

RAYUELA E HISTORIA DE LA LOCURA: UNA APROXIMACIÓN

Fátima Nogueira Peredo
Vanderbilt University

Como lo notó Barthes en *Crítica e verdade*, uno de los méritos de *Histoire de la folie* es sacar la locura del conjunto de fenómenos considerados como clínicos, para transformarla en una manifestación relacionada con la civilización, haciendo que como realidad histórica, ella se reconstruya en el “nivel del diálogo interconstituyente de la razón y de la sinrazón” (142). Cuando leemos a Foucault, comprendemos que en verdad ese diálogo es falseado, pues, por un lado, comporta el silencio de los locos y, por otro, construye una visión de la locura desde las normas de la razón. De esta manera el autor traza esta historia de la locura que va de la Edad Media, pasa por la era clásica, por el encerramiento de los dementes en manicomios, y llega a psicopatología moderna, sugiriendo un retroceso de la comunicación de la sociedad en relación con la locura, especialmente si se tiene en cuenta que la Edad Media se abrió a ella y la aceptó como una forma de comunicación más profunda que la alcanzada en la modernidad.

Otro punto que explora Foucault, y que nos interesa de manera más directa, son las relaciones siempre enigmáticas entre las estructuras psicológicas y las formas poéticas, en lo que respecta a principalmente al silencio y al lenguaje del delirio. No hay en ningún momento del libro una relación lineal entre locura y obra de arte, pero en sus reflexiones sobre la literatura el autor sugiere una perturbadora proximidad entre los dos discursos. Evidentemente, escribir sobre la locura desde un punto de vista histórico implica en la relación de incluidos y excluidos y dar cabida y posibilidad de expresión a los últimos, es decir, repensar su relación con el mundo y crear un espacio donde el silencio pueda comunicarse. Es precisamente en este punto en que se establece el diálogo entre literatura y sinrazón, posibilitando la aproximación de este estudio.

En *Rayuela*, la crítica reconoció de diferentes maneras el deseo de eliminar la dicotomía entre conceptos como cordura y locura, como veremos más detalladamente a continuación. Esa propuesta del libro, que busca eliminar la línea de separación entre esos conceptos incompatibles en el pensamiento occidental, me permitió proponer la aproximación entre una obra siempre provocativa como la de Cortázar y el estudio de Foucault.

Steven Boldy sugiere en *The novels of Julio Cortázar* que locura y cordura, además de no ser necesariamente términos antagónicos, pueden entenderse como conceptos idénticos en la obra en cuestión, concluyendo que: “Todo ideal de *Rayuela* es alcanzar un estado de cero oposición, un estado no dualístico, donde ‘por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura’ (94:18)” (54)¹.

El objetivo de este estudio es problematizar esa proposición, estableciendo, principalmente a través de los capítulos 28, 54 y 56, una especie de itinerario recorrido por Oliveira para borrar las líneas entre la razón y la sinrazón. Para establecer ese itinerario aplico algunas ideas desarrolladas por Foucault en *Histoire de la folie*, que nos ayudarán a entender el significado de locura para Oliveira, reflejando cómo ella fue asimilada y comprendida por la civilización. Descarto desde ahora cualquier asociación de dimensión patológica a la “locura” de Oliveira que, en mi opinión, es la negación del dualismo del pensamiento occidental. En realidad —y muy por el contrario— se llega a una razón otra, la sinrazón, por medio de una experiencia profundamente vivida.

Para alcanzar esa “otra razón”, Oliveira experimenta tres estadios. El primero es “vivir absurdamente para acabar con el absurdo, tirarse en sí mismo con tal violencia que el salto acabara en los brazos del otro” (119:22); el segundo consiste en saber estar solo para “unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada” (228:36) y en la etapa siguiente se busca explotar lo escatológico como medio de purificación, según el modelo de Heráclito, pues la “hidropesía se cura con paciencia, con mierda y con soledad” (239:36). El trayecto de Oliveira para alcanzar esa dimensión anteriormente indicada, revestido de un significado que ultrapasa la mera geografía, es el de París hacia Buenos Aires, y en el sentido metafórico, de la

¹ La traducción de todas las citas de obras en otros idiomas es mía, y las indicaciones que siguen la cita en cuestión se encuentran en la edición de *Rayuela* referida en la bibliografía.

