

## El sentido como paradoja

A finales de julio de 2013 recibí de María Isabel Filinich la invitación para colaborar como editora de una de las entregas de *Tópicos del Seminario*. En principio y luego de una breve conversación por correo electrónico, nos pareció que era viable organizar dicha entrega en torno al tema *límites y transgresiones*. Evitábamos circunscribirnos así al ámbito más estrecho de la metalepsis narrativa (fenómeno al que yo dedicaba entonces mi investigación doctoral), sin dejar de convocar, no obstante, sus rasgos esenciales. Muy pronto nos dimos cuenta de que era preciso replantearnos el tema del volumen, pues las nociones de *límite y transgresión* son muy vagas y amplias, del mismo modo que el concepto de *metalepsis* es muy específico. Era necesario, pues, encontrar un lugar intermedio entre ambos extremos, y ese lugar resultó ser el de la *paradoja*.

Mi interés inicial en las paradojas se debe en gran parte a la estrecha relación que guardan con la metalepsis narrativa. Ha sido el concepto de *paradoja* el que me ha permitido acceder a una mejor comprensión de la metalepsis en términos de sus implicaciones lógicas, históricas y filosóficas. Esto, a su vez, me ha llevado luego a reconocer no sólo su valor heurístico, sino

también su capacidad para develar profundas cuestiones concernientes a la naturaleza de la mente humana y su importancia en la historia de nuestro pensamiento. El que de pronto se me haya presentado la posibilidad de dirigir un número de *Tópicos* me ha parecido una ocasión inmejorable para propiciar una reflexión colectiva sobre la paradoja precisamente en estos términos.

\*

El valor que históricamente hemos asignado a las paradojas es el de una negación. Tanto desde el punto de vista de la retórica como desde el punto de vista de la lógica, ellas constituyen un *rechazo* de la *doxa*, esto es, una *subversión* de nuestras creencias y saberes más arraigados. Como figura de pensamiento, una paradoja es una expresión que aproxima “dos ideas contrapuestas y en apariencia irreconciliables”;<sup>1</sup> como proposición, es una suspensión del principio lógico de no contradicción en tanto afirma dos significados que se excluyen a la vez. No sabríamos pensar en las paradojas sino en términos de oposición, de contravención a una norma; de ahí también nuestra permanente necesidad de otorgarles una “solución”, la cual ha de consistir siempre en un retorno a los límites del *sentido común* o del *buen sentido*. Desde esta perspectiva, el carácter que define a las paradojas es el de lo problemático: ellas representan tan sólo una falla aparente que puede rectificarse mediante la búsqueda de una “significación más profunda” en el caso de la retórica; una “contradicción inesperada” procedente de un razonamiento válido y a la espera de una reinterpretación en el caso de la lógica, y “un quiebre de nuestros esquemas conceptuales ordinarios” que habrá de servir como punto de partida para la especulación filosófica.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed. México, Porrúa, 2001, p. 387.

<sup>2</sup> Roy Sorensen, *A Brief History of the Paradox. Philosophy and the Labyrinths of the Mind*, Oxford, University Press, 2003, p. xi.

Pero no resolvemos el problema de las paradojas reduciéndolas a un momento de conflicto en nuestro tránsito hacia la significación o a un simple divertimento intelectual, pues ellas persisten no sólo en el lenguaje y en el pensamiento, sino también en muchos ámbitos del arte y de nuestra vida cotidiana; toda la cuestión está en saber si tales campos de conocimiento podrían funcionar sin ayuda de las paradojas. Lo que ciertos desarrollos del pensamiento lógico, matemático, científico y lingüístico del siglo xx nos sugieren es que las paradojas no son un mero juego de la imaginación, sino un auténtico principio de organización discursiva, del cual aún no hemos terminado de evaluar su importancia ni sus implicaciones teóricas y epistemológicas.

