

**La dinámica de los sistemas complejos de producción simbólica:
El discurso cómplice de la cultura del comentario en
Lo imborrable, de Juan J. Saer**

Silvia Ferrari*

(*) Docente e Investigadora de la FHyCS, UNaM.

El punto de partida de estas reflexiones es la afirmación de Herber Simon de que la complejidad de una estructura dada depende básicamente de nuestra forma de describirla; (Simon: 1979). Considera que el investigador cuenta con la posibilidad de concebir todo sistema complejo bajo una forma arquitectónica que incluye múltiples sistemas jerárquicos.

La jerarquía propone una dinámica de los sistemas complejos que se expresa en procesos evolutivos, analizables en base a su casi-descomponibilidad mediante un método selectivo de información y reproducción de sus formas estables y redundantes que otorgan equilibrio al sistema. La solución de los problemas exige el continuo traslado de la descripción de estado a la descripción de proceso. *Dar con una secuencia de procesos que produzcan el estado objetivo a partir de un estado inicial.* (Simon: 1979, 161)

Las propiedades que este pensador reconoce en los sistemas complejos orientan la realización de nuevos análisis descriptivos: todo objeto en cuanto objeto complejo tiene componentes de distintas calidades y cantidades, a la vez, esos componentes guardan entre sí relaciones de coordinación, constitución y regulación, y la jerarquía imprime una dinámica a los sistemas complejos.

Como operación **analógica** se intenta mostrar en este trabajo de qué manera la dinámica de los sistemas complejos en general propone orientaciones para resolver los problemas de los sistemas complejos de producción simbólica, en particular.

Para Herber Simon un sistema complejo es

el compuesto de gran número de partes que actúan entre sí de manera que es más el todo que la suma de sus partes. (Simon: 1979, 127). Por otra parte, interpreta el concepto de sistema jerárquico como el orden según el cual el sistema-idea y subsistemas muy relacionados, deben llegar a un subsistema elemental.

La jerarquía propone una dinámica de los sistemas complejos, de manera que los comportamientos detectados en los subsistemas, permitirán describir los conceptos del sistema considerado.

Según Simon las propiedades de este tipo de sistemas quedan determinadas por la estructura y no por los elementos. Parece conveniente en este punto traer a colación la siguiente idea de Derrida: *...en la estructura no hay solamente la forma, la relación y la configuración, sino también la solidaridad y la totalidad que es siempre concreta.* (Derrida: 1989, 30).

La posibilidad de captar en un análisis descriptivo las interacciones entre los subsistemas y las interacciones dentro de los subsistemas lleva a establecer matrices, una dimensión fundamental en el terreno de la escritura literaria. De ahí que podamos decir con Bajtin:

Nos interesan ante todo las formas concretas de los textos y las condiciones concretas de la vida de los textos, sus interrelaciones e intersecciones. (...) Las relaciones ideológicas son relaciones de sentido entre toda clase de enunciados en la comunicación discursiva. (Bajtin: 1985, 306-309).

La otra cuestión a tratar es la descripción de estado y la descripción de proceso. Estas dos formas de aprehender estructuras constituyen la trama y el fundamento de nuestra experiencia. Entre uno y otro estado se establece la **diferencia**, categoría presente en el pensamiento filosófico de Gilles Deleuze cuando explica de qué manera la forma serial remite a las paradojas de la dualidad:

La primera gran dualidad era la de las causas y los efectos, de las cosas corporales y los acontecimientos incorporeales. Pero, en la medida en que los acontecimientos-efectos no existen fuera de las proposiciones que lo expresan, esta dualidad se prolonga en la de las cosas y las proposiciones, los cuerpos y el lenguaje. (Deleuze: 1989, 46).

Afirma Simon que el organismo debe desarrollar correlaciones entre los objetivos en el mundo experimentado y actos en el mundo en estado de proceso, como medio para encontrar la diferencia entre esos dos estados y descubrir luego el proceso correlativo que eliminará esa diferencia. *La tarea consiste en dar con una secuencia de procesos que produzcan el estado objetivo a partir de un estado inicial.* (Simon: 1979, 161).

El objetivo de este trabajo es analizar la perspectiva asumida por el escritor Juan J. Saer en su novela *Lo Imborrable* (1993), cuyo discurso se caracteriza por la multiplicidad de direcciones y visiones que pone en movimiento a partir de un particular tratamiento de la **Cultura del Comentario**. Ésta constituye un sub-sistema complejo en el que predomina una densidad impuesta desde una ideología que se manifiesta en múltiples astucias cotidianas.

La sociedad de consumo, unida a la sociedad de información, horada el orden social. El discurso autoritario se protege detrás de esa valla, que es el sistema.

Esto se exterioriza en las acciones de varios personajes de la novela de Saer. Ante los hechos interminables que se suceden, la voz narradora apela a una escritura fragmentaria para

contrarrestar los efectos de lo incesante, aún a costa de una aparente pasividad:

...la interrupción teniendo, por decirlo así, el mismo sentido que aquello que no cesa, ambos siendo efectos de la pasividad; allí donde no impera el poder de la iniciativa, ni lo inicial de una decisión, el morir y el vivir, la pasividad de la vida. (Blanchot: 1987, 25).

