásica justamente al filósofo cínico Menipo de Gadara del siglo III a. C., y habría sido, siglos después, retomada, recreada, versionada por autores de la talla de Varrón, Séneca, Petronio, Apu-

⁶ Tal como se ha puesto de manifiesto en los estudios pioneros de A. R. Heiserman (1963) y Robert C. Elliott (1963), la referencia metatextual introducida por el autor en el subtítulo de *Utopia* y esta indicación de quien podríamos considerar como su primer intérprete permiten, sin duda, echar por tierra aquella interpretación por tanto tiempo dominante de la obra que la entendía como un tratado filosófico “serio” (Surtz 1952) orientado a la formulación de un programa de reforma política y reparar en su compromiso esencial con la sátira clásica. Si bien este tipo de lecturas constituye, desde luego, un hito innegable e insoslayable para la interpretación que quiero proponer en este trabajo; no obstante, mi propósito es, al mismo tiempo, menos ambicioso y más específico que el de aquellas; puesto que no tengo ninguna pretensión de pronunciarme acerca del sentido global de la obra, sino que solo intentaré llevar a cabo un análisis de los pasajes cómicos indagando su sentido y sus procedimientos a fin de establecer cuál sería la relevancia y función de los mismos como parte del discurso filosófico.

⁷ En lo que respecta a este recurso al humor por parte de nuestros dos humanistas, a la inspiración en la sátira romana habría que añadir, sin duda, también la recepción de los grandes textos de la retórica clásica, sobre todo Cicerón y Quintiliano, quienes ya reconocían la pertinencia y eficacia de la risa en el discurso persuasivo tanto político como forense (véase, por ejemplo, el *De oratore*, LVIII, 235 en adelante y las *Institutionis Oratoriae*, II, VI, 3). Así, Erasmo, conjuntamente con la tradición satírica, no duda en invocar también estas dos prestigiosas fuentes como respaldo de su tan cuestionado *Enkomion* (Erasmus 1992, p. 96). Y, en el caso de More, por su parte, quizás podría decirse muy esquemáticamente que se advierte una mayor presencia de los preceptos retóricos de Cicerón y Quintiliano en sus obras polémicas contra el protestantismo, que no son los textos que me interesa analizar en este trabajo (Curtright 2014, pp. 17 y ss.); y, en cambio, un mayor peso relativo de las fuentes de la sátira antigua en *Utopia*.

leyo y, asimismo, de Luciano de Samosata, por quien sentían especial aprecio Erasmo y, sobre todo, Thomas More.

Como expresión de este interés por Luciano, ambos amigos van a emprender entre 1505 y 1506 la traducción de algunas de sus sátiras (elegidas de acuerdo a la preferencia de cada uno) y, en el marco de esta tarea compartida, ambos autores se ocuparán del *Tyrranicida*, Thomas More traducirá el *Cynicus*, el *Philopseudes* y el *Menippus* (o *Necromantia*), mientras Erasmo hacía lo propio con otras tantas sátiras lucianescas. Así, en la introducción a sus traducciones, Thomas More, tras evocar una vez más el precepto horaciano que instaba a combinar disfrute e instrucción, no dudará en otorgarle a Luciano el “primer lugar” en esta tarea (*Lucianus* 1506, p. 115). Pues bien, ¿de qué manera se refleja en *Utopia* esta afición y compromiso con el humor lucianesco?

II. EL HUMOR EN *EL DIÁLOGO DEL CONSEJO*

Como se sabe, *Utopia* está estructurada en dos grandes libros. En el Libro I se narra un diálogo mantenido fundamentalmente por dos personajes históricamente existentes, el propio Moro y su amigo flamenco Peter Gilles y un personaje ficticio, el navegante portugués Rafael Hythlodeo. El tema inicial y disparador del diálogo es, pues, la conveniencia o no de que el filósofo (representado, en este caso, por la figura de Hythlodeo) se comprometa en la acción política, lo cual implicaba en el contexto del momento ponerse al servicio de algún príncipe en calidad de consejero. Así, al hilo de los numerosos argumentos a través de los cuales nuestro protagonista va a rechazar enfáticamente esta posibilidad planteada por sus interlocutores, irá, pues, exponiendo y explicando algunos de los principales problemas que afectaban la vida social y política de la Europa de la época, en general, y de Inglaterra, en particular; y, finalmente, va a arriesgar también una solución de fondo para los mismos, la cual consistirá nada más y nada menos que en la “abolición de la propiedad privada” y su sustitución por la propiedad común. Así, a modo de justificación de esta audaz hipótesis, Hythlodeo ofrecerá en el Libro II un extenso discurso en el que realizará la descripción de una comunidad humana que dice haber conocido “en persona”, precisamente la de la afortunada isla de *Utopia*. Esta, gracias a la adopción de dicho principio de la propiedad común, había logrado, pues, superar el tipo de “males” que sufrían las sociedades europeas y alcanzar una vida de máxima justicia y felicidad.

