

Narración y conocimiento en *Sumisión* de Oscar Taborda

Narration and knowledge in *Sumisión* by Oscar Taborda

Cristina Giacobone¹

Universidad Nacional de Río Cuarto

Resumen: *Sumisión* (2020), cuarto libro publicado por el escritor rosarino Oscar Taborda, parece responder narrativamente a una premisa: dar cuenta de la imposibilidad, en la era del imperio de las imágenes, de distinguir plenamente la realidad de sus múltiples sucedáneos. Este trabajo explora los procedimientos con que *Sumisión* indaga y problematiza los vínculos entre narración y conocimiento del mundo en un mundo mediatizado: la paradoja entre una construcción fragmentaria y su efecto de sucesión, la puesta en abismo que ataca las nociones de sujeto y objeto de la percepción, y el procesamiento de diversos materiales que remiten a matrices culturales hipercodificadas. Con estas opciones, la novela —que, en palabras del autor, se mantiene “dentro de ciertos límites barriales”—, ofrece una versión literariamente transfigurada de una Rosario “ligeramente autobiográfica”.

Palabras clave: Oscar Taborda – Narración – Conocimiento – Imágenes

Abstract: *Sumisión* (2020), the fourth book published by Rosario writer Oscar Taborda, seems to respond narratively to a premise: to account for the impossibility, in the era of the empire of images, of fully distinguishing reality from its multiple substitutes. This work explores the procedures with which *Sumisión* investigates and problematizes the links between narration and world knowledge in a mediated world: the paradox between a fragmentary construction and its effect of succession, the recursion that overrules subject and object of perception notions, and the processing of various materials that refer to hyper-coded cultural matrices. With these options, the novel —which, in the author’s words, remains “within certain neighborhood limits”— offers a transfigured by literature version of a “slightly autobiographical” Rosario.

Keywords: Oscar Taborda – Narration – Knowledge – Images

¹ Profesora y Licenciada en Lengua y Literatura, UNRC. cgiacobone@hum.unrc.edu.ar

El conocimiento es el efecto de los instintos, es como un lance de suerte o el resultado de un largo compromiso. Dice Nietzsche que es como «una centella que brota del choque entre dos espadas», pero que no es del mismo hierro del que están hechas las espadas.

M. FOUCAULT, *La verdad y las formas jurídicas*

...No precisamente conocimiento se obtiene de estas cosas sino algo más pobre.

O. TABORDA, "Sol negro", en *La ciencia ficción*

Sumisión (2020), el cuarto libro publicado por el poeta, narrador y editor rosarino Oscar Taborda,² ofrece una experiencia de lectura oportuna para el extrañamiento. El efecto se activa de inmediato, con el motivo imprevisible que presentan los primeros párrafos: un sujeto al que el narrador llama simplemente "U" se encamina a un shopping para contratar un dispositivo que le permite embarcarse en un viaje neurológico hacia el pasado. Se trata de una suerte de alucinación inducida por un bizarro mecanismo, en la que se combinan hechos y personajes provenientes de distintas fuentes, desde los relatos que U guarda sobre su vida previa hasta la telenovela colombiana que mira por la tarde con sus compañeros de pensión. El viaje se realiza en función de una ilusión a la que el mismo aventurero admite haber considerado, al principio, ridícula. El plan de U es cambiar su destino mediante una confusión deliberada: busca convertir a su madre en la heroína de la telenovela y, por ende, en la heredera de una gran fortuna. Será él mismo, vistiendo un vestido rosa que toma prestado sin permiso, quien personificará a su madre para intentar la intervención. Pero, a poco de haberse iniciado, el mecanismo parece incurrir en un error que hace derivar la excursión por cauces todavía más impensados. Lo aleatorio y lo aparentemente inmotivado se imponen en un relato fragmentario, caleidoscópico.

