



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Oelker, Dieter

La locura nace en las Islas Afortunadas

Atenea, núm. 492, 2005, pp. 11-30

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849202>

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

re^{al}alyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA LOCURA NACE EN LAS ISLAS AFORTUNADAS^{*1}

DIETER OELKER**

RESUMEN

El estudio de tres obras claves del Renacimiento –el *Elogio de la Locura* de Erasmo, la *Utopía* de Moro y la *Abadía de Thélème* en el *Gargantúa* de Rabelais– pone de manifiesto la estrecha relación existente entre el pensamiento utópico y la tradición de la risa. Conjuntamente, se articulan en una concepción de mundo libre y crítica, profundamente consciente de su temporalidad, que trasunta en la construcción artística de los textos. Es por eso que estas obras, antes que propuestas de modelos alternativos para la realidad social, son la expresión de una *intención utópica*, vehementemente, dinámica y provocativa. La fundamental *ambigüedad* de los textos supone realizar de ellos una lectura atenta y vigilante, correspondiente a la actitud reflexiva y crítica que Erasmo, Tomás Moro y Rabelais se proponen en sus lectores y partidarios.

Palabras claves: Intención utópica, risa, mundo al revés, ambigüedad, principio estructural, *bluff*, actitud crítica, disposición commuta, concepción de mundo.

ABSTRACT

The study of three key Renaissance works –*In Praise of Folly* by Erasmus, *Utopia* by Thomas Moore and *The Abbey of Thélème* in *Gargantua* by Rabelais– emphasize the close relationship between utopic thinking and the tradition of laughter. Taken together they articulate a world vision that is free and critical, profoundly conscious of a temporality that comes through in the artistic construction of the texts. These works, instead of being proposals of alternative models for social reality, are the expression of a *utopian intention*, vehement, dynamic and provocative. The fundamental *ambiguity* of the texts presupposes the realization of an attentive and vigilant reading, corresponding to the reflexive and critical attitude that Erasmo, Thomas More and Rabelais propose to their readers and supporters.

* Esta presentación forma parte de las actividades del Grupo de Investigación “Nuevas lecturas de textos clásicos de la literatura latinoamericana” del Proyecto MECESUP UCO 0203, Registro DIUC N° 03.F2. 051.

** Ensayista y crítico literario. Profesor de Literatura y Teoría Literaria en la Universidad de Concepción, Concepción, Chile. E-mail: doelker@udec.cl

¹ Véase Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*. Valencia, Prometeo Sociedad Editorial, s.f., p. 18.

tive and vigilant reading, corresponding to the critical and reflexive attitude that Erasmus, Thomas Moore and Rabelais propose to their readers and supporters.

Keywords: Utopic intention, laughter, the world upside down, ambiguity, structural principal, bluff, critical attitude, commutable disposition, world view.

Recibido: 21.03.2005. Aprobado: 18.05.2005.

"Los bienes más grandes nos vienen por la locura,
que sin duda nos es concedida por un don divino"
(PLATÓN, *Fedro* 243 e)

ERASMO relaciona la *cultura de la risa* con el *pensamiento utópico* cuando localiza el nacimiento de la locura –ella misma asegura que “nadie me negará que el arte de hacer reír es muy mío”– en las Islas Afortunadas², “sobre [cuyas] riberas el trabajo, la vejez y la enfermedad son desconocidas” (Erasmo, *Elogio*: 100 y 18). No puede sorprender entonces que no sólo el *Elogio de la Locura* editado en 1511, sino también la *Utopía* de Tomás Moro, que aparece en 1516 y el *Gargantúa* de Francisco Rabelais, con su *Abadía de Thélème*, publicado en 1534, presenten en su concepción el mismo espíritu festivo, crítico y fantasioso característico de ambas tradiciones. Cada uno de esos libros contribuye a la conformación de un *pensamiento utópico* emancipador y regenerativo, por cuanto aparece signado por la *risa renacentista* que participa en el origen de esas obras, define su naturaleza y se actualiza a través de su función.



Erasmo

ERASMO, TOMAS MORO Y RABELAIS

El *Elogio de la Locura*

“El *Elogio de la Locura* prepara a Moro y anuncia a Rabelais”, afirma Servier en su *Historia de la utopía* (1999: 122). Estimamos que esta aseveración se fundamenta, en lo que se refiere a las obras antes mencionadas,

– en su composición regida por el principio de la *ambigüedad*, por cuanto “hay asuntos sobre los cuales es más sabio permanecer en la duda (...) antes que proclamar verdades (Erasmo 1990: 75 s),

² Hesíodo menciona a las Islas de los Afortunados en *Trabajos y días*. Escribe: “A los otros [héroes que se llaman semidioses] el padre Zeus, proporcionándoles vida y costumbres lejos de los hombres, estableció en los confines de la tierra. Viven con un corazón sin preocupaciones en las Islas de los Bienaventurados junto al profundo Océano – héroes felices, para ellos la tierra rica en sus entrañas germina tres veces al año, produce frutos dulces como la miel”. (Hesíodo 1986: 74). Los investigadores Frank E. y Fritzie P. Manuel se refieren a la dimensión utópica de las Islas de los Bienaventurados en el marco de su análisis del mito de la Edad de Oro. Consultese 1981: I, Cp. 2.

- en la fuerza rectora de la *humanidad* presente en cada una de ellas, que “nos declara (...) las costumbres del hombre dignas de la Naturaleza” (Erasmo 1965: 968), y
- en su *intención utópica* que les permite “columbrar que en una relativa proximidad van a quebrar albores como de una nueva edad de oro” (Erasmo 1965: 1809).

Las *ambigüedades* de un texto “permite(n) más de una interpretación simultánea sin que predomine ninguna (...), de modo que corre a cuenta del lector el privilegiar una de ellas” (Beristáin 1985: s.v.). En el caso de las obras que nos interesan, se han distinguido tradicionalmente dos ramales de significación, uno lúdico y otro grave, cuyo trenzado origina los sentidos jocoso, irónico y serio de la composición. Es en este sentido que el *Elogio de la Locura* se constituye en el paradigma para la *Utopía* y el *Gargantúa*, por cuanto Erasmo se cuida en mantener esta indeterminación de lo intentado, acaso para protegerse y “tranquilizar a algunos, [para que] piensen por lo menos lo bien que resulta ser censurados por la Locura” (*Elogio*, X), pero fundamentalmente y más allá de toda prudencia, para señalizar de esta manera su permanente rechazo a toda lectura dogmática y autoritaria y su imposición irreflexiva por sobre el análisis crítico y libre despliegue de los sentidos del texto. Es por eso que “decir cosas inesperadas (...) contrarias a la opinión común” (Aristóteles, *Retórica* 1412a) como lo hace Erasmo en su *Elogio de la Locura*, no sólo causa placer y risa sino apela a la reflexión crítica, lo cual –en la comprensión del autor– justifica este género de escritos, “sobre todo si la chanza descansa en un fondo serio y está manejada de tal suerte que el lector un poco listo saque de ella más fruto que de las severas y pomposas elucubraciones de ciertos escritores” (Erasmo, *Elogio*, IX)³.