Saer sostiene en *Lo Imborrable* una visión crítica marcada por una *dialéctica negativa* que actualiza una **estrategia de la sospecha** (Blanchot: 1987) Los personajes centrales son Carlos Tomatis, que carga con la visión personal del autor y su interlocutor Alfonso, que intenta hacerle hablar.

La dialéctica negativa se explica con la metáfora del *reptil* y del *pájaro*, a través de un análisis detallado del discurso propio y ajeno, *...estoy examinando al detalle sus proposiciones...* (Saer, *Lo imborrable*, p.11) El sentido de esa pasividad desde la paradoja no suspende la ambigüedad, sino que la ahonda:

...la persecución que me abre a la paciencia más y más es en mí la paciencia anónima, no solamente tengo que responder por ella, cargando con ella fuera de mi consentimiento, sino que también he de responderle con la negativa, la resistencia y la lucha, volviendo al saber (volviendo si es posible, porque puede que no haya retorno), al yo que sabe y sabe que está expuesto, no al Otro, sino al "Yo" adverso, a la Omnipotencia egoísta, la Voluntad asesina. (Blanchot: 1987, 24).

Desde otro plano de análisis, la novela integra el discurso de un período negro de la historia argentina, la dictadura, que podría situarse en los primeros años de la década del setenta, plagado de inclusiones y de exclusiones. Hay además una visión crítica con referencia a lo negativo en general que presenta el arte en nuestra época.

Saer rescata esa negatividad a través de la experiencia estética. *Cree que no hay puntos en co-*

mún entre el sistema de representación que hay en la televisión y los problemas de representación que él se plantea. (Piglia/Saer: 1995, 83).

El rechazo del personaje protagonista se exterioriza en su negativa a escribir.

Escribir: negarse a escribir - escribir por rechazo, de modo que basta que se le pidan algunas palabras para que se pronuncie una especie de exclusión, como si le obligaran a sobrevivir, a prestarse a la vida para seguir muriendo. Escribir por ausencia. (Blanchot: 1987, 16)

En la novela, las estrategias discursivas ponen bajo sospecha la norma. El narrador manipula esa materia mediante la imaginación y habla de *reptiles*, metáfora de otra más amplia, el *Libro-cuerpo*; y de *pájaros*, la *Letra-cuerpo*. Las estrategias verbales y físicas puestas en juego en el discurso narrativo son una forma de resistencia científica y técnica a la cultura oficial de la dictadura, representada en *Lo Imborrable* por el pseudo-escritor Walter Bueno. La estrategia como fuerza aglutina en la figura de Saer a los escritores del Litoral en carácter de espacio de proyección nacional.

Como un secreto que al revelarse apunta en realidad a otro sentido, el hecho estético en Saer debe ser profundizado, hasta encontrar las claves de su escritura. Parece que existe en él una negativa tácita a pensar en los términos de un discurso literario: sin embargo, en *Lo Imborrable* y en toda su producción hace de la *imaginación* un recurso que a fuerza de repetirlo, lleva consigo una lente que acumula el sentido hacia adentro del significado. Hace del sentido exterior una cuestión metafísica, un pliegue que atrapa por su austeridad significativa, para estallar en algún lugar de la conciencia del Ser individual y universal, que es también una forma de aparición poética. Blanchot explica ese acto con claridad:

Entonces el otro se vuelve más bien el Apremiante, el Sobreeminente, cuando no el Perseguidor, aquél que me agobia. (...) según la

designación de Levinas, como la otredad reemplaza a lo Mismo, y lo Mismo sustituye a lo Otro, desde ahora los rasgos de la trascendencia (de una trascendencia) se graban en mí -un yo sin mí-, lo cual conduce a esta alta contradicción, a esa paradoja de alto sentido: cuando me desocupa y me destruye la pasividad, estoy obligado a una responsabilidad que no sólo me excede, sino que no puedo ejercerla, ya que nada puedo hacer, y ya no existo como yo. Esta pasividad responsable es la que supuestamente es Decir (...) El Decir da y da respuesta, respondiendo a lo imposible de lo imposible (Blanchot: 1987, 24)

La lectura da un **lugar**. La conversación, pese a esa pasividad de la escritura, logra su significado en otros lugares y tiempos. El Destino de la experiencia humana representada en el lenguaje, que historiográficamente envuelve a los personajes de la novela, como discurso karmático es un hecho en el sentido del budismo zen, donde *karma* es **acción**, tanto en el plano físico como mental. Este determinante, aceptado o no, en el azar y la necesidad, debe ser creado en libertad.

