

El espacio de la incertidumbre: la narrativa fantástica de Juan Introiini

214



Pablo Armando Ugón

Universidad de la República, Uruguay

Es posible pensar que todos los relatos de Juan Introiini (1948-2013) pueden concebirse como alejados del realismo. Sin embargo, no todos pertenecerían a las mismas categorías, dado que podrían encontrarse en ellos diferentes elementos que admitirían lecturas relacionadas con lo fantástico, lo maravilloso, lo insólito, lo raro, lo extraño, etc.

En muchos relatos, el lector se siente tensionado al enfrentarse a un mundo narrativo desconcertante. Entre ellos, pueden leerse como fantásticos aquellos que, a pesar de presentar materialidades que resultan imposibles, no terminan por desprenderse de la unión que los

ata a la “realidad” que los lectores conocemos. ¿Cómo logra Introini, imponiendo imágenes de “irrealidad” tan fuertes, hacer que el lector continúe pensando que en esos relatos el mundo narrado no tiene sus propias leyes? ¿Cómo logra que el hilo que une esos elementos inquietantes con sus referentes resista de forma tan tensa?

Juan Introini fue profesor de enseñanza secundaria, egresado del Instituto de Profesores Artigas y Licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, donde ejerció como docente de Lengua y Literatura Latinas, Director del Departamento de Filología Clásica y Coordinador del Instituto de Letras. Fue miembro de la Academia Nacional de Letras de Uruguay, autor de traducciones del latín y de variados ensayos sobre literatura clásica, siendo un investigador fundamental en su área en relación con la literatura uruguaya del siglo XIX.

Su obra ficcional aún no ha obtenido suficientes reconocimientos, siendo escasamente leída y apenas estudiada. Juan Carlos Albarado lo presenta de esta manera:

215

podríamos decir que forma parte de un grupo de autores más reconocidos, como Tomás de Mattos, Carlos Liscano, Rafael Courtoisie, Andrea Blanqué, Claudia Amengual, a los que, el crítico Gustavo Esmoris, denominó “Generación tardía”, porque: “*Irrumpe*[n como] un heterogéneo y desconectado grupo de escritores, cronológicamente tardíos en cuanto a su aparición pública. Hay tonos absolutamente personales, sonoridades variadas, estilos muy distintos, pero mucho en común [...]. Y hay además una pérdida —no se sabe bien de qué, aun cuando se intuya— como hilo conductor de esa literatura que irrumpe queriendo dejar atrás toda forma de ingenuidad” (Esmoris, 2008). Esa pérdida, de la que habla Esmoris, será quizás en Introini el factor determinante que lleve a sus personajes por un camino incierto, o siniestro (ALBARADO, 2014).

La obra editada de Juan Introini abarca cinco libros: *El intruso* (1989), *La llave de plata y otros cuentos* (1995), *La Tumba* (2002), *Enmascarado* (2007) y el volumen póstumo *El canto de los alacranes* (2013). Entre ellos se destacan algunas diferencias, a pesar de que mantienen similitudes que habilitan la descripción de características generales dentro del conjunto de su ficción.

El intruso permite el rastreo de algunos rasgos de inmadurez

narrativa relacionada con un estilo de escritura más alejado del que trabajará en sus libros siguientes. Me refiero a una labor sintáctica en la que me detendré, fundamentalmente, en el relato “La llave de plata”, dado que en este segundo libro (*La llave de plata y otros cuentos*) puede vislumbrarse un enfoque estético diferente. Es posible considerar su primer libro centrado en la temática de lo fantástico clásico (vampiros, un coleccionista de paraguas, un libro como narrador), a diferencia de los posteriores, ya que en estos lo fantástico se presenta con más claridad en la escritura.

El tercer y el cuarto libro pueden verse en conjunto. *La Tumba y Enmascarado*, además de continuar esa línea prosística de su segundo volumen, incorporan la tradición literaria uruguaya como tema principal. El tercero se centra en la figura del poeta Francisco Acuña de Figueroa y el cuarto lleva por título el del cuento “Enmascarado”, que abarca casi la mitad del libro y reconstruye, desde la ficción, los últimos días de José Enrique Rodó en Europa. Ambos muestran un giro en la narrativa: el desenmascaramiento de los mitos literarios nacionales.

El quinto y último libro, *El canto de los alacranes*, mantiene una mayor distancia con los anteriores. Puede pensarse como el más alejado de lo fantástico a partir de una posible lectura que admite la explicación maravillosa de los acontecimientos, habilitada por un espacio mágico ficcional instalado dentro de un laberinto. Otra diferencia que se observa en *El canto de los alacranes* es una mayor presencia de palabras, giros o expresiones coloquiales, destacada por las diferencias diastráticas, diafásicas y diatópicas del lenguaje utilizado por los distintos narradores, a pesar de que esta característica, como se verá, también se puede observar en sus libros anteriores.

Por esto, no toda la obra de Introini podría catalogarse como fantástica, aunque sí distanciada del realismo. Esto se descubre al estudiar la obra de forma completa: si se piensa en algunos relatos a los que un lector se enfrenta de forma independiente (por ejemplo “La sacerdotisa” de *El intruso* o “Descartes” de *Enmascarado*), no sería raro pensar que no encuentre elementos de extrañamiento, a pesar de que una lectura detenida y en conjunto con el resto de los textos le demostrarán lo contrario.

Este extrañamiento tiene una estrecha relación con el problema

clasificadorio de sus libros. Tres de ellos (*El intruso*, *La llave de plata y otros cuentos* y *Enmascarado*) pueden identificarse, de manera rápida, como volúmenes de cuentos; mientras que *La Tumba* y *El canto de los alacranes* como novelas. Sin embargo, las estructuras internas que mantienen entre ellos y dentro de cada uno rompen con las clasificaciones tradicionales del género narrativo.

Algunos ejemplos permitirán observar lo anterior. Las “novelas”, en lugar de contar con capítulos numerados a la manera clásica, se presentan bajo un título. Sobre estos dos libros, Oscar Brando advirtió “que parecen novelas” (2014, p. 3). Además, el primer relato de *La Tumba*, titulado con el mismo nombre del libro, fue publicado de forma independiente¹. Cada uno de estos “capítulos” o “cuentos” posee una estructura y un funcionamiento individuales pero, al leer el último de estos relatos, el lector percibe que se ha enfrentado a una novela: en pocas líneas Introini conjuga todos los fragmentos del libro dándole una construcción totalizadora a través de un minucioso trabajo de estructuración externa.

