

**Nina Grabe  
Sabine Lang  
Klaus Meyer-Minnemann  
(eds.)**

## **La narración paradójica**

**“Normas narrativas” y el principio  
de la “transgresión”**

Iberoamericana · Vervuert Verlag

2006

# Índice

<b>Introducción</b> .....	7
<i>Nina Grabe/Sabine Lang/Klaus Meyer-Minnemann</i>	
De paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico .....	9
<b>I. La narración paradójica. Un enfoque teórico</b> .....	19
<i>Sabine Lang</i>	
Prolegómenos para una teoría de la <i>narración paradójica</i> .....	21
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
<i>Narración paradójica</i> y ficción .....	49
<b>II. El paradigma temático: la paradoja en la narración</b> .....	73
<i>Charles D. Presberg</i>	
<i>Don Quijote</i> y la paradoja en Occidente .....	75
<i>Bénédictte Vauthier</i>	
Del inagotable ingenio combinatorio de don Fulgencio al impetu confusio- nista e “indefinicionista” de Miguel de Unamuno: de paradojas... y paradojas .....	93
<i>Ingrid Simson</i>	
El principio de la paradoja en la literatura latinoamericana: de Jorge Luis Borges a Jorge Volpi .....	105
<b>III. El paradigma estructural: la narración como paradoja</b> .....	125
<i>Nina Grabe</i>	
<i>El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> (1605/1615) o La paradoja como principio poetológico .....	127
<i>José M.º Paz Gago</i>	
Estrategias de la <i>narración paradójica</i> en el <i>Don Quijote</i> .....	141
<i>Tilmann Altenberg</i>	
Metadiégesis y pseudodiégesis en la narrativa de Juan Valera .....	155
<i>Dieter Janik</i>	
El desafío perpetuo al lector: “Tema del traidor y del héroe” (Jorge Luis Borges, <i>Artificios</i> , 1944) .....	171
<i>Herminia Gil Guerrero</i>	
Lo fantástico como transgresión. Postulación fantástica en los relatos borgianos .....	183

<i>Klaus Meyer-Minnemann/Daniela Pérez y Effinger</i>	
La <i>narración paradójica</i> en “Las babas del diablo” y “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar .....	193
<i>Patricio Pron</i>	
Una carta imposible desde un país inexistente: Copi contra las convenciones narrativas en <i>El uruguayo</i> (1972) .....	209
<i>Elsa Dehennin</i>	
Subversión de la <i>doxa</i> narrativa en <i>La ciudad ausente</i> (1992) de Ricardo Piglia .....	221
<b>Los autores/las autoras</b> .....	237

## De paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico

*Les paradoxes ont pour caractère  
d'aller en deux sens à la fois.*

Gilles Deleuze<sup>1</sup>

Normas demarcan límites. Sólo mediante un acto de delimitación se puede dar existencia a algo. Sin distinción delimitadora, no habría nada distintivo, ni siquiera la Nada (en tanto *ens* complementario, opuesto al Ser). Pero hay que advertir que los límites, en general, no son visibles como tales. Sólo se identifican *ex negativo* en el momento de su anulación o transgresión. Suspendidos o transgredidos los límites, se entremezclan el Ser y la Nada o el Ser y el No-Ser. En cierto modo, se confunden en una estructura de duplicidad, donde la oposición entre lo uno y lo otro se aprehende como lo uno y lo otro a la vez, y, al mismo tiempo, ni como lo uno ni lo otro. Según la Lógica, este “punto de observación”<sup>2</sup>, desde el cual —siguiendo a Platón— “todo es y no es al mismo tiempo y en todas las maneras posibles”<sup>3</sup>, es la paradoja. Aplicada a la literatura, la paradoja se puede considerar como un medio de puesta en entredicho poetológico<sup>4</sup>, por el cual las normas y reglas que constituyen la obra literaria sincrónica y diacrónicamente entran en contradicción consigo mismas. Al entrelazar la distinción de “o lo uno-o lo otro”, operación indispensable en cualquier establecimiento de orden, con la operación de un “tanto-como” inclusivo y un “ni lo uno-ni lo otro” exclusivo, ajenos a toda clase de sistematización<sup>5</sup>, la paradoja reúne y superpone a un mismo tiempo y en un mismo lugar todo lo que es lo uno y lo otro, es decir, la unidad y la alteridad, o, más bien, lo idéntico y lo no-idéntico. Convirtiendo así la oposición entre la identidad y la diferencia en la “identidad de lo diferente”, pone al descubierto el proceso mismo de la distinción. Más aún, invirtiendo este mecanismo, la paradoja logra realzar las delimitaciones poetológicas, indispensables para la aprehensión de la obra literaria como tal. Según la teoría general de textos, dichos límites pueden subdividirse en tres clases que corresponden a los tres campos de referencia o contextos en que se funda la obra literaria, esto es, en las clases de los límites extra-, inter-, e intratextuales. Mientras que en la primera clase se encuentran sistematizadas las delimitaciones entre lo que es la obra y

