

Revista de Filosofía, N° 37, 2001-1, pp. 89-99  
ISSN 0798-1171

## Convirtiendo la verdad en verosimilitud: un diálogo entre filosofía y literatura

Turning Truth into Probability:  
a Dialogue between philosophy and literature

*Sandra Pinardi*  
*Universidad Católica Andrés Bello*  
*Caracas - Venezuela*

### Resumen

Las relaciones entre filosofía y literatura son muy variadas. En este texto intentamos acercarnos a una de ellas; aquella gracias a la cual algunas producciones literarias modernas que enfrentan y se enfrentan al pensamiento y al discurso filosófico, que lo ironizan “trágicamente”. Para estas producciones literarias el pensamiento filosófico es el discurso moderno de legitimación y asignación de nombres y en ellas se tratan directamente sus espacios y preocupaciones recurrentes. A modo de ilustración, nos acercamos a la literatura latinoamericana, entendida ésta como una apropiación de una forma disyuntiva de pensamiento, y a algunas producciones del grupo literario OULIPO, en la medida en que se realizan como discursos deductivos y argumentativos.

**Palabras clave:** Filosofía y literatura, habla disyuntiva, taller de literatura potencial OULIPO.

### Abstract

The relationships between philosophy and literature are multiple. In this text we attempt an approach to one of them; that in which certain modern literary works face and confront philosophical thoughts and discourse with tragic irony. In these literary productions, philosophical thought is the modern discourse of legitimization and categorization, and its scope and recurrent worries are directly dealt with. As a means of illustrating this, we approach Latinamerican literature, which is understood to be an appropriation of a disjunctive form of thought, and certain works

from the literary group OULIPO, in which deductive and argumentative discourse is realized.

**Key words:** Philosophy and literature, disjunctive discourse, OULIPO potential literature workshop.

Este texto es sólo una aproximación, un recorrido o un rodeo. No pretende otra cosa que acercarse a un fenómeno que podemos reconocer ampliamente en la producción artística del siglo XX, especialmente, en su producción literaria, y que, por esa razón, podemos pensarlo e intentar comprenderlo. Un fenómeno que creo es interesante para la filosofía y que coloca en el tapete la pregunta acerca de cómo se dan las relaciones, los vínculos, de hecho existentes entre la literatura y la filosofía.

El fenómeno al que me refiero es de índole cultural y tiene que ver básicamente con la manera cómo las producciones artísticas modernas y contemporáneas interpretan y proponen una reflexión acerca del mundo en el que se originan, acerca de las instituciones que afirman ese mundo y de sus características, acerca de los propios fundamentos y marcos de aparición de lo artístico entendidos éstos en el contexto de la sociedad y la cultura. En otras palabras, este fenómeno no tiene que ver con problemas estilísticos o específicamente estéticos sino, por el contrario, apunta hacia la determinación del lugar específico que ocupan esas producciones artísticas dentro del tejido general de la cultura.

En este sentido, especialmente durante el siglo XX, las obras de arte, en la mayoría de los casos que podemos recordar como ejemplares y que proponemos como sus figuras imprescindibles, han sido para la civilización y sus instituciones, para la cultura y sus protocolos, un espacio de crítica y un territorio en el que pueden descubrir sus propias limitaciones, sus ausencias e incapacidades. En efecto, estas producciones artísticas ejemplares no responden ni funcionan como espacios de confirmación o de afirmación simbólica de los modelos institucionalizados de la cultura en que emergen, se proponen más bien como el resultado –crítico y lúcido– de una reflexión prolongada e íntima tanto acerca del mundo en el que se originan como del hombre que las realiza, una reflexión en la que las producciones artísticas se apropian de los conflictos no resueltos, de las dudas y las deudas que destacan y emergen en su propio mundo, aludiéndolas y exponiéndolas sin explicaciones ni argumentos, sino como signos, síntomas y formas desde los cuales se exige y se origina una interpretación mediada siempre por la experiencia empírica de cada cual, la elaboración de un conjunto de vínculos, un conjunto de relaciones intelectuales, en el que el contexto, en cualquiera de sus formas, constituye una referencia importante.