Tierra al Cielo, jugando con simetrías de manera que se permite la anulación del tiempo y del espacio:

(...) desplegar el laberinto como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuele y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (...) sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos, pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la tierra en la acera roñosa de los juegos...(241:36).

En la muerte de Rocamadour (capítulo 28), se realiza la propuesta de vivencia del absurdo hasta la paradoja de que los personajes discuten el absurdo y la realidad y niegan, como ya notó Curutchet, la realidad presente. Para señalar el absurdo, resumido al final por la frase de Ronald: “No hay derecho, es una infamia. Todo el mundo hablando de pavadas, y esto, esto ...” (192), la acción se desdobra en dos. Por un lado, la representación dramática que huye del hecho en sí y lo reafirma a la vez: la conversación sobre la vida y la muerte, la oscuridad, el tono bajo de la voz para no despertar al niño, la “guarda de armas”, el sentimiento de culpa de Oliveira, en fin, el sentido de inercia delante de la muerte; por otro, la necesidad de acción marcada por la repetición del verso de Valery y los golpes del viejo del piso de arriba, que obliga a los personajes a moverse. La duplicidad de la situación es delatada por los pensamientos de Oliveira: “¿Para qué encender la luz y gritar si sé que no sirve para nada? Comediante, perfecto cabrón comediante” (170); y, más tarde: “No comprendía, ni quería comprender por qué ese aplazamiento, esa especie de negación de algo ya sabido (...) esto es como el negativo de la realidad tal-como-debería ser (...). La inversión total ... lo más probable es que él esté vivo y nosotros muertos. Proposición más modesta: nos ha matado porque somos culpables de su muerte”(177).

La presencia del viejo, lo grotesco del intento de suicidio de Guy, las sospechas de Oliveira con relación a la Maga y Gregorovius confieren al texto un humor negro. Como bien lo nota Curutchet, Cortázar “ha recurrido al humor negro (golpes, intervenciones del –y discusiones con– el viejo; ambiguas sospechas de Oliveira; etc.), para impedir que el dramatismo derive hacia el patetismo fácil”(82).

De todas maneras, es después de la muerte del niño, como señala Boldy, que se intensifica el proceso de destrucción de Oliveira. Él pasa de la inercia, que se puede comprender como tiempo de la reflexión, en París, a la acción, representada por Buenos Aires. Esa destrucción, que no se debe entender como negativa, empieza por la negación de la piedad, que implica la renuncia a la humanidad, y en el plano de la acción, es el abandono de la Maga, para poder perseguirla hasta encontrarla. Al deshumanizarse, Oliveira deshumaniza también a la Maga, que se transforma en un nombre sin rostro, en un ideal, como lo reconoce delante de Talita en el capítulo 54: “La Maga era solamente un nombre, ahora ya tiene una cara”(347). Boldy postula que el abandono de la Maga puede ser interpretado como su asesinato mítico, por Oliveira, el ejecutor de su muerte de Fénix. Se podría aun extrapolar que él es a la vez, su ejecutor y su libertador, pues es a través de su intervención que ella resucita en el manicomio de Buenos Aires.

También es después de la muerte de Rocamadour que Oliveira va a pasar por su experiencia con la *clochard*, que marca su madurez, resumida en su opción por la soledad, como proceso de aprendizaje de la otredad, y en el contacto con lo grotesco, como medio de purificación. El encuentro con la *clochard* puede, en ese caso, recobrar el sentido de rito de iniciación, donde, como nos esclarece Henderson, “el iniciado debe renunciar a toda ambición y a cualquier aspiración, para entonces someterse a una prueba. Debe aceptar esa prueba sin esperanza de obtener éxito. En la verdad, debe estar preparado para morir”, pues el propósito de ese rito es “crear una atmósfera de muerte simbólica, desde donde va a empezar un estado de espíritu simbólico de renacimiento” (131-32). Para Henderson, el ritual es el retorno a la identidad original entre la madre y el niño, entre el ego y el *self*, es decir, en el encuentro con la identidad disuelta en la del inconsciente colectivo, el individuo se salva de ese estado por el rito de un nuevo nacimiento, y ese conflicto entre las exigencias del ego y del *self*, acompaña toda transición entre una etapa y otra de la vida humana, manifestándose muchas veces con mayor fuerza en el período que va del inicio de la madurez a la madurez propiamente dicha. Con ese sentido de unión del ego y del *self*, la *clochard* es la metáfora de La Gran Madre, y la unión de Oliveira con ella puede representar el retorno a los orígenes de la vida, el intento de deshumanización de Oliveira en la mezcla de dioses, hombres y bestias.