Pues bien, en uno y otro libro es posible identificar una serie de escenas en las que claramente se apela a procedimientos cómicos, y que, además, no estarían cumpliendo una función más o menos accesoria o tangencial; sino que introducen cuestiones centrales para el desarrollo de la obra. En el primero de ellos, Hythlodeo le relata a sus interlocutores la conversación mantenida en una cena en la que dice haber tenido oportunidad de participar en casa del Cardenal

Morton, quien fue nada más y nada menos que el mentor de More en su más temprana juventud (*Utopia*, pp. 376 ss.). Reparemos, pues, en primer lugar, en que, de este modo, el autor estaría introduciendo una cena en otra, como si fueran cajas chinas. En efecto, el marco en el que se inserta la referencia del protagonista a un banquete también a su manera lo era, puesto que el diálogo entre More, Gilles e Hythlodeo tiene lugar en una velada que están compartiendo los tres personajes en la residencia transitoria de More en la ciudad de Amberes.

No obstante, debemos advertir también que las condiciones y el clima general de una y otra cena son bastante diferentes. En efecto, la reunión que pertenece, digamos, al primer plano de la narración, en que el diálogo adopta en todo momento la forma de un intercambio argumental sesudo y juicioso que excluye toda chanza o comentario mordaz entre los personajes contrasta con la relatada en el segundo plano, la cual presenta, pues, algunas semejanzas con los banquetes de la tradición satírica (de los cuales el propio Luciano nos ofrece un ejemplo más que representativo y ciertamente desopilante en su *Symposium*). En ella participan cinco comensales con caracteres bien definidos. En primer lugar, su anfitrión, el cordial y sensato Cardenal Morton, luego, su invitado de honor, Rafael Hythlodeo, y, finalmente, tres personajes aparentemente pertenecientes al entorno del anfitrión; a saber, un solemne experto en leyes, un “parásito” (mencionado siempre de esa manera, recordando seguramente la sátira homónima de Luciano), del que, además se dice que hacía las veces de “bufón” y un religioso.

El primer personaje que interviene es, pues, el jurista, que es presentado como un defensor a ultranza de las leyes vigentes (sobre todo en materia penal), como si estas fueran el criterio y garantía últimos de la justicia. Por ello, no duda en celebrar en especial el duro castigo aplicado a los mendigos y ladrones, que no es otro que la cárcel para los primeros y la pena de muerte para los últimos. Y, por si esto fuera poco, nuestro personaje añade con vivacidad y no sin cierto orgullo que en ocasiones se han llegado a colgar hasta veinte ladrones en la misma horca. A mi juicio, estas últimas palabras podrían ser leídas como no desprovistas de cierta intención humorística; y el efecto cómico se conseguiría a través de la técnica de la exageración (Leacock 1935, p. 23 y Flores 2014, p. 135) (que, en ocasiones, puede implicar la simple exhibición de un hecho en sí mismo grotesco, tan solo añadiendo algún componente de parodia) que remarca la magnitud y ligereza de lo brutal o inhumano.

Ahora bien, acto seguido el autor parece invitarnos a continuar riéndonos de su personaje cuando le hace manifestar casi con belle *indifférence* su sorpresa ante el hecho de que, a pesar de este duro trato, los robos no cesan e, incluso, se incrementan. Esta grieta o laguna en el discurso de su interlocutor da pie a la contundente respuesta de Hythlodeo, que básicamente afirmará que la pretendida solución penal ni es “justa” (es decir, equitativa

y proporcionada) ni es “conveniente” (es decir, eficaz), debido a no ataca las causas profundas del problema. Éstas serían, pues, “sistémicas” (Logan 1989, p. 11) y deberían buscarse en el incremento abrumador de la pobreza disparado por un fenómeno socio-económico al que Hythlodeo se refiere con una imagen entre surrealista y grotesca. Las ovejas, nos dice apelando esta vez a la eficaz técnica de la “inversión” (Bergson 1985, pp. 40-41), que siempre han sido tan dóciles, mansas y sobrias, últimamente se han vuelto feroces e indómitas y han comenzado a devorar los campos y los hombres que los habitan (*Utopia*, p. 387).