En la voz de la *Locura* que hace su propio elogio, resuenan, se mezclan y confunden en el libro de Erasmo dos temas, “el de la locura provechosa que es la verdadera sabiduría, y el de la sabiduría presumida que es pura insensatez” (Huizinga 1958: 67). No cabe duda que en el desarrollo de esta última temática la locura se solaza satisfecha en todos aquellos ámbitos de la sociedad humana donde rigen los convencionalismos⁴ y la vanidad, se impone el poder y domina la violencia y se celebran los triunfos de la ambición. Con-



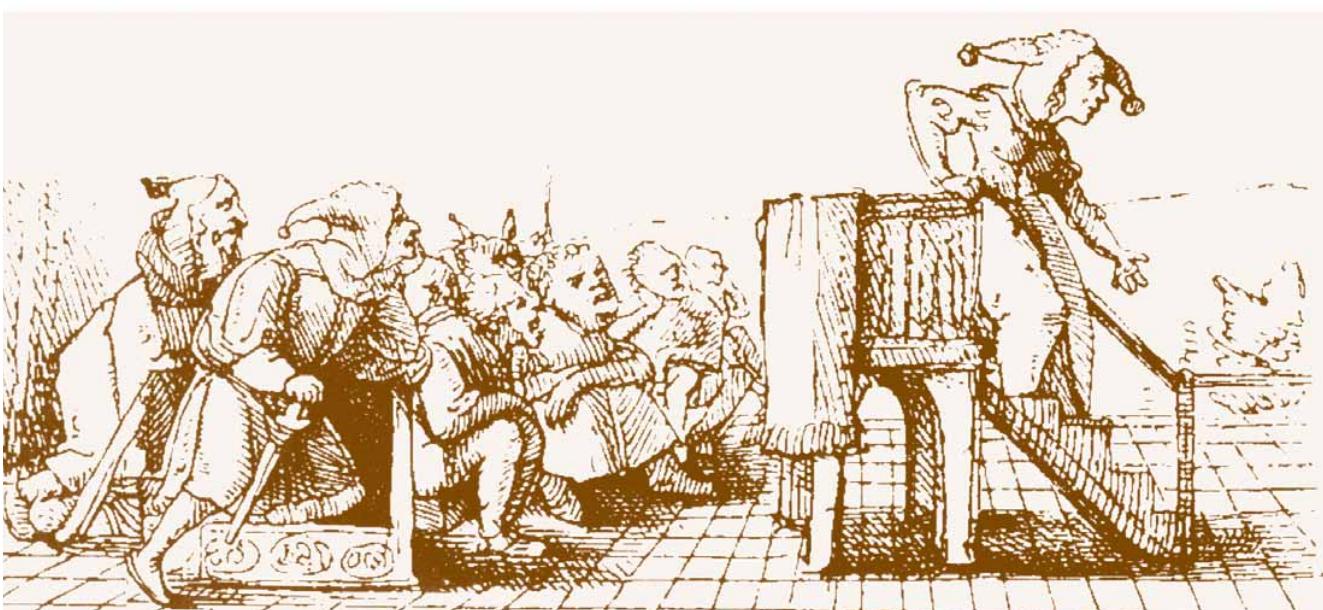
T. Moro



F. Rabelais

³ Sugerimos que Erasmo se identifica de esta manera con quien Aristóteles llama *hombre de tacto o ingenioso*, por cuanto “dice cosas que no son inapropiadas de un hombre libre” y se “comporta como si él mismo fuera su propia ley”. Igualmente, se diferencia del *bufón* que “es víctima de su bromear, y no se respectará a sí mismo ni a los demás, si puede hacer reír”, y del *rudo y áspero* “que no dice nada que puede provocar la risa y se molesta contra los que lo consiguen” (Aristóteles, *Ética Nicomáquea* 1228 a / b).

⁴ Recordemos que la Real Academia Española entiende por *convencionalismo* el “conjunto de opiniones o procedimientos basados en ideas falsas que, por comodidad o conveniencia social, se tienen como verdaderos” (1992: I, s.v.).



ΜΟΠΙΖΕΙΚΩΜΙΩΝ was exampled by the first author in his *inf*

BRASMVS ROTERODAMVS
THOMAB MOROSVO S.D.

Vperioribus diebus cum
me ex Italia in Angliā re/
cipierem, ne totum hoc tē/
pus, quo equo fuit insi/
dendū, & illiteratis fabulis te/
retetur: malui meū aliquoties uel de
communib[us] studijs nostris aliquid
agitare: uel amicorum (quos hic ut do/
cillimos, ita & suauissimos reliquet) recordatione frui. Inter hos tu mi Mo/
re uel in primis occurrebas. Cuius equi/
dem abuentis absens memoria, nō ali/
er frui solebam, q[uod] præsentis præsens
consuetudine confueueram: qua dispe/
team, siquid unq[ue] in uita contigit mel/
litius. Ergo quoniam omnino aliquid
agendū duxi, & id tempus ad seriam
commætationem parum uidebatur ac
commodatū, uisum est Moriæ encomi/
on ludere. Quæ Pallas istuc tibi misit
in mētem inquires? Primū admonuit
me Mori cognomen tibi gētile, quod/
tam ad Moriæ uocabulum accedit, q[uod]

Musica ē tū /
καύματοι. Morias en
comīu με
pi fructicā signif. &
& ἐγκάμιοι scripti ali
qd, in alicut⁹ laudē cō
positū, ut Lucian⁹ scri
puit encomium Demo
sthenis. Et laudatorū
gen⁹ Graci uocat̄ enco
misticū. Et ἐγκάμιοι
ἅρ, et laudes alciuus
ofē, pseq. Differ aut̄
encomiū ab hymno,
ut scribit Hammon⁹:
Hymnus nāc̄ est deo
rum, Encomiū aut̄ ho
minum. θμονοίσα
ἄμωσα, uocan̄ in eis
gātia, parumq̄ doctas
uelut a musis aliena.

卷之三

*Sidysseus. φ. τὸν ἀφέων φορεῖσθαι γαλακτώμενον. I. Huic autem in
mentem misit Dea glauca Minerua. Mori cognomē? Vulgo maurū uo/
unt morum. At Græcis morus stultum significat. Gentilem. I. Gētūlūm
A 2 hoc est*

Digitized by srujanika@gmail.com

Dedicatoria de Erasmo a Moro
en el *Elogio de la Locura*.

secuentemente, el *Elogio de la Locura* “toma sobre todo el aire de una sátira moral” contra los abusos y extravíos de la época, que para Erasmo constituyen “una experiencia crítica de [la] locura, en la distancia insalvable de la ironía” (Foucault 1998: I, 46 y 47)⁵. Es por eso que los señala como objetos de risa para que los lectores puedan reconocerse en tales necesidades e imprudencias, corregirse y liberarse de ellas. “El símbolo de la locura será en adelante el espejo que (...) reflejará secretamente para quien se mire en él, el sueño de su presunción” (Foucault 1998: I, 45)⁶.