A partir de este comienzo, la narración se despliega a través de cerca de cien párrafos de extensión similar separados por espacios en blanco. Una voz narradora distanciada, casi escéptica, sigue con un dejo irónico la aventura de

² Nacido en 1959, Oscar Taborda publicó la novela *Las carnes se asan al aire libre* (EMR, 1996; Mardulce, 2016) y los libros de poemas *40 watt* (Beatriz Viterbo, 1993; Neutrinos, 2017) y *La ciencia ficción* (Vox, 2015). En 2020, *Sumisión* fue publicada por EDUNER en la colección *Aura*, dedicada a poner en circulación obras de autores argentinos contemporáneos.

U. Aunque fragmentada por esa disposición, la trama se desarrolla, en líneas generales, en orden cronológico. A partir del momento en que U se calza el casco y traga la pastilla verde que le dan las operadoras del mecanismo, comienzan a introducirse en el relato sus visiones, alternadas con el registro de lo que ocurre entretanto a su alrededor, incluida la aparición de Mimí, la indignada dueña del vestido, en el shopping. La narración llega a su fin algunos párrafos después del final del viaje, cuando U sale del shopping y los efectos de la experiencia terminan de disiparse.

Aunque la aventura de U no deja de avanzar, en el aparato narrativo que Taborda dispone, las interrupciones y desplazamientos son constantes. Estas se deben al despliegue de ciertos movimientos también imprevisibles en el plano de la construcción del propio texto. De algún modo, el mismo relato arma y desarma la historia, la cuenta y a la vez la va vaciando por medio de la ininterrumpida introducción de puntos de fuga que descentran la atención narrativa hacia otros elementos. Al expandirla, estos desvíos enrarecen el desarrollo de la historia al punto de quitarle peso a la intriga para poner de relieve otros espesores: el de la trama inabarcable de lo real y el de las múltiples mediaciones que opacan las posibilidades de conocerla. Sobre estos problemas ya clásicos en la tradición de la narrativa argentina, Taborda propone otra vuelta de tuerca que explora las dificultades para apropiarse de lo real frente a sus múltiples sucedáneos, en una era marcada por la producción y el consumo de imágenes. En esa exploración, la narración que construye opera una constante vuelta sobre sí misma, mediante imágenes y pasajes que figuran y exhiben sus propios mecanismos de modo tal que interpelan sus posibilidades de construir sentidos perdurables.

I. Del caminar y el detenerse: expansión y condensación de la narración

Sumisión se compone, como dijimos, de una serie de fragmentos que están enmarcados por espacios en blanco. Cada una de esas unidades recupera alguna referencia ya presente en la anterior, pero, a la vez, genera la impresión de un recomienzo. Es que, entre los párrafos —y, a veces, también en su interior— se produce un desplazamiento constante de la atención narrativa de un elemento a otro. Si bien no se apegan estrictamente a él, ese movimiento se potencia con el que lleva adelante el personaje central. Antes y después del

viaje, U deambula a pie por las calles de la ciudad; durante el periplo, si bien su cuerpo permanece inmóvil, sentado en un sillón de peluquería y conectado a la máquina por medio de los cables que salen de un casco, es su incesante marcha imaginaria la que va marcando el ritmo con que se despliega la alucinación. La elección de los verbos —tales como *recalar*, *llegar*, *tregar*, *deslizarse*, *saltar*, *forzar* una entrada o *cruzar*, todos presentes en un mismo párrafo— puntualiza y desagrega cada uno de esos movimientos. Al paso de U, los escenarios cambian, los personajes aparecen y se dejan atrás, las percepciones sobre los objetos o la atmósfera se suceden.

La caminata va acompañada de otros motores narrativos que acentúan el movimiento y el cambio constantes. En la voz narradora y en los recuerdos y pensamientos de los personajes que esta recrea, la mención de un elemento suele producir asociaciones más o menos fortuitas que alientan la sensación de continuidad según la cual, sin importar lógica alguna, una cosa lleva a la otra. Además, el viaje ofrece visiones que implican transformaciones por medio de las cuales una cosa se vuelve, efectivamente, otra; se transfigura en algo más. Su consistencia virtual otorga a los paisajes que U atraviesa durante su viaje una plasticidad que les permite cambiar de fisonomía de un momento a otro sin más motivación aparente que el avance, la acentuación de ese suceder constante.