Se refiere, pues, con esto a que el incremento en la demanda de materias primas para proveer a los incipientes talleres textiles ha hecho que la crianza de ovejas se torne un negocio especialmente rentable. Y esto ha dado lugar, por una parte, a la destrucción de las granjas (ahora convertidas en pasturas) y, con ello, al despido sin contemplaciones de quienes trabajaban en ellas, privándolos de su ya exiguo salario; y, por otra, a la expulsión de los pequeños campesinos propietarios por parte de unos pocos terratenientes, entre los que, añade con cáustica ironía, también se cuentan algunos abades, “santos varones ellos”. Estos, movidos por su afán de lucro, se valdrán de presiones y engaños para forzar a estos campesinos a venderles sus parcelas a precio vil, condenándolos, así, a quedar más temprano que tarde también en la indigencia. Unos y otros no dispondrán, pues, de otro medio de subsistencia que la mendicidad o el robo, ambos durísimamente castigados por el *status quo*. Por ello, Hythlodeo coronará su invectiva acusando a los “señores” y sus laderos (como el gris jurista sentado a la mesa de Morton) de ejecutar a aquellos delincuentes que ellos mismos habían generado a través de su accionar inicuo y, por si esto fuera poco, de jactarse de su estricto sistema de “justicia” (*Utopia*, p. 392).

El jurista intentará hacer frente a este alud argumental de Hythlodeo, pero lo hará torpemente e intentando ocultar su perplejidad bajo el anuncio de una división lógica del asunto en diversas cuestiones, fiel al método escolástico. Este planteamiento artificioso y retóricamente poco oportuno solo conseguirá disgustar al Cardenal Morton quien abruptamente hará callar a su invitado sin siquiera dejarle terminar la frase, dejándolo claramente en ridículo. Pero este personaje no será el único que quedará ridiculizado y, por tanto, desacreditado; puesto que un poco más adelante, con ocasión de una nueva mención al problema de la mendicidad intervendrá, pues, el parásito-bufón y comenzará a burlarse del teólogo, que seguramente pertenecía a alguna de las órdenes mendicantes, sosteniendo que sus miembros eran “los mayores vagabundos” (*Utopia*, p. 411). Pero nuestro personaje, lejos de tomar esta chanza con humor (que es lo que hace el resto de los comensales, incluyendo al Cardenal Morton), monta en cólera y comienza a lanzar a su verdugo condenas e imprecaciones. A juicio de

Hythlodeo el comentario realizado al azar por el parásito más como producto de su imprudencia e incontinencia que de su ingenio, resulta, en verdad, especialmente agudo y atinado.

Así, esta última humorada parece vehiculizar, en general, la censura a quienes, teniendo posibilidades de trabajar, no lo hacen y, no obstante, consiguen de diversas maneras y a través de diversos medios que quienes sí lo hacen (y, por lo general, en condiciones durísimas) les provean lo necesario para vivir y, en ocasiones, incluso, para hacerlo de modo lujoso y opulento. Pero asimismo esta crítica estaría apuntando en especial a las condiciones de existencia de la nobleza terrateniente, a la que no se duda en comparar con los zánganos, que en todo momento viven ociosos en medio de (y gracias a) las fatigas de los demás (*Utopia*, p. 380). Estos, como contrapartida, son explotados de modo sistemático y extremo por los “señores”, que les pagan un jornal que ni siquiera es suficiente para las necesidades de cada día; y, cuando ya no les resultan útiles, sea por haber enfermado y envejecido tras una vida entera a su servicio, sea simplemente porque sus nuevas empresas (como la crianza de ovejas) ya no requieren de su trabajo, los expulsan sin piedad (*Utopia*, pp. 623-624).

Ahora bien, esta “codicia desmesurada” (*improba cupiditas*) no solo afecta al estamento noble, sino también a su cabeza, el príncipe. De este modo, quien debería ocuparse de garantizar el bienestar de toda la comunidad y no el suyo propio suele tener como principal preocupación ad intra el acrecentamiento de su patrimonio a través de la exacción a sus súbditos y ad extra la anexión de nuevos dominios territoriales a través de la expansión militar. Así, Hythlodeo, una vez finalizado el relato de la cena en casa de Morton, retorna al plano narrativo principal, y retomando el intercambio directo con sus interlocutores iniciales, Gilles y More, analiza este nuevo problema y sus posibles soluciones (como la exigencia de que no se gobierne a más de un reino o la necesidad de que se limite por ley el patrimonio que le es permitido tener a quienes lo hagan); e insiste en que cualquier intento de enfrentarlo a través de la participación como consejero en la corte de algún príncipe (que es la ocupación a la que desde el comienzo lo incitaban Gilles y More) estaría condenado al fracaso. Y para ello nuestro protagonista recurre, pues, nuevamente a un procedimiento típicamente cómico, que será esta vez, el de la incongruencia (Leacock 1935, pp. 6 y ss.), en la que se pone en escena la inadecuación o desfase de una determinada acción, condición, etc. en relación al contexto. Solo que en lugar de dirigir este recurso contra otro, nuestro protagonista lo emplea para presentar a su propia persona como un potencial objeto de risa (*Utopia*, pp. 416 y ss.).