El propósito de Erasmo es “instruir y aconsejar” (*Elogio*, X), pero a la manera de Horacio, valiéndose de la risa para decir la verdad⁷. De ahí que podamos encontrar en el libro los dos géneros festivos que distingue Cicerón, es decir, el que anima todo el discurso y el que se reduce a sentencias agudas y breves⁸. Erasmo concibe su obra como *parodia* de una oración encomiástica que pertenece al género epidíctico y tiene como modelo “el discurso pronunciado ante una reunión solemne en alabanza de una persona” (Lausberg 1966: II, 109), hecho que explica que el *Elogio de la Locura* se presente como un panegírico, pero dicho ante una asamblea festiva y por un personaje jocoso que se celebra a sí mismo en un trazado que sigue el tópico del *mundo al revés*⁹. Por otra parte, la *Locura* se vale en su discurso de una pluralidad de recursos cómicos como lo son, por ejemplo, su sorprendente aserto conforme al cual sin ella “no hay sociedad posible, ni relaciones sólidas ni agradables en la vida” (*Elogio*, 39), los apelativos: “el relinchador –¡perdón, quise decir el orador!” (*Elogio*, 86), las afirmaciones irónicas: “Yo, la *Locura*, soy la única que extiendo indistintamente a todos mis preciosos beneficios” (*Elogio*, 90) o las burlas que hace, por ejemplo, de los comerciantes, soldados y jueces por cuanto están convencidos que les basta deducir de su “rapiña” –que así se refiere a sus ganancias– “un óbolo para la Iglesia (...) para purificar todas las mancillas de su existencia” (*Elogio*, 78). Los procedimientos festivos son muchos, y bien cabe recordar al respecto a Cicerón cuando afirma que “puede excitarse la risa con expectativas engañadas, o describiendo con

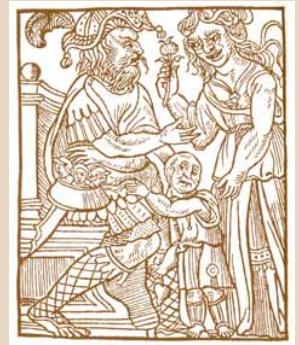
⁵ Foucault distingue dos maneras de experimentar la locura en el Renacimiento, “las figuras de visión cósmica y los movimientos de la reflexión moral, el elemento trágico y el elemento crítico”. La segunda corresponde a la tradición humanista que sólo justifica la locura “cuando proviene de la conciencia crítica del hombre” (Foucault 1998: I, 48 y 50, respectivamente).

⁶ Sebastián Brant, cuya obra *La nave de los necios*, publicada en 1494, bien puede ser considerada entre los antecedentes del *Elogio de la Locura*, presenta su libro como *espejo de los necios*: “Espejo de los necios llamo yo a esto, en que cada necio se conoce; se le dice quién es Quien se mira bien en el espejo, aprende convenientemente que no ha de tomarse por sabio ni tenerse por lo que no es... Quien se tiene por necio, pronto se convierte en sabio; pero quien quiere ser siempre docto, es fatuo...” (Brant 1998: 67).

⁷ Horacio, *Sátiras* I: 24.

⁸ Véase Cicerón, *Discurso del orador* II, 154 ss.

⁹ Curtius (1955: I, 143 ss) explica que el tópico del *mundo al revés* surge de la enumeración de *impossibilita* y que sirve para censurar y lamentar las costumbres de la época. “Lo que antes se censuraba ahora se alaba. El mundo está descarrilado”.





gracejo el carácter del otro, o comparando una cosa con otra más torpe y fea, o disimulando, o diciendo cosas muy absurdas y reprendiendo necedades". (Cicerón 1943: 177).

Erasmo descubre –como señala Foucault– “una locura inmanente a la razón”, que es la contraprueba necesaria para que ésta pueda tomar conciencia de sí misma y consolidarse en su identidad. A partir de ella surgen, por una parte, la *insensatez* que rechaza esta locura de la razón y, por otra, la *sabiduría* “que [la] recibe, la escucha (...) y se deja penetrar por sus fuerzas vivas” (1998: I, 62). Consciente de la reciprocidad entre la locura y la razón, la sabiduría que no es sino la locura de los humanistas, es la única capaz de identificar a la insensatez, de sorprender y desenmascararla y burlarse de ella. Por otra parte, gracias al trenzado entre imaginación y crítica, razón y locura, análisis y fantasía que la conforma, puede percibir a la realidad desde el punto de vista tanto de sus vacíos y deficiencias como de sus posibilidades y alternativas. Consecuentemente, Erasmo observa los defectos y las imperfecciones –las *insensateces*–, recuerda las promesas de felicidad no cumplidas y mantiene viva la esperanza de un mundo mejor. La dinámica de su reflexión lo lleva, finalmente, a evocar la “posesión divina” –locura que es la sabiduría de que habla Platón–, que asocia al “goce anticipado de la dicha eterna” (Erasmo, *Elogio* 165) que algunas veces siente quien se entrega a la “filosofía de Cristo” y que no es sino “un renacimiento, la renovación de las buenas disposiciones de la naturaleza” (Erasmo 1990: 23) –locura ésta que, en cualquiera de sus manifestaciones, es siempre un impulso para trascender las condiciones que definen la realidad actual.

La clave para acceder a los sentidos de la obra de Erasmo nos la proporcionan conjuntamente con la *experiencia* atenta y crítica de la realidad en torno, la *simplicidad* del devoto y el *humanismo* del hombre de letras. El autor sostiene en cuanto a estas últimas dos condiciones, que la primera supone “un espíritu piadoso y dispuesto, al que sobre todo distingue una fe pura y sencilla” (Erasmo 1990: 13), mientras que la segunda se realiza cuando “la razón gobierna la Naturaleza y el ejercicio perfecciona la razón” (Erasmo 1965: 932). Por consiguiente, el lector previsto por el *Elogio de la Locura* es aquel que viva al acecho de su tiempo, se haya formado en la práctica de la “filosofía de Cristo” que es “fe y amor” (Erasmo 1990: 297), y posea “un espíritu ejercitado en el cultivo de los estudios [de las buenas letras]”, pues éste le dará a la inteligencia “las razones que le hacen ver lo decoroso y lo conveniente” (Erasmo 1965: 1416).