Después de cada espacio en blanco, pues, la continuidad está dada por la elección de alguno de los tantos elementos que, al ser entrevistados, imaginados o recordados por los personajes o el narrador, fueron mencionados en la porción de texto anterior. Con ello, como desprendimientos momentáneos del avance concomitante de la narración y del personaje central, se van añadiendo a los pocos motivos persistentes del relato muchos otros, que son olvidados tan pronto como aparecieron, reemplazados por los siguientes. A cada paso, por ende, el relato sugiere una infinidad de potenciales expansiones de sí mismo, que resulta a todas luces imposible de agotar. En cada punto, solo una opción es posible, por lo que el despliegue incesante tiene su contracara en el repliegue o elusión que supone, ante cada elección, el abandono de las otras tantas posibilidades también insinuadas por el mismo relato. La voz narradora, lejos de concentrarse en elementos que guarden relación clara con las necesidades de la trama, opta por alguno cualquiera: puede tratarse de una

revista olvidada en el banco de una heladería, de los movimientos de la cámara de seguridad del local comercial o el *display* de un microondas, de un cura que se trenza con pericia en una pelea o de una niña durmiendo en el asiento trasero de un auto que atraviesa una ruta. Aunque luego vuelve a ser retomado, el periplo de U es, así, permanentemente desplazado del centro del relato. La apertura suspendida o esquiva que resulta de estas opciones produce en la lectura una inquietante expectativa.

El desplazamiento constante se complementa con una operación opuesta: una suerte de condensación debida a que, ante algunos de esos elementos que desfilan uno tras otro, la narración se detiene para dar lugar a descripciones concentradas y detalladas de aspectos puntuales. En esas descripciones que los recortan y descontextualizan, y recorren sus superficies para mostrarlos como realidades materiales —y, aún más, como puntualizaremos, como el resultado de determinados procesos productivos que operan sobre ciertas materialidades—, los elementos parecen disolverse. Descompuestas en sus propiedades —formas, colores, dimensiones, materiales, consistencias, texturas— o bien caracterizadas con comparaciones inusuales que convocan, a su vez, las imágenes de otros objetos más, de modo tal que se acentúa la impresión de deriva sin fin, las cosas se desdibujan, pierden entidad como tales. Puntos suspensivos al final de varios fragmentos acentúan ese efecto. Con ello, se desdibuja, también, la posibilidad de atribuir a la presencia narrativa de esos objetos y escenas un sentido ulterior, de encontrar alguna motivación para el hecho de que la voz narradora recale en ellos fuera de la imposición de su propia enrarecida presencia.

En el caminar de U, la narración ofrece una de las imágenes que figuran sus propios mecanismos, en particular, esa dinámica entre desplazamiento o expansión y detenimiento o condensación que acabamos de referir. Aunque no carece de motivaciones, el avance del personaje es errático e impreciso. Como sugiere el título de la novela, U se somete o abandona a lo que el viaje pueda depararle. Y, quizás como un paradójico resultado de ese dejarse ir, parece estar siempre a punto de olvidar la misión que él mismo se ha impuesto, tentado por la distracción que representa todo aquello que aparece a su paso en lo inmediato y que lo empuja a detenerse más de una vez. No sin esfuerzos,

logra recordar su cometido, reanudar la marcha y sostener ese caminar a tientas que moviliza, en parte, el avance de la trama y del relato.

Aunque nunca llega a anularla por completo, un relato organizado del modo descrito atenta contra el desarrollo de la intriga. La mayor parte de las direcciones que se abren se consumen o suspenden pronto, de modo que lo que se ofrece es menos una multiplicidad de líneas argumentales entrecruzadas o paralelas que una vertiginosa sucesión de escenas breves y de imágenes intermitentes. Por su singularidad y la relativa conclusividad que, más que su contenido, les otorgan los espacios en blanco que los recortan, los fragmentos ganan cierta autonomía: pueden aparecer a los ojos del lector como extrañas prosas poéticas que admiten ser leídas en solitario. Las opciones narrativas a nivel de las acciones también colaboran con estos efectos: los giros bruscos y las decisiones intempestivas signan el acontecer y las acciones que los personajes llevan adelante.