La crisis motivada por la muerte del niño hace que Oliveira renuncie a la razón como medio de entender el momento de “crisis instantánea” y de ahí la importancia del rito, puesto que lo que se inicia en el encuentro con la

clochard, consecuencia directa de su enfrentamiento con la muerte, es un proceso que solo se completa con el rito de pasaje, consumado en el capítulo 54, aun cuando su realización no sea sino la de un instante. Proceso que se problematiza en el 56, en el conflicto del doble, que amplía a la vez el conflicto sobre lo fálico desarrollado en el capítulo 41.

Un motivo presente en el capítulo 28, y diseminado por toda la novela, es el del suicidio, primero mencionado con humor negro en el intento de suicidio de Guy, después en un plano metafísico, donde se postula que por la equivocación primordial del hombre, todo conocimiento pasa por “la inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma”(181), apuntándose de esta manera una clave para el entendimiento del suicidio metafísico de Oliveira, ya sugerido por la Maga anteriormente: “La idea de matarme siempre me hace bien. Pero vos, que no lo pensás... ¿Por qué decís: peligros metafísicos? También hay ríos metafísicos, Horacio. Vos te vas a tirar a uno de esos ríos” (110:20). Aquí se entrelazan las ideas de suicidio metafísico de Oliveira y el supuesto suicidio de la Maga. Con relación a esto se debe indicar que en el discurso cultural occidental suicidio y locura se exponen usualmente de un modo interrelacionado. Asimismo, más tarde veremos cómo Foucault propone la relación profunda entre muerte y locura como parte de la misma inquietud: la nada como forma de la existencia humana.

Ahora bien, como ya lo han notado varios críticos, entre ellos los ya citados J. C. Curutchet y Fernando Alegría, *Rayuela* es una novela sobre el amor, y como sugiere el último: “ése [libro] cuya fábula es la de un amor increíblemente trágico (conciencia de la ‘vida-caos’ versus aceptación tácita del caos como orden)” (460). Un amor trágico porque ya no depende del otro, sino de la otredad, una abstracción que tiene que ser perseguida e idealmente se transforma en la Maga. Ideas de fundamental importancia para proyectar la trascendencia interpretativa del capítulo 28, porque es en la discusión sobre vida y muerte, realidad y absurdo, en la reiteración del motivo del suicidio, en la opción por ser deshumano o sobrehumano (el ángel de la expulsión) y en el uso del humor negro, que ya discutí, que se hace la aproximación entre amor trágico, locura y muerte.

En *Histoire de la folie*, Foucault aproxima muerte y locura en lo que ambas tienen de macabro, afirmando que: “La locura es lo que está más allá de la muerte. Pero es también su pre-sencia vencida” (30), pues convierte el mal de la muerte en un bien siniestro, una vez que la muerte enfrentada por la locura resulta solo máscara. Así, la risa del loco, que se

aproxima a la risa del cadáver, desarma lo macabro, pues ambas son formas vacías de la nada, y la locura mientras anuncia el fin, representado por la muerte, se hace parte de esa misma realidad. Curutchet ya había notado que *Rayuela* “es como una suerte de descomunal carcajada concebida como respuesta a una posible interrogación sobre el sentido del arte” (82); idea que se puede ampliar, sosteniendo la hipótesis de que además de eso, es una carcajada para nuestra cultura misma, que se semeja a la risa de los locos delante de la nada. De cierta manera, el itinerario de Oliveira, pasando por la locura, es un rescate de la “culpabilidad” por la muerte de Rocamadour en un desafío a la propia muerte, que se funde con un grito descomunal en contra del orden que impusimos —o nos impusieron— a la vida. Vuelta al inicio, pero rechazando las ideas de paraíso perdido o de utopías fabricadas: “¿Por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro?” (185:28).

