



Los niños de «Pirlimpsíquice»: ficción, locura y sabiduría

Julissa Cruz

Quien vive sin locura no es tan cuerdo como parece

La Rochefoucauld

A lo largo de la historia, la locura, es decir, la privación parcial o total de la razón, ha sido una de las dolencias humanas que más interés, misterio y temor ha generado en el hombre. En la antigüedad, al no encontrarse explicación alguna para determinados comportamientos anormales, las alteraciones mentales fueron asociadas con hechos sobrenaturales, muchas veces relacionados con lo religioso: posesión diabólica, encantamiento, castigo de los dioses, etc. A medida que el hombre fue evolucionando, y con él el conocimiento y la ciencia, la percepción de la locura tomó un rumbo distinto, el médico: desde el siglo XIX, gradual y dificultosamente, la locura deja de ser entendida en términos sobrenaturales y pasa a ser catalogada como una enfermedad producto del desequilibrio psicológico y diagnosticable médicamente. A pesar de ello, la demencia no ha abandonado del todo ese halo de extrañeza, de fenómeno no natural que responde a ciertas realidades que van más allá de lo comprensible por la razón humana; por ello, aún perduran y abundan consideraciones de la locura como la manifestación de un mundo alterno al nuestro, muchas veces superior, que encierra grandes verdades y respuestas a nuestras interrogantes

más íntimas. Muestra de ello es, por ejemplo, la categoría *loco sabio*, aquel hombre considerado «anormal» según los parámetros de lo establecido como «normal» en términos psicológicos, pero que, paradójicamente, dicha anormalidad evidencia una lógica propia, distinta de la nuestra, que nos ayuda a esclarecer y comprender mejor ciertos aspectos de nuestra realidad.

Esta caracterización de la locura es tan misteriosa y está tan inmersa en nuestra cotidianeidad que se ha convertido en uno de los tópicos más tratados desde las diversas perspectivas de estudio y análisis, entre ellas, la literatura. Los escritores más notables de la literatura universal han sido seducidos por el tema de la locura, entre ellos, por antonomasia, Miguel de Cervantes y su *Don Quijote*.

En América Latina, tenemos el caso de João Guimarães Rosa (Brasil, 1908-1967), quien en *Primeras historias* (1962) manifiesta una constante preocupación por el tema de la locura. Así, cuentos como «Pirlimpsíquice», «Soroco, su madre, su hija», «La tercera margen del río», «Nada y nuestra condición», «El caballo que bebía cerveza», «La bienhechosa», «Alboroto» y «Tarantón, mi patrón» giran en torno a dicho tema desde distintas perspectivas y a partir de una intensa experimentación con el lenguaje. Entre ellos, el primero, «Pirlimpsíquice», que analizaremos en este artículo, representa un caso muy particular, pues conjuga claramente la locura con el otro gran tópico rosiano presente en *Primeras historias*: el mundo infantil.¹ El niño, según lo muestra Guimarães Rosa, representa una esencia poderosamente instintiva y emotiva en —este sentido, primitiva— que desborda su potencia incesantemente en su eterno día a día, su constante descubrir de la naturaleza y la vida. El niño rosiano, inconscientemente, no deja pasar ninguna oportunidad de aprendizaje; es un ser ávido de conocer, descubrir, aprender (que parte de lo físico para llegar a lo metafísico), pero, al mismo tiempo y a partir de su propia actitud, de enseñar. En sus exploraciones del mundo, el niño se vale de distintos pertrechos, entre ellos, la ficción. Como veremos en «Pirlimpsíquice», la posibilidad del niño de acercarse a otras realidades lo aproxima a los insospechados dominios de la locura, la que, originada y fusionada con la ficción, produce un despertar al conocimiento de lo ajeno (mundos creados) y de lo propio (la realidad vivida).

¹ Otros cuentos que abordan el tema de la niñez son «Las márgenes de la alegría», «La niña de allá», «Ningún, ninguna», «Partida del osado navegante» y «Las cimas».