Saer encuentra su propiedad significativa como respuesta a una necesidad anterior a la escritura que deviene como ausencia y verdad. De este modo, su existencia como escritor discurre necesariamente entre el pensamiento imaginario -en donde la imagen como significante y metáfora actúa-, y el sentido construido, alejado y ausente del propio significado de un concepto determinado, que define su objeto en un estado contemplativo. Volvamos a Blanchot:

...la persecución que me abre a la paciencia más larga y es en mí la pasión anónima, no solamente tengo que responder por ella (...) sino que también he de responderle con la negativa, la resistencia y la lucha, volviendo al saber (...) ella me atrae dentro de su juego y me convierte en su cómplice, mas por eso siempre hace falta por lo menos dos lenguajes, o dos exigencias, una dialéctica, otra no dialéctica, una en que la negatividad es la fae-

na, otra en que lo neutro contrasta tanto con el ser como con el no ser. Asimismo haría falta ser el sujeto libre y hablante y, a la vez, desaparecer como el sujeto paciente pasivo que atraviesa el morir y no se muestra. (Blanchot: 1987, 24-25).

Esta Acción del pensamiento sobre las cosas crea una paradoja: el autor es siempre uno que no está. Siempre está creando en el devenir (Deleuze) de la escritura y del pensamiento mismo.

En realidad, en la novela nada ocurre; no hay acontecimientos presentes o futuros, todo es pasado. El escritor es **otro** en la medida que siempre está por escribir aquello que está ausente: y aquello que se manifiesta, se presenta sólo *en este momento* y no en otro, es lo otro. También existe lo otro como sociedad, que se hace propio en el lenguaje de los personajes, que de ese modo son uno y todos a la vez. Hay, pues, una doble otredad.

El argumento de la novela es simple, intrascendente en su origen. Se inicia con la alusión a un artículo de un diario de provincia, un impreso que **comenta** la novela *La brizna en el trigo*, un best-seller editado en la Capital por Walter Bueno, un escritor oficial o lo que es lo mismo, un hombre público.

Esta primera tipología de escritor inspira el dispositivo Vilma-Alfonso y el discurso asumido por el personaje protagonista frente a la revista o el Miriabiblión (multiplicación del Libro), verdadero reino del estereotipo y de la Cultura de Superman o Frankenstein, el *monstruo*.

Yo había observado muchos anacronismos en el libro, digo con suavidad en voz alta, pero el estilo y la concepción general son de tan baja estofa que me pareció superfluo ocuparme de los detalles. Hay tantos errores por página que llevaría una vida repertoriarlos. Usted ha hecho un verdadero trabajo de hormiga. (Saer, *Lo imborrable*, p. 209).

El discurso-cómplice del dispositivo Vilma-Alfonso es un discurso de connivencia que traduce un dispositivo teatral, la norma de esos

tiempos. La forma típica de ese ritual es la **conferencia**, que pone en escena la certeza de la palabra y del pensamiento propio representado en el personaje Parola, un producto de esa Cultura del Comentario fabricado en serie.

La segunda tipología de escritor está representada en el artículo que da origen al Comentario y es la escritura, la *hoja en blanco*. Con él hace la crítica al pretendido realismo de la crítica académica u oficial que la sustenta. El discurso del Comentario aparece plagado de una entonación, de gestos y ademanes, comparables a una muerte horrible. Carlos Tomatis sólo atina a decir, ante la andanada de palabras de Alfonso y sus secuaces:... *morir conversando*.

Con esa expresión el escritor auténtico da cuenta de un enrarecimiento, de una densidad exterior e interior, que incluye un determinismo y excluye la casualidad, razón de ser de su itinerario imaginativo.

La fuerte oposición del discurso señala el lugar que ocupa cada personaje: lo más bajo y lo más alto. Es un discurso objetivo que incluye lo inmediato y excluye lo impensado. La estrategia discursiva es la **conversación**, plagada de sobreentendidos, disentimientos retóricos y connivencias que separan nítidamente los campos de actuación de los tipos construidos.

Montada sobre el conocimiento aproximativo la Cultura del Comentario sirve al autor para concebir su **Teoría del lugar**. El temor que experimentan los personajes de la novela de abandonar su lugar seguro aparece representado en el discurso del personaje Mauricio, y también se da en el recurso paratextual del logotipo del Miriabiblión, un modelo de la paradoja y de lo fantasmático. El género del Comentario reclama para sí la objetividad, pero al excluir del relato todo elemento ficticio, no convalida la verdad. Como tampoco el falsearla es rasgo distintivo de ficción. Al respecto, dice el escritor en uno de sus ensayos: *La paradoja propia de la ficción reside en que, para aumentar su credibilidad, la ficción necesita ser creída en tanto que ficción*. (Saer, 1997: 15).

La unidad estructural de la novela está asegurada por la hipótesis del mundo real del au-

tor. Lo que organiza el relato es la capacidad de abstracción, que triunfa sobre la diferencia. El

todo cristaliza en cada uno —por razones misteriosas— de manera diferente.

BIBLIOGRAFIA

BLANCHOT, M.: *La escritura del desastre*. Monte Avila. Latinoamericana C.A. 1987

DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia. Pensamiento crítico/pensamiento utópico*, Anthropos. Barcelona, 1989.

PIGLIA, R. y SAER J. J.: *Diálogo*, Santa Fe, Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

SAER, E.: *El concepto de ficción*, Buenos Aires. Ariel. 1997.

— *Lo Imborrable*. Buenos Aires. Alianza Editorial. 1993.

SIMON, H.: *Las Ciencias de lo Artificial*, Ed. ATE, Barcelona, 1979.