En la misma línea, la intriga se resuelve en la decepción: sea por un fallo en la programación, por impericia de U o por lo imposible del cometido, cuando por fin la acción parece llegar a un punto de culminación, se revela doblemente absurda, por innecesaria. Tras haber superado múltiples distracciones, U llega a la casa del tío de la joven protagonista de la telenovela para consumir el plan de asesinarlo y acelerar el traspaso de la fortuna, sólo para descubrir que el viejo yace muerto sobre su escritorio. Cumplido por otros medios, el fin es el deseado, pero no hay indicios de que surta algún efecto. U permanece escondido mientras otros se ocupan del cuerpo. Nada se revela sobre lo ocurrido porque el hecho, aceptado por narrador y personaje como todos los otros movimientos, no llega a constituirse como enigma. Como si nada de eso importara, la voz narradora continúa adelante con su registro, y el protagonista reanuda su marcha. A poco de terminado el viaje, a U solo le quedará una leve e inexplicable sensación de frustración: aquello que se expande constantemente para a la vez disolverse sin remedio no es capaz de dejar ninguna marca permanente.

II. Ni el observador ni lo observado

Atacada la preeminencia de lo representado y sus posibilidades de tejer sentidos ulteriores, lo que queda en primer plano en *Sumisión* son las palabras.

Dicho de otro modo, el acontecer de la escritura —que aquí resulta, sobre todo, de la conjunción entre la mirada que avanza sin descanso sobre la aleatoria realidad y una sintaxis acumulativa que, al darle voz, organiza esa observación y le otorga un ritmo— domina por sobre el acontecer en la diégesis a un punto tal que llegamos a preguntarnos si las situaciones que el relato elige son algo más que un soporte para su propio discurrir. Desplazada la historia como eje central, en virtud de su disposición narrativa, *Sumisión* se muestra como un resultado de la puesta en marcha del cauce incesante de la dinámica entre aquello que es plausible de ser percibido y el despliegue de la percepción, y sus necesarias articulaciones en el lenguaje. Ahora bien, además de mostrar lo limitado de las capacidades de captación de la narración y el lenguaje para dar cuenta de todo lo que concurre a cada instante, en *Sumisión* el relato también se ocupa de problematizar los polos que articulan esta relación, mediante opciones en virtud de las cuales la percepción se realiza desde un lugar inestable, y no existe una diferenciación nítida entre las instancias de sujeto y objeto de la percepción.

Señalamos ya que una voz narradora que no se corresponde con la de ninguno de los personajes se ocupa de llevar adelante el relato con un tono distanciado y, aun, escéptico, casi incrédulo. El registro que emplea instala sobre la narración y su inverosímil argumento una pátina de sospecha permanente. Pero, además, ese narrador introduce un elemento mediador que dota al relato de un elemento recursivo: Mimí, la hija de la encargada de la pensión a quien U le robó el vestido elegido para su excursión, aparece en el shopping y se deja seducir por el curioso mecanismo. Así, durante parte de la jornada asume el rol de atenta testigo o espectadora de los aspectos exteriores de la aventura de U. La introducción de esta figura opera un desdoblamiento de la perspectiva desde la que se realiza la narración, por cuanto buena parte de lo que se narra se recupera desde su sorprendida observación. Tanto gracias a ese juego como a partir de la recreación de los pensamientos e imaginaciones de los distintos personajes, el punto de referencia o de anclaje de lo percibido se va empañando hasta tornarse difuso.