Así, le propone a sus anfitriones que imaginen qué sucedería si cuando el príncipe se encuentra discutiendo con sus consejeros qué estrategias se podrían utilizar para recuperar o conquistar un nuevo territorio, él tomara la palabra y sugiriera que, en realidad, debería abandonar semejante empresa y solo de-

dicarse a gobernar convenientemente su reino de partida, ya suficientemente vasto y complejo. O si en medio de la deliberación acerca de qué artimañas usar para incrementar sus tesoros, propusiera que lo justo y conveniente sería que el principio renuncie de entrada a su enriquecimiento personal y que no pueda poseer una fortuna que supere determinado límite. Pero no olvidemos que para nuestro protagonista lo verdaderamente ridículo no radica en defender esta opinión (de la que él está firmemente convencido), sino solo en pretender hacerlo en ese contexto.

III. EL HUMOR EN EL DISCURSO SOBRE *UTOPIA*

Pasemos ahora al análisis del Libro II. Allí encontramos una primera escena cómica en el pasaje que describe la relación de los utopienses con las piedras y metales preciosos; es decir, los objetos más apreciados por la cultura europea y, además, la forma paradigmática de riqueza, si tenemos en cuenta que uno de sus principales usos era la acuñación de moneda. En este sentido, resulta ciertamente graciosa (claro está, a los ojos de Europa) la exposición de la costumbre de los utopienses de emplear las perlas y diamantes solo para la confección de adornos usados durante la infancia y asimismo de destinar el oro y la plata a la fabricación de objetos innobles como las cadenas de los reos, las bacinillas y otros “recipientes asquerosísimos” de ese tipo. Dicha costumbre constituye, pues, una estrategia educativa orientada a “producir” o inducir determinados “afectos” en el alma, en este caso, el desprecio o, según el texto, la apreciación justa de este tipo de objetos (*Utopia*, pp. 500-504).

Pues bien, luego de referirse a esta curiosa práctica, se narra una especie de acto público en que los utopienses reciben a tres embajadores extranjeros acompañados por un séquito de cien personas, todos ellos vestidos con ricas y sumtuosas prendas y adornados con joyas no menos opulentas. Así, apelando nuevamente a la técnica de la incongruencia nuestro autor presenta la perplexidad de la gran mayoría del pueblo (incluyendo a los niños) al presenciar este espectáculo al punto de que muchos llegaban a creer que los embajadores eran, en realidad, sus esclavos o, incluso, sus bufones, debido a lo ignominioso o ridículo de su aspecto (ahora según los parámetros de *Utopía*, explicitados en la escena anterior)⁸.

8 Esta escena evoca sin duda aquel pasaje del *Nigrinus* 12-13 en el que Luciano elogia la forma de vida reflexiva y austera de los atenienses y su rechazo del lujo y la ostentación; y para ilustrar esta doble actitud menciona el caso de cierto extranjero rico llegado a la ciudad que se creía admirado y envidiado debido a su vida opulenta y licenciosa (tomada por él como sinónimo de vida “feliz”), cuando, en realidad, todos lo consideraban un “hombrecillo desafortunado” del que a menudo se burlaban discretamente y al que, incluso, intentaban corregir.

De este modo, se nos proponen dos situaciones cómicas que presentan un rasgo formal común, a saber, el recurso al ya mencionado procedimiento de la incongruencia; pero que, al mismo tiempo, son cada una de ellas algo así como el reverso de la otra. En efecto, cuando en un primer momento se adopta la perspectiva europea, resultan ciertamente insólitas las prácticas de los utopienses. Pero cuando, en cambio, se nos hace abandonar la posición inicial y trasladarnos por un momento a la perspectiva vigente en *Utopía*, lo que se torna de repente desconcertante y disparatado es, por el contrario, la valoración europea. De este modo si en el primer movimiento se pone ante la mirada perpleja del lector europeo la forma de vida de *Utopía*, propuesta, eso sí, como “modelo” de humanidad; en el segundo, y de modo recíproco, se invita a este mismo lector a que considere hasta qué punto sería mirado con idéntica extrañeza por los miembros de esta comunidad humana postulada como ejemplar.