Las producciones artísticas del siglo XX son una suerte de *lugar de resistencia*, de la cultura y del hombre que la elabora, un lugar de resistencia en el que aparecen –se muestran y se piensan– las deudas, las oscuridades y los incumplimientos de la cultura, de sus finalidades y sus principios fundadores, de sus promesas. Poseen, en ese sentido, un carácter “trágico”, no necesariamente en sí mismas –como textos u objetos determinados–, tampoco necesariamente en la manera como intentan descubrir o describir aquello a lo que se refieren o que muestran, sino en la forma misma en que realizan su ejercicio crítico, a saber, en la manera afirmativa, absoluta y autoritaria, con que se oponen y se enfrentan tanto a aquello que refieren –los distintos textos que conforman la cultura y en los que revelan deudas o incumplimientos– como a aquello mismo que son –la idea de arte, el ámbito de lo estético, los marcos de funcionamiento de cada medio–. Este carácter “trágico” les viene dado a las producciones artísticas del Siglo XX en la medida en que estas obras funcionan, social y culturalmente, como unos mecanismos de revelación que conocen perfectamente sus limitaciones. Ellas no pretenden salvar y saben que tampoco pueden transformar, y saben que no tienen otra fuerza que la de obligar a un reconocimiento siempre evitado y evadido. No poseen otra certeza que la de evidenciar la permanencia en nuestro mundo de lugares absurdos que escapan a las intenciones y los ejercicios constructivos. No tienen otra opción que la de afirmar la existencia de un ámbito de la experiencia –privada o pública, siempre cercana y cotidiana– que desdice de las grandes propuestas, de las grandes intenciones, de los logros y las apariencias de la propia cultura o civilización en la que se ubican.

Es un carácter “trágico”, entonces, que no tiene que ver con la violencia o la fatalidad de la historia que se cuenta o de la imagen que se propone. Ni tiene que ver con el hecho de que la obra hable de alegrías o caídas. Es un carácter “trágico” que anida en las interpretaciones, que se encuentra entramado en las relaciones que estas obras sugieren y tejen con su contexto, y en el hecho de pretender mostrar los límites y las zonas escondidas –oscuras– del espacio cultural que habitan, mostrar aquello sobre lo que la cultura se impone sin poder, sin embargo, derrotar, modificar ni convertir. Es esta, además, una condición “trágica” entre comillas, ya que toma de las tragedias sólo la interpretación distanciada y mitológica que el Romanticismo hizo de ellas; es decir, rescata sólo la función social y epistemológica que en cierto momento de nuestro desarrollo civilizatorio se les otorgó, y que reconoció en las tragedias una imagen del abismo irónico que se establece en lo empírico entre conocimiento y acción, entre finalidad e imposición –o adquisición– de logros.

En este sentido, esta condición “trágica” con la que intento describir la relación que establece la producción artística del siglo XX con su contexto, con el hábitat y la historia que enfrentan y a los que pertenecen, tiene dos aspectos. Por una parte, se establece en la distancia –en la disidencia– irremediable y afirmada con la que estas obras intentan, en cualquiera de sus versiones y a través de todo tipo de temas, resistirse a lo institucionalizado, a lo normalizado, a lo persistente, a los lu-

gares y formas que la cultura aprueba y requiere. Por la otra establecen, tanto esa distancia como esa crítica o enfrentamiento, de un modo irónico, a saber, como un protocolo retórico, como un lugar que se hace desde la certeza recurrente de la propia imposibilidad, de la propia ineficacia. Irónicas son estas obras, en el sentido que antes mencionamos, porque no suponen ni aspiran operar generando transformaciones sino que, escépticas, intentan exclusivamente despertar y hacer pensar, cambiar la dirección de la mirada y de la reflexión. Igualmente, son una ironía en el decir de su crítica, en el modo en que exponen y proponen su distancia y su enfrentamiento: por ello pueden hacerle presente a la cultura, en un movimiento tangencial y de rodeo –leve, interpretativo-, el espanto que produce estar ante algo que no debería ser y que sin embargo se asemeja tanto a lo que las cosas son. Por ello pueden hacer presentes –en ese lugar límite de lo existente- por igual los procesos y los actores, porque en la ironía, lo que se ironiza –el mundo, la cultura, el hombre- no se abandona ni se mira como un otro, ausente o diferente, sino que, por el contrario, se le confirma como un elemento que está siempre presente, tanto en la obra misma como en sus interpretaciones. La ironía es “trágica” justamente porque nunca abandona –ni puede abandonar- su contexto, porque nunca se desentiende del otro y lo convierte en un signo o un símbolo, porque más bien lo conserva siempre colocándolo y actuándolo bajo una forma o una información disidente –distanciada- gracias a la cual revela que lo que éste parece decir o significar en realidad no es.