A pesar de lo aleatorio de las elecciones que el narrador toma en cada punto, los fragmentos que componen *Sumisión* se van desprendiendo con fluidez unos de otros, como en una especie de caleidoscopio en el que cada

mínimo movimiento ofrece una imagen completamente diferente a la anterior, pero, aun así, emparentada con ella. Esa sensación descansa no solo en las asociaciones y transformaciones ya referidas, sino también en difusas conexiones que van cruzando los motivos que aparecen: personajes análogos o que se parecen entre sí —como Mimí y la actriz de la telenovela colombiana—; duplicaciones de elementos o de sus rasgos —como el color naranja y la textura espesa del líquido que hace funcionar el mecanismo del casco neurológico, presentes también en un caldo de zapallo que se recalienta en la pensión para el almuerzo—; zumbidos de fondo que tanto pueden corresponder al flujo de una cascada como al motor de un generador. Con ello, aun en su bizarra singularidad, las cosas se aproximan, se adaptan o remiten las unas a las otras.

De esta manera, va volviéndose difusa la pretendida distinción entre lo que ocurre dentro y fuera de la excursión neurológica. Habría, en principio, dos planos claramente diferenciados: el de la “realidad”, donde Mimí se sienta a observar y las jóvenes operadoras velan sin demasiado éxito por el viaje de U, y el de la fantasía que se despliega en las percepciones interiores del personaje. Sin embargo, sus límites se confunden mediante interferencias ya más sutiles o más declaradas. En cierto punto, los altoparlantes del shopping sintonizan una canción que suena en la alucinación de U, para total sorpresa del personal de seguridad que, sin éxito, se embarca en una vertiginosa persecución para tratar de determinar su origen. De esta manera, el relato instala la disolución de los límites categoriales entre planos de realidad. En la imagen de mundo que ofrece *Sumisión*, múltiples capas de realidad —entre las que se cuentan imaginaciones, vivencias, fantasías, historias “de segunda mano”, recuerdos confundidos con sueños, impresiones y creencias de distinta intensidad y grado de certeza— se desprenden unas de otras, se superponen y entrecruzan en una trama continua e incierta.

III. Narrar desde los restos: la imposición de las imágenes mediáticas

Al detenernos en los materiales que *Sumisión* procesa, se activa otra clave que nos permite releer los procedimientos narrativos que la novela pone en juego en línea con la interrogación acerca de las transformaciones de la experiencia en un mundo marcado por la injerencia de la técnica y la producción y

circulación de imágenes mediáticas. En *Sumisión*, la narración encuentra otra de las imágenes que figuran sus mecanismos constructivos en un pasaje que muestra a un grupo de mujeres y niños en un basural lindero al shopping, hurgando con afán en la basura para encontrar desechos que puedan serles de utilidad. De alguna manera, los materiales con que trabaja *Sumisión* también son restos, en particular, los de los procesos productivos que transforman el mundo y moldean la realidad en que vivimos. En el universo que la novela compone, todo corresponde al segmento de lo barato, lo superfluo y lo estridente. El fragmento que abre el relato introduce una clave: si más adelante el viaje falla, quizás se deba a que U, como integrante de las grandes mayorías que quedan rezagadas en la carrera del capitalismo, ha de conformarse con un sucedáneo: una versión económica del casco, que se ofrece en reemplazo de la experiencia genuina.

Tal como ocurre en el shopping por el que circulan sus personajes, cuyas vidrieras alimentan fantasías de consumo muchas veces irrealizables, *Sumisión* pone de relieve que todas las apariencias son más accesibles que las cosas en sí. En la novela, todos los objetos se muestran como productos y los espacios llevan las marcas de las alteraciones del medio natural que hacen posible la ocurrencia de los procesos productivos: vías de ferrocarril y galpones en desuso; ríos contaminados por vertederos industriales; suelos anegados en los que, no obstante, se desarrollan emprendimientos inmobiliarios. Pero la cadena no se agota en el producto terminado, sino que tiene otro eslabón fundamental: el de la imagen mediática o publicitaria que hace de todo producto una mercancía y que oculta la cosa para generar una apariencia que no le corresponde. Es con los códigos que sirven a esa construcción que *Sumisión* trabaja: en gran medida, los elementos que se van sucediendo en el relato aparecen en el marco de tomas publicitarias transmitidas por televisión, impresas en las páginas de una revista o emplazadas en carteles sobre las calles de la ciudad, como fotografías en un almanaque promocional, etiquetas en el envase de un producto, calcomanías o logos de una marca. *Sumisión* incorpora y procesa esos lenguajes para ponerlos en evidencia y, con ello, revelar sus efectos sobre la experiencia.