Sobre *El canto de los alacranes* Brando ha mencionado la existencia de “un calendario de creación de capítulos” a partir de los correos electrónicos que el autor le envió a Alfredo Fressia en febrero de 2009, de los que el crítico deduce: “una voluntad «novelesca» en el argumento; al mismo tiempo los envíos parciales y espaciados sugieren la independencia con que cada capítulo pudo haber sido concebido y, eventualmente, puede ser leído” (2014, p. 6).

Un problema similar de clasificación afecta a los libros de “cuentos”. Los relatos que integran estos tres volúmenes poseen interconexiones, hacia dentro y fuera de ellos, como puede verse en dos ejemplos. Uno de los personajes principales de “Naturaleza muerta” de *La llave de plata y otros cuentos* se llama Tobías y es taxidermista. En el relato siguiente, titulado “El coleccionista”, el protagonista observa y describe algunos animales embalsamados y, sin que exista otra conexión con el relato anterior, piensa: “reconozco la mano de Tobías en más de un trabajo” (INTROINI, 1995, p. 34). Esta misma articulación sutil puede observarse en relatos de distintos libros, como

¹ En *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Tercera época, n. 2, set.-dic. 1997. Debo agradecer este dato al Prof. Dr. Hebert Benítez Pezzolano.

ocurre con el personaje de “el mudo Benítez”, quien es mencionado en “La llave de plata” (1995, p. 9) y en “New York” de *La Tumba* (2002, p. 74).

Por todo esto, Introini enfrenta al lector a una literatura densa y desconcertante, en la que, además, hay una deliberada búsqueda de confusión, donde aparecen sustantivos encabezados por su primera letra en mayúscula (tratándose de errores de ortografía y violación de una norma de la Academia a la que pertenecía el autor), crucigramas, palabras escritas en filas y columnas que los personajes en tanto autores trazan pero no comprenden. Esto genera en el lector la sensación de encontrarse atrapado en la búsqueda, al igual que ellos, del sentido de esas pistas.

Jorge Olivera advierte la cercanía de estos relatos a la narrativa policial y vincula al lector con un detective que debe seguir pistas que fueron dejadas en los textos. Refiriéndose a “Juntapapeles” de *El intruso*, escribe: “Como en todos los relatos, la narración no es lineal; se ve cruzada por flashes que trastocan la cronología y establecen una línea temporal propia en el relato, cuyo fin es obligar al lector a realizar una pesquisa de los datos como si de un investigador se tratara” (OLIVERA, 2010, p. 146).

Este acercamiento a la narrativa policial no debe trasladarse a la estructura que organiza los textos de Introini, sino simplemente al uso de ese recurso que confiere al lector la *necesidad* de encontrar el sentido de los acontecimientos. Es interesante leer la vinculación y la diferencia que plantea Rosalba Campra entre lo fantástico y lo policial:

El cuento fantástico, en su forma tradicional, constituye su trama a la manera de un enigma. Análogamente a otros tipos de relato que tienen un enigma como factor desencadenante de la acción (novela policial, de capa y espada, etc.), su desenlace es de carácter regresivo: sólo al final el lector está en condiciones de recomponer los vacíos de la trama. [...] Lo que distingue vistosamente el desenlace regresivo del relato fantástico del de los otros tipos de relato con enigma, es su carácter a menudo incompleto o incierto: si en la narrativa policial, por ejemplo, la investigación restituye el segmento que faltaba para completar la historia, en la narrativa fantástica el final puede quedar trunco, o bien, revelándose como un pseudo final, restablecer la incertidumbre, o bien hacer coexistir finales contradictorios (2008, p. 115-116).

Más adelante, Campra vuelve a retomar esta idea: “si el indicio policial desemboca canónicamente en una certidumbre, el fantástico, por su parte, descorre el telón a otras preguntas” (2008, p. 172). En relación con esto, la obra de Introini es una trama de sutiles intertextualidades que aumentan la incertidumbre sobre el lector y surgen dentro de cada uno de sus libros y entre cada uno de ellos, pero también con textos ajenos, como la referencia a “el mudo Benítez”². La creación de este personaje se debe a Antonio Dabezies. Se trata del protagonista de un conjunto de relatos humorísticos titulado *El mudo Benítez*: un individuo marginal de un pueblo sin identificar del interior del Uruguay. A Benítez se le encomiendan tareas para provecho y beneficio de los demás personajes que lo manipulan. La intertextualidad resulta evidente a pesar de que las dos referencias en la obra de Introini muestran a un personaje distinto, al menos en “La llave de plata”, ya que se le atribuye la capacidad de planear una “broma pesada” muy compleja. Esta referencia dentro los textos de Introini, que nunca son humorísticos, permite adelantar que su obra traza muchas de estas pistas encubriendo señales de ironía, de manera que el lector, en lugar de perseguir el sentido de lo que ocurre, quizá deba finalmente desistir de su búsqueda. Esto permite, además, el acercamiento de su obra a lo fantástico, ya que las soluciones no conducen a una explicación suficiente, sino que abren nuevos interrogantes.

En la narrativa de Introini hay muchos mundos o, mejor, muchas percepciones de mundos. Los personajes comparten la vivencia de un mundo, de la misma manera que los seres humanos compartimos sensibilidades aproximadamente similares. Esta idea puede resultar problemática, por lo que se puede pensar, para acotar las diferencias culturales, geográficas y, a la vez, históricas, sólo en el escenario en que se desarrollan sus relatos. Este espacio tiene un referente casi constante identificable con algunos barrios montevideanos, en muchos casos mencionados de forma explícita o con referencias a calles de la ciudad tangible, real, concreta. Resultará interesante, dentro de este trabajo, el estudio de “El senador” por su contexto en la Antigua Roma.

Las diferentes percepciones subjetivas de cada uno de los personajes o narradores, con su correspondiente concepción de la

2 Debo agradecer al Prof. Dr. Hebert Benítez Pezzolano el conocimiento sobre la preexistencia de este personaje literario.

“realidad”, convierten a los relatos en una especie de refugio de lo “otro” que se encuentra oculto y agazapado. Se desprende de ellos, por ejemplo, la consideración de la “locura”, pero la valoración sobre esta condición en un personaje dependerá de la posición en la que se ubique el narrador, pudiendo sentir pena, rechazo, simpatía, etc. Estas percepciones son muestras de otros mundos posibles que se distinguen del espacio acordado y referencial. Estos mundos se desbordan³ hacia percepciones o hechos que no forman parte de las convenciones de lo compartido, a pesar de esto, el lector finalmente no puede decidir si se trata de acontecimientos posibles o imposibles.