Así, a lo largo de estos dos pasos sucesivos se nos conduce, pues, gradualmente a la identificación con aquel principio o “norma” a la luz de la cual nuestra percepción habitual de las cosas se torna de repente extraña, cuestionable o digna de risa. Pero, de este modo, lo que en el Libro I operaba como criterio más o menos implícito desde el que se juzgaban y censuraban (burla mediante) actitudes como la codicia o la ambición ahora, en el Libro II, recibe una *imago* que lo instancia y lo expresa positivamente. Queda clara, entonces, la función eminentemente satírica del discurso de Hythlodeo, en el que se hilvanan estas múltiples chanzas (que, por otra parte, nuestro personaje, dando muestras de un talante más heraclíteo que democríteo, pone, en general, en boca de terceros como si nos incitara a reír, pero sin estar él demasiado inclinado a hacerlo) cuyo blanco son las acciones y disposiciones subjetivas dominantes y, correlativamente, el orden social objetivo que le sirve de base. Y esta función estaría, pues, en consonancia con una de las posibles interpretaciones del nombre “Hythlodeo”, que si lo descomponemos en “hýthlos” (palabra vacía, carente de contenido o de sentido) y “dáios” (del verbo “daío”, que significa quemar o incendiar), podría entenderse como quien destruye (haciendo arder y reduciendo a cenizas, según la potente imagen indicada por el verbo) los discursos vacíos, inconsistentes o absurdos y consecuentemente el tipo de prácticas que estos inducen o justifican.

Ahora bien, el personaje que satiriza no parece escapar él mismo al movimiento satírico (Wooden 1972, pp. 52-54). Un primer indicio en este sentido reside quizás en que el nombre de quien hasta este momento nos hacía reparar en los ribetes risibles del mundo también podría proceder de la contracción de “hýthlos” y “hodaíos” (mercancía); y, en ese caso, significaría mercader o traficante de ese mismo tipo de discursos que en la acepción anterior se lo hacía combatir (Wilson 1992); es decir, algo así como charlatán, embaucador o vendehúmos. Estamos, así, ante un típico caso de humor verbal en que el efecto cómico se produce recurriendo a la alteración de una palabra (De ora-

tore, LXIII, 256) (o, en este caso, a la creación de una nueva por medio de la combinación de otras dos) con la clara intención de dejar en ridículo a quien, de este modo, se nombra (Berger 1997, p. 37). ¿Acaso nos estaría incitando, de este modo, el autor a que nos riámos también de su héroe? Y si así fuera ¿por qué motivo y en qué sentido?

Prestemos, pues, atención, en primer lugar, a que el “mundo” (*orbis*) del que Hythlodeo dice haber tenido la fortuna y el privilegio de ver con sus propios ojos y que, tras permanecer cinco años en él, no habría abandonado jamás si no fuera por su afán de darlo a conocer al resto de la humanidad (como si encarnara una misión cuasi-profética) curiosamente se denomina “U-topía”⁹; es decir, se trata de un “lugar” que, en realidad, no existe, que no está en ningún lugar (o que no tiene y jamás ha tenido lugar). Aparece, así, nuevamente una creación verbal (que, demás está decirlo, es aquella en torno a la cual gira toda la obra), la cual apela a un típico procedimiento cómico que consiste en generar una situación absurda o carente de sentido debido a una contradicción interna a sus propios términos (Berger 1997, pp. 5-6). Y asimismo cuando se comienza a describir este curioso mundo inexistente se multiplican los contrasentidos, ya que se nos dice que fue fundado por un rey llamado *Ademos* (sin pueblo), está surcado por el río *Anhydros* (literalmente sin agua) y tiene como capital una ciudad también designada con un término negativo que indica ausencia de luz y, por tanto, de visibilidad (*Amaurotos*), todo lo cual parece ser una burla sutil e ingeniosa, pero no por ello menos insidiosa del autor de la obra frente a las elevadas pretensiones del discurso de su protagonista. ¿Por qué la prolongada risa suscitada por el agudo ingenio de Hythlodeo da paso ahora a (o, en realidad, estuvo desde el comienzo acompañada por) una risa sobre Hythlodeo? ¿Cómo se vincularían entre sí estos dos aspectos o momentos? ¿Uno vendría a anular al otro resultando de allí una suerte de suma cero?