Detengámonos en otro pasaje. En cierto punto de la excursión, U queda absorto frente a una pantalla de televisión. Sin solución de continuidad,

aparecen, en rápida sucesión, escenas de una telenovela —una joven secuestrada en un carromato por gitanos, el galán que aparece para rescatarla y el indescifrable gesto congelado de la muchacha antes del corte—, la pauta publicitaria que ofrece el exterminio de plagas, cepillos y camiones con acoplado, un aviso de búsqueda de paradero. Como las que componen *Sumisión*, escenas e imágenes aparecen procesadas por el mismo lenguaje y puestas al mismo nivel, o sea, descentradas y desjerarquizadas. Aunque en apariencia no haya entre todas esas imágenes ninguna relación, su mera yuxtaposición y fuerza de imposición parecen hacerlas capaces, como sugiere la voz narradora, de generar impresiones que instalan lecturas del mundo: su significación, dice el narrador, desborda lo que podrían expresar más de mil palabras.

Sumisión muestra, así, que lo real, de algún modo, queda preso de los esquemas que los lenguajes de la imagen ofrecen para leerlo. La experiencia termina por amoldarse precariamente a esas mediaciones que se imponen sobre ella. Por medio del absurdo, las referencias que el relato acumula parecen buscar poner en evidencia esos esquemas y los modos en los que operan: parece natural que todo perro se llame Lassie o Rintintín, pero invocar esos nombres no alcanza para traer a la memoria a los perros que alguna vez acompañaron a U. Las acciones más inverosímiles tienen lugar según patrones instalados por las comedias románticas de enredos o el cine de ciencia ficción, incluida la aparición de marcianos de cuerpo baboso y oscuras intenciones. Seducido por la lógica que prometen “los carteles publicitarios, las revistas, la radio y la tele” (Taborda 25), incapaz del gesto irónico que se permite el narrador, U entra en la ilusión de generar un cambio en su existencia cotidiana a partir de una intervención en la experiencia virtual del viaje. Así, a pesar de su inadecuación, busca trasladar los esquemas que le ofrece la telenovela —quizás, la más poderosa maquinaria de producción de imágenes— para releer su historia y dar forma a su deseo y realidad:

...cuando U mira hacia cualquiera de esos chalets al borde del parque de X (...), dado que tiene presente la historia de la actriz, lo que ve es otra cosa. Una gran rueda, podría decirse, se pone en movimiento. Los bananos lo llevan a los cocoteros, estos a la deforestación de la costa del Sava, el Sava al río que tiene enfrente, el río que tiene enfrente al trecho que entrevió del jarillón, las márgenes del jarillón al campo de golf, este a su vez al césped

amarillento del parque, y de ahí a un precipicio. De lo que se desprende, sin necesidad de profundizar o de ramificar el esquema de sustituciones y desplazamientos precedente, que lo que U hace con su excursión a X es una fábula. (28)

“En su defensa”, dice el narrador al comienzo del párrafo siguiente, “cabe suponer que no disponía de nada mejor para su representación” (28). En línea con esta afirmación, los efectos de la experiencia del mundo que promueven los procesos de mercantilización de la vida se revelan, ante todo, en el plano de la constitución de las subjetividades, que, como la narración, también se muestran vaciadas. U, en efecto, aparece más como una función requerida por el relato —en su caminar y su travestirse para poder encarnar a la madre, la del cambio o la mutación y el movimiento— que como un personaje plenamente constituido. Así como carece de nombre y de deseo propio, dadas sus aspiraciones digitadas por la publicidad, de las que no puede rescatar, al cabo del día, nada, parece carecer también de historia. Todo lo que sabemos de él se afirma, paradójicamente, al mismo tiempo como una mentira o un producto del equívoco o la confusión, del sueño o la seducción incontenible de las proyecciones publicitarias y ficcionales: es capaz de confundir el sonido sordo que emite un motor con la voz de su propia madre. No obstante, todas esas mentiras se procesan y reafirman con el transcurrir del relato, sobre todo, porque él mismo parece creerlas: lo que *Sumisión* parece sugerir es que, si ninguna fábula es capaz de ofrecer sentidos perdurables, acaso tampoco existan instancias de verdad por fuera de ellas, o, aún más, experiencias posibles por fuera de las fábulas equívocas que las narran, indisociablemente ligadas, hoy, al mundo técnico.