Estas percepciones están vinculadas con el concepto de polifonía que propone Mijaíl Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Puede observarse esto a partir de los puntos de vista (distanciados del realismo) desde el que los narradores perciben los sucesos relatados. La obra de Introini es una clara muestra de narradores (con cierto predominio de la primera persona sobre la tercera) que poseen diferentes visiones sobre los mundos ficcionales que los rodean. A pesar de tener algunas características en común, ellos perciben, sienten y actúan de maneras distintas, en contraposición a los narradores que generalmente son variaciones de un mismo sujeto, como ocurre en muchos relatos de Juan Carlos Onetti o de Felisberto Hernández. Esta característica se ve reforzada en la obra de Introini por el traspaso de un narrador en primera persona a uno en tercera dentro de un mismo relato, en algunos casos sin previo aviso. La polifonía de voces que surge del conjunto de sus narraciones, mostrando distintas percepciones del mundo, funciona como un indicador de extrañamiento e, incluso, de elementos fantásticos, a partir de lo propuesto por Roger Bozzeto: “En el texto fantástico, no existe el «correcto» punto de vista, aquel según el cual el caos finalmente se ordenaría” (2001, p. 232).

Dejando de lado el problema clasificatorio de los relatos⁴ de Introini, en este trabajo me propongo el estudio de los tres primeros “cuentos” de cada uno de los libros que presentan menos dificultades al momento de identificarlos como conjunto de ficciones independientes: “Juntapapeles”, “La llave de plata” y “El senador”. Estos tres relatos

3 El término es acuñado por Jorge Olivera, en su artículo “Una narrativa del desborde: los cuentos de Juan Introini”.

4 Dado este problema, de ahora en adelante utilizaré este término: “relato”.

encauzan al lector hacia un modo de lectura, dado su lugar de privilegio como introducción al universo narrativo de su respectivo volumen.

En ellos es posible identificar acontecimientos fantásticos a partir de tres elementos. En primer lugar, poseen una temática clásica de lo fantástico (en “Juntapapeles”: la traslación espacial y temporal, en “La llave de plata”: el pacto con fuerzas ocultas, en “El senador”: el límite entre el sueño y el estar despierto). En segundo lugar, se describe en ellos una materialidad que genera continuas vacilaciones en el lector sobre su posibilidad o imposibilidad existencial. Y, finalmente, una sintaxis que incesantemente produce ambigüedades y silencios que eliminan las explicaciones o las deshabilitan a partir de los enunciados posteriores.

Puedo adelantar que en la identificación del hecho fantástico, en cada uno de estos tres relatos, predominan diferentes técnicas de escritura. En “Juntapapeles” se observa en las ambigüedades surgidas a partir de la mención a los escenarios, en “La llave de plata” en una materialidad desconcertante y en “El senador” en la focalización. Si bien estos trabajos de escritura podrían ser predominantes, no son exclusivos en cada uno de ellos y, además, todos están relacionados con el espacio.

Estos espacios, finalmente, son la prueba de la existencia de dos esferas que se oponen, pero que no son suficientes para el reconocimiento de un mundo de leyes propias ni para determinar la superposición de una sobre otra:

Probablemente todo texto narrativo, por su característica de proceso, encuentra su dinamismo primordial en el conflicto de dos órdenes, y se concluye lógicamente con la victoria de uno sobre el otro. Pero mientras en la generalidad de los textos la barrera que los divide es por definición superable (social, moral, ideológica, etc.), en lo fantástico el choque que reconocemos se lleva a cabo entre dos órdenes inconciliables: entre ellos no existe continuidad posible, y por lo tanto, no debería haber lucha ni victoria (CAMPRA, 2008, p. 26).

“Juntapapeles”

El narrador y protagonista de este relato, a partir de la muerte de un antiguo compañero de oficina (Marques), reconstruye la etapa en

que ambos habían comenzado una relación de confianza. A causa del vínculo laboral y del encuentro fortuito en un bar, surge un acercamiento que los lleva a reunirse en la casa de Marques. Una atmósfera extraña se manifiesta en la descripción del momento en que el protagonista llega al edificio en que vive su compañero. A partir de allí, el narrador, entre sueños e imágenes recurrentes, desconcierta al lector mostrando cómo esas representaciones descritas se mezclan en los momentos en que se encuentra dormido y en los que se mantiene despierto.

Marques le cuenta al narrador su afición por recoger papeles y objetos antiguos y, con el paso del tiempo, le confiará la empresa que se ha propuesto: la culminación de una “Obra” de la que el lector no posee detalles exactos para determinar de qué se trata. Sin embargo, tanto Marques como su compañero, estiman que el trabajo es inabarcable: “Ciertamente jamás llegaría a terminarlo. No cometí el error de preguntarle por qué hacía aquello, cuál era el sentido de ese trabajo” (INTROINI, 1989, p. 14). Luego de la muerte de Marques, hacia el final del tiempo del relato, el protagonista, sin que el lector llegue a comprender las razones, se transformará en un nuevo “juntapapeles”.

Este es el primer relato de *El intruso*, libro que inaugura la obra de ficción de Juan Introini, por esto, y por la posibilidad que ofrece para desarrollar algunas ideas que responden a características generales en la obra del autor, transcribo una extensa cita de su comienzo:

Toda vez que tengo un diario entre mis manos procedo por riguroso orden: hojeo política nacional e internacional, panorama económico, espectáculos, y sobrevuelo los avisos mortuorios para después sumergirme en los clasificados. Sin embargo esta mañana oliendo a humedad y café negro bajo un cielo sucio que se cuele por las ventanas del Café, mis ojos frenan de golpe en la página de los muertos, cuando ya los dedos han iniciado el despegue. Allí está el anuncio, tan modesto como él lo fue. A una columna, en el fondo de la página, como buscando pasar inadvertido, contiene las sólitas palabras rituales encabezadas por el Q.E.P.D. Es un aviso más pero hay algo que no encaja. De pronto lo descubro: llama la atención que siendo un aviso único no participen los parientes sino tan solo sus amigos. En realidad, yo nunca le conocí ningún pariente aunque él aludiese vagamente a primos y tíos jamás visitados. Conjeturo que el anuncio de la familia debe haber aparecido en otro diario, y ya perdido todo interés en la lectura, tomo la taza y bebí un largo trago de café y le agradecí a Margarita la gentileza de habérmelo servido tan sabroso como estaba. Yo era

nuevo en la oficina y era la única que había saltado el muro inicial para llegar hasta mí con su buen humor y su gordura maternal. En la sección éramos ocho: Margarita, cinco mujeres de diferentes edades, Marques y yo. [...] (1989, p. 5).