«Pirlimpsíquice» es la historia de doce niños que han sido seleccionados para representar una pieza teatral, *Los hijos del Doctor Famoso*, como parte de las festividades de su escuela por el cierre del año escolar. Ante la curiosidad de los demás niños por conocer la historia de la obra que iba a ser representada, los niños del elenco deciden inventar una historia paralela a la pieza, de modo que si fueran coaccionados a revelar la historia de la obra, ellos contarían la versión «falsa». Así, la historia «verdadera» quedaría protegida hasta el día de la presentación. Como podemos observar, en «Pirlimpsíquice» se desarrollan varios niveles narrativos.² El primer nivel es aquel del grupo de niños que va a representar una pieza teatral con motivo de una celebración escolar. El segundo es el relativo a la historia planteada en *Los hijos del Doctor Famoso*. El tercero es el de la historia paralela a *Los hijos del Doctor Famoso*, la trama inventada por los niños para camuflar la historia «real» del segundo nivel narrativo. A los tres niveles anteriores se les suma un cuarto, la historia creada por Gamboa, uno de los niños que no fue elegido para integrar el elenco, como respuesta a la historia paralela (tercer nivel) a *Los hijos del Doctor Famoso*, aunque él no supiese que se trataba de una farsa.³ Al tener cuatro niveles narrativos claramente distinguibles, entonces, también tenemos diferentes planos ficcionales, en otros términos, se desarrollan alternamente otros mundos ficcionales dentro de aquella ficción mayor planteada en «Pirlimpsíquice»: nos encontramos en los dominios de la metaficcionalidad. Este ir más allá de la ficción se desarrolla de una manera muy peculiar, ya que los cuatro niveles ficcionales no actúan de forma separada o independientemente unos respecto de otros, sino todo lo contrario, existen al mismo tiempo e interactúan constantemente y de forma tan intensa que los límites entre ellos se oscurecen notablemente. Esta característica se manifiesta, por ejemplo, en el hecho de que, días antes de la representación y fuera de los tiempos de ensayo, los niños (primer nivel) deciden nombrarse y dirigirse unos a otros ya no por sus nombres o apelativos «reales», sino por los moteles que le han sido asignados de acuerdo con los respectivos personajes que representarían en la pieza teatral: «Se sugirió la señal de

² Para una mayor información sobre el concepto de nivel narrativo y sus diferentes variantes, véase GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989, pp. 283-287.

³ Resulta bastante interesante el hecho de que son los propios personajes quienes crean nuevas historias para ellos mismos en el tercer y cuarto nivel: los autores son ellos mismos, en otras palabras, se ha dado un desplazamiento de funciones: el personaje es ahora el autor.

tratarnos sólo por los nombres en el drama: Mesquita o *Hijo Poeta*⁴ o, incluso, por la función que le fue asignada a cada uno, aunque no sea propiamente un nombre: «Ruy o amigo,⁵ Gil u *Hombre que Sabía el Secreto*, Nuno o *Delegado* [. . .]. Yo, *el Maestro del Apunte*». El segundo nivel se va introduciendo dentro del primero, y la ficción va trastornando la identidad de los niños, quienes rechazan voluntariamente aquel componente básico de su identidad (el nombre) motivados por un afán de incorporar alguno de los elementos de *Los hijos del Doctor Famoso* —que tanto les ha fascinado— en su realidad; situación suscitada en parte como producto de las pacientes y profundas enseñanzas del Dr. Perdigón,⁶ su instructor en el arte de representar o actuar, que no es otro que el arte de dar vida a la ficción. Sin embargo, los nombres no son los únicos que van alterándose; el comportamiento «normal» de los niños del elenco también se ve afectado por su contacto con la ficción: «Íbamos a proceder muy bien hasta el día de la fiesta, no fumar a escondidas, no conversar en las filas, esquivar la mínima reprimenda, poner atención en las aulas. Los que no éramos Hijos de María impetrábamos hacer parte. Joaquincas comulgaba a diario, se veía tan sólo ideal, ya cura y santo».⁷ Los niños quieren llamarse como sus personajes y *ser* como ellos, buscan aprehender la ficción, tornarla real, en la medida de lo posible: la ficción los envuelve, los seduce, los hace dejar de lado *sus* vidas para envolverlos en *otras*. Asimismo, la ficción adquiere tanta importancia para los pequeños que altera en ellos, además del nombre y el comportamiento, su forma habitual de hablar. Ahora, los niños utilizan el lenguaje de *Los hijos del Doctor Famoso*, hablan como sus personajes teatrales: «“Entreguémonos a la suma justicia del omnipotente . . .”, profería el Joaquincas»;⁸ «Pero: “. . . El réprobo, el ímprobo, que me malquista los días . . .”».⁹ El lenguaje, más específicamente, el habla es lo que distingue en términos lingüísticos a una persona

⁴ GUIMARÃES ROSA, João. «Pirlimpisíquice». En *Primeras historias*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Adobe Editores, p. 52. Las cursivas son nuestras.