El ideal de vida de humanistas como Erasmo, Moro y Rabelais se halla definido por un vehemente deseo de *armonía* y *serenidad*. Expresión de este empeño es, en el caso de Erasmo, su anhelo de una vida que los “sensatos” califican de locura, por cuanto concibe la realidad en función de sus sueños y se distancia críticamente del mundo tal como ha llegado a ser. Al respecto, recuérdese tan sólo sus reiteradas descripciones de esa “pequeña heredad

cerca de la ciudad, muy bien cultivada” que compara con las Islas Afortunadas, por cuanto en ella vive “libremente según el deseo del corazón” (Erasmo 2001: 57 y 59), respectivamente –ideal de vida que recuerda la divisa *Haz lo que quieras*, que rige para los habitantes de la *Abadía de Thélème* en el *Gargantúa* de Rabelais. Sin embargo, como “todo el Renacimiento desea realizarse en sencillez, sinceridad, verdad y llaneza” (Huizinga 1958: 93), más allá del ámbito de lo personal, estos discursos revelan una *intención utópica*¹⁰, por cuanto devienen de una “actitud rebelde, de oposición o resistencia al orden existente” y porque evidencian “el cuestionamiento o la simple esperanza de un mundo mejor” (Aínsa 1997: 18). Los humanistas identifican los vicios de su tiempo en función de una “visión alternativa de la realidad” signada por la *templanza*, la claridad y la independencia intelectual, la autonomía y la libertad del individuo, y por la *simpatía*, el decoro y la urbanidad en el trato con los demás –todo ello aprendido a través del permanente cultivo de las *buenas letras* de la Antigüedad Clásica, el estudio de las *Sagradas Escrituras* y fundada en la consolidación de la *paz y concordia* entre los pueblos. Es por eso que ellos actúan a través de sus escritos –en palabras de Grandgousier– para moderar los “intolerables excesos para las personas libres” y a fin de “contenerlo en sus justos términos y reducirlo a la razón” (Rabelais 1986: 171).

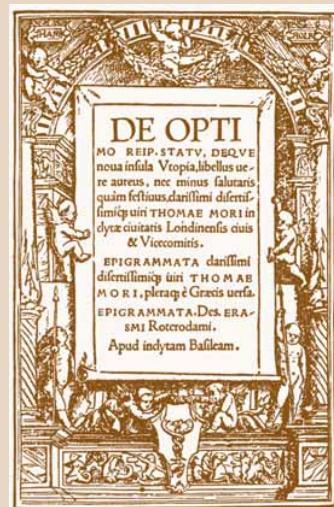
LA UTOPIA¹¹

La *Utopía* de Tomás Moro –en nombre completo, *Librito verdaderamente dorado, no menos provechoso que festivo, sobre la mejor condición del estado o de la nueva isla Utopía*– está formada por dos libros de los cuales el primero, terminado en 1516, fue escrito después del segundo, redactado en 1515¹². El primer libro de la obra que aporta el marco dialogado en el cual se inserta el segundo, representa la dimensión realista, explícitamente crítica del texto. Es aquí donde se señalan los graves abusos que marcan a la sociedad inglesa de la época y definen al estado renacentista en cuanto tal. El segundo libro

¹⁰ “La intención utópica (...) se manifiesta en concepciones muy diversas sobre un futuro mejor. (...) Lo común de estas imágenes del futuro no estriba en alguna semejanza, sino en la negación crítica de la época existente, en nombre siempre de un futuro más feliz, que a su vez puede ser tan dispar como se deseé. Por esta razón la intención utópica puede manifestarse incluso allí donde se renuncia a imágenes futuras” (Neuß 1971: 25. Nosotros subrayamos). Véase también Aínsa 1997: 46.

¹¹ En las citas de la *Utopía* seguimos la edición publicada en Madrid: Ed. Espasa Calpe, Col. Austral N° 465, 2001.

¹² Erasmo señala en su carta del 25 de julio de 1519 a Ulrich von Hutten que “el segundo libro [de la *Utopía*] fue el primero que escribió [Tomás Moro], en una vacación que tuvo; luego, ya fuera de sazón, añadió el primero. De allí procede cierta desigualdad en el estilo” (Erasmo 1964: 1408).



Portada de la *Utopía*

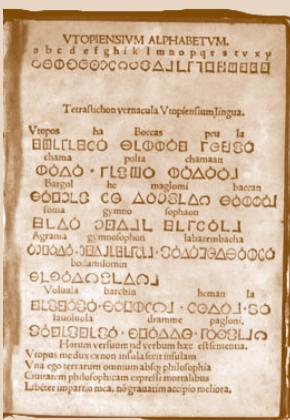


de la obra de Moro se articula ante el trasfondo de esta denuncia. En él continúan los reparos y los reproches, pero tan sólo indirectamente, a través de la descripción de un mundo –la isla *Utopía*– en el cual se han corregido todas aquellas falencias gracias a medidas de las cuales informa el relato de *Hytlodeo*.

Estimamos que este segundo libro, que aporta la dimensión fantasiosa de la composición, fue concebido como *alegoría* de un mundo ideal pero proyectada en términos de una *ironía de disimulación*. Ambos procedimientos constructivos operan por *inmutación*, de manera que “las palabras sirven para la expresión de un pensamiento subsidiario, que a su vez es expresión de un pensamiento mentado en serio” (Lausberg 1967: II, 283). Sin embargo, mientras que la relación entre la ironía y el pensamiento mentado en serio es de contrariedad, esa relación opera en el caso de la alegoría por comparación. En consecuencia, la descripción que ofrece *Hytlodeo* de la vida, usos y costumbres, estructura urbana y conformación social de *Utopía* conforma el nivel alegórico, imaginativo y lúdico del texto, que exige avanzar hasta el significado –la configuración del mundo ideal– que se oculta en dicho relato. Pero como este mundo ideal pensado como respuesta a los abusos observados en la realidad se halla oculto disimulado por la ironía, el lector sólo logra superar su perplejidad cuando comprende que el libro no es una propuesta programática para superar los abusos que se señalan, sino una apelación a la conciencia –en términos de Erasmo (1964: 968), a la “benevolencia mutua”– de sus contemporáneos. En otras palabras, entre el plano de la *immutatio* y el plano de lo mentado en serio se establece una ambigüedad que el lector sólo puede normalizar cuando entiende a la *Utopía* de Moro como un llamado a repensar crítica, humana e imaginativamente a la sociedad de su tiempo. La indeterminación que media entre la dimensión lúdica del libro y el pensamiento mentado en serio nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de encontrarle soluciones viables a los problemas planteados, aunque por cierto que más allá de las practicadas en *Utopía*. Ella cumple, en atención a la *disposición conmuta* del texto –en términos de Erasmo cuando caracteriza a la alegoría–, la función de “piedras de escándalo gracias a las cuales el espíritu renuncia al modo común de conocimiento, avanza en sendas secretas y finalmente llega donde descubrir los tesoros de un conocimiento hasta entonces oculto” (Erasmo 1990: 402-403)¹³.

En su carta a Ulrich von Hutten escribe Erasmo, refiriéndose a Tomás Moro, que “no hay contingencia en las situaciones humanas de donde él no expreme goce, aun siendo especialmente serias” (1965: 1405). Hallamos evidenciado este sentido para lo cómico en la *Utopía*, que causa desconcierto y risa

¹³ Saage (2000: 122) piensa que el efecto práctico de las utopías renacentistas se limitaba a “la concepción de un espejo cognoscitivo que (...) reflejaba las condiciones criticables de su tiempo a la luz de (...) posibilidades mejores”.



– gracias a lo que se ha denominado la *técnica del bluff*¹⁴, cuyo propósito es provocar la admiración y el desconcierto del lector para, de esta manera, incitarlo a cuestionar las concepciones familiares, vigentes y consagradas de la estructura de la sociedad.