Si el capítulo 28 pone énfasis en “vivir el absurdamente para acabar con el absurdo”, la idea que se reitera en el 54 es la de aislarse de la sociedad para “unirse al mundo, a la Gran Locura”. Mientras en el capítulo 28 Oliveira se separa de la Maga para buscarla transformada, ese Ulises de medio del siglo va a recuperarla a través de Orfeo, en el capítulo 54. La referencia aquí no es más la del rito de iniciación del episodio de la *clochard*, sino al rito de pasaje, clara señal de que el proceso todavía no se completó. Pero, ¿por qué es el manicomio el espacio de esa recuperación mítica? Evidentemente el manicomio es un desdoblamiento del circo, que juntos simbolizan “La Gran Locura” del mundo. Pero más allá de eso, es la exacerbación del escándalo que la locura trae en sí. Según Foucault, los objetivos del manicomio eran evitar el escándalo de la locura y organizarla a la vez. Paradójicamente, el encerramiento de los locos en un mismo espacio potencia más el riesgo del escándalo y puede siempre provocar una reacción en cadena. Esa idea de contagio es señalada por Talita cuando Oliveira le explica que la vio vestida de rosa, cuando en realidad usaba una blusa gris, y buscan la razón por la cual Talita jugaba a la rayuela: “Influencias ambientes, la asimilaste a los demás” (346). Corrobora esa idea el hecho de que Oliveira, a principio del capítulo, también tiene la rara sensación de estar encerrado en el manicomio, como internado. Espacio de representación del mundo y de encerramiento de la locura, es el lugar ideal para la resurrección de la Maga, y le da a Oliveira la oportunidad de vivenciar la locura, así como en el 28, vivenció el absurdo. Además, abriendo ese espacio de alienación al mundo

exterior, se potencia el escándalo, precisamente para herir a la burguesía en lo que más le incomoda: la alteración del sentido del orden.

En el capítulo “El sentido histórico de la alienación mental” del libro *Enfermedad mental y personalidad*, Foucault nos explica cómo la alienación mental siempre estuvo relacionada con la posesión, siendo “el signo mayor de la locura la transformación del hombre en ‘otro’ distinto” (88), mediante la acción de fuerzas extrañas. La idea del energúmeno es recogida por la tradición cristiana, y el loco pasa a ser el poseído por las fuerzas del demonio, el ángel del mal. Ahora bien, en el Evangelio hay muchos ejemplos de expulsión del demonio por la acción divina, lo que hace del loco, paradójicamente, el signo del poder de Dios. Vista como enfermedad del cuerpo, al principio, y después, del espíritu, la locura, encarnación de la bestia en el hombre, preserva la armonía de la naturaleza. Por otro lado, como explica el mismo autor en el capítulo “Les insensés” de *Histoire de la folie*, además de la piedad de Cristo por los lunáticos, la santificación de la muerte por su pasión, santifica también a la locura, por su identidad con la muerte. De esta manera, la locura es transformada por el sacrificio de la cruz en símbolo universal del perdón y de la inocencia reencontrada, pues permite demostrar que no hay nada de inhumano en el hombre que no pueda ser redimido por la bondad divina. Pero, hay que buscar la absoluta inocencia “en la región oscura, en los confines inferiores de la humanidad, donde el hombre se articula con la naturaleza” (102), y, siendo así, la sinrazón se ofrece como medio de comprensión de la locura.

En el capítulo 54, Cortázar problematiza artísticamente la idea de posesión en esos planos desarrollados por Foucault, la posesión de Talita por la Maga “yo no soy el zombie de nadie”(346) y el dominio de fuerzas extrañas en esa transformación:

Se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o cobrando algo por otros, como si fueran los gólems de un encuentro imposible entre sus dueños (350).

La bondad de la naturaleza conferida por la animalidad a la que se refiere Foucault se percibe en la novela por la abdicación de Oliveira a toda noción de humanidad. En ese capítulo se llama mono, refiriéndose a su imposibilidad de comunicación con Traveler y explica, más tarde, ese rechazo como parte del proceso de autoconocimiento, de la búsqueda de la unidad,

del retorno al origen: “Un hombre debería ser capaz de aislarse a la especie dentro de la especie misma, y optar por el perro o el pez original como punto inicial de la marcha hacia sí mismo” (527:125). En ese caso, la animalidad es la propuesta de la sinrazón para llegar a la naturaleza, en clara referencia a la evolución de las especies.