IV. Un sentido evanescente

Así como U se somete a los efectos del casco que elige como dudoso medio para cumplir su misión, el lector de *Sumisión* se deja llevar por ese mecanismo narrativo que destruye cualquier pretensión de representatividad o identificación. Sin embargo, al término de la narración propiamente dicha, el libro incorpora, bajo el título de “Siete claves ligeramente autobiográficas”, un breve comentario autoral. La referencia a las “claves” ofrecidas por el autor instala una expectativa equívoca: la de acceder a un relato de tenor biográfico,

certero, que ofrezca alguna clase de explicación que despeje la sensación de perplejidad que domina la lectura y contenga las operaciones de vaciamiento que despliega *Sumisión*. Después de explicitar el modo en que procedió para redactar el texto, Taborda realiza una enumeración de factores que no alumbran demasiado lo que se acaba de leer: apenas atribuyen un origen concreto a ciertas referencias que la obra incorpora, como la venta de unas rifas, ciertas calles de Rosario, el recuerdo de una pensión o del nombre de una chica, oído una sola vez. Datos tan fortuitos sobre los que se ofrece información tan escueta que, si bien remiten a un territorio personal con el que la ficción dialoga, no alcanzan para reponer la estabilidad que el texto ataca.

Sin embargo, esa misma operación puede ofrecer una pista acerca de la concepción de las relaciones entre narración y conocimiento que *Sumisión* pone a funcionar. Reparemos en una última imagen de la novela, aquella que los lectores generalmente acordaron en señalar como figuración de la construcción del relato. Una vez que se ha quitado el casco y sale a la fría noche de invierno, U siente deseos de fumar. Entonces, mira hacia el suelo y encuentra un resto de cigarrillo. Entusiasmado con el procedimiento, encuentra otro y, así, varios más. Cuando una colilla está a punto de apagarse, antes de descartarla, la usa para encender la siguiente, que aparece con tan solo volver los ojos hacia abajo. La imagen alumbra ciertos sentidos atribuibles a la narración, al menos, en el modo en que Taborda la practica y la figura en *Sumisión*: narrar como un deambular a tientas en la oscura intemperie. Un abandonarse capaz de producir, en un golpe de suerte, cierto cruce, un chispazo a partir de lo impensado —acaso, los restos, lo descartado—, que quizás alumbre momentáneamente algo, produzca un breve alivio, un calor pasajero y evanescente como el resplandor de un recuerdo cualquiera. Nada perdurable se obtiene de esa chispa que se consume sin remedio sino, como sugiere el mismo Taborda en un poema de *La ciencia ficción* (2015), algo más pobre: nada y nada menos que literatura, podríamos decir nosotros.

Bibliografía

Gandolfo, Elvio. "Un artefacto breve y original". *La Nación*, Opinión, 29/08/2020.
En línea:

<https://www.lanacion.com.ar/opinion/un-artefacto-breve-y-original-nid2434041/>.

Fecha de acceso: 02/06/2022.

Jurado Naón, Emilio. "El isotipo: una boya en la deriva de la ficción". *Revista Casa de las Américas* 301, (octubre-diciembre 2020): 148-150. En línea: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/301/22-casa301-p148-150%20Emilio%20Jurado%20Naon.pdf>. Fecha de acceso: 16/11/2022.

Taborda, Oscar. *La ciencia ficción*. Bahía Blanca: Vox, 2015.

---. *Sumisión*. Paraná: EDUNER, 2020.