Al respecto se debe tener presente la importancia que tiene la admiración –la *admiratio*– en la teoría literaria renacentista. Ella es considerada entonces como “una fuente importante de lo cómico” (Riley 1960-1963: III, 179), lo cual significa en el presente caso –el segundo libro de la *Utopía*– que la sorpresa asociada a la admiración que provoca proviene “de aquello que carece precisamente de verosimilitud” (Urbina 1989: 22). Consecuentemente, la *admiratio* se presenta como expresión de lo maravilloso inverosímil, lo cual provoca extrañeza y risa¹⁵.

– debido a la *ironía de disimulación* que consiste en ocultar la opinión propia y que es el procedimiento determinante para el funcionamiento del segundo libro de la composición.

En relación a esto último destacamos que en palabras de Quintiliano la *ironía* pertenece al “género de lo jocoso” y que “la mayor risa se produce ante el fingimiento y la disimulación” (*Instituciones oratorias* VI, 3: 68 y 85). Se trata de una disposición que caracterizaba al propio Tomás Moro, a quien le gustaba apparentar seriedad y aun tristeza cuando en realidad estaba bromeando¹⁶, acaso porque ello le permitía cultivar su afición por –como lo señala Erasmo en su carta a Hutten– deleitarse con el ingenio de las personas sensatas y cultas y gozar inocentemente de la simpleza de los indoctos y necios.

En cuanto a la *técnica del bluff* debemos tener presente, además, que la risa surge –en términos de Hegel– ante la percepción inesperada de “una contradicción, mediante la cual la acción se destruye a sí misma y el fin se realiza aniquilándose” (1948: 180). Al respecto recordamos, a manera de ejemplo, que *Utopía* se halla regida por el *propósito* de “construir la más feliz de las repúblicas” (p. 172) mediante “la abolición de la propiedad” (p. 83) y una estricta reglamentación –uniformidad y ordenamiento– de la vida en función de los intereses de la comunidad. Es por eso que en una compren-

¹⁴ *Bluff* designa el resultado de las técnicas –la paradoja, la ambigüedad– usadas con el propósito de sorprender al lector. “La meta que persigue [el autor renacentista] con la técnica del *bluff* es hacernos pensar, sea sobre el tema en discusión, sea sobre las técnicas literarias que se están utilizando. La reacción del lector, una vez alertado sobre el proceso del *bluff*, puede ser de choque, objeción o risa, pero siempre quedará desconcertado (Bowen 1972: 6).

¹⁵ Riley estudia el concepto de *admiratio* en el Siglo de Oro, Urbina en el *Quijote*. No obstante, estimamos válido aplicar el concepto al texto de Moro y, por extensión, a los de Erasmo y Rabelais. El concepto de *admiratio* forma parte de la herencia clásica que estos autores habían hecho suyo.

¹⁶ Véase al respecto la referencia al *Diálogo* de 1528 en C.S. Lewis 1954: 168.

sión literal y programática, la vida en *Utopía* –no obstante ciertas bondades– debe haberle parecido una *burla* a los humanistas, por cuanto los medios elegidos –la supresión de la libertad individual y la consiguiente pérdida de vitalidad como resultado de la antes referida reglamentación de la existencia– más bien destruyen antes que realizan el proyecto de felicidad social. Igualmente, le habrá provocado *risa* la mecanización de la vida, por cuanto –como escribe Bergson– lo ridículo es “cierta *rigidez mecánica* que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano” (Bergson 1952: 17). Por lo demás, el mismo Moro anticipa en un nuevo equívoco su reserva contra el modelo utópico, cuando afirma que “no podría vivir feliz donde todas las cosas fuesen de todos” (p. 84), prevención que reitera una vez conocido el relato de *Hytlodeo*. Porque aun cuando reconoce “que hay en la república de *Utopía* muchas cosas que deseo más que confío ver en nuestras ciudades” (p. 173), insiste en el absurdo del “fundamento principal de todas ellas: la vida y patrimonio en común, sin ninguna circulación de moneda” (p. 172).

Pero no se trata de realizar una lectura literal de la *Utopía* y menos de conferirle un carácter apodíctico a su segunda parte. Por eso destaca Erasmo, cuando recomienda el libro a Guillermo Cop, que la obra le proporcionará “unos momentos de diversión” conjuntamente con el conocimiento de “las fuentes de donde manan todos los males de la república” (1965: 1808). Porque la *Utopía* es tanto “un espontáneo desborde de regocijo intelectual” (Lewis 1954: 169) como “un ejercicio literario de denuncia moral” (Savater en Moro: 2001: 13), pero en ningún caso un programa de acción. Es más bien una *crítica festiva* de los abusos del poder en la sociedad, a la vez que de los excesos en que pueden devenir las soluciones propuestas para superar esos atropellos y arbitrariedades. Consecuentemente, el mismo Moro define la actitud que debe regir cualquier intención rectificadora o innovadora, cuando advierte en la *Utopía* –a propósito del uso que los utópicos le dieron a la aguja magnética que desconocían– que “es posible que lo que reputaron un bien produzca por imprudencia suya, los mayores males” (p. 48.), y que “si no consigues realizar todo el bien, esforzaros por lo menos en menguar el mal” (p. 80)¹⁷.

LA “ABADIA DE THÉLÈME”

Los capítulos que se refieren a la “Abadía de Thélème” conforman el final y la culminación del *Gargantúa*, primera parte de la obra de Rabelais, que

¹⁷ *Utopía* es para Nipperdey (1975: 123) un experimento intelectual que abre un nuevo espacio reflexivo e imaginativo que remece la seguridad del mundo real por cuanto lo coloca en el horizonte de otras posibilidades.



T. Moro



continúa y concluye en los libros del *Pantagruel*. La descripción de la “Abadía”, de sus habitantes y de la vida que llevan en ella, parece concebida como la alegoría de un mundo ideal. Apoya esta impresión lo señalado en el “Prólogo del autor” del *Gargantúa*¹⁸, donde se rechaza expresamente una lectura literal del libro, “porque hay que interpretar en su más elevada significación lo que quizás creáis dicho como chanza” (p. 41). Sin embargo, de igual manera se advierte contra la lectura alegórica, “ya que, dictándolas [estas crónicas] no pensé nunca sino en vosotros, que acaso estéis bebiendo, como yo” (p. 42). En consecuencia, nuestra comprensión del relato de la *Abadía de Thélème* deberá tener muy presente que “es preciso abrir el libro y sopesar con cuidado cuanto allí se refiere” (p. 40).

En cumplimiento de las instrucciones de Gargantúa, se concibe la *Abadía de Thélème* “al contrario de las otras” (p. 262). Por eso se dispuso que

- la *Abadía* no debía estar circundada por murallas, porque donde hay muros, “por fuerza se murmura, y hay mucha envidia y mucha conspiración” (p. 263).
- sólo se recibirían a hombres y mujeres hermosas, “bien formados y de natural bueno” (p. 263).
- siempre debía haber hombres y mujeres en *Thélème*, por cuanto en los conventos de mujeres, “no entraban los hombres sino clandestinamente y a escondidas” (p. 263).
- quienes entrasen a la *Abadía* no se veían forzados a permanecer en ella perpetuamente, “sino podrían salirse cuando bien les pereciera” (p. 264).
- más allá de los votos de obediencia, pobreza y castidad, “con toda honestidad, todos podrían ser casados, y ricos, y vivir libremente” (p. 264).

