

diluye/ como un grano de sal en una playa cansada”.

Los fantasmas de la autora también se desbordan en el cuerpo. El cuerpo se vuelve pluma, aire, susurro, un viento teñido que rememora el linaje de la piel: “el malestar siempre ha estado ahí/ convaleciente/ comiéndose el arbusto del paisaje”, “en la estación de reposo/ se atenuó el miedo/ encerrada/ vigilada/ medicada/ me refugié en la liturgia de las horas”.

El poemario también fotografía la intimidad de la relación, el encuentro con otros cuerpos. Así, Maritza sensualiza la soledad, el abandono, erotiza la melancolía: “la casa ya no está vacía/ tu aura ahuyenta la oscuridad/ tu ropa aparece en desorden por la habitación/ que ahora es/ la zona de acogida del amor/ de puertas que se abren con la firmeza/ de la brisa fugitiva”.

En medio de todo ese inventario del hogar y de ese álbum familiar que se despliega, también emerge la urgencia de la realidad. La vida, amenazada por el caos, por la incertidumbre, afecta al yo poético: “las noticias son un bebedero fúnebre/ carreteras cerradas congelan la vida/ fuegos cruzados en las cárceles/ un niño cae miles de cuerpos caen/ ahora sé que la vida también es esto”.

La poesía es una especie de regreso a casa, dice Paul Celán. Con este nuevo poemario, Maritza Cino abre ventanas, azota las puertas, reverdece el huerto que es la hoguera de la infancia, de la familia, de los amores fugados, del cuerpo y su densidad. En un grito prolongado, la voz de la poeta colecciona sus afectos,

los siembra, los riega, los despliega y entre esos intersticios, se difumina su luz para volver a la tierra.

SANTIAGO TORAL REYES
UNIVERSIDAD CASA GRANDE
GUAYAQUIL, ECUADOR

JORGE CONSIGLIO,
Sodio,

Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.11>

Una infancia ante-la-ley. La novela comienza con la descripción de su madre. Imbatible, autoritaria, rígida. La vida del personaje-narrador se desarrolla entre la crianza puertas adentro y la rutinaria tarea de esquivar la soledad. “¿A quién discutirle? Las palabras de los mayores suelen funcionar como mandatos. Hagan caso, gritaron”. El *tono* de la palabra, en consonancia con la figura de autoridad, deja ver una existencia reprimida y silenciada. El narrador de *Sodio* manifiesta de escribir, de materializar las experiencias que guarda de su infancia: trata de recordar qué han hecho de él, para poder hacer de sí.

El relato está en primera persona. Una sola voz rectora distribuye la narración. No es un tipo de narrador crítico: es alguien que vuelve sobre sus memorias y las verbaliza. El registro (las memorias) del narrador es lúcido, pero fragmentario. Recuerda con detalle ciertos eventos, pero aquellos no son extensos. La brevedad de los capítulos resulta de la estrategia narrativa: pocas páginas de extensión,

un ritmo pausado de lectura, frases cortas. Desde esta perspectiva, la escritura parece desconfiada, aunque atenta. Como sea, cada punto supone una pausa y un momento de tranquilidad antes de seguir escribiendo.

Sodio, formalmente, invita a leer de forma pausada. El Gyorgy Lukács joven concibió la *forma* como una actividad anímica. Todo aquello a través de lo cual el receptor recibe el contenido —velocidad, ritmo, acentos, distribuciones— es la forma. La narración de *Sodio* es fragmentaria, intermitente. Consiglio materializa el relato con una escritura pausada, mediada por interrupciones formales. No es una escritura amena ni relajada: la tensión entre las pausas, en conjunto con la trama, acentúa un efecto de lectura tenso y trabado. Es la forma, dirá Lukács, la que ordena en un “todo cerrado” el contenido de la obra. La narración interrumpida constantemente con la puntuación y las frases cortas está en ritmo con el ordenamiento formal de la novela: separaciones sin títulos cada dos, tres o menos páginas. En su novela escasean títulos, numeraciones y para-textos. El autor encuentra total esta forma de narrar: no sale de ella y la mantiene hasta el final.

Literatura y psicoanálisis. Consiglio articula su novela como un punto de equilibrio entre ambos discursos. La narrativa de la primera parte tiene un carácter de diván. La voz narrante tiende a la inmersión y regresión hacia distintos escenarios de la vida del personaje principal (del cual nunca se nos revela el nombre). Recuerda y caracteriza a sus padres, a su hermana, su profesor de natación. Una

situación indebida, una travesura, el castigo, los golpecitos en la mano; las enseñanzas en formas de frases, los veranos forzados en el club; y, en medio de la descripción, un punto de fuga: “Olvidé por completo la maquiñaria de la infancia”. Un narrador que recuerda su niñez y termina afirmando su olvido de cómo es sentirse un niño. Llama la atención la ausencia de mención hacia alguna forma de juego; la descripción de una infancia que se pierde sin recuerdos de lo lúdico.