En el primer enunciado (desde la mayúscula al punto) se presenta la narración con un ceñido acercamiento al realismo, en el que nada de lo presentado genera una tensión o una alerta en el lector. En el segundo, que introduce una distancia con el anterior a partir del nexo adversativo “sin embargo”, el narrador incorpora una locación (“Café”) que será fundamental en la lectura del relato y del conjunto de los textos de Introini. Son tres los motivos de la importancia de este término: por estar encabezado por una letra mayúscula, por tratarse de un espacio recurrente que adquiere una funcionalidad relevante en la toda la obra del autor y, finalmente, por una ruptura con la espacialidad que el narrador describe a continuación, idea que desarrollaré inmediatamente; luego volveré a los puntos mencionados en primer y segundo lugar.

223

Siguiendo la lectura de este pasaje, se observa que el narrador personaje, sin establecer ninguna conexión causal, sino, por el contrario, silenciando el motivo del movimiento, se ubica en la oficina en la que trabaja. La explicación o la causa de la traslación espacial, que exigiría un relato realista, no es mencionada. El objeto café, que es el indicador que une a un espacio con el otro, es servido al narrador por una compañera de su trabajo, generando así una tensión sobre el lector, ya que en la indicación anterior se encontraba en el Café. Este silenciamiento que se observa en el pasaje es posible detectarlo a partir de relecturas o de una lectura atenta, dada la acumulación de información con que se inicia el relato. Sobre el recurso del silencio, Rosalba Campra expresa:

Existen [...] silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características de “género”. Este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad (2008, p. 112).

Pero, para despistar al lector, este narrador utiliza otro recurso, al que volverá unas páginas más adelante. Indica un punto de atención en el cual debe centrarse quien lee, marcando una orientación en la lectura que lo distiende de la traslación silenciosa: “hay algo que no encaja. De pronto lo descubro: llama la atención que siendo un aviso único no participen los parientes sino tan solo sus amigos”. Funciona así como un indicador de un “problema” que el propio personaje resuelve, generando una tensión y luego una distensión sobre el lector para introducir un elemento aún más problemático sin solución.

El recurso de tensión y distensión que produce el narrador, marcando al lector un problema menor donde subyace otro más complejo, se reitera en otro pasaje del relato: “Bajo al azar por Constituyente sorteando mecánicamente los charcos para no estropear los únicos zapatos buenos que me quedan y, casi sin darme cuenta, me meto por una bocacalle y a los pocos metros doy con el basural y me extrañó encontrar un basural allí, en plena Agraciada” (INTROINI, 1989, p. 7-8). Nuevamente, el narrador le indica al lector dónde está el extrañamiento para él: el hallazgo de un basural en (Avenida) Agraciada. Sin embargo, surge un problema subyacente mayor y es el que advierte casi cualquier lector montevideano atento: la calle Constituyente y la Avenida Agraciada no tienen puntos de contacto en el mapa “real” de la ciudad.

La narración establece silencios con los que rompe la lógica causal de los hechos, afectando tanto la continuidad del espacio como la del tiempo o, mejor, presenta una forma de contigüidad del espacio y del tiempo distinta a la que se produce en los relatos realistas. Puede decirse entonces que genera una vacilación⁵ sobre el lector pues no tiene suficientes elementos para determinar la posibilidad o imposibilidad de lo narrado. Es interesante recordar aquí lo que menciona Irène Bessière: “el relato fantástico no se especifica únicamente por su verosimilitud, de por sí inasequible e indefinible, sino por su yuxtaposición y la contradicción de los diversos verosímiles, es decir, las vacilaciones y las rupturas de las convenciones colectivas sometidas a examen” (2001, p. 86). La ausencia de explicación para estas traslaciones es la que le impide al lector establecer claramente cuál es la causa de estos

⁵ Tomo el concepto de “vacilación” de Tzvetan Todorov, a quien volveré al trabajar el siguiente relato.

acontecimientos e, incluso, la incertidumbre sobre si lo sucedido le ha ocurrido o no a este personaje. A partir de esta introducción, se ponen en cuestión todos los acontecimientos posteriores.

Un problema secundario, en relación a las temáticas fantásticas que trata el relato, es la dificultad de establecer los momentos en que el narrador sueña y en los que permanece despierto, a pesar de que él mismo apunta que en determinado momento se ha quedado dormido. Sin embargo, esta indicación, con su correspondiente efecto “tranquilizador” sobre el lector, es posterior al momento en que lo ha introducido en la descripción escatológica y desconcertante de su sueño. Esta es otra de las características recurrentes en la obra de Introini: generalmente, en sus relatos, la historia no coincide con el orden en que se presentan los acontecimientos, lo que provoca una dificultad en la lectura, ya que obliga a ordenar la cronología de los sucesos. Esto está directamente relacionado con la distorsión de la temporalidad y con la densidad y la difícil asimilación de la información presentada, produciendo sobre el lector la desconfianza sobre la adecuación a la que se vio exigido a rehacer.

Si bien el narrador describe las imágenes y luego advierte que se trató de un “sueño”, volverá a observar fragmentos de ellas cuando esté “despierto”. Por esto, y por lo dicho sobre el problema de la continuidad espacio-temporal del relato, el lector vacila sobre lo acontecido en la narración. Las rupturas en las continuidades de las coordenadas que irrumpen desde el inicio del relato, junto a la inclusión del “sueño” y el “desorden” en que los hechos se presentan, contribuyen a la indeterminación de la narración y a la duda del lector sobre qué y cómo ha ocurrido. Todo esto sería la clave, insuficiente, para descifrar la transformación, hacia el final, del personaje narrador en un continuador de la tarea de su antiguo compañero de oficina, quien pretendía lograr, a partir de su afición de juntapapeles, una obra inabarcable.

“La llave de plata”

Los personajes de Introini, como en el caso del ejemplo anterior, son seres solitarios que se presentan, generalmente, sin nombres, sin una clara identificación. Se comunican con dificultad con los demás, nunca obtienen lo que se proponen e, incluso, muchas veces no tienen

una clara conciencia sobre lo que buscan ni sobre los acontecimientos extraños en los que se ven envueltos, como sucede en el caso del personaje de “La llave de plata”⁶.