No cabe duda que esta descripción obedece –al igual que el segundo libro de la *Utopía* de Moro– el tópico del *mundo al revés*. El tema es de larga data y desde siempre tuvo un sentido cómico, entre burlesco y crítico. Es así como en la Edad Media y el Renacimiento –según nos explica Bajtin– el tópico expresa una visión de mundo signada por una risa festiva y libertaria, contraria a la gravedad de la cultura oficial. Se trata de una concepción “opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad”. Y esta visión carnavalesca del mundo que se halla “impregnada de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y autoridades dominantes”, no sólo influye en la literatura “sino en las utopías del Renacimiento (...) que a menudo adoptaban sus formas y símbolos” (1995: 16 y 17).

Pensamos que esto último ocurre, justamente, en la concepción de la *Abadía de Thélème* que se presenta como un mundo que, al invertir la realidad consagrada y oficial, la parodia y se ríe de ella. Sin embargo, la risa que puede provocar este procedimiento es profundamente ambigua, por cuanto

¹⁸ Citamos según la edición Akal del *Gargantúa*. Madrid, 1986.

produce, junto con la negación que se expresa en la burla de la institucionalidad vigente, una nueva institucionalidad no regida por reglas y reglamentos sino por el “dictado del buen sentido y de la razón” (p. 263)¹⁹. Porque la vida en la *Abadía* se desarrolla “según el gusto y parecer” (p. 275) de sus habitantes, y únicamente está sujeta a su “voluntad y libre arbitrio” (p. 279) –a su *thelema*, término griego que significa *deseo* y *voluntad*.

El principio rector de esta comunidad utópica, “haz lo que quieras” (p. 279), expresa la certeza –así Erasmo– que la naturaleza se defina por la “propensión profundamente arraigada para las buenas acciones” que se desarrolla cuando “la razón gobierna la Naturaleza y el ejercicio perfecciona a la razón” (1965: 931 y 932). A primera vista, Rabelais hace suya esta convicción de los humanistas cuando afirma que “las gentes libres, bien nacidas e instruidas, que en honesta compañía conviven tienen por naturaleza un instinto y aguijón que siempre les impulsa a prescindir del vicio y a acometer los hechos virtuosos, y a esto llaman honor” (p. 280). Es por eso que la utopía humanista que describe Rabelais, en consonancia con Erasmo²⁰, supone la visión de una realidad que invierte la estructura del mundo de su entorno, por cuanto se fundamenta en el libre ejercicio de la razón y cuyo resultado es una comunidad que vive en función de la “recíproca benevolencia” (Erasmo 1965: 968). Por consiguiente, la *Abadía de Thélème* se constituiría en la alegoría de un mundo ideal, cuyo otro supuesto es la garantía del bienestar tanto físico como material, es decir, la proyección de un mundo en el que no se conoce la pobreza ni la enfermedad.

Sin embargo, Rabelais llama a sopesar cuidadosamente el contenido de su obra y apela al lector para que lea conforme a su buen juicio y experiencia, “bueno será que tengáis bastante conocimiento para olfatear, sentir y saborear libros de tal enjundia” (p. 40), más allá de toda impresión primera y recepción canónica. Consecuentemente, renunciamos, tanto a la lectura literal como a una comprensión alegórica del relato de la *Abadía de Thélème*, e interpretamos el texto en la dinámica del contexto mayor de la obra, lo cual permite percibir el doble filo de la crítica que contiene el relato, contra la estructura e institucionalidad vigente en la realidad, en función del cual se concibe la utopía humanista de *Thélème*, pero igualmente contra esa “visión alternativa de la realidad”. En cuanto a esto último llamamos la atención sobre el carácter elitista y selectivo de la *Abadía*, y sobre esas relaciones de “amistad y concordia” (p. 280) entre sus habitantes, que parecen como

¹⁹ Al respecto recordamos que para Erasmo “toda la sustancia de la felicidad humana se apoya principalmente en tres cosas: naturaleza, razón, ejercicio. (...) Unamos, pues, estos tres cordeles, de modo que la razón gobierne a la naturaleza y el ejercicio perfeccione a la razón” (1964: 931 y 932).

²⁰ En su carta del 30 de noviembre de 1532 le escribe Rabelais a Erasmo que “de tal manera me educaste y me criaste a tus pechos con la castísima leche de tu doctrina, de arte que si no pregonare que cuanto soy y cuanto valgo te lo debo a ti, fuera el más ingrato de cuantos ingratos son ahora y serán en edades venideras” (Erasmo 1965: 1891).



“desangradas” por la razón –todas características que contrastan con el tenor del *Gargantúa*. En otras palabras, echamos de menos en este proyecto utópico el principio estructurante de toda la obra de Rabelais, “el triunfo futuro de la humanidad, representada en las imágenes materiales y corporales de abundancia y renovación del hombre” (Bajtin 1995: 258). Por eso, pensamos, que también a través de la *Abadía de Thélème* resuena la risa renacentista para la cual el mundo entero –su realidad actual y su contraimagen fantasiosa– “es percibido y considerado en su aspecto jocoso, en su alegre relativismo” (Bajtin 1995: 17)²¹. Antes que adherir a una determinada “contraimagen crítica de la realidad vigente” (Aínsa 1999: 32), Rabelais la trasciende llevado por el impulso renovador de su intención utópica. Y para ésta lo relevante no es la imagen de un mundo feliz, imagen que siempre encierra el riesgo de lo programático, sino la tendencia hacia un posible ilimitado, más allá de lo que Cioran denomina la “esclerosis de la rutina” (1998: 117).

