

# Lo obsceno en la obra de Juan Introini. Aproximaciones al libro *El canto de los alacranes*

The obscene in Juan Introini. Approaches to the book  
*The song of the scorpions*

JUAN CARLOS ALBARADO

(Uruguay)

Instituto de Profesores "Artigas". Consejo de Formación en Educación y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad de la República  
jcalbara@gmail.com

Recibido: 20/08/2020

Aceptado: 11/11/2020

**Resumen.** La crítica en torno a la literatura de Juan Introini aún es escasa, aunque parece haber un acuerdo común en su gran valor literario. Su último opus, *El canto de los alacranes* (2013), puede ser entendido como una clave de lectura que habilite nuevas miradas sobre una obra relativamente breve pero contundente. Partiendo de un repaso por otras concepciones de lo raro (Sartre, Caillois), y a través de una revisión panorámica sobre su bibliografía previa a este último libro y la aparición en diferentes antologías del Uruguay, podría establecerse una conexión con la corriente de aquello que ha sido denominado como literatura extraña o rara.

**Palabras clave:** Juan Introini, El canto de los alacranes, narrativa, raros, literatura fantástica

**Abstract.** The criticism on the literature of Juan Introini is still scarce although there seems to be a common agreement in its great literary value. His latest opus, *El canto de los alacranes* (2013), can be understood as a reading key that enables new views on a relatively brief but forceful work. Starting from a review of other conceptions of the rare (Sartre, Caillois), and through a

panoramic review of his bibliography prior to this last book and the appearance in different anthologies of Uruguay, a connection could be established with the current of what has been termed as strange or rare literature.

**Keywords:** Juan Introini, El canto de los alacranes, narrative, rare, fantasy literature

## Introducción

Hasta donde sabemos el universo narrativo de Juan Introini se reduce a cuarenta cuentos distribuidos en cinco libros publicados entre los años 1989 a 2013: *El intruso* (1989), *La llave de plata* (1995), *La tumba* (2002), *Enmascarado* (2007) y *El canto de los alacranes* (2013). En rigor, la escasa crítica que se ha expedido sobre su obra, optó por considerar *La tumba* como una novela (Rocca, 2013: 3). Es evidente en esta la gran dependencia entre relatos que, en ocasiones, no permite una comprensión cabal de los mismos sin las referencias de los demás o los sugerentes fragmentos de un vertebral cuaderno marrón. Podríamos agregar, como veremos más adelante, que el libro que nos ocupará en este trabajo también debería entenderse a su manera como una novela.

Condiciones humanas como las manías que se convierten en obsesiones y, muchas veces, derivan en la locura, o la espectacularización de las relaciones; los espacios cerrados que provocan la claustrofobia o abiertos pero impersonales como los cementerios, laberintos o playas son algunos de los motivos recurrentes en la narrativa de Juan Introini.<sup>1</sup> Motivos que aparecen en ocasiones con mínimas va-

---

<sup>1</sup> Juan José Introini Abal pasó a ocupar, el 8 de noviembre de 2011, el sillón “Javier de Viana”, de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Antes, había dirigido el Departamento de Filología Clásica y coordinado el Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En 1971 se había licenciado en Letras por esta misma Facultad y en 1977 concluyó su Profesorado de Literatura en el Instituto de Profesores “Artigas”. Además de narraciones publicó ensayos sobre literatura clásica y traducciones del latín. En consonancia con la literaria es escasa su producción académica: *La trayectoria narrativa de Ítalo Calvino*, 1993 (inédito); “*Claudio: un inmortal ridículo*”, Montevideo, Actas de las primeras jornadas de estudios clásicos, 1995; *Séneca: Apocolocyntosis del divino Claudio*, Montevideo, Universidad de la República, 1996; *Aristeo y Orfeo en Virgilio*, Montevideo, Universidad de la República, 1996 (*Nuevo diccionario de Literatura*

riantes a lo largo de su obra, y que inducen a descubrir en su producción narrativa una cualidad que la sintetiza: la obscenidad.

## El impacto de una *Antología*

En 1966 se da en el lado oriental del Plata el tardío aunque seguro impacto de la *Antología de la literatura fantástica* y la consolidación de esta literatura<sup>2</sup> a partir de la hoy recurrida –tal vez más por su prólogo que por sus textos– *Aquí, cien años de raros*.<sup>3</sup> Rama, en el prólogo se reconoce, como lo hiciera en su momento Borges en “El escritor argentino y la tradición” (2004: 267), en relación al otro lado del río, que la “constante mayoritaria de las letras uruguayas fue y es el realismo; un sano, fecundo, vigoroso y también con frecuencia sencillo y aun primario realismo”. Rama agrega que su selección no supondrá una oposición al realismo sino solo una “exploración de mundo” (1966: 8-9). Claramente de esta forma Rama acusa recibo de la propuesta de los argentinos manifiesta en el prólogo firmado por Bioy Casares (1940) y, con un espíritu menos combativo, plantea con más cautela la evidencia de esta línea latente en las letras uruguayas.