El protagonista de este relato, un joven estudiante de Economía que parece comenzar a proyectar su vida de madurez, es seducido por una oferta laboral “irrechazable”, como menciona el “hombre de negro” que se acerca a él mientras se encuentra en el “Café”. Como ocurre en todos los libros de Introini, se reitera esta locación. Retomo ahora los dos asuntos pendientes sobre este punto. El primero de ellos es la importancia que cobra este espacio en la obra de Introini por su recurrencia o por la trascendencia que los protagonistas y los personajes narradores le atribuyen, fundamentalmente, como sitio de encuentro social o de reuniones con individuos que luego los conducirán a enfrentarse a raros acontecimientos.

226

En segundo lugar y, quizá, más importante, es la escritura de esta palabra (al igual que otras en este mismo relato: “Ciega”, “Corporación”, etc.) con su primera letra en mayúscula. Este recurso parece indicar identidades: a veces funcionales (“el Ingeniero”, “el Arquitecto”, en *El canto de los alacranes*) o indicando rasgos (la Ciega, en este relato, como identidad formal y con cierta sugerencia a otras posibles formas de percepción de la realidad). Esto está en relación con el problema de la identidad que recorre toda la obra de Introini. De ahí, que muchas veces se presenten personajes indeterminados (“el hombre” o “la mujer”, “el señor G.” de “Enmascarado”), a veces confundiendo los nombres (en el relato “El intruso” el narrador nombra al coprotagonista indistintamente de seis formas diferentes: Gardini, Gandili, Gambini, Galdini, Gandini y Gasdini), en otras ocasiones se utilizan nombres similares que generan confusiones en el lector (Amelia y Amalia en *El canto de los alacranes*). Como plantea Albarado, esto “forma parte de un cuestionamiento más exhaustivo a la palabra, a la *arbitrariedad del signo*” (2014, s/p) [subrayado en el original].

⁶ Debe destacarse que este cuento posee notables similitudes con el relato “Thesilverkey” de H. P. Lovecraft. Sin embargo, también son importantes las diferencias, puesto que un estudio comparativo detenido sobre ellas daría como resultado interesantes observaciones sobre características generales de la obra de Introini que están en contraposición con las que se desprenden del cuento de Lovecraft. En ese sentido, pueden mencionarse algunas características del relato del autor estadounidense como el optimismo, la realización de la conjunción del mundo de la infancia con el de la adultez, la posibilidad de comprender el universo y, por consiguiente, la de acceder a una explicación final de lo que ocurre en el relato.

Este problema de identidad afecta a todos los seres del universo narrativo y sugiere el caos o la incomprensión final del mundo real que conocemos. Esta visión caótica se encuentra estrechamente relacionada con las pistas o claves que los narradores parecen dejarle al lector. Puede pensarse, finalmente, que solo se trata de un juego, dado que una de las características que se desprende de toda la obra de Introini es la imposibilidad de acceder a certezas.

Esto es importante para la lectura de este relato. En los acontecimientos que se presentan, de nuevo, desordenados cronológicamente, el lector descubre que los hechos narrados están sometidos a leyes que le resultan extrañas: el joven es contratado por una Corporación que le ofrece una considerable suma de dinero, que le es pagada puntualmente y con aumentos, a cambio de brindar mensualmente cifras que, desde el principio, parecen arbitrarias. El protagonista, al igual que el lector, advierte el problema.

227

Cuando el joven preguntó cuál era la labor que debía hacer para la empresa y el hombre le respondió que no necesitaba abandonar sus otras tareas, al protagonista “le volvió a aparecer la expresión incrédula” (INTROINI, 1995, p. 6). Con este recurso, el narrador continuamente logra volver hacia la verosimilitud, cuando apenas líneas arriba ha lanzado una proposición que resulta ilógica. De esa manera, la tensión narrativa siempre está en un vaivén, equilibrándose entre lo posible y lo imposible.

La explicación del hombre es la siguiente:

“[...] Usted irá recibiendo a lo largo de los días una serie de cifras; unas, como es natural, deberá registrarlas en el Haber, las otras en el Debe. A fin de mes presentará su informe por triplicado, a máquina y prolijamente dispuesto en dos columnas. No debe, bajo ningún concepto, analizar ni tratar de interpretar los datos. Su tarea será más bien mecánica” [...].

—“Supongo que por las boletas y facturas sabré cuáles van al Debe y cuáles al Haber”— dijo el joven.

—“¿Quién habló de facturas o boletas?”— respondió la voz opaca—. “Usted recibirá cifras, y cifras hay en todas partes, en un recibo de luz, en las páginas de un diario, en este ticket de consumición...” (p. 7).

Inmediatamente, el narrador hace que el protagonista mencione una explicación racional de lo que está sucediendo: “Pero es de locos” (p. 7). Y más adelante de nuevo: “El joven calló dudando entre seguir

adelante o rechazarlo todo de una vez” (p. 7). Finalmente, no es la credulidad en el hombre ni en la empresa lo que marca el destino del protagonista, sino su ambición. Así sella el pacto: “sus ojos tropezaron con el cheque y la rotunda cifra allí consignada terminó por ahuyentar sus escrúpulos” (p. 7). La aceptación no surge porque ha logrado ahuyentar sus dudas, sino porque es comprado por la Corporación; la incertidumbre, tanto del protagonista como del lector, nunca se disipa.

Así, lector y protagonista se van introduciendo en un mundo extraño en el que no se encuentran explicaciones suficientes para determinar qué es lo que esconden esas cifras ni cuál es el interés de la Corporación por ellas. Durante el transcurso del primer mes, el narrador hace mención a la sencillez de la tarea, refiere al azar en la elección de los números y a un sentimiento de ridiculez que siente el protagonista frente al empleo. Es entonces que vuelve a la incredulidad de lo que le ha ocurrido y plantea la posibilidad de que se trate de una broma que le ha jugado el mudo Benítez. Pero esta “lógica” vuelve a caer con la llegada de la Ciega (personaje que vende “cachivaches” y que se ha convertido en la conexión entre él y la Corporación) y le entrega el cheque prometido.

Es interesante observar este relato a partir de la definición de lo fantástico de Tzvetan Todorov:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario; o bien existe realmente, como los demás seres vivientes: con la reserva de que rara vez se lo encuentra.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que solo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural (2006, p. 24).