Ha sido el matemático austriaco Kurt Gödel uno de los que ha sabido ilustrar toda la productividad de las paradojas en dicho sentido. Su teorema no es sino una reformulación de la paradoja de Epiménides. Se trata, como se sabe, de una fórmula que afirma de sí misma su indemostrabilidad, lo cual resulta profundamente contradictorio, pues si es cierto que ella es indemostrable, entonces es verdadera, lo que en matemáticas querría decir que es demostrable, lo que significaría entonces que es falsa. Ahora bien, si la fórmula es falsa en lo que afirma, entonces ella es demostrable y, por lo tanto, verdadera. Es siguiendo la lógica de la paradoja que Gödel llega a una concepción de lo verdadero distinta de lo demostrable. En el mismo tenor, nos preguntamos ahora si las paradojas, en su profunda negatividad, no son inherentes a un cierto tipo de creatividad y si, en consecuencia, no constituyen por sí mismas una afirmación muy especial del sentido.

Cada uno de los siete artículos que integran este volumen intenta dar respuesta a los interrogantes planteados desde distintos enfoques y a partir de objetos de estudio muy específicos. En el ensayo que sirve de apertura a esta entrega de *Tópicos*, Paula Navarro hace de la paradoja una estrategia de revisión, precisión y explicación del pensamiento saussureano. A contracorriente de las interpretaciones demasiado esquemáticas que históricamente

se han consolidado en torno al *Curso de lingüística general*, la autora sostiene que “no hay un concepto unívoco del término lengua” en la obra del autor ginebrino. A la luz de los *Escritos de lingüística general* dados a conocer en años recientes y de las notas manuscritas halladas en 1996, Navarro sugiere que Saussure no concebía la lengua como una estructura estática o cerrada, sino como un “torbellino de signos” destinado a transmitir lo mismo y lo diferente. *Lo mismo*, porque el mecanismo de realización de los signos exige siempre la unión de un significado con un significante; *lo diferente*, porque el valor de un signo depende de la interacción que establece con otros signos en un contexto histórico concreto. De aquí se desprende que la paradoja resulte un procedimiento especialmente eficaz para dar cuenta de un pensamiento que se asume como más sutil y complejo de lo que podríamos esperar y que actualmente se encuentra en pleno proceso de reconstrucción teórica.

Desde una perspectiva filosófica, Ana Camblong sugiere la existencia de dos grandes tradiciones paradójicas, cada una de las cuales pondría en juego estrategias semióticas, postulados epistemológicos y efectos específicos: la de Parménides y la de Heráclito. La paradoja se concibe aquí no como una figura retórica, sino como una categoría capaz de “atravesar los discursos y operar en las acciones, las experiencias y los procesos históricos”. Mientras la primera tradición adoptaría la paradoja como un “artificio discursivo” de carácter metalingüístico destinado a la defensa de ciertas posiciones filosóficas, la segunda haría de ella no sólo un rasgo constitutivo del discursar y el pensamiento, sino también una auténtica *forma de vida*. Este uso de lo paradójico iniciado por Heráclito va a servir de base a la autora para postular la existencia de un linaje de pensadores —los “antifilósofos”— que, a lo largo del tiempo, habrían experimentado lo paradójico como lo propio de su pensamiento, discurso y existencia. Finalmente, Camblong introduce la categoría teórica de *umbral* con el propósito de explicar algunas de las características de tales producciones discursivas antifilosóficas.

En un texto que bien podría pasar como una clara ejemplificación de la teoría desarrollada por Camblong en torno a la persistencia histórica de dos usos fundamentales de lo paradójico, Zenia Yébenes nos invita a reflexionar sobre el lugar que ocupa la paradoja tanto en el pensamiento filosófico de Immanuel Kant como de Gilles Deleuze. Mientras que para el pensador de Königsberg las paradojas o antinomias tienen que ver con una serie de contradicciones desarrolladas por la razón cuando intenta explorar las propiedades de la Idea de mundo, para el teórico francés tales entidades son la experiencia legítima del pensamiento (el delirio) y la dimensión fundante de la experiencia del lenguaje (el sentido). De aquí se desprenden también dos funciones distintas asignadas a lo paradójico: señalar los límites de la experiencia posible y del ejercicio de la razón en Kant; presentar el inconsciente como una fuerza que escapa a los juicios y representaciones de la conciencia y que, por esa razón, permite pensar lo nuevo y lo diferente, en Deleuze.