Son, sin dudas, varias las dificultades que el autor parece advertir en el discurso de Hythlodeo. Estas dificultades son, podríamos decir, tanto teóricas como prácticas, pero, a mi juicio, ambas se desprenderían de su enfoque general respecto de las cosas a la cual More califica de “escolástico” (con clara intención crítica respecto del paradigma característico de la Universidad medieval)

9 Esta idea reconoce cuanto menos dos antecedentes, ambos seguramente conocidos por More. El primero se encuentra al final del Libro IX de la *República*, donde Platón afirma que el “modelo” (*parádeigma*) de república que había comenzado a definir en los libros anteriores existe “en el discurso” y, correlativamente, “en el cielo” inteligible como entidad ideal y, fuera de eso, “en ninguna parte” (*oudamoū*). Luciano retorna, pues, sobre esta idea, si bien ya con tono e intención satírica, en *Vitarum Auctio*, 18; y allí, luego de hacerle decir a Sócrates que “lo principal de su sabiduría” radica precisamente en su postulación de los “modelos de las cosas” (*tôn ónton parádeigmata*), se le pregunta “dónde (*poū*) están” dichos modelos, a lo cual responde enfáticamente: “En ningún lugar (*oudamoū*), [pues] si estuvieran (*eīen*) en algún lugar (*poū*), no serían (*eīen*)”.

(*Utopia*, p. 431). Dicho enfoque pretende adoptar la posición de una suerte de espectador imparcial, que se dirige a las cosas desde un lugar más o menos externo y privilegiado, el cual le permite tenerlas íntegramente ante la mirada del espíritu y enjuiciarlas, así, con máximo rigor y exactitud.

La consecuencia epistemológica de esta actitud de índole marcadamente contemplativa es, pues, la tendencia (que ya Luciano había atacado recurrentemente bajo la figura del *philosophus gloriosus*) a expresarse de modo no “hipotético”, sino incurriendo en la “desmesura” (*hyperbolé*) de aspirar a un conocimiento cierto e incontrovertible, ignorando, así, la “oscuridad” y complejidad del asunto, como así también la implicación del sujeto cognosciente en él (*Icaromennipus*, 7). Pero, de este modo, lo que Hythlodeo concibe como una verdad cierta e infalible acerca de cómo sería la “república óptima” podría no ser más que una construcción teórica arbitraria, una mera “representación” (*imago*) (*Utopia*, p. 443) vacía y sin referencia objetiva alguna, producto de la mera especulación y sin ningún asidero en la experiencia de lo existente.

Asimismo, pero ahora en el plano político, esta pretendida exterioridad respecto del mundo se refleja en la intransigente negativa de nuestro protagonista a establecer cualquier vínculo con los poderes fácticos, o por considerarlos totalmente impermeables a sus ideas (las cuales, como veíamos más arriba, les resultarían sencillamente ridículas) o por juzgar que la vía más modesta que consiste en abandonar la aspiración de alcanzar el mayor “bien” y reemplazarla por la de lograr el “menor mal”, lejos de combatir la “locura” dominante, solo conduciría a la pérdida de la propia sensatez a raíz de la adaptación a la irracionalidad existente (*Utopia*, p. 432). Pero, dado que esto implica una total renuncia a la acción política, el discurso hythlodeano quedaría, así, condenado a la total ineficacia y, por tanto, el diseño de su “ciudad filosófica”, a permanecer indefinidamente en la no existencia.

Ahora bien, hasta donde llego a ver, este segundo movimiento o faceta del humor satírico no invalida en absoluto al primero. Esto es, la advertencia jocosa contenida en el nombre de que quizás el locuaz Hythlodeo solo sea un charlatán que difunde discursos de dudosa objetividad, puesto que versan sobre mundos carentes de toda realidad no pretende dejar sin efecto su aguda crítica al mundo existente (a la que el autor suscribe punto por punto); sino plantear algunas dudas acerca del enfoque general de la misma y, sobre todo, de la validez y factibilidad de la alternativa propuesta.

IV. A MODO DE CIERRE: DE LA FILOSOFÍA AL HUMOR Y VUELTA

Como vimos, el discurso filosófico de Erasmo (sobre todo, aunque no exclusivamente, el que cristalizó en el *Enkomion*) constituyó un antecedente y una referencia fundamental para la elaboración de obra de 1516. Y dicho discurso, como su mismo autor lo explicaba, se movía en dos registros diferentes. En un

primer momento, por ejemplo, en el *Enchiridion Militis Christiani*, de 1503, se nos ofrece una exposición, en sus propios términos, “seria” acerca de cómo debería acometer el creyente la “lucha” para convertirse en un buen cristiano. Pero años después, y sobre la base de estas mismas ideas y consejos, el gran humanista concebirá a modo de divertimento edificante su obra más conocida y celebrada (y asimismo denostada) en la que enfrenta y repreueba la *stultitia* del mundo, a la que dirige una carcajada, aunque no quiera admitirlo, ácida y mordaz (Erasmus 1992, p. 95) en pos de la stultitia cristiana, a la que aprueba y propende haciéndola objeto de una sonrisa amorosa.