A partir de la restrictiva definición de lo fantástico de Todorov,

el lector puede preguntarse si la tarea a la que se enfrenta el protagonista es inútil o superior. Siguiendo al teórico, puede adoptar la inutilidad identificando el hecho como extraño (con una explicación inverosímil y racional); si resuelve que es superior, debería considerarlo maravilloso (con una explicación verosímil y sobrenatural). Sin embargo, los elementos que se plantean en el relato impiden la opción de una u otra, de modo que debe pensarse en la incertidumbre. Lo acotado de la definición todoroviana de este espacio de indeterminación que se observa en este relato permite, quizás, concluir que puede leerse como fantástico desde las más amplias posturas teóricas. Finalmente, el espacio vuelve a cobrar importancia hacia el final, como otra muestra de la tensión entre lo posible y lo imposible. Si bien la descripción material del lugar al que accede el protagonista en la Ciudad Vieja (barrio de Montevideo) resulta rara, el lector no tiene elementos suficientes para determinar que se trate de un sitio que remita a una existencia estrictamente imposible.

229

A diferencia de “Juntapepeles”, donde el narrador desde el comienzo del relato introduce tensiones sobre el lector, en “La llave de plata” estas tensiones van en aumento. Desde el inicio de la narración, el protagonista tiene un comportamiento similar al del lector y ambos se introducen poco a poco en un mundo insospechado, desembocando finalmente en una incertidumbre en la que el lector no puede decidir sobre la naturaleza de los acontecimientos. En una relectura, se rastrean elementos que habían indicado el camino hacia la lectura fantástica, tratándose de recursos que no son exclusivos de este texto, sino que están presentes a lo largo de toda la obra de Introini.

A partir de una propuesta de Gerard Genette, Campra menciona tres tipos de relatos: a. el verosímil, b. el motivado y c. el arbitrario y sostiene que “con frecuencia el relato fantástico se identifica con el tipo c) o, lo que es lo mismo: falta de motivación” (2001, p. 178). Más adelante agrega: “una explicación exhaustiva, una causalidad general de los acontecimientos fantásticos, queda siempre pendiente, confiada a la imaginación del lector, o bien es contradicha por otras explicaciones igualmente posibles. Ahora bien, en los relatos fantásticos de motivación explícita, la transgresión está muy marcada a nivel semántico” (p. 178). En general, en los relatos de Introini se dan estos dos tipos de mecanismos. Por un lado, las resoluciones a

los problemas planteados al lector son incompletas o se debilitan con la introducción de nuevas afirmaciones. Por otro lado, los narradores proponen una causa reveladora que se vuelve problemática por medio del manejo de ciertos recursos.

Entre estos ardidés observados en las narraciones, puede pensarse en el uso de las metonimias y de las hipálages; en el primer caso, tomada como el uso de un término que designa una propiedad que se encuentra en una relación de existencia con la referencia habitual de ese mismo término, y, en el segundo, funcionando a través de la ruptura de la asociación lógica por atribuir a un sustantivo una cualidad o una acción propia de otro que se encuentra cercano en el texto. Ambas figuras de traslación o de contigüidad permiten advertir un corrimiento mediado por la atribución de cualidades impertinentes. La presencia continua de estas figuras, como en el caso de “La llave de plata”, afecta la construcción del relato y permite observar el distanciamiento del realismo que reflejan estas narraciones a través de la visión caótica del universo, donde las palabras son insuficientes para explicar los hechos que ocurren en la “realidad”. Como ejemplo de estas figuras, puedo remitir al primer párrafo completo de este relato: “—¿Trajo el disquete?— bisbiseó la Ciega apoyando su mirada vacía en el confuso entrechocar de voces, vasos y pocillos que se dilataba a espaldas del hombre” (INTROINI, 1995, p. 3).

Otro de los recursos utilizados por Introini que genera interpretaciones ambiguas en el lector, al igual que los mencionados anteriormente, es la atenuación, por medio de modalizadores (“como”, “casi”, “como si”), del hecho singular que irrumpe. Un ejemplo, de este relato, se observa en la referencia a la Ciega “haciendo girar su perfil como en espera de instrucciones remotas” (1995, p. 3). Esta recurrencia genera continuamente tensiones, en este caso, permitiendo la sospecha de que el personaje posee una capacidad comunicativa desconocida, pero relativizando esa posibilidad. Sobre este punto, escribe Campra: “Los «tal vez», los «quizá», los «puede ser» señalan la tentativa de racionalizar el fenómeno, y al mismo tiempo, a causa de su marcada reiteración, subrayan la inutilidad de las explicaciones propuestas” (2008, p. 125).

Un caso extremo es la afluencia del verbo “parecer”: “parece como que”, “me pareció”, etc. Permite acercarse, nuevamente,

a la noción sobre la imposibilidad de abordar cualquier objeto: siempre hay algo subyacente e imperceptible. La apariencia latente e indescifrable se destaca en los personajes disfrazados o encubiertos, como en la acción de Rodó en “Enmascarado” al quitarse su máscara montevideana cuando llega a Europa y permite desmitificarlo⁷ (de la misma manera que ocurre con Acuña de Figueroa en *La Tumba*) o en el ocultamiento que hacen de sí mismos algunos protagonistas como en el caso de “Un disfraz para Batman” del libro *La Tumba*. Estas últimas precisiones también resultan útiles para el estudio del relato presentado anteriormente, “Juntapapeles”, en el que el traslado de la tarea de un personaje hacia el otro los muestra como una continuidad y problematiza sobre sus identidades.

“El senador”

231

El relato titulado “El senador” del libro *Enmascarado* presenta una particularidad con respecto a la obra completa de Introini. Es una narración que se desarrolla en una urbe alejada en el tiempo y en el espacio de los escenarios predominantes, que pueden identificarse, principalmente, como referentes de la ciudad de Montevideo en un período que coincide con el de la creación. Pueden encontrarse relatos que se apartan geográfica y temporalmente de este contexto, pero en la mayoría de los casos suceden por mediación de ensoñaciones (la referencia a la Europa de principios de siglo XX en “Enmascarado”) o de recuerdos (la referencia a Brasil durante el siglo XIX en *La Tumba*). Un espacio secundario ocupan las narraciones que transcurren en balnearios, que, a pesar de no identificarse, pueden pensarse como uruguayos (como los casos de “Tríptico” de *Enmascarado* o el del espacio en el que confluyen todos los relatos del libro *El canto de los alacranes*); se trata de un escenario que ingresa en la narrativa de Juan Introini recién a partir sus dos últimos libros. Por lo dicho, debe

7 Francisco Álvez Francese, en un trabajo que estudia las intertextualidades de este relato con la obra shakespeariana, se refiere al epígrafe que lo encabeza: “«(Rodó) es un enmascarado» [...] La frase, tomada del prólogo al estudio crítico y antología de José Enrique Rodó realizada por Emilio Oribe se sitúa entonces como declaración de principios o, al menos, de principio: el cuento surge como desarrollo de la idea que contiene esa afirmación. [...] Situar esta cita es un gesto de inconfundible eficacia: Introini presenta «Enmascarado» como forma de recepción de una obra que ha tenido en cada generación sus exégetas y detractores, pero que jamás se ha dejado de leer” (2015, s/p).

considerarse la singularidad de “El senador”, dada por su localización, sin mediaciones de ningún tipo, que remite al Imperio Romano.