La estridente sensación de lectura que produce *Sodio* es la posibilidad de escuchar la voz narrativa al tiempo que se la lee. Esta impresión permite pensar al narrador como una voz que se autoanaliza. La importancia de la letra impresa radica en la posibilidad de fijar los recuerdos para volver sobre ellos mediante un soporte visual. Al corporizar la voz en la escritura, el narrador también es su propio lector. En palabras de Ricardo Piglia, este narrador “lee para saber cómo vivir”. Así, la narración de *Sodio* tiene un carácter expresivo; confesional si se quiere. Es la escritura un lugar donde aflora lo imprevisto.

La relación presencia/ausencia es transversal en *Sodio*. Tópico que se repetirá a lo largo de la narración, en esta primera parte se observa tanto en el aspecto relacional como en el espacial. “Construyeron una muralla a nuestro alrededor”. La presencia de los padres deja entrever un confinamiento hacia una interioridad familiar y un abandono respecto del exterior; un mundo caracterizado por la individualidad, la soledad y la ausencia de otros lazos sociales que permitirían

construir una valoración distinta del mundo y del propio yo. A su vez, al término de la secundaria, el desplazamiento de sus compañeros hacia otras ciudades condensa la sensación de abandono y encierro. Una ciudad que parece vaciarse, como si “se cerrara sobre sí misma”. Ya instalado en la capital de Buenos Aires, la presencia de edificaciones nuevas, la ausencia de lazos conocidos y la proyección de desafíos distintos sirven para reforzar la idea tradicional y aprehendida del personaje. “Nunca tuve imaginación, me anoté en Odontología. Mi madre, feliz [...] No me costó conseguir empleo: me contrataron en el mismo instituto en el que había trabajado mi madre”. Repite y sufre la misma vida de su madre: estudia la misma carrera, trabaja en el mismo instituto donde ella trabajó. Las vivencias-rectoras son repetidas y delineantes del deseo del personaje. Él sabe, simbólicamente, que su profesión alienta a cierto *desyoizamiento* rutinario: su trabajo se trata de curar el malestar ajeno: retirar y/o arreglar piezas dentales, controles rutinarios, etc. Similar al servicial personaje de *Rip van Winckle*, que dedicaba su tiempo a labrar la tierra de los demás, despreocupándose de la propia. Así, el no saber cómo reaccionar frente a lo desconocido que se presenta como un mundo abierto de posibilidades, subsumido en la representación débil de sí y reproduciendo el mandato materno, se alza, como único horizonte de posibilidad, la repetición de lo ya-conocido. Lo genuino tendrá que esperar. El personaje parece no estar preparado para nada de esto. Todavía no puede arrancar.

En los primeros capítulos, la escritura de Consiglio, a propósito del ejercicio crítico, lleva a cabo un proceso de des-ocultamiento: revela un *interior* atravesado por relaciones familiares densas y una libertad reducida a la mera reproducción de los deseos maternos y paternos. Por otra parte, la actitud de su narrador-personaje no es crítica: no corrige, no alecciona, no desea explícitamente que sus vivencias sean distintas. Noé Jitrik nos ayuda a pensar esta imagen del narrador como *satélite*: alguien que se reduce al mero comentario, impotente, que de vueltas sobre un centro sin poder acercarse ni separarse.

Ya adolescente e instalado en el barrio de Villa Crespo, al mismo tiempo que estudia Odontología, el narrador-protagonista encuentra un espacio en la natación. Aquello, junto con el hábito de fumar tabaco, resulta una forma de evasión. “Nadar —una brazada, respirar, otra brazada— y fumar —aspirar el humo, escuchar cómo se quema el tabaco— fundaron mi estrategia de supervivencia, un blindaje frente al incierto porvenir”. Consiglio confecciona su personaje inmerso en la tríada simbólica de trabajar-fumar-nadar. La pileta representa un espacio delimitado donde el cuerpo se vuelve ligero y leve; el cuerpo, así, distinto a los pensamientos, no pesa. En este momento de la novela, la vacilación consiste en el hábitat natural del personaje. Descartes en sus *Meditaciones* recuerda la idea de no encontrar un punto de equilibrio, estable, sintiéndose en una pileta sin lograr hacer pie. Esta idea encarna la noción de *inestabilidad*: la inexisten-

cia de puntos firmes, razonamientos inquebrantables, modos de vida definidos. Todo está puesto en movimiento. Pero, en potencia, aquello tiene otro costado: puede significar un *principio* de algo. El comienzo de un modo de pensamiento o de vida distinto al conocido. Como el cuerpo del humo del cigarrillo o el ondular movimiento del agua, aquellos momentos representan la dispersión y el cambio constante en un mundo que sigue su curso natural.