Dentro de esta tradición inaugurada por los argentinos se inscribe la obra de muchos narradores uruguayos que, incluso antes de ver sus cuentos reunidos en libros personales, fueron parte de antologías o muestras que vistas desde la crítica pueden ayudarnos a comprender sus procesos de conformación temática y estilística. El contexto de fines de los ochenta y principio de los noventa es además un espacio simbólico aún en incipiente desarrollo teórico (Brando, 1997; Esmoris,

---

*Uruguay*: 2001: 310); Publicó junto a Victoria Herrera, en 2008, el libro *La ninfa en la selva. Literatura uruguaya y tradición clásica* y, en 2012, sumando a Augusto Moreira, *Viejas líras y nuevos vates. Literatura uruguaya y tradición clásica*, ambos editados por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. En el año 2012 se jubiló de su cargo en la Facultad de Humanidades. Había nacido el 13 de febrero de 1948 y falleció el día 6 de julio de 2013.

<sup>2</sup> Dejando de esta forma de ser entendida como una literatura menor o “subliteratura” (Pastormelo, 2007: 70-71).

<sup>3</sup> Un análisis del prólogo de Rama y sus proyecciones puede leerse en: Benítez, Hebert (2014). “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas”.

2008), lo que vuelve necesaria la reflexión sobre los textos y sus vínculos más evidentes como es el caso de la *Antología de la literatura fantástica* y la producción rioplatense posterior a esta.

Hoy se ha vuelto ya un lugar común, y en ocasiones un facilismo, invocar el término “raro”<sup>4</sup> para todos aquellos autores que no encajan en las teorías, sobre todo las de lo fantástico. El *Diccionario de Autoridades* (1737) contenía cuatro entradas para el término:

RARO, RA.

2. Significa tambien extraordinario, poco común o freqüente. Latín. *Rarus*. CAST. Hist. de S. Dom. tom. 1. lib. 1. cap. 52. Algunos de ellos sintieron en el corazón un regocijo tan raro, y un consuelo de espíritu no visto. MONTOR. Obr. Posth. tom. 2. pl. 67. 3. Se usa tambien para dar a entender un corto número, o pocos, en qualquier classe o orden de cosas o personas. Latín. *Rarus*. ALCAZ. Chron. Decad. 3. Año 10. cap. 1. §. 4. Lo sabía executar con tanto secreto y dissimúlo, que fueron raros los que tuvieron noticia de su gran perfección. 4. Se toma assimismo por insigne, sobresaliente o excelente en su linea. Latín. *Rarus*. Eximius. ANT. AGUST. Dial. de Med. pl. 97. Las hierbas sospecho que sean medicinales, o raras.

Claramente es ambigua desde sus orígenes la noción de raro y ya puede aplicarse a elementos como a situaciones. Resulta interesante que no aparezca, al menos explícitamente, con un sentido negativo o peyorativo sino al contrario. Lo raro es lo sobresaliente o aquello que está más allá de las capacidades normales de cualquier cosa. Asimismo, es muy amplia la connotación del término ya desde sus orígenes latinos.

Rārus, a, um. adj. Poco denso, poco apretado, ralo, raro, que es claro. Textura rara, Lucr., tejido claro, poco denso; rara *tunica*, Ov., vestido transparente. | |

---

<sup>4</sup> Hugo Achugar, a partir del Diccionario de la Real Academia Española, realiza una revisión del término en cuestión en su artículo del año 2010, “¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas” (pp. 18-19).

Espaciado, esparcido, diseminado, distante (una cosa de otra). *Raris in locis*, Cic., en lugares diseminados (por la tierra); *apparent rari nantes in gurgite vasto*, Virg., aparecen aquí y allá náufragos sobre el vasto abismo del mar; *raris ordinibus constiterant*, Liv., habíanse formado en líneas espaciadas; *rarior acies erat*, Curt., la línea de batalla era menos compacta. || Raro, poco numeroso, escaso. *Raris animus est ad ea quae placent, defendena*, Sall., pocos son los que tienen valor para defender lo que quieren. || Que se ve o sucede pocas veces; raro, singular. *Rara quidem facie, sed rarior arte canendi*, Ov., notable por su hermosura, y más notable aún por su habilidad en el canto (Blánquez Fraile, 1983: 411).

## Ciento veinticuatro años de raros o La ruta de lo raro

Ángel Rama, en el ya mencionado prólogo que solo por una especie de provincialismo o comodidad se ha transformado en una más que manida referencia, utiliza el término que muchos explicaron en relación con el libro de 1896, *Los raros*, de Rubén Darío. Sin duda este es el gran antecedente, pero setenta años de diferencia es mucho tiempo, especialmente en esta era vertiginosa. Lo cierto es que existen otras líneas quizá no demasiado tomadas en cuenta, que pueden contribuir a la noción de raro que utiliza Rama e incluso podrían aportar insumos teóricos para otras perspectivas.

En 1947, Jean Paul Sartre incluye en su libro *Situations, I. Essais critiques*, el artículo “«*Aminadab*» ou du fantastique considéré comme un langage” (pp. 113-132).<sup>5