---

1 Deleuze (1969/1994: 12).

2 Es la teoría de sistemas que caracteriza la paradoja como “lugar” o “punto de observación”. Cfr. Gripp-Hagelstange (1995: 109-118).

3 Platón, *Parménides*, 166 c. Traducción nuestra.

4 En términos de la teoría de sistemas, la paradoja literaria también puede concebirse como “lugar de autoobservación poetológica”.

5 Cfr. Geyer (1992: 13).

lo que no es o entre lo que es ficción y lo que no es ficción, la segunda clase reúne las delimitaciones entre obras o del mismo o de diferentes géneros literarios y/o no-literarios con sus respectivas tradiciones. Dentro de la tercera clase se agrupan las delimitaciones efectuadas entre las estructuras específicas de la obra misma, es decir, entre el conjunto respectivo de los parámetros constitutivos del plano de la *enunciación* y del plano del *enunciado*.

Con el objetivo de examinar la variedad de las formas de la delimitación poetológica y las funciones de la práctica paradójica de anulación o transgresión de límites en textos narrativos de ficción, los editores del presente volumen organizaron para el XV Congreso de la Asociación de Hispanistas Alemanes, que bajo el tema general “Fronteras: construcciones y transgresiones” se celebró en marzo de 2005 en la Universidad de Bremen, una sección de trabajo titulada “La *narración paradójica*: ‘normas narrativas’ y el principio de la ‘transgresión’”. En los debates de esta sección se analizaron textos procedentes de la literatura hispánica de los siglos XVII a XX que en la historia de la narrativa se han considerado, en la mayoría de los casos, como “*skandalon* productivo”<sup>6</sup>. No cabe duda de que se trata de obras que en su tiempo infringieron las convenciones narrativas vigentes y que —al anular o transgredir la *doxa* literaria— rompieron con la idea habitual que el lector tenía de las convenciones de la narrativa (y que en parte aún sigue teniendo hoy).

Al poner en duda lo narrado mediante la manera de su presentación, los textos en cuestión producían, además, un efecto desconcertante y perturbador. Al mismo tiempo comenzaba con el *skandalon* de su factura —que marca el comienzo de la narración moderna— la problematización de los procedimientos de la narración y mediatización del enunciado que antes se habían considerado como incuestionables. Es así como estos textos planteaban, por una parte, el problema de la narrabilidad de la historia en ellos narrada, y por otra, la cuestión de la forma narrativa que el autor hubiera debido elegir para hacerla narrable y, por lo tanto, creíble. Al buscar una forma plausible de la narración, la mayoría de las obras narrativas en cuestión recurría a la paradoja como principio regulativo<sup>7</sup> o herramienta heurística, sirviéndose de la *narración paradójica* para cruzar las normas con sus opuestos complementarios.

Pero la paradoja se utiliza también con el propósito de dar autenticidad a lo (presuntamente) plausible con un acto de deplausibilización, o, más bien, para marcar un hiato entre la plausibilidad pretendida y la plausibilidad realizada de una práctica narrativa<sup>8</sup>. En *La Logique du sens*, uno de sus libros más influyentes, Gilles Deleuze pone de relieve que la paradoja es un procedimiento binario —“dual”—, que se emplea como una operación de “distanciamiento”, donde, partiendo de un modelo establecido, se produce una confrontación entre lo posible y lo imposible, o más bien, entre lo que es pensable y lo que es im-