Así, un mismo contenido “erudito” se expresa a través de dos “vías” sucesivas diferentes: una lineal y directa, que debe ser interpretada en su literalidad; y, otra, en cambio, más o menos indirecta u oblicua, que logra su propósito a través de una suerte de rodeo o vía lateral (diversa), que consiste en hacer alusión a algo serio hablando en broma o, según el *dictum* horaciano, en decir verdades riendo. Dichas vías parecen mantener entre sí una relación fecunda y recíproca por la que cada una remite y se enriquece gracias a la otra. La primera alcanza, pues, en la última una mayor eficacia persuasiva y didáctica, en cuanto el recurso al humor atrae inmediatamente la atención, evita el cansancio y el aburrimiento que podría generar un discurso de otra índole (por “elegante” que sea su redacción) y dispone el ánimo a la escucha y la aceptación del mensaje. Y esta, a su vez, obtendría de aquella una mayor claridad y precisión hermenéuticas al encontrar allí las claves de su comprensión adecuada.

Ahora bien, no encontramos en Thomas More una estrategia discursiva equivalente a la de su amigo holandés. En efecto, él escribe una sola obra sobre el tema que le interesa; esto es, realiza respecto de él un solo abordaje y nos lo comunica a través de una sola versión: *Utopia*. Lo más parecido a una explicitación seria de su contenido serían los diversos textos (cartas, poemas, etc.) incluidos en las sucesivas ediciones de la obra y a los que los especialistas suelen denominar “parerga”; pero estos pertenecen en su mayoría a otros autores (Erasmo, Guillaume Budé, Peter Gilles, etc.). Así, no solo que para decepción o incomodidad de nuestra (de)formación profesional “filosófica” el autor no escribió un “tratado” o, cuanto menos, un “manual” ético-político, sino que no tenemos ninguna noticia de que ni siquiera haya tenido en algún momento la intención de hacerlo. Aunque parezca tautológico, podríamos decir que todo aquello que quería decir a través de *Utopia* lo dijo en *Utopia* y adoptando la modalidad expresiva (*sub specie lusus*) propia de *Utopia*. Y esta opción literaria es totalmente coherente con su temperamento y estilo personal según el cual, como coinciden en señalar múltiples testimonios, no había ningún asunto por serio que fuera que no admitiera su transfiguración a través de la risa.

De este modo, creo que estaríamos en condiciones de afirmar que Thomas More lleva al humor filosófico a una dimensión y una significación aún no alcanzada (y quizás ni siquiera entrevista) por el célebre humanista de Rotterdam. En efecto, el autor inglés nos hace comprender que el chiste no solo constituye un medio formidable para expresar contenidos que admiten (e, incluso, pueden haber recibido ya) una formulación previa e independiente; sino que puede comportarse también como una usina capaz de generar por y desde sí misma nuevos sentidos. Y, quizás, el mejor ejemplo de ello es aquella acuñación en torno a la cual viene girando nuestra reflexión desde el comienzo de este trabajo y que tiene mucho de humorada, “U-topía”. Así, lo que en su momento More supo lanzar como una suerte de chanza filosófica, hoy, más de cinco siglos después, nos sigue dando que hablar. Quizás, entonces, el chiste, al igual que la metáfora y la obra de arte, se comporte como una suerte de acertijo que plantea una tarea de desciframiento o de problema que requiere de una solución¹⁰ (y hasta puede llegar a admitir más de una). Quizás sea lícito, entonces, decir parafraseando a Heidegger que el chiste da de qué pensar.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTARDO, S. (1994), *Linguistic Theories of Humor*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- BAJTÍN, M. (2003), *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- BERGER, A. A. (1997), *The Art of Comedy Writing*. New Brunswick/London: Transaction Publishers.
- BERGSON, H (1985), *La risa*. Madrid: Sarpe.
- CASTILLO GARCÍA, C. (1971), “Tópicos de la sátira romana”, *Cuadernos de filología clásica*, 2, pp. 147-163.
- CICERO, M. T. (2007), *De oratore*. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- CURTRIGHT, T. (2014), “Thomas More on Humor”, *Logos*, 17 (1), pp. 13-35.
- ERASMUS (1780), *ΜΩΡΙΑΣ ΕΓΚΩΜΙΟΝ sive Stultitiae Laus*. Basileae: G. Haas, ex Officina J. J. Thurneisen.
- ERASMUS (1992), *Opvs Epistolarm*. Tom. II. Oxford: Oxford University Press.
- ERASMUS (1922), *Opvs Epistolarm*. Tom. IV. Oxford: Oxford University Press.
- ELLIOTT, R. C. (1963), “The Shape of Utopia”, *ELH*, 30 (4), pp. 317-334.
- FLORES, A. B. (coord.) (2014), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