Es un relato que se presenta, al igual que los anteriores, dentro de un contexto realista pero con elementos que, si se juzgaran de manera anacrónica, podrían pensarse como maravillosos. Me refiero con esto a determinadas expresiones de los personajes que aluden a creencias de la época que no pueden considerarse como introducción del lector a un mundo de leyes propias, sino que se trata de manifestaciones de la ideología del momento. Puede pensarse, en cambio, en algunos de esos elementos puestos al servicio de una funcionalidad fantástica que paso a paso va mostrando o sugiriendo dos planos de la “realidad”.

Su argumento está centrado en la búsqueda, por parte de algunos miembros distinguidos de la sociedad romana, a una salida de un momento de crisis que enfrenta el Imperio. A partir de la reunión de estos individuos, surgirá el nombramiento del nuevo emperador. En la asamblea, a la que algunos senadores han sido invitados a participar y, luego de la intervención y fundamentación de algunos de ellos, es designado como el elegido el protagonista de la historia, a quien el narrador, nuevamente, no identifica.

232

El relato, narrado en tercera persona con focalización en su protagonista, de a poco, va introduciendo otro plano de la “realidad” a partir de una acción que provoca este personaje: cada vez que cierra sus ojos una especie de “sueño” lo saca momentáneamente del sitio en el que se encuentra. A causa de la focalización, es posible pensar que se trata de un hecho lógico y sin conflictos, generado por la imaginación del personaje que habilitaría esa traslación. Sin embargo, los relatos secundarios que introducen sus “sueños” a la historia van cobrando a lo largo de la narración una mayor materialidad que, junto con el manejo sintáctico que estudiaré a continuación, permitirían ubicarlo dentro de una caracterización fantástica.

El tema fantástico central del relato es el problema del límite entre el estar despierto y el estar soñando, de cuál de los dos espacios es el “real”, pero surge, de forma paralela, el tema del doble, ya que se desprende cierta posibilidad de que un individuo se aleje de la “realidad” y pueda estar en dos lugares a la vez. Esta idea está estrechamente relacionada con la expresión del personaje cuando es elegido como

el futuro emperador: “Cuando oyó su nombre en los claros acentos de Aureliano lo invadió una extraña sensación de irrealidad, como si el designado fuera otro, pero todas las miradas convergían hacia donde él estaba [...]” (INTROINI, 2007, p. 17). La posibilidad de un desdoblamiento del personaje se ve modalizada por “como si”, por lo que el narrador no manifiesta un acontecimiento producido de forma efectiva, sino sugerida. El rastreo de otros elementos del relato, que acuden a complementar la idea anterior, mostrarán cómo este desdoblamiento, a partir de la simple acción que realiza el personaje cerrando sus ojos, conduce a una lectura fantástica a causa de la fuerza material que van adquiriendo las imágenes “soñadas” hasta desembocar en una ambigüedad sin solución en el cierre del relato.

Durante el debate previo a la elección del protagonista, se destaca el comentario de uno de los oradores que, en un primer acercamiento al texto, el lector lo juzgaría como insignificante, sin embargo, en la globalidad de lo narrado adquiere otra dimensión: “Severo –enjuto, nervioso, de ojos febriles– disertaba apasionado acerca de aquel otro mundo, hasta ahora vedado, oculto, que habitaban los Antípodas” (2007, p. 12). Este pasaje, que es presentado de forma aislada y sin una correlación inmediata con los sucesos del relato, adquiere una importancia fundamental al momento de advertir la sugerencia del narrador sobre la posible existencia de otro mundo (“vedado” y “oculto”), aunque nunca se mostrará o describirá de forma explícita. Sobre este procedimiento de los relatos fantásticos, sostiene Campra:

Al llegar al punto final debe actuar un reordenamiento, una reubicación de las teselas del mosaico de modo que formen un dibujo coherente: con mucha mayor fuerza que en otros géneros, ese reordenamiento funciona como una revelación [...]. Elementos que podían parecer prescindibles entablan conexiones secretas con otra cosa que está más allá: se convierten en indicios, en señales que el texto manda desde distintos niveles y con distinto resplandor (2008, p. 171-172).

Luego de la elección, el protagonista sentirá que ha sido urdida una traición a sus espaldas. Sus sospechas comienzan con el apoyo que recibe de Marco Nigidio Lecca, quien le confía que será “el primero en apoyarlo en el senado [...]. Lecca y él eran tan antagónicos como el agua y el fuego, como el invierno y el verano. Desde que ambos habían alcanzado la edad viril se habían enfrentado en todo” (INTROINI,

2007, p. 18). De esta forma, el narrador plantea dos asuntos a la vez: por un lado, la extrañeza del apoyo que es cardinal para encauzar al lector hacia la sospecha de la trampa tendida y, por otro, la sugerencia de un nuevo desdoblamiento del personaje principal, al aludir a un posible auxilio de quien se halla en sus antípodas, construyendo una conexión con el pasaje estudiado previamente.

A partir de estas nociones, pueden releerse como fantásticos tanto el relato como la acción que realiza el protagonista al cerrar los ojos con la finalidad de trasladarse a otro mundo. Este acto del personaje se describe ya a partir del segundo párrafo de este texto: “Cerró los ojos y las imágenes centellearon en su mente” (p. 9). Luego de la descripción de sus recuerdos y sus reflexiones, el cuarto párrafo comienza: “Reabrió los ojos, sacudió la cabeza como tratando de ahuyentar aquellas imágenes” (p. 10). Por medio del verbo “sacudir”, mediado nuevamente por una modalización (“como”), el narrador sugiere cierta materialización en esas imágenes.

234

Más adelante, en el momento en que el personaje se dirige en su litera hacia la reunión en que resultará elegido, se narra:

Reclinado en los cojines, con un pequeño pote de nardo debajo de sus narices, procuró concentrarse en la lectura de un manuscrito pero fue inútil: a través de las cortinas corridas lo alcanzaban el murmullo incesante de la voces, los gritos destemplados de los vendedores que se mezclaban con los de sus esclavos, el tintineo de las monedas, el estrépito de un ánfora que se hacía añicos, lamentos, insultos, gemidos, imprecaciones y todo acompañado por un olor hediondo exhalado de tantos cuerpos hacinados que le recordó la fetidez de los cadáveres después de las batallas y le trajo un relámpago de su sueño con caballos de espectrales ojos de fuego precipitándose en confusa caída hacia desfiladeros de simas insondables (p. 11).