Siguiendo con la lectura, emergen dos personajes transversales en la trama y en la vida del narrador: Raisa y Luiz. Raisa es la hermana de un antiguo compañero de colegio, pianista que goza de cierta reputación internacional. Luiz, empresario que habla un decente portuñol y jefe-compañero del narrador-protagonista. Ambos intiman con Raisa, aunque ella los diferenciaba concretamente: la relación con Luiz era declarada y principal. Con el dentista-nadador, la relación era secundaria. Él la consolaba cuando se enturbiaban las cosas con Luiz, o si este desaparecía sin más. Tal vez por asociación al pasado en el que vivió, el narrador concibe la relación de Raisa y Luiz como falsamente feliz y hermética al exterior. “Daba asco verlos tan abastecidos, tan autónomos; en otras palabras, cerrados al mundo”. Estas aseveraciones son utilizadas por Consiglio como instrumento de crítica al orden estático de la vida burguesa: la alienación respecto del otro y una vida recluía de lo social.

Sodio presenta personajes abordados por el miedo, inseguridad y, sobre todo, temerosos de la libertad. El proceso de individuación mediante

el cual el niño rompe los vínculos primarios hasta ganar su libertad, para Erich Fromm, tiene un carácter dialéctico: el primer aspecto es que el niño se haga más fuerte, desde el punto de vista físico, emocional y mental. Este punto consiste en la *creciente libertad* del individuo y el fortalecimiento de su yo. El otro aspecto del proceso de individuación es el aumento de la *soledad*: en la medida que el niño emerge de ese mundo primario, crea un sentimiento de angustia e impotencia. Es decir, al mismo tiempo que se encuentra más libre para expresar su individualidad, también se libera de un mundo que le otorga seguridad y confianza. El alejamiento de la autoridad y de los mandatos (la familia, el trabajo, las parejas) deja un espacio sin identidad, aturdidor, esperanzado solo para quienes puedan encontrar la seguridad siguiendo caminos distintos. El sentido de pertenencia es puesto en duda.

El narrador-protagonista de *Sodio*, si bien presenta su infancia desde cierta distancia y con un posible tono crítico, y esto será una constante en el relato, no se caracteriza por contraponerse a sus mandatos familiares, sino que refuerza, por imitación, aquellos condicionantes primarios. Estos vínculos, que constituyen un camino conocido y allanado, impiden el completo desarrollo del individuo: cierran el paso al desenvolvimiento de las capacidades críticas, a una individualidad libre, capaz de crear y auto-determinarse. La familia cumple una función estructuradora, y aquello condiciona a nuestro personaje principal, dentista y fumador, que vuelve,

por inercia, hacia lo ya-conocido y reconocible.

Avanzada la lectura de *Sodio*, cuando el narrador-protagonista se instala en el consultorio de Luiz en Brasil y la relación entre Raisa y Ruiz se vuelve tensa y problemática, entra en tensión el juego dialéctico naturaleza/sociedad. Luiz, desorientado existencialmente, se aventura hacia la selva, durante meses, y pronto Raisa lo acompaña. La selva se alza en principio como paisaje natural, purificador, con ritos iniciáticos y drogas, es decir, como promesa de escape y purgación. La ciudad, en cambio, como espacio de trabajo, formación y superficialidad. “Los viajes Luiz empezaron a durar cada vez más. También cambiaron de eje. Dejó de importarle la destreza física; la prioridad, ahora, era lo espiritual”. La vida de empresario estable a millonario instantáneo trastoca la proyección de Luiz; apostó en la lotería y ganó una fortuna. Para Luiz, este *homoeconomicus* del siglo XXI, la huida a la selva constituye una salvación desesperada. ¿Salvación de qué, de quiénes? Tal vez la pregunta sea otra: ¿Cuál es su angustia? Su escape deja entrever algo notorio: el sinsentido de su vida cotidiana en la ciudad. Pero la selva no es el Paraíso. Luiz se adentra, durante meses, a rituales místicos, abusando de drogas y psicotrópicos. En el estado orgiástico, caracterizado por Fromm, estado transitorio de exaltación, no se percibe un sentimiento de culpa; la selva funciona como un velo suspendido. Huir a la selva es un artificio trunco de libertad. La narración de Consiglio deja entrever una visión actual de una sociedad medicalizada.