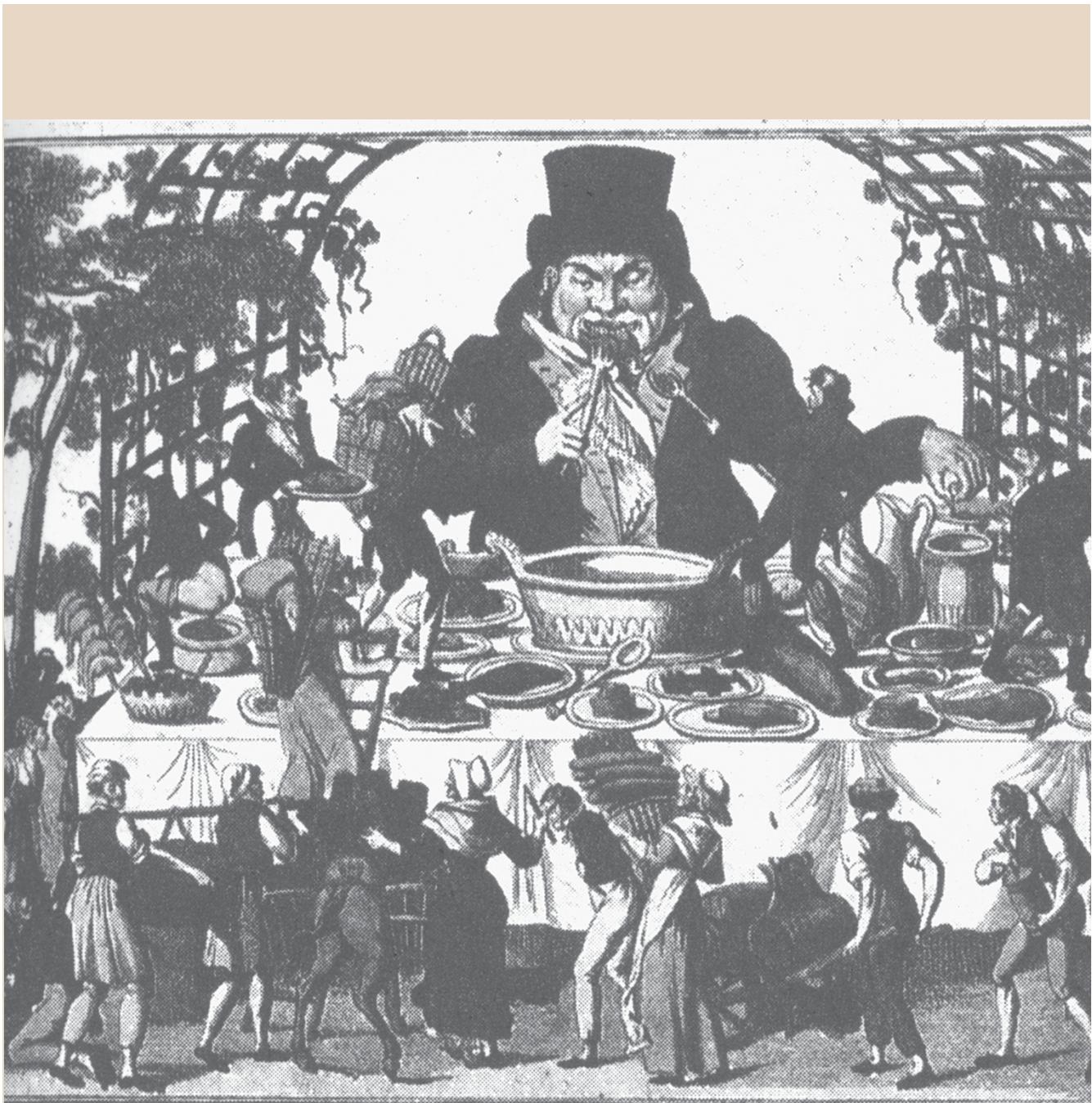
Consecuentemente, la utopía de la *Abadía de Thélème* es tan sólo el *tema visible* del *Gargantúa* mientras que la intención utópica, “el llamado libertario a lo sagrado y eufórico de la vida” (Salinas s.f.: 1 y 2) que alberga la risa, es su *principio estructuralmente oculto* del que se desprenden todos los temas²². Ante el riesgo inherente a toda utopía de constituirse en una totalidad represiva para de esta manera seleccionar al otro y normalizarlo conforme a los requerimientos de su imagen alternativa de realidad –piénsese en el carácter selectivo y elitista de la *Abadía*– Rabelais nos habla en el *Gargantúa* desde “la alteridad ingobernable, amenazante, explosiva” (Baudrillard y Guillaume 2000: 16) que se esconde en el otro. Su sueño de una realidad social diferente, antes que inmovilizarse en un modelo, se instala en el *entre*, en términos de Deleuze y Parnet, “está siempre en la frontera, en el límite de una banda o de una multiplicidad; forma parte de ella, pero ya está haciendo pasar a otra multiplicidad, la hacer devenir, traza una línea-entre” (1977: 52). La risa que atraviesa la obra de Rabelais es la expresión de su anhelo de un mundo en el cual la crítica permanente de las concepciones vigentes es la



F. Rabelais

²¹Uno de los trabajos fundamentales sobre el tema es, sin duda, el estudio de Erich Köhler, “La *Abadía de Thélème* y la unidad de la obra rabelaisiana” (1959: 105 ss). No obstante observamos que si bien el autor identifica el carácter ambiguo de la risa como “expresión de la emancipación de un mundo que se desploma con mayor celeridad en esta risa de la cual nace una nueva verdad”, no reconoce el carácter *universal* de esta manifestación que en la *Abadía* entiende transformada en “serenidad idílica y armonía” (p. 107). En nuestra lectura, esta transformación expresa la crítica del autor al carácter selectivo y elitista del sueño utópico de los humanistas. Por otra parte, Köhler entiende la exclusión del amor de *Thélème*, es decir, del principio material y corporal, como “el desmentido que le hace la realidad a la construcción ideal a la que ha dado origen” (p. 113). Nosotros coincidimos con esta observación, pero percibimos en esta eliminación otra crítica más a la utopía humanista, cuya asepsia se constituye en objeto de burla e hilaridad.

²² Para los conceptos de *tema visible* y *principio estructuralmente oculto* véase Girard 1986: 157 s.



Escena de *Gargantúa*

necesaria a la vez que consecuente señal de su disposición para renacer en nuevas estructuras diferentes, posibles aunque no realizadas.

LA TRADICION DE LA RISA Y LA INTENCION UTOPICA

Recapitulemos. A través del presente trabajo se ha destacado, por una parte, la *intención utópica* a la cual obedecen los textos analizados y, por otra, el *lenguaje de la risa* que en ellos se utiliza, observado en algunas de sus expresiones más características. Consecuentemente, nos referimos a la fundamental ambigüedad que define a la *Locura* desde su nacimiento en la *Isla de los Afortunados*, estudiamos los procedimientos por los cuales se describe la *Abadía de Thélème* y examinamos la disposición del relato que da cuenta de la *Isla Utopia*.

Anotamos antes que Arnhelm Neusüss define a la *intención utópica* como la negación crítica de la época en nombre de un futuro feliz, que puede ser imaginado de las más diversas maneras. Claro está que en esta concepción de lo utópico interesa, antes que la presentación de un modelo de un mundo mejor, la percepción reprobatoria a la vez que esperanzada de la realidad real. Pensamos que aquel tiempo venidero concebido a partir de las deficiencias del presente y en función de nuestros sueños y proyectos de felicidad, está signado para Erasmo por la *filosofía de Cristo*, para Moro por la *equidad* y para Rabelais por la *libertad*, de manera que el pivote sobre el cual gira su crítica a la sociedad en torno es, respectivamente, la *insensatez*, la *injusticia* y la *represión*. Es por eso que escuchamos en el lenguaje de la risa que emplean para formular sus denuncias la resonancia de sus reproches a la realidad y el eco de sus reflexiones sobre “las posibilidades laterales” (Ruyer 1950: 9)²³ implícitas en su entorno. Por otra parte, gracias a la utilización de este recurso festivo, pueden destacar la condición temporal²⁴ de los vicios que han detectado, por lo cual no es sino consecuente llamar a repensar el mundo y de percibirlo en función de lo que podría ser. En otras palabras, al señalar la *incongruencia* entre lo que es y un futuro mejor, le conceden una importancia fundamental a la idea de cambio y transformación, es decir, en oposición “a las concepciones establecidas, [ponen] el énfasis en la *sucesión* y la *renovación*, incluso en el plano social e histórico” (Bajtin 1995: 78).