Desde esta perspectiva “trágica” e irónica, la producción artística del siglo XX se ha enfrentado a su espacio cultural, como decíamos, bajo muchas formas de resistencia, cada una de ellas vinculadas directamente a las situaciones específicas de las que emergen, a las intenciones, problemas o expectativas que constituyen el lado oculto de su propio contexto. Podemos encontrar, en este sentido, todo tipo de referencias, múltiples planteamientos y preocupaciones. De este mapa plural de formas irónicas, de protocolos críticos con los que las producciones artísticas del siglo XX enfrentan su mundo, quiero referirme a uno en particular que pienso tiene que ver directamente con la filosofía, (especialmente si entendemos la filosofía como un discurso de legitimación y asignación de nombres), y que la ironiza “trágicamente”. Esa producción irónica a la que me refiero específicamente está constituida por esos textos literarios –ficciones absolutas- que parecen tratar directamente con los espacios y las preocupaciones del pensamiento filosófico, sea porque proponen una explicación discursiva y argumentativa de lo que las cosas son –muestran un estado de cosas-, sea porque se apropian de los mecanismos y las estructuras propias del discurso filosófico, sea porque hablan de los fundamentos y condiciones mismas de la textualidad y del pensamiento. Esos textos literarios –cuentos y ficciones- además de que parecen poner en entredicho los límites y las funciones particulares –las diferencias- que deberían existir entre los discursos literarios y filosóficos, son especialmente significativos porque tienen a ser un modo imaginal de pensamiento y reflexión y, con ello, proponen es-

pacios diversos para la reflexión y la racionalidad constitutiva, y podría pensarse, en esa medida, que se olvidan un poco de su condición “artística”, aquella que se juega en la memoria y la emotividad.

Harto conocida es esta situación. Participamos ya reiteradamente de las discusiones filosóficas que generó, de las soluciones a favor o en contra que dictaminó, como por ejemplo, Derrida, cuando afirma la homogeneización de los discursos en la representación retórica, y Habermas en el momento en que se preocupa por el problema del extravío de lo utópico, y propone una función coordinadora totalmente diferente de la de apertura de mundo. También, desde la teoría literaria, participamos en lecturas literarias de textos filosóficos que, irrespetuosas, tenían la virtud de hacernos acceder a signos y síntomas a través de los cuales, desatendiendo la proposición afirmada -lo propuesto, lo argumentado-, podíamos descubrir una mirada o un espacio de reflexión y de pensamiento encarnado, tanto personal como culturalmente, un espacio incierto, inmanejable y prolífico. Esta segunda participación es la confirmación irónica de esa condición “trágica” que posee la producción literaria y, por ende, sus ejercicios críticos y disciplinarios en relación con la cultura y sus modos de designación y legitimación.

Más allá de estas soluciones y preocupaciones, las obras a las que me refiero son aquellas para las que el discurso filosófico mismo y los sentidos que éste posee y genera son lo ironizado, son el otro imprescindible y siempre presente, que se vuelve a informar, que se conserva. En este sentido, tengo la impresión de que en el siglo XX estas obras de la literatura han sido, para el pensamiento filosófico, una pregunta necesaria (que él ha intentado responder en distintas ocasiones). No sólo porque el mundo que se hace presente en estos textos -en estas figuras retóricas- no pretende nunca ser más que la ficción reflexiva que es, y como ficción es sólo una propuesta, nunca una verdad; este mundo expuesto además es una propuesta elaborada como descripción profusa, sensiblemente para la experiencia. Estos textos son también una pregunta necesaria porque no niegan la certeza; sólo levemente la ponen en duda, convierten la verdad en un ejercicio abierto -expuesto él mismo- de verosimilitud donde se advierte por igual la estructura -la permanencia del edificio- y la debilidad del artesano de su construcción, afirmando entonces irónicamente que la verdad es siempre inapropiable, que se realiza en una tensión no resuelta.