⁵ *Ibidem*. Las cursivas son nuestras.

⁶ «Pirlimpisíquice», como ya han señalado algunos críticos, propone un interesante paralelo con la historia de Jesucristo y sus apóstoles, pero la traslada en relación con la ficcionalidad: los niños escogidos, *los elegidos*, para integrar el elenco son doce. Asimismo, estos niños son alumnos, *discípulos* de un *maestro*, el Dr. Perdigón, quien constantemente los exhorta con enseñanzas de *vida*, cuyo verdadero significado, para él, reside en el *representar*. Además, los niños son constantemente tentados por un *ser rastrero*, el negro Alfeu, que se arrastra cual serpiente debido a la lesión de sus extremidades inferiores.

⁷ GUIMARÃES ROSA, João, *op. cit.*, p. 52.

⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁹ *Ibidem*.

de otra: los niños pretenden apoderarse de sus personajes reproduciendo su habla, tomando otra identidad y abandonando la propia; han descubierto una nueva forma de ver el mundo, o mejor dicho, han descubierto un mundo nuevo, el que, para poder ser explorado mejor, les exige un lenguaje específico, es por ello que los niños cambian su habla por la de los seres ficcionales.

Los niños quieren volver real la ficción, quieren dar vida a esa otra historia que tanto les agrada, *Los hijos del Doctor Famoso*. Por ese motivo truecan su nombre, su comportamiento y su lenguaje por el de sus personajes: anhelan otra identidad, otro mundo, otra forma de vivir, la que les ofrece la ficción, que va siendo insertada gradualmente y sin conflictos en la realidad de los niños a medida que transcurren los días, antes de la presentación oficial. No obstante, este segundo nivel ficcional no es el único que los encandila, sino que también entra a tallar el tercer nivel ficcional, la historia que ellos inventaron para ocultar la verdadera historia del drama: «Repetíamos, entonces, sin cesar, “nuestra historia”, con fuerte cuño de sinceridad. Siempre había los partidarios de una y de otra, no raro cambiando de bando, vez tras vez, por día»;¹⁰ «Ya, entre nosotros, era “nuestra historia”, que a veces *llegábamos a preferir* a la otra, la “historia de verdad” del drama».¹¹ A diferencia de *Los hijos del Doctor Famoso*, ficción preexistente que les fue otorgada, *su historia* los aproxima a la ficción, pero desde el lado del autor, pues disfrutaban de una ficción que ellos mismos han creado.

La mezcla de ficción (ya sea del segundo o tercer nivel) y realidad (primer nivel, para el lector) se ha ido dando de forma, si no armoniosa, sin complicaciones mayores. Los «problemas» —desde una perspectiva racional— surgen en el momento de la presentación oficial de la pieza teatral: instante culminante del reinado de la ficción en la realidad. Atahualpa, el niño que abriría la obra, abandona a sus compañeros porque tiene que viajar a Río de Janeiro a ver a su padre moribundo. Por ello, le es asignado al apuntador (que, años más tarde, nos narra la historia) reemplazarlo, pues conocía de memoria la letra de cada uno de los personajes. El apuntador sabía el parlamento de Atahualpa menos las palabras de apertura, unos versos en honor a la Virgen y a la Patria. Una vez en el escenario, al no saber cómo iniciar la presentación y ante el reclamo del público por su demora, el apuntador queda inmovilizado, hasta que finalmente reacciona y lanza un improvisado «Viva

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 52. Las cursivas son nuestras.