Desvistiendo la interpretación de Foucault de cualquier connotación religiosa, pues el cielo que busca Oliveira no es el mismo cielo cristiano, sino “ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa” (351:34), me gustaría explorar un poco más la idea de inocencia absoluta que se desprende de la locura. La inocencia culturalmente se asocia a los locos y los niños, y el propio Oliveira reconoce esa proximidad en el capítulo 41. Esa idea entrelaza la muerte de Rocamadour, el niño inocente, a la búsqueda de Oliveira de llegar a una razón que sea lo mismo que la locura, llegar a través de la sinrazón a la inocencia como forma de rescatar no solo a la Maga sino también a Rocamadour. Una vez más vuelta a los orígenes, donde desvestirse de la razón y de la cultura, en su relación con la sociedad, son nociones equivalentes a la vez que excepcionales. Quiero señalar también que los locos en su inocencia maligna serán los aliados ideales de Oliveira en el capítulo que discuto a continuación.

El juego, el rito y el mito desempeñan un papel importante en la novela. Ya me referí al rito cuando comenté de paso el encuentro de Oliveira con la *clochard*, y quisiera recordar que la disolución del “yo” en el inconsciente colectivo, es un momento de alienación que aproxima rito y locura. Para entender mejor el capítulo 56, pienso que deberíamos buscar apoyo teórico en los estudios sobre el juego y el rito. En *O pensamento selvagem* – analizando las relaciones entre el juego y el rito– Lévi-Strauss concluye que el juego es disyuntivo, una vez que resulta una división diferencial entre jugadores, al tiempo que:

De forma simétrica e inversa el ritual es conjuntivo, pues instituye una unión (se puede decir aquí una comunión) o, de todas maneras, una relación orgánica, entre dos grupos (que se confunden, por fin, uno con el personaje del oficiante, el otro, con la colectividad de los fieles) y que inicialmente estaban disociados (54).

El capítulo 56 empieza con el juego, reflejando una fiebre de actividad, que va a ser drásticamente reducida en la espera y en la confrontación final de Traveler y Oliveira. Toda la preparación del juego es ayudada por un loco

y se sugiere que si Oliveira “hubiera tenido la suerte de volverse loco esa noche, la liquidación del territorio Traveler hubiera sido absoluta” (365), colocando la locura como algo positivo, por un lado y cuestionando la “locura” de Oliveira, por el otro. Este último capítulo gira sobre las acciones con que Traveler debe pasar de opositor a aliado, es decir, debe hacer parte de la ceremonia, para que de esa forma se realice el rito del pasaje, iniciado en el capítulo 54, lo cual no será concluido sino con el consentimiento de Traveler, como ya lo notó Boldy. Ese rito consiste en “el salto de lo uno en lo otro y a la vez de lo otro en lo uno” (364). El aislamiento de Oliveira puede preceder tanto al rito como al juego, pues en ambos casos hay una concentración de las fuerzas, donde tanto el iniciado como el jugador se aíslan de los demás. Tanto en el juego como en el rito hay la posibilidad implícita de la muerte, pues en el primero el vencido metafóricamente está muerto, pero, en ese caso, lo que busca Oliveira no es la destrucción de Traveler, sino el encuentro con su doble, donde se juega la muerte de la individualidad. Así, el pasar de la disyunción del juego a la conjunción del rito, con la posibilidad de salvación, se amplía hacia el plano colectivo, pues: “mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres” (477:99). En ese pasaje del juego al rito, del “territorio Oliveira” al “territorio Traveler” cobra sentido la presencia de los locos como espectadores, pues la transformación del uno en “otro”, es, como ya indiqué, el mayor signo de la locura y ese rito, que los “lúcidos” insisten en transformar en “juego” apresurando su final con la victoria de Traveler, solo los dementes pueden comprender totalmente. En ese sentido se puede entender la razón por la cual si Oliveira se hubiera vuelto loco el “territorio Traveler” se habría acabado, pues solo a través de la locura él lo podría poseer, pero no se busca aquí la posesión del otro, sino la comunión con la otredad. O, como lo traduce Oliveira: “inclinarse hacia afuera y dejarse ir” (379). Ahora bien, si la locura es la posesión del otro, y el rito posibilita la comunión con el otro, se puede entender que ese salto hacia la otredad es el correlato de la locura y del rito, en que se juega la disolución del individuo.

Propongo a continuación una lectura de esos capítulos siguiendo el tablero de dirección. La continuación del 28 es el capítulo 130, “Riesgos del cierre relámpago”, que subraya el humor negro, marcando más de una vez la ruptura con la dramaticidad, es una suerte de carcajada de la sinrazón enfrentando la calavera de la muerte. Por su parte lo antecede el 27, que habla del triángulo Maga / Horacio / Pola y discute la sexualidad, además del rito

vudú de causar daño al otro clavando alfileres en una muñeca, y del conocimiento que Maga tenía de Pola a través de Horacio, que la traía en sí y en su mirada. Casos de transferencia del “yo” hacia el otro, que Ossip define como locura. La continuación del 54 es el capítulo 129, donde, a través de las ideas de Ceferino Piriz, se hace la crítica a la utopía clásica, y formalmente, se rompe como en el caso anterior (me refiero al pasaje del 28 al 130), la densidad dramática de la acción. Lo antecede los versos de Octavio Paz, que anticipan de cierta manera el desdoblamiento del “yo”, su fragmentación en una multiplicidad de espacios, que permite ser yo y otro a la vez, estar en París y en Buenos Aires, que se realiza en el desdoblamiento Talita / la Maga. Una vez más se nota la referencia, aunque velada, a la locura. A continuación del 56, en el 135, Oliveira aparece en la casa de Gekrepten tomando mate y comiendo tortas fritas, es decir, se niega aquí el suicidio sugerido en el capítulo anterior, retomándose así la ruptura con la tensión o con la densidad anterior, pasando de un plano metafísico hacia lo trivial. Lo antecede el 127, que versa sobre el juego de la mirada cómplice entre Traveler, Talita y Oliveira, anticipando el juego del 56. De manera bastante genérica se puede concluir que en todos estos capítulos están presentes una referencia a la locura o al absurdo de la realidad y una búsqueda de comunión con el otro. Los capítulos antecedentes de cierta manera anticipan la acción, mientras que los que los siguen, presentan una ruptura, a través de la ironía, con la elevada dramaticidad de los capítulos aquí estudiados.

Es evidente, por todo lo que se ha dicho hasta el momento, que la locura en *Rayuela* tiene siempre la conexión con una manera de transformación en el otro o de comunión con la otredad, aproximándose al rito. Por otro lado, la locura es el exceso de la imaginación y se relaciona con toda esa zona oscura de naturaleza humana que la razón no consigue comprender, de la cual hacen parte también el mito, la sexualidad, el sueño, que recorren todo el texto de *Rayuela*. En un espacio intermedio se puede leer en el texto un sentido histórico de la locura, diferente de lo que propone Foucault, que relaciona la locura con la búsqueda de Oliveira y con la imaginación a la vez. Es la idea que todas las grandes conquistas como las grandes catástrofes de la humanidad nacen de la imaginación de un hombre, generalmente visto por los demás como un lunático. El capítulo 73, por el cual debería empezar su lectura el lector cómplice ya nos indica esa dirección :

Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de que nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene

que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, psicultura, todas las turas del mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad una tura, el amor pura tura, la belleza, tura de turas” (414).

Inquisidor, destructor, desilusionado, pero sobre todo profundamente humano, Horacio Oliveira es el hombre que busca y busca a la Maga. Esa es quizás la única seguridad que nos da *Rayuela*. Pero, ¿qué es la Maga?, ¿la otredad, el kibbutz, el centro del mandala, la unidad, el origen, la casilla diez de la rayuela? Y, aparentemente no encuentra lo que busca, pues todas las sugerencias del capítulo 56, el final de los imprescindibles, apuntan para la casilla nueve. Novela de las inseguridades, la técnica narrativa de *Rayuela* consiste en una oscilación constante entre una realidad afirmada y otra escondida en la primera, en cambios bruscos de tonos, del más denso y filosófico hacia el más estrafalario y absurdo. La novela aproxima términos antagónicos como en el caso estudiado razón/locura haciendo a través de la experiencia vivida profundamente que un concepto se transforme en su contrario, anulando la carga positiva o negativa que la cultura les pueda haber conferido. Para Cortázar el “diálogo interconstituyente entre la razón y la sin razón”, propuesto en el inicio de este estudio se realiza en la búsqueda de otra razón de manera que la locura, como ya lo notó Saul Yurkievich en *La confabulación con la palabra*, “no es una salida, sino una llegada” (11), retorno a la seducción que la locura, como lo demuestra Foucault en su estudio, ha ejercido sobre varias etapas de la civilización. Es esa idealización de la locura que la conecta al rito, en la obra, la que posibilita la vivencia de la sinrazón como el rescate de la inocencia, el retorno al origen, la consecución de la salvación, que comporta el renacimiento en otra dimensión, cuya finalidad es la comunión con la otredad.

Rayuela es una novela de muchas preguntas y pocas respuestas, probando quizás que la sinrazón es parte fundamental de la condición humana en la crisis de la modernidad, como ya lo había notado Alegría: “El conflicto fundamental planteado por Cortázar es el del hombre de medio siglo que intenta razonar en múltiples planos y tonos, la sin razón de la condición humana” (468). De esa manera, la locura no existe en *Rayuela* porque su protagonista termine loco, —una entre varias hipótesis— sino como signo de interrogación del mundo o, citando una vez más a Foucault, en su aproximación de la locura con la literatura de la modernidad:

Es por la locura que una obra parece engullirse al mundo, y por lo tanto, revelar su sin sentido, y transfigurarse en los trazos aislados de lo patológico, involucrando en el fondo el tiempo del mundo, dominándolo y conduciéndolo. Es por la locura que la intercepta, que una obra abre un vacío, un tiempo de silencio, una cuestión sin respuesta, provocando una ruptura sin reconciliación donde el mundo es obligado a interrogarse (303).

Entre los varios posibles finales de la novela: Oliveira destruido, es decir, muerto o loco, reconciliado con Traveler, visitando a Morelli en el hospital en París y Oliveira conformista, entre otros, es atractiva la idea de que *Rayuela* termina precisamente donde empieza, con Oliveira en París, buscando a la Maga y rememorando experiencias vividas, dibujando así un círculo completo². Esa hipótesis descartaría la del suicidio o la de la locura, en su sentido patológico, potenciando a su vez el plano simbólico de la obra. Pero, lo más sugestivo de ese final es el de que en su interpretación se visualiza *Rayuela* como un canto de esperanza y de amor a la vida, puesto que la capacidad humana de buscar actualiza la negación de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegria, Fernando, “*Rayuela*: o el orden del caos”. *Revista Iberoamericana*, 84-85 (julio-diciembre 1973):459-72.
- Barthes, Roland, *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1999.
- Boldy, Steven, *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Curutchet, J. C., *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Nacional, 1972.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie*. París: Union Générale d’Editions, 1961.
- , *El sentido histórico de la alienación mental*. Buenos Aires:Paidós, 1979.
- Henderson, Joseph L., “Os mitos antigos e o homem moderno”. Carl G. Jung, ed., *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

² Robert Y. Valentine en “Horacio’s Mental Journey in *Rayuela*”, sugiere la posibilidad de que el personaje jamás haya salido de París, y de que su viaje a Buenos Aires no sea más que la creación de una suprarrealidad basada en el material de su inconsciente, es decir, toda la sección de Buenos Aires sería el relato de sus sueños sujetos al control artístico del escritor, en ese caso, el propio Horacio.

Lévi-Strauss, Claude, *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1962.

Valentine, Robert Y., "Horacio's Mental Journey in *Rayuela*". *Travel, Quest, and Pilgrimage as a Literary Theme*. Ed. Frans C. Amelinckx and Joyce N. Megay. Michigan: University Microfilms International Ann Arbor, 1978.

Yurkievich, Saul, *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus, 1978.

RESUMEN / ABSTRACT

En este trabajo se estudian las relaciones entre las obras de Foucault *Historia de la locura* y *Rayuela* de Cortázar, buscando establecer en qué sentido se realiza el diálogo entre la razón y la sinrazón en la última. Propuesta que nos lleva a dar énfasis al análisis de capítulos claves al respecto, demostrando así el trayecto de Horacio Oliveira para anular las supuestas oposiciones entre locura y cordura.

De esta manera conectamos el modo poético que la locura adquiere para los personajes de *Rayuela* con la compleja visión de Foucault sobre el concepto.

This paper handles the relationship between Foucault's History of Insanity and Cortazar's Hopscotch in order to ascertain the manner in which the dialogue between reason and non-reason, in the latter work, takes place. This attempt leads us to emphasize the analysis of key chapters, thus demonstrating Horacio Oliveira's approach to invalidate the conjectured oppositions between sanity and insanity.

This way we connect the poetic fashion that insanity assumes for the characters in Hopscotch with the complex perception Foucault develops about it.