Ansiolíticos, clonazepam, analgésicos, tratamientos psiquiátricos, drogas experimentales para controlar altibajos, golpes de suerte, angustias y soledad. Una sociedad subsumida en la angustia que encuentra su escape o relajamiento de las angustias en los cocteles psiquiátricos y estados orgiásticos.

La oposición naturaleza/ciudad es solo espacial. En *Sodio*, ambos espacios pertenecen a la misma ficción. Luiz, aturcido por su trabajo, angustiado existencialmente, huye de la ciudad, pero encuentra una actividad similar disfrazada: durante meses se encuentra acostado en un colchón de hojas, el cuerpo adornado por sogas y bebidas delirantes. Lo mismo le sucede a Raisa, que sigue desesperadamente a Luiz; aunque su experiencia es más traumática: la escena de su violación marca, narrativamente, un revés en la trama. Consiglio logra, con pocas palabras, representar imágenes de cuerpos vulnerados, de conciencias perdidas y un espacio hostil para la vida.

La tensión en *Sodio* es de índole *verbal*. La *huida* representa otra forma de estar sometido: el mismo desplazamiento de un lugar a otro corresponde a la imposibilidad de enfrentar aquello que se presenta como infranqueable, como absoluto. *Sodio* congrega varios desplazamientos: el traslado repentino a Mar del Plata, la llegada a Buenos Aires, trabajar en Brasil, la huida de Luiz y Raisa a la selva. Consiglio permite pensar la huida en términos de no-enfrentamiento. La cuestión de “hacer frente” está mediada por la dificultad —algo que la literatura posibilita— de ver-

balizar los problemas internos. Mencioné al comienzo la cuestión del narrador de escribir la voz. Luiz piensa la mayor parte del tiempo en dinero, autos y fiestas; Raisa es discreta y se refugia en la música; nuestro dentista se sumerge en el agua y aboga por el hábito del tabaco; cuando alguien fuma o está bajo agua las palabras no salen; estos ejercicios son agramaticales. ¿Dónde queda el espacio físico para la palabra? Hay un gesto interesante si se sigue esta línea: Consejo busca corporizar —mediante la letra— una interioridad acallada.

En las últimas veinte páginas de *Sodio*, la narración cambia bruscamente. Luiz vuelve de la selva con el plan de castrarse para “evitar distracciones”: convertido en una especie de chaman de los yanomamis (la tribu en la selva), en un sueño recibió el mandato de mudar aquella aldea cerca del Amazonas peruano. Raisa viaja a Buenos Aires con su música y revive su relación con una antigua pareja. El narrador-protagonista vuelve a sentirse como al término del secundario: “De momento a otro, me quedé sin amigos”. Volvió a fumar y a andar rutinariamente; aquellos hábitos fueron su forma de amparo, de supervivencia.

Sodio es un *viaje no-lineal*: narra un pasado desde el presente, alternando distintos momentos. Acompañado por una formalidad que tiende a marcar las pausas y los silencios, la narratividad es un ir y venir incesante por las memorias de la infancia, adolescencia y adultez. Hay cierto orden e intercalación de historias que se sostienen a lo largo de la novela, aunque, más bien, el movimiento es

reflexivo: volver sobre sí, reflexionar. A partir de este punto de vista, es notorio el gesto del autor en no revelar el nombre del narrador-personaje. El lector está a la espera de tal frustrada revelación. Tal vez, como Bartleby, el escribiente, *prefiere no hacerlo*: resuelve no atender la esperada petición del lector de intentar saberlo todo, para controlar todo. Lo mismo sucede al final de la novela: el pez hembra del mar permanece intocado y el cuerpo del nadador fatigado, con la cicatriz de la mordida del pez en su brazo. *Sodio* es una novela que se lee con el cuerpo.

TOMÁS SALVADOR BOMBACHI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
BUENOS AIRES, ARGENTINA

Lista de referencias

- Consiglio, Jorge. 2021. *Sodio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Fromm, Eric. 2015. “Libertad como problema psicológico”. En *Miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.
- Jitrik Noé. 1974. “Crítica satélite y trabajo crítico en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.º 23: 337-68.
- Lukács, György. 2015. “Para una teoría de la historia de la literatura”. En *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. Buenos Aires: Gorla.
- Piglia, Ricardo. 2005. “¿Qué es un lector?”. En *El último lector*. Buenos Aires, Anagrama.