La tradición de la risa, actualizada en los textos por el tópico del mundo



F. Rabelais

²³ Raymond Ruyer define en estos términos los que él denomina el *modo utópico* que permite violentar, en palabras de Mannheim, “los límites del orden existente” y se identifica con “aquella parte del movimiento del deseo que tiende hacia el futuro” (Véase en Aínsa 1999: 31).

²⁴Con razón afirma Heiserman que el aporte de la *Utopía* de Tomás Moro es haber descubierto el carácter convencional de las instituciones de su tiempo, entonces consideradas expresión de una ley natural (1963: 167 s). Véase también Saage (1997: 145).

al revés, la técnica del *bluff* o el discurso irónico, es en verdad la expresión eufórica de la eficacia de la vida y por ello de una visión de mundo esencialmente dinámica, definida, signada por la temporalidad. A no dudarlo, se trata de una concepción esperanzada, que se orienta hacia lo nuevo y el futuro, y que se burla de todo lo que se pretende inmutable y permanente. La risa renacentista de Erasmo, Moro y Rabelais nace del ímpetu avasallador de la vida en su continua capacidad generativa de nuevas formas, en su triunfo sobre el anquilosamiento y la parálisis. Bajtin da cuenta de esta especial condición de la risa, cuando escribe que ella “no excluye lo serio, sino lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento” (1995: 112).

La risa surge ante las fallas y falencias observadas en la realidad en torno y expresa la esperanza cierta de su transformación en mundo de equidad, sabiduría y libertad. En cuanto principio de la construcción artística de estas obras –del *Elogio de la Locura*, la *Utopía* y el *Gargantúa*– esta risa de profundo arraigo utópico es el trasunto de una *concepción de mundo*, es decir, de una postura coherente y unitaria que el hombre adopta ante la realidad en su conjunto²⁵. Ella es entonces, en palabras de Bajtin, la expresión de “un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo” (1995: 65).

El hecho que la *Locura* nazca en las Islas Afortunadas explica la intención utópica de su discurso y el carácter festivo de su lenguaje, es decir, la íntima relación que los autores estudiados establecen entre lo utópico y la risa. Ellos señalan –y así lo evidencian a nuestro juicio, los textos analizados– los excesos que observan en la realidad entorno a través de una bufonada cuyo propósito es

- llamar la atención sobre la condición temporal y, por eso, transformable –“el tiempo juega y ríe” (Bajtin 1995: 78)– de la realidad actual,
- “abrir posibilidades” y despertar la esperanza en un futuro concebido más allá de un presente viciado, estéril y estancado,
- aguzar la capacidad crítica de sus lectores ante los abusos que suceden en su entorno y encender su imaginación para concebir mundos alternativos,

²⁵ Jan Mukarovsky señala en su artículo “El arte y la concepción del mundo”, que “la concepción del mundo (...) no se encuentra sólo fuera de la obra de arte como algo expresado por ella, sino que llega a ser directamente el principio de su construcción artística, influyendo sobre las relaciones mutuas de sus componentes y sobre la significación global del signo artístico que es la obra” (1977: 308).

– expresar “la nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época [renacentista]” (Bajtin 1995: 70).

REFERENCIAS

- Aínsa, Fernando. 1997. *La reconstrucción de la utopía*. México: Correo de la UNESCO Librería Editorial.
- Aristóteles. 1990. *Retórica*. Madrid: Ed. Gredos.
- . 2000. *Etica Nicomáquea. Etica Eudemia*. Madrid: Ed. Gredos.
- Bajtin, Mijail. 1995. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Baudrillard, Jean y Guillaume, Marc. 2000. *Figuras de la alteridad*. México: Ed. Taurus.
- Beristain, Helena. 1985. *Diccionario de retórica y poética*. México: Ed. Porrúa.
- Bowen, Barbara C. 1972. *The age of bluff. Paradox and ambiguity in Rabelais and Montaigne*. Urabana, Chicago, London: University of Illinois Press.
- Brant, Sebastián. 1998. *La nave de los necios*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cicerón. 1943: *Diálogos del orador*. Bs.As.: Emecé Editores.
- Cioran, E.M. 1990. *Historia y utopía*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Curtius, Ernst Robert. 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*. México-Bs.As.: FCE.
- Deleuze , G. y Parnet, C. 1977. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Erasmo de Rotterdam. s.f. Valencia: Prometeo Sociedad Editorial.
- . 1964. *Obras escogidas*. Madrid: Ed. Aguilar.
- . 1990. *Ausgewählte Schriften*. Dritter Band: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- . 2001. *Coloquios*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral.
- Foucault, Michel. 2002. *Historia de la locura en la época clásica*. 2 tomos. México: FCE, Breviarios.
- Girard, René. 1986. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Ed Anagrama.
- Heiserman, A.R. 1963. “Satire in the *Utopia*”, en: *PMLA*, LXXVIII, 3, pp. 163-174.
- Hesíodo. 1986. *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. Madrid: Alianza Editorial.
- Huizinga, Johan. 1958. *Europäischer Humanismus: Erasmus*. Hamburg: Rowohlt.
- Köhler, Erich. 1959. “Die Abtei Thélème und die Einheit des Rabelais’schen Werks”, en: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, IX, 2, pp. 105-118.
- Lausberg, Heinrich. 1966 s. *Manual de retórica literaria* 3 tomos. Madrid: Ed. Gredos.
- Lewis, C.S. 1954. *English Literature in the Sixteenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Manuel, Frank E. y Fritzie P. 1981. *El pensamiento utópico en el mundo occidental I. Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI)*. Madrid: Taurus Ediciones.

- Moro, Tomás. 2001. *Utopía*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral.
- Mukarovsky, Jan. 1977. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Neusüss, Arnhelm. 1971. *Utopía*. Barcelona: Barral Editores.
- Nipperdey, Thomas. 1975. *Reformation, Revolution, Utopie*. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht.
- Quintilianus, Marcus Fabius. 1975. *Institutionis oratoriae. Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rabelais, Francisco. s.f. *Gargantúa y Pantagruel*. Madrid: M. Aguilar Editor.
- _____. 1986. *Gargantúa*. Madrid: Akal.
- Riley, Edward C. 1960-1963. "Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro", en: *Studia philologica*. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario. Madrid: Ed. Gredos, pp. 173-183.
- Ruyer, Raymond. 1950: *L'Utopie et les Utopies*. Paris: PUF.
- Saage, Richard. 1997. "Zum Verhältnis von Individuum und Staat in Thomas Morus' *Utopia*", en: *Utopie kreativ*, 85/86, pp. 134-145.
- _____. 2000. *Politische Utopien der Neuzeit*. Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler.
- Salinas, Maximiliano. s.f. "La risa es libertad", en: *El utopista pragmático* 93.
- Servier, Jean. 1995. *La Utopía*. México: FCE, Breviarios.
- Urbina, Eduardo. 1989. "El concepto de *admiratio* y lo grotesco en el *Quijote*". Véase en: <http://www.h-net.org/>