El caso más cercano es el caso de las muchas obras importantes de la literatura latinoamericana, en las que creo que la reflexión y el pensamiento acerca de nuestras condiciones y nuestras preguntas se realiza, se propone y discurre, enfrentando y oponiéndose a una incapacidad del pensamiento que está designado para elaborar esa reflexión, para constituir esas proposiciones. Los discursos de asignación de nombre, de auto-descripción, de conquista y reconocimiento -los de la filosofía y del pensamiento argumentativo- son, en estas latitudes, paradójicamente, propiedad de la literatura, no porque la filosofía no se proponga los mismos problemas y preguntas, sino porque no ha sabido y no ha podido atender -ni entender- el

tono de nuestros recorridos, las fórmulas de nuestra habla, la contextura y la textura de nuestras propiedades.

En este sentido, en el hacerse de los textos literarios, prolíficos en imágenes o austeros, barrocos o purificados en su lenguaje, se hace eco, se corresponde y pone en movimiento, en ejercicio, el *habla disyuntiva* que, me atrevería a afirmar, nos define e informa nuestro pensamiento. La idea de un habla disyuntiva, de la cual se hace cargo nuestra producción literaria, y que es no sólo un modo de decir o dialogar sino también, y fundamentalmente, un modo de pensar y reflexionar, no es más que una metáfora, con la que tratamos de comprender esa particular forma de actuar, pensar y olvidar que poseemos. Nuestra habla disyuntiva la descubrimos en cualquier conversación, así como en nuestras ciudades o en nuestros encuentros cotidianos. En términos generales, podríamos decir que esta manera peculiar de hablar se estructura de la siguiente manera, desde un episodio o una afirmación, la inicial, aquella con la que comienza el diálogo, se produce un discurso –o un diálogo– que se ramifica interminablemente, porque todas las subordinadas, las descripciones o las aclaratorias que se producen se realizan con tal precisión o se extienden tanto que se convierten, sin que uno se de cuenta inmediatamente, en el diálogo o el discurso mismo que continúa, entonces, por otros lugares, entre otros problemas. Las notas, los discursos paralelos, dejan de ser aclaratorias y se convierten en narración principal con lo que el problema o la afirmación inicial se pierde, se desvanece y permanece sin conclusión posible, queda pendiente, queda inacabada.

La literatura latinoamericana impone su reflexión y su comprensión, su elaboración y su concepción, desde este discurso fragmentario y siempre intervenido, desde esta manera tangencial de recorrer los problemas y las preguntas, desde esta disposición a desviarse, a rodear. Podríamos encontrar infinidad de argumentos para explicar o describir esta actitud disyuntiva, pero en este momento quiero sólo colocar irónicamente la duda, porque aquí la oposición no es frontal, sino que es la irrupción y la afirmación de una imposibilidad. Sin embargo algo hay que decir. En qué sentido, podemos preguntarnos, es esta literatura una pregunta irremediable para la filosofía; podemos preguntarnos también cómo opera, con respecto del pensamiento que nos piensa, en su condición trágica. La literatura latinoamericana es una pregunta irremediable para la filosofía porque describe y expone ese modo constructivo del mundo, específico y particular, que se describe en las formas disyuntivas del hablar, los modos de la solidaridad y la pérdida, del rodeo y el descenramiento, de la proliferación, de la materialidad y de la fuerza de lo sensible y lo cotidiano. Su condición trágica opera en ese carácter afirmativo y definitivo con que nos obliga a observar, a reflexionar y a pensar, a pesar de sus digresiones y sus ficciones, en oposición a esos discursos de legitimación que por medio de la apropiación se presentan livianos y siempre indiferentes, y que, paradójicamente, son fuente de reflexión en el instante que los leemos equívocamente, como imágenes o como síntomas.