la Virgen y viva la Patria». ¹² El público rompe en aplausos, y el Dr. Perdigón aprovecha para pedir que bajen el telón; así, los actores, que se encontraban desconcertados ante la situación, podrían acomodarse en sus respectivos puestos para iniciar la función; pero el telón se atascó. Los actores se miraron entre sí: nadie sabía qué hacer; el público se impacientó nuevamente. De pronto, uno de los niños, José Boné, saltó hacia delante y empezó a representar, ya no el drama de *Los hijos del Doctor Famoso*, sino todas las historias a la vez: José Boné empezó a actuar desordenadamente partes de *Los hijos del Doctor Famoso*, de la historia alterna a *Los hijos del Doctor Famoso*, así como de la historia inventada por Gamboa. Todos los niveles entran a escena al mismo tiempo: «José Boné representaba, en regla y bien, a hilo, atildado para toda la admiración. Desempeñaba un importante papel, *lo que no se sabía era cuál*. Pero no se podía romper en risas. En verdad, recitaba con mucha *existencia*». ¹³ Los demás niños siguieron su ejemplo y empezaron a representar apasionadamente lo que se les ocurriera: los distintos niveles ficcionales entran en una *con-fusión* total en el escenario, espacio propicio (cuyo objetivo no es otro que albergar la ficción) para dar rienda suelta a la anhelada ficcionalidad. Al introducirse, mejor dicho, perderse totalmente en la ficcionalidad se produce el fenómeno de la locura en su máxima expresión: la demencia se presenta como el *verdadero vivir*, acorde con las enseñanzas de su maestro: «*Representar es aprender a vivir* más allá de los livianos sentimientos, en la *verdadera dignidad*», nos exhortaba el Dr. Perdigón». ¹⁴ En la representación se produce un estado especial, con un tiempo especial («No había tiempo transcurrido»), ¹⁵ donde todo es desenfreno, abandono, locura interminable, una suerte de carnaval: ¹⁶ «Entendí. Cada uno de nosotros se había olvidado de sí mismo, y estábamos *transviviendo*, sobrecreyentes de esto, que era el *verdadero vivir*. Y era demasiado bueno, bonito, lo maravilloso, la gente volaba, en un amor, en las palabras, en lo que se oía de los otros». ¹⁷ Los niños no actúan más, sino que viven realmente otra vida, muy lejos de su realidad: asumen como propia una realidad nueva y ajena. El encantamiento de la ficción se apodera de ellos y los vuelve locos ante la posibilidad de poder dar rienda suelta al

¹² *Ibidem*, p. 57.

¹³ *Ibidem*, p. 58. Las cursivas son nuestras.

¹⁴ *Ibidem*, p. 52. Las cursivas son nuestras.

¹⁵ *Ibidem*, p. 59.

¹⁶ Sobre los aspectos básicos del carnaval, entre ellos el tiempo y el caos, véase БАЙТІН, Мижайл. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2002.

¹⁷ GUILMARÃES ROSA, João, *op. cit.*, p. 59. Las cursivas son nuestras.

juego de identidades ofrecido seductoramente por la imaginación, el poder ser *otros*, todos a la vez si se desea, como José Boné.

José Boné, el niño que salva la representación, es, a su modo, un Quijote: es un auténtico loco; ha perdido el juicio por su contacto con la ficción, por creer y desear intensamente otras realidades, ya no las planteadas en los libros de caballería, sino aquellas ofrecidas por las películas de cine. Debido a su ensimismamiento en el mundo ficcional de corte filmico, es considerado en un comienzo como «cumplido idiota»;¹⁸ por ello, no es apto para representar ningún papel, salvo aquel cuya participación fuese la más reducida: «[...] el papel que a José Boné tocaba, de un policía, se trataba de los más simples, con escaso hablar».¹⁹ Como todo loco, José Boné es marginado, porque la locura es contagiosa y es mejor mantener a los dementes lejos de los «normales».²⁰ Los doce niños que integran el elenco son los elegidos; los demás, los rechazados, los marginados; por lo tanto, José Boné es —al inicio— doblemente segregado, tanto por sus compañeros de elenco como por los demás niños. Ese es el precio de su afición por el cine, pero a él parece no importarle, pues vive en un mundo aparte: «Sin hacer caso de compañía o conversas, pasaba los recreos reproduciendo películas de cine. Corría y brincaba, a la acelerada, acá y allá, fingía galopes, tiros, disparaba, asaltaba la diligencia intimidando y poniendo manos arriba, y besaba al final, haciendo a un tiempo de galán, heroína, bandidos y comisario».²¹

José Boné es un incomprendido, y solamente él conoce, desde el comienzo, la magia desenfrenada de la ficción y la fantasía, lo que sus compañeros solo comprenderán a partir de su aproximación a *Los hijos del Doctor Famoso* y las historias paralelas a este drama. Es únicamente sobre el escenario que los demás niños, una vez que han estallado en locura al seguir el ejemplo de José Boné, van a comprender al loco, ya que es solamente entonces que descubren, en su máximo esplendor, lo que se venía anticipando gradualmente: los fantásticos mundos que les ofrece la ficción. Así, José Boné deja de ser el loco marginado para erigirse en héroe de la locura; los que antes lo señalaban y criticaban ahora se unen a él, lo siguen, lo admiran, pues es el

¹⁸ *Ibidem*, p. 50.