La referencia al “nardo” en esta cita permite una aproximación al tema de las sustancias que alteraran la conciencia, recurrente en toda la obra de Introini. Esta presencia constante, principalmente de bebidas alcohólicas, tiene una particular funcionalidad⁸. Al igual que todos los recursos trabajados, estas sustancias sugieren la posibilidad de ser la

⁸ Una lista incompleta de las sustancias mencionadas en la obra de Introini incluiría: ginebra, vino, vinos dulzones, vino especiado, vino espumante, cerveza, caña, whisky, grappa, coñac, vodka, licores, café, yerba, tabaco, rapé, marihuana, cocaína, nardo, valeriana, opio y láudano.

explicación de los acontecimientos ocurridos. Sin embargo, también resultan insuficientes como motivación para la irrupción de un plano “lógico” en uno “ilógico”. Cumplen sí una funcionalidad argumental, ya que pueden actuar como causa o consecuencia de una tensión sobre los personajes, disipar malestares o como una intención consciente o inconsciente de evasión o traslado a otra situación o estado. Se trata de una nueva señal de que lo “otro” no se manifiesta de forma explícita, sino que siempre está amenazante.

Es importante en este pasaje, además, la mención a los “caballos” y a los “desfiladeros”, que funcionan como términos de conexión entre los dos mundos que serán sugeridos en el cierre del relato. Por otro lado, continúa a lo largo de la narración el acto voluntario del personaje de cerrar sus ojos y trasladarse hacia otros sitios mientras, por ejemplo, un “anciano orador procedía a resumir sus argumentos [...] pero todavía no quiso abrir los ojos porque lo asaltó, una vez más la certidumbre –cada vez más frecuente en los últimos tiempos– de que todo aquello era un gran escenario” (p. 16). Surge así una nueva alusión a la posible existencia de dos espacios antagónicos o, al menos, distanciados, sobre los que no habría posibilidad de determinar cuál de los dos es el “real”.

Algunas líneas antes de llegar al final, cuando el protagonista ingresa a su hogar y se dispone a tomar un baño, el narrador marca una clara referencia a la posibilidad de una conexión entre ambos mundos, sin embargo, esta indicación está nuevamente mediada por el modalizador “como si” y por la polisemia que adquiere la palabra “abertura” (ya que cuenta con la posibilidad de tener un referente posible, por ejemplo “puerta”; como imposible, en tanto cruce de un mundo a otro): “En el momento de entrar en la pileta lo alcanzó un nuevo escalofrío, como si alguien hubiera descubierto por un instante una abertura” (p. 20). La sugerencia a la posibilidad del pasaje entre mundos está reforzada por el pronombre indefinido “alguien” y por el complemento circunstancial “por un instante”, sin embargo, como sucede a partir de los recursos que se han trabajado en estos tres relatos, el lector nunca puede, finalmente, confirmar o desechar sus sospechas.

Hacia el final de la narración, cuando el personaje se halla dentro de la pileta, se conjugan tres elementos: la acción de cerrar los ojos, el sueño mencionado previamente y la “realidad”: “Cuando intentó incorporarse, dos fuertes manos le aherrojaron los hombros.

Entonces cerró de nuevo los ojos, se hundió suavemente en el agua –los caballos se precipitaban desfiladero abajo– y esperó el primer golpe” (p. 21). A partir de todas las sugerencias estudiadas, “el primer golpe” admite referencias ambiguas, ya que no es posible determinar cuál de los dos planos pertenece al mundo “real” como tampoco establecer si hay posibilidades de entrar y salir materialmente de ellos. Así, se genera una vacilación en el lector dada por la alternativa sin solución: ¿el golpe refiere a la caída de los caballos o a un impacto sobre el protagonista?

El rastreo que me he propuesto en este trabajo habilita una lectura fantástica de estos tres relatos y permite acercar esta categorización a toda la obra de Introini. La ubicación privilegiada que tienen en sus respectivos volúmenes condiciona al lector en un modo de lectura que, al igual que las pistas que los narradores van diseminando, lo orientan hacia búsquedas de soluciones que parecen, desde el comienzo, inaccesibles. Este modo de escritura, crítica con los códigos realistas y con las concepciones hegemónicas, habilita la entrada de otras formas de abordar el espacio que nos rodea: “como si alguien hubiera descubierto por un instante una abertura”.

BIBLIOGRAFÍA

ALBARADO, Juan Carlos. “Revisión crítica de la obra de Juan Introini desde los espacios de condena, dolor, vicio, locura y transgresión en su narrativa”. In: *VIII Congreso Literaturas Infernales*. Montevideo: Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, 2014.

ÁLVEZ FRANCESE, Francisco. “El juicio de Rodó: una lectura shakespereana de *Enmascarado*, de Juan Introini”. In: *Coloquio Internacional Montevideana IX*. Montevideo, 2015.

BESSIÈRE, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. Trad. David Roas. In: ROAS, David (Introducción, compilación y bibliografía). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2001. p. 83-104.

BOZZETO, Roger. “¿Un discurso de lo fantástico?”. Trad. Emilio Pastor Platero. In: ROAS, David (Introducción, compilación y bibliografía). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2001. p. 223-242.

BRANDO, Óscar. “Genio y figura: la narrativa de Juan Introini”. In: *VIII Congreso Literaturas Infernales*. Montevideo: Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/244049525/Brando-Oscar-Genio-y-figura-La-narrativa-de-Juan-Introini-1-pdf#scribd>. Acceso en: 1 jul. 2015.

CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Editorial Renacimiento, 2008.

_____. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. Trad. Luigi Giuliani. In: ROAS, David (Introducción, compilación y bibliografía). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2001. p. 153-191.

INTROINI, Juan. *El canto de los alacranes*. Montevideo: Yaugurú, 2013.

_____. *El intruso*. Montevideo: [edición de autor], 1989.

_____. *Enmascarado*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2007.

_____. *La llave de plata y otros cuentos*. Montevideo: Proyección, 1995.

_____. *La Tumba*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2002.

OLIVERA, Jorge. “Una narrativa del desborde: los cuentos de Juan Introini”. *Cahiers de LI.RI.CO*, n. 5, p. 143-161, 2010. Disponible en: <http://lirico.revues.org/407>. Acceso en: 1 jul. 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006.