Sin embargo, quiero hacer afirmación de mi contexto, y entender o, más bien, sólo exponer esta condición “trágica” e irónica con respecto de la filosofía en otro grupo de obras, concretamente, en ese grupo literario denominado OULIPO, en los que reconozco, quizás equivocadamente, una oposición más frontal, una afirmación y una ironía más explícitamente dirigida con respecto al hacer filosófico. OULIPO son las siglas con que se denominan, a la manera de una institución o un programa intelectual, un hacer o un “Taller de Literatura Potencial”, OULIPO es el nombre propio de una empresa literaria ambiciosa, provocativa y original, que intenta encontrar la manera cómo se pueden combinar las abstracciones –y sus restricciones-, cómo se pueden combinar los rigores del pensamiento y del discurso argumentativo y metodológico con una escritura imaginativa y profusamente ficcional. Una empresa literaria que aparece como un derivado del “arte combinatorio”.

El OULIPO nace en Francia en 1960, concebido por George Perec, Françoise Le Lionnais y Raymond Queneau, como un grupo abierto, dispuesto a crecer con la cooperación de nuevos miembros, en un intento de negación de las “sectas surrealistas” de las que algunos de sus creadores provenían, el OULIPO fue un grupo del que estaban prohibidas las expulsiones y del cual nadie podría renunciar jamás. El OULIPO se funda, además, a partir de una mirada sobre las matemáticas, especialmente sobre un grupo clandestino de matemáticos llamado *Bourbaki*, del cual este grupo literario se realiza como un homenaje, una traducción, una parodia y una profanación. El plan del grupo *Bourbaki* era reescribir completamente las matemáticas, las pretensiones iniciales del OULIPO fueron traducir los objetivos y métodos rigurosos de las ciencias –las matemáticas, especialmente- a la literatura –a las artes del lenguaje como ellos las denominaban- en un intento de hacer un ejercicio de su escritura, sin estar realmente convencidos de la validez de este procedimiento, con un grado de escepticismo, y por ello sin negarse a tener que asumir, posteriormente, otros modelos y realizar otros acercamientos.

Por otra parte, el OULIPO es un grupo literario compuesto de cuatro tipos de miembros, designados y jerarquizados por ellos mismos, en su afán organizativo y catalogador, de la siguiente manera: los primeros son compositores literarios que no son matemáticos (poetas, narradores, críticos); los segundos son matemáticos que no son compositores literarios; los terceros son matemáticos y compositores literarios; los cuartos son compositores literarios y matemáticos. El objetivo final del grupo es inventar, o reinventar, unos sistemas de restricciones de orden formal –unos principios y axiomas- y utilizarlos rigurosamente en la composición literaria, con entusiasmo. Sus miembros son de distintas nacionalidades y escriben en diversos idiomas, por ejemplo, Italo Calvino (italiano), Harry Mathew (americano), Stanley Chapman (inglés), el propio George Perec (francés). A partir de esta proliferación de nacionalidades e idiomas, este afán “cosmopolita” podemos ver cómo el OULIPO tiene una seria y afirmativa vocación de universalidad, que no le permite limitarse a las fronteras regionales, a las que denominan y entienden exclusiva-

mente como “fronteras dialectales”, en virtud del lenguaje universal que subyace toda lengua y se expresa en las empresas del rigor y del argumento.

En palabras de Jacques Roubaud, uno de sus miembros, la literatura del OULIPO no es moderna ni postmoderna sino que es una literatura tradicional verdadera en su tradición. ¿A qué tradición se refieren? A la de la poesía oral y escrita, del cuento y la fábula, a la tradición de la memoria y la identidad, de los fundamentos y los reconocimientos simbólicos. Es también una literatura tradicional por el modo en que se elabora, en tanto que posee leyes de composición y constitución constrictivas, acude a procedimientos combinatorios pre-determinados y se presenta como pura potencialidad descifrable, definible y accesible para cualquiera –para todos, universalmente, como debe ser el pensamiento. Las leyes constrictivas constituyen las reglas y los principios fundadores de este particular juego de lenguaje, cuyos textos y discursos son virtualmente ilimitados y representan las combinaciones lingüísticas que se pueden desarrollar de un número limitado de elementos interdependientes. Entre sus antecedentes sugieren a Wittgenstein -los juegos de lenguaje- y Leibniz -el despliegue infinito de la representación-, a Giordano Bruno y Raimundo Lulio -el arte combinatorio-. Su intrínseca relación con las matemáticas es abordada de la siguiente manera: “sólo las matemáticas pueden ofrecer una salida para desprenderse tanto de la nostálgica obstinación de utilizar los tibios modos de expresión como de esa patética creencia intelectual en la libertad absoluta del pensamiento”, como un medio para desprenderse de las rupturas, de las originalidades y de las repeticiones. Una definición: “Un autor del OULIPO es una rata que se construye la propia trampa de la que debe escapar”.