¹⁹ *Ibidem*, p. 51.

²⁰ Sobre el tema de la locura, el desarrollo de su concepción y su forma de tratamiento en las sociedades occidentales, véase la detallada investigación de FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

²¹ GUILMARÃES ROSA, João, *op. cit.*, p. 50.

que *representa* mejor, el más loco: «José Boné, ¿era el mejor de todos? Ora, era. Hey. Eh. ¡Refulge fuerte José Boné!, ruge la representación».²² La apreciación de los niños hacia José Boné ha cambiado porque, a diferencia de antes, todos se encuentran en el mismo bando: la locura, y José Boné es el guía.

Asimismo, la locura ocasionada por la ficción expande sus redes por donde pasa; no son solo los niños del elenco los que se van contagiando de la locura, sino que todo el público espectador de la «obra» también lo hace al disfrutar lo que está presenciando: «Yo veía a los del público acomodados, *gustando, sólo en silencio completo*».²³ Esta actitud del público es de aprobación, placer y adhesión total a la locura: se podría decir que todo aquel que se aproxima a la ficción deviene momentáneamente loco, lo que implica que la demencia se presenta como una instancia igualadora, ya que elimina la división entre actor y espectador: todos se convierten en *uno*. Asimismo, en esta especie de inconsciente colectivo podemos observar, la formación de la atmósfera adecuada para la creación artística, que precisa de la libertad y el desenfreno propios de lo no racional. La locura lleva a pensar lo diferente, lo fuera de lo común, momento en el que surge *la obra de arte*: «Sé de más tarde lo que me dijeron, que todo tenía y formaba el fuerte, bello sentido, ese drama del ahora, desconocido, extravagante, *de todos el más bonito que nunca hubo, nadie escribió, no pudiéndose representar otra vez ni nunca más*». En este punto, cabe señalar que «Pirlimpsíquice» podría ser visto como una suerte de *ars poetica* rosiana, que se resumiría como la exploración de la potencialidad del lenguaje, la superación del desgaste del signo, al que Guimarães Rosa revitaliza intensamente y le devuelve su poder creador. Así, desde el título²⁴ hasta el final del cuento, el autor manifiesta un trabajo intenso con la palabra que pretende mostrarse como permisividad pura, la liberación del lenguaje, privilegio propio de lo no razonable: Guimarães Rosa es un «loco» del lenguaje en la ficción, como bien lo ha visto Eduardo Coutinho:

Hay un aura de desequilibrada candidez a lo largo de sus páginas más realistas. La alegría inexplicable de las cosas que amanecen, el descubrimiento de la naturaleza,

²² *Ibidem*, p. 59.

²³ *Ibidem*, p. 58.

²⁴ *Pirlimpsíquice* es un neologismo rosiano formado a partir de dos términos: *pirlimpimpim*, que actualiza en nuestra mente la palabra creada por Monteiro Lobato en *Sítio do Picapau Amarelo* para hacer referencia a un polvo mágico que transporta a los niños al mundo de imaginación deseado, es decir, nuevamente se apunta hacia el ámbito de la metaficcionalidad, y *psiquis*, relativo a la razón humana. De esta manera, Guimarães Rosa ha unido entendimiento y ficcionalidad en un solo término, resumen perfecto del tema del cuento según nuestro análisis.

el despuntar del pensamiento por medio de *palabras anteriores a la lógica*, la trepidación de los diálogos, el flujo y reflujo de los monólogos, el juego de las metáforas, la propia filosofía astuta de los primitivos, personajes de su predilección, los cuales deben lo que piensan a lo que ven, tocan y degustan, a las fuentes ocultas en el magma en potencia, el bárbaro y primigenio.²⁵