10 Resulta interesante reparar en que Jerry Suls (1983) en este importante trabajo reconoce, por una parte, el potencial cognoscitivo del humor y, por otra, lo explica señalando (en consonancia con las demás teorías de la incongruencia) que en él siempre entrarían en juego dos o más elementos de algún modo discordantes, inconsistentes o incongruentes; pero añade que los mismos requieren también de una adecuada “resolución”, sin la cual tampoco se produce el efecto cómico.

- FREYE, N. (1944), “The Nature of Satire”, *University of Toronto Quarterly*, 14 (1), pp. 75-89.
- GRANADA, M. A. (2017), “Introducción. La *Utopía* de Tomás Moro y Erasmo: Una empresa común entre 1509 y 1516”, en T. Moro, *Utopía*. Madrid: Tecnos, pp. CVI-CLI.
- GREENBERG, J. (2019), *The Cambridge Introduction to Satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEISERMAN, A. R. (1963), “Satire in the *Utopia*”, *PMLA*, 78 (3), pp. 163-174.
- HORATIVS (1959), *Opera*. Berlin: Walter de Gruyter.
- JUVENAL (1996), *Sátiras*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LAKE PRESCOTT, A. (1999), “Humour and satire in the Renaissance”, en G. P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 284-291.
- LEACOCK, S. (1935), *Humor. Its Theory and Technique*. New York: Dodd, Mead & Company.
- LOGAN, G. (1989), “The Argument of *Utopia*”, en J. C. Olin (ed.). *Interpreting Thomas More's Utopia*. New York: Fordham University Press, pp. 7-35.
- LUCIANUS (1972), *Opera. Tomus I*. Oxford: Oxford University Press.
- LUCIANUS (1974), *Opera. Tomus II*. Oxford: Oxford University Press.
- LUCIANUS (1506), *Luciani viri quam dissertissimi compluria opuscula longe festivissima ab Erasmo Roterodamo et Thoma Moro interpretibus optimis in latinorum linguam traducta hac sequentum serie*. Parijs: J. Badius Ascensius.
- OLIN, J. C. (1979), “The Praise of Folly”, en J. C. Olin, *Six Essays of Erasmus*. New York: Fordham University Press, pp. 49-56.
- PLATONE (2009), *Repubblica. Testo greco a fronte*. Milano: Bompiani.
- PRÉVOST, A. (1978), *L'Utopie de Thomas More*. Paris: Mame.
- QUINTILIANUS, M. F. (1996), *Institutionis Oratoriae. Pars Altera. Libros IV-VI continens. Tomus II*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.
- STAPLETON, T. (2020), *The Life and Illustrious Martyrdom of Sir Thomas More*. Dallas: CTMS Publishers.
- SULS, J. (1983), “Cognitive Processes in Humor Appreciation”, en P. E. McGhee y J. H. Goldstein (eds.), *Handbook of Humor Research. Vol. 1*. New York/Berlin/Heidelberg/Tokyo: Springer Verlag, pp. 39-57.
- SURTZ, E. (1962), “Interpretations of *Utopia*”, *The Catholic Historical Review*, 38 (2), pp. 156-174.
- WILSON, N. G. (1992), “The Name Hythlodaeus”, *Moreana*, XXIX (110), p. 33.
- WOODEN, W. W. (1972), “Thomas More and Lucian: A Study in Satiric Influence and Technique”, *Studies in English*, 13, pp. 43-57.
- WOODEN, W. W. (1979), “The Wit of Thomas More's *Utopia*”, *Studies in the Humanities*, 7 (2), pp. 43-51.

DANTE E. KLOCKER es Profesor Titular e Investigador en la Universidad Nacional de Entre Ríos (Argentina).

Líneas de investigación:

Utopia, de Thomas More.

Utopismo moderno.

Publicaciones recientes:

“*Utopia, ¿Stultifera insula? Consideraciones en torno al juicio de un detractor*”, Revista Stultifera, 6 (1), 2023, pp. 119-159.

“*Respublica utopiensium, ¿una utopía republicana?*”, Las Torres de Lucca, 13 (I), 2024, pp. 53-66.

Email: dante.klocker@uner.edu.ar