Las leyes constrictivas, traducidas de las matemáticas, son una versión estructural y literaria del método axiomático. Gracias a ellas, las obras del OULIPO son consecuencias literarias de sus propios axiomas, los cuales se elaboran en acuerdo con las leyes de la deducción. Por ello, estos textos están compuestos -nunca están escritos o creados- utilizando complejos sistemas de restricciones -la pérdida de una letra, la catalogación detallada, la vinculación rizomática de los capítulos- y estrategias de demostraciones progresivas que reinforman permanentemente el suceso o las restricciones. Uno de los problemas fundamentales de estos textos y que es lo que mejor designa su procedimiento irónico, es el juego consciente que realizan sus autores para no intentar, bajo ninguna circunstancia, otorgar a sus textos rigurosamente axiomáticos una organización jerárquica, sistemática y coherente que pudiera equivocarse, que pudiera transgredir su ficción, otorgando o generando una “visión de mundo”, ni una visión general o universal de sí mismos o de aquello que ironizan.

Una afirmación de sus miembros nos puede hacer entender esto más claramente: dicen que el juego de lenguaje que constituye el ámbito –la comunidad del OULIPO- es algo que denominan *El Gran Juego de las Restricciones*, el cual está conectado fuertemente con una “forma de vida”. Por supuesto, se trata de la forma



de vida de cada uno de los miembros del grupo en sus diferencias y divergencias. Esta forma de vida es la que le otorga a los diversos textos, de los diferentes autores, sus “rasgos de familia”.

Las producciones oulipianas intentan ser la imagen misma del pensamiento y el discurso teórico, interpretado el pensamiento teórico desde las versiones que él mismo genera y da, para comprender y evaluar la literatura y el arte; estas obras exponen – manifiestan- sus fundamentos teóricos y sus modos de circulación cultural, sus evaluaciones disciplinarias, ironizándolas. Igualmente, son obras imperialistas –en palabras de ellos mismos- porque contienen y exponen abiertamente sus propias vías de justificación, sus argumentos, y también porque se ilustran a sí mismas, no necesitan de otros, no requieren discursos aprobatorios. Sin embargo y a pesar de lo que pudiera pensarse, no pretenden, bajo ninguna circunstancia, ser un espacio o un depósito de la verdad; y la libertad que persiguen es la que se produce en lo difícil, en la represión y en el apremio.

Por otra parte, en estas obras en ironía con respecto a sí mismas, no se desea el protagonismo de la creación, sino la revelación, la presencia de esa reflexión y esa construcción de fórmulas que constituyen el momento previo al acto de escritura: en ese sentido es que la combinatoria, las estrategias de distribución textual y sus reglas se proponen como el quehacer mismo del discurso y de su artesano.

El análisis –como método, como ejercicio- es la base sobre la cual la escritura es abordada. Como en un acto filosófico, los fundamentos teóricos se convierten en las guías prácticas que permiten demostrar –y no sólo mostrar-, por ejemplo, la condición central de los márgenes –de los marcos- en cualquier elaboración signíca o discursiva, en cualquier interpretación convertida en sucesión de argumentos y situaciones, como sucede en el libro de Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, en el que nosotros, los protagonistas iniciales, describimos un periplo en el que recorreremos, en cada nuevo capítulo, una nueva situación construida en los márgenes –en el límite- de la anterior que culmina efectivamente con nuestro acto de pasar –textual y materialmente- la última página del libro. Igualmente, en esa noche de invierno la novela es realmente una “novela marco” que nos habla del hacer mismo de la literatura y de sus problemas y medios. No sólo se pierde la frontera entre lo que es ficción y acción real, sino que, además, se desprende en ese texto –que es en apariencia perfectamente coherente- un recorrido por los bordes, tanto del discurso narrativo mismo, como de lo que es un discurso. Un recorrido por sus detalles, por sus contextos.