El contacto con los distintos niveles ficcionales y, sobre todo, la posibilidad de representarlos, *vivirlos*, hace que los niños cambien de actitud psicológica, que se enajenen y descontrolen ante la fascinante experimentación de nuevos mundos. No obstante, surge el temor y la preocupación ante la sensación de que la locura es interminable, de quedar atrapados, sin posibilidad de retorno, en esa otra realidad: «Pero de repente, ¿yo temí? A medio, a miedo, despertaba, y de aquel estro estrambótico. ¿Qué? ¿Aquello nunca paraba? ¿No tenía comienzo ni fin? ¿Y cómo era juicioso terminar entonces? *Era preciso*».²⁶ «¿Y cómo terminar»,²⁷ se pregunta el apuntador-narrador, quien requiere de un radical esfuerzo, tanto anímico como físico, para volver a la realidad: «Entonces, *queriendo y no queriendo*, y no pudiendo, sentí que sólo de un modo. Sólo una manera de interrumpir, la sola manera de salir del hilo, del río, de la rueda, del representar sin fin. Me fui para el frente, hablando siempre, para la vera de la orilla. Todavía miré antes. *Centelleé. Di la voltereta. A propósito me despeñé. Y caí*».²⁸ La locura, producida cuando la ficción y la fantasía sustituyen integralmente a la realidad, llega a representar una verdadera amenaza en la medida en que se impone a la realidad y deja entrever el aniquilamiento de esta.

El no sucumbir ante los latentes *peligros* de la ficción y la fantasía nos recuerda, inevitablemente, ciertos mecanismos de la literatura infantil relacionados con el *retorno* del niño-héroe de las tierras de fantasía a la realidad (aunque «Pirlimpsíquice» no sea propiamente un cuento infantil). Esta característica presupone que la locura generada por la ficción es solo fructífera cuando es momentánea y responde a un requerimiento

²⁵ COUTINHO, Eduardo. «Guimarães Rosa: um alquimista da palavra». En GUIMARÃES ROSA, João. *Ficção completa*. Vol. 1. Río de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 134. La traducción y las cursivas son nuestras.

²⁶ GUIMARÃES ROSA, João, op. cit., p. 59. Las cursivas son nuestras.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*. Las cursivas son nuestras. Resulta interesante señalar que es el narrador, cuando niño, el que se percató de la necesidad de regresar a la realidad, hecho que, inscrito dentro del paralelo con la historia de Jesucristo y los doce apóstoles que señalábamos en la nota 5, lo convertiría —tal vez— en el traidor, pues es quien va a arrancar a los niños de la ficción para traerlos nuevamente a la realidad.

de fuga o escape de la realidad, que propone una serie de interrogantes cuya respuesta, muchas veces, no se encuentran dentro de los parámetros establecidos, lo cual apunta hacia dos aspectos. Por un lado, muestra que la función de catarsis o escape terapéutico de la ficción y la locura coloca en tela de juicio los criterios de orden: dónde termina verdaderamente la cordura y dónde empieza la locura; quiénes son los cuerdos y quiénes, los locos; cuáles son los límites exactos que separan sentido y sinsentido. Por otro, enfatiza la importancia fundamental del aprendizaje adquirido por el niño en su viaje por la ficción: «no es la salida lo que coloca al héroe frente al mundo, sino su regreso».²⁹ De esta manera, con el conocimiento adquirido a partir de esta nueva experiencia, el niño puede volver a su mundo y enfrentarlo más sabiamente.

En «Pirlimpsíquice», el caos de la locura no es gratuito ni banal, ya que el escape hacia lo irracional busca satisfacer la necesidad infantil —por extensión, humana— de *responder* aquello que no le es posible desde los territorios de la racionalidad, pero siempre teniendo cuidado con no quedarse en un realidad ajena. Desde esta perspectiva, el quedarse en el mundo de la imaginación anularía cualquier tipo de aprendizaje, pues no existiría ninguna confrontación, ningún diálogo, sino que nos encontraríamos en el terreno de la imposición: el orden establecido es subvertido solamente para poder ser reconstruido nuevamente, pero con mayor conocimiento.

Entendida de esa forma, la locura, el viaje de lo lógico a lo ilógico, y su respectivo camino de regreso, es, para el niño, una forma de reaccionar ante las respuestas que exige la realidad. La posibilidad de introducirse a otros mundos ayuda al niño a comprender mejor su realidad, lo lleva a cambiar su forma de percibir lo que consideraba «la realidad», a reinterpretar el mundo.

Así, «Pirlimpsíquice», verdadera nave de pequeños locos, nos hace recordar que el ataque frontal a la realidad aparente, a la razón, a la estabilidad, es necesario en nuestras vidas, como lo es la ficción. La desviación transitoria de la racionalidad es imprescindible y conveniente para el ser humano; es más, la locura se convierte en parte necesaria de la realidad, incomprendible la una sin la otra: necesitamos la locura, pues es un recurso vital tan indispensable como la razón. ■

²⁹ ZILBERMAN, Regina y Lígia CADEMARTORI. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, p. 133. La traducción es nuestra.