6 Para un estudio más detallado de esta noción véase Geyer (1992: 13).

7 Geyer (1992: 12) denomina la paradoja como “principio regulativo” del lenguaje retórico-poético.

8 Hay que poner de relieve que si se plantea aquí el problema de la “plausibilidad” de una narración, no se trata de la cuestión de la “verosimilitud” en el sentido de una reproducción supuestamente minuciosa de lo que se considera como “realidad” a través de diferentes épocas. Más bien, se trata, por un lado, de la cuestión de la “coherencia interna” de la historia narrada, y, por otro, del problema de su “mediación consistente”, sin que importe que el objeto del relato sea “ficticio” o “real”.

pensable dentro del marco de la *doxa*, es decir, el sistema narrativo en cuestión<sup>9</sup>. Mirando más de cerca dicha *doxa*, es usual subdividirla, a más tardar desde el planteamiento de los modelos formalista-estructuralistas de la construcción narrativa<sup>10</sup>, en dos categorías, distinguiendo entre la *doxa* de la “constitución de la historia” o el modelo constructivo del plano de la *histoire*, y la *doxa* de la “mediación de la historia” o el modelo constructivo del plano del *discours*. Ambas resultan ser históricamente variables. El supuesto de que la existencia de una *doxa* de la *histoire* también sea indispensable para la creación y el entendimiento de un texto narrativo se basa en el hecho de que la “historia” de una narración nunca esté dada como tal de manera inmediata. Al contrario, es preciso construirla en base a un conjunto de “acontecimientos previos” (*Geschehen*)<sup>11</sup>.

Por lo que concierne a este conjunto, se trata de un continuo (ilimitado) de situaciones, personajes y acciones, que se pueden enfocar, seleccionar y segmentar de interminables maneras<sup>12</sup>. Por consiguiente, al seleccionarse los hechos o sucesos dados o inventados por un autor, resultan en cada momento historias diferentes<sup>13</sup>. Dicho de otro modo, con cada acto de selección se establece una nueva *línea de sentido* (*Simlinie*)<sup>14</sup>, creando un vínculo entre algunos acontecimientos y dejando aparte otros. Esto significa que nunca se debe identificar la “historia” con los simples “sucesos” o “acontecimientos”, reduciéndola así a una mera sucesión de hechos ocurridos. Al contrario, la “historia”, según la *doxa*, sólo llega a ser la que es si se completa el puro orden cronológico por elementos explicativos de tal modo que los hechos no solamente ocurran uno *después* del otro, sino

---

9 Deleuze (1969/1994: 11-12, 93-95): “La paradoja es, primeramente, lo que destruye el buen sentido como sentido único; pero luego, es lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas. [...] La paradoja se opone a la *doxa*, a los dos aspectos de la *doxa*, el buen sentido y el sentido común. Ahora bien, el buen sentido se dice de una dirección: es sentido único. Expresa la exigencia de un orden según el cual hay que escoger una dirección y mantenerse en ella [...] el sentido común subsume facultades diversas del alma u órganos diferenciados del cuerpo, y los remite a una unidad capaz de decir Yo”. Traducción nuestra.

10 Cfr. en particular Martínez/Scheffel (2002: 26).

11 Esto vale tanto para relatos de ficción como para los relatos factuales, véase al respecto Schmid (2005: 246): “Una historia [...] en sí no puede existir. Ni siquiera ‘la historia real’, que, ocasionalmente, fue postulada por la teoría de ‘la narración cotidiana’ como ‘historia en el sentido propio de la palabra: sucesos, que han acaecido en un cierto lugar en cierto tiempo’, puede considerarse como un concepto útil. La realidad extramental no sabe de historias, sólo conoce un continuo ilimitado de acontecimientos que se pueden enfocar, seleccionar y segmentar de interminables maneras”. Traducción nuestra.

12 Cfr. Schmid (2005: 246-247).

13 En cuanto al relato factual, esta selección es la obra del autor que es idéntico al narrador. Por lo que toca al relato de ficción, sin embargo, el autor y el narrador se consideran como instancias narrativas diferentes. Aquí es el narrador que efectúa la selección de los acontecimientos. En otras palabras, en los textos de ficción la responsabilidad de la construcción de la historia narrada (o de narrar) —a saber, el entrelazamiento de acontecimientos, escenarios y personajes, productos de la invención autorial— se transfiere del autor al narrador. El autor mismo nunca puede tener el papel de instancia selectiva en el plano del mundo representado. Cfr. Schmid (2005: 246).

14 Esta noción fue creada por Georg Simmel. Cfr. Schmid (2005: 247).