Mi propia contribución a este número de *Tópicos* recoge también una crítica al pensamiento kantiano, aunque esta vez desde la teoría de la ironía postulada por Friedrich Schlegel en el marco del primer romanticismo alemán. Si desde una perspectiva filosófica la ironía romántica entraña una forma de pensar el mundo como *caos* o *devenir*, desde el punto de vista de la teoría literaria ella constituye un procedimiento capaz de afectar la totalidad de un discurso y de interrumpir el funcionamiento lógico del lenguaje, dando lugar con ello a una concepción paradójica del sentido. A través de una dialéctica reflexiva que exige la realización de tres momentos (auto-creación, auto-limitación y auto-destrucción), la ironía schlegeliana recupera el carácter antifrástico de la ironía retórica y el carácter dialógico de la ironía socrática para configurar una obra que es dos cosas al mismo tiempo: ilusión ficcional y crítica. Además de concretarse mediante distintos recursos formales como la parábasis, el aforismo, el fragmento, el anacoluto o la *mise en abyme*, la ironía romántica podría funcionar también como un marco conceptual

que rebasa al Romanticismo y que, por ese motivo, puede ayudarnos a entender mejor tanto el contenido como la estructura de una gran cantidad de obras literarias de otras épocas. El análisis de la novela breve *El donador de almas*, de Amado Nervo, tiene el propósito de ilustrar tal afirmación. En la misma línea de pensamiento se inscribe el artículo “Cuando duele la dicha. ¿Ironía romántica o forma de la paradoja?”, de Juan Campesino, que se propone una caracterización del recurso schlegeliano a partir del análisis métrico, sintáctico, semántico y pragmático de uno de los *Poemas humanos* de César Vallejo. Aunque como recurso estilístico la ironía romántica no supera muchas veces los límites de lo irónico, los casos de Schlegel y del poeta peruano son distintos, pues sus respectivas obras ejemplifican, de acuerdo con Campesino, no “una evaluación negativa del referente”, sino “un discurso cuya valoración neutra resulta de una anulación de cargas opuestas”.

En un artículo que se inscribe en el ámbito de lo que él mismo denomina narratología post-clásica, Liviu Lutas vuelve a uno de los conceptos acuñados por Genette para profundizar en sus características y explorar los problemas de algunas de sus clasificaciones: la metalepsis narrativa. Constituida como un fenómeno de transgresión de límites narrativos, la metalepsis está emparentada con la paradoja de un modo que no ha sido completamente dilucidado por la teoría. Aunque el Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad de Hamburgo la ha considerado uno de los cuatro procedimientos de la *narración paradójica*, la multiplicidad de formas en las que ella puede concretarse en un relato es la principal causa de que, en algunos casos, su estatuto paradójico no resulte tan evidente. ¿Qué relevancia tiene entonces la paradoja para la comprensión de la metalepsis? ¿Alcanza a describirla realmente? El cuento “El otro”, de Borges, sirve al teórico rumano no sólo para ilustrar algunas de las clasificaciones de la metalepsis, sino también para intentar formular una respuesta a estos interrogantes.

En el artículo que cierra esta entrega de *Tópicos*, María Andrea Giovine hace de la paradoja una vía de acceso a la comprensión de algunas de las características del arte contemporáneo. En franca oposición a un arte tradicional cuyos fundamentos se pensaron inamovibles por varios siglos, la vanguardia y la posmodernidad han dado lugar a representaciones que nada deben ya a los preceptos de la estética, que se construyen sobre los valores de la experimentación y lo efímero, que requieren de una constante mediación y legitimación de la crítica, y que carecen de autonomía frente al espectador. ¿Qué comunica un arte cuya representación es vacía? ¿Qué función cumple en nuestras vidas un arte que ya no entendemos? A través de estos cuestionamientos, Giovine logra deslizar al mismo tiempo lo que a mi juicio es una sutil crítica a muchas de las expresiones artísticas actuales.

La persistencia de las paradojas en multiplicidad de discursos y formas de vida a lo largo del tiempo, tal como lo muestran las distintas contribuciones aquí reunidas, nos sugiere que no agotamos el sentido cuando nos circunscribimos a los dictados de la razón y su principio lógico de no contradicción. También las paradojas tienen un sentido, y toda nuestra tarea está en averiguar si el sentido mismo podría ser concebido como algo distinto de la paradoja, pues como una dimensión que no depende de lo real ni de lo posible, ¿no es él mismo un *imposible* al que sólo podemos llegar *por* —y que sólo puede darse *en*— el lenguaje y el pensamiento?<sup>3</sup>

Lorena Ventura Ramos

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós (col. Surcos, núm. 10), 2005.