Otro ejemplo permite igualmente demostrar la intención desbordada, abrumadora, de la constitución constructiva, racional e institucional del mundo, de la experiencia, y de la vida, como en la obra de Perec *La vida: instrucciones de uso*, en la que emerge el rompecabezas imposible de la cotidianidad, un rompecabezas imposible para la construcción, realizado con piezas artesanales en las que nunca los lí-

mites entre ellas son adecuados, con piezas que inevitablemente nunca se acoplan entre sí, pero que, sin embargo, reclaman constancia y nuevos intentos, y se exponen como listados, catálogos extensos e inútiles, como combinaciones cromáticas o argumentativas absolutamente coherentes sin finalidad ni destino. La imagen del rompecabezas sugiere y muestra lo que afecta modernamente al conocimiento: dudas, desazón, error, espera, imposibilidad, inadecuación, la necesidad de permanecer escuchando siempre la posibilidad de nuevas determinaciones de las letras, de los textos, de los párrafos, de las proposiciones y la necesidad de entender la recurrente ausencia de conclusión que poseen los proyectos y los planes de acción en tanto que tienen que entregarse a sus propios márgenes, a los otros.

Asimismo, otro ejemplo permite demostrar la futilidad de algunas empresas que, justamente debido a su propia irrelevancia, se presentan como el ejercicio más difícil, casi una locura, como sucede en la obra *La desaparición* de Perec, en la que la letra "e" se ha perdido, está ausente, en una obra perfectamente derivativa, absolutamente planificada, sobre la cual todas nuestras interpretaciones acerca de lo desaparecido son inútiles, imposibles. Un último ejemplo, el del caso de *Palomar*, de Calvino, permite demostrar las estrategias y protocolos de la visión, y de los discursos y las interpretaciones generadas desde la visión, afirmando su condición perversa y tierna, su ingenuidad, la distancia que requieren y lo inapropiable en que convierten a su objeto.

Estos son sólo algunas aproximaciones, algunos ejemplos, porque el juego de las lecturas y las interpretaciones, como nos dice el OULIPO, es infinito y siempre inadecuado. Sin embargo, para estas obras, los actos de lectura, que son siempre corporales y de experiencia, que son siempre únicos e individuales, se hacen a través de las preguntas y los códigos que compartimos con otros y con todos, con los medios y los argumentos, con las letras y los párrafos, con las estructuras sobre las cuales inevitablemente construimos. Son actos de observación y no sólo de desciframiento, en los que encontramos combinaciones, repeticiones y fórmulas a diversos niveles: material, formal, conceptual, narrativo. Los actos de lectura, gracias a que en ellos se reflexiona con el cuerpo y en la experiencia, gracias a que en ellos pensamos desde el que somos, se concluyen inevitablemente con una sonrisa y con una inquietud. Los textos, los cuentos y fábulas del OULIPO tienen la capacidad de divertirnos y hacernos reír, para obligarnos a pensar, a concebir y construir, como una confirmación de su propia condición crítica, de su radicalidad.

He pretendido mostrar la ironía que conforma intrínsecamente estas obras, y clarificar eso que denominé, al inicio, irónicamente la "condición trágica" de las producciones artísticas contemporáneas en lo que proponen como pregunta ineludible para la filosofía y para el pensamiento. Creo que no es pertinente continuar, sería demasiado largo, sin embargo me voy a permitir una cita, un pequeño texto de George Perec:

Al principio el arte del Puzzle parece un arte breve, un arte de poca entidad, contenido todo él en una elemental enseñanza de la Gestalttheorie: el objeto considerado –ya se trate de un acto de percepción, un aprendizaje, un sistema filosófico o, en el caso que nos ocupa, un puzzle de madera- no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir, una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un puzzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras y, en este sentido, hay algo común entre el arte del puzzle y el arte del go: sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente una pieza de un puzzle no quiere decir nada, es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio de un segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, y que la palabra puzzle –enigma- expresa también en inglés, no sólo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haberla tenido nunca, hasta tal se ha hecho evidencia: las dos piezas milagrosamente reunidas, ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera.

(...)

De todo ello se deduce lo que, sin duda, constituye la verdad última del puzzle: a pesar de las apariencias, no se trata de un juego solitario; cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador mismo: cada pieza que coge y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido calculados, decididos, estudiados por el otro.

George Perec. *La vida: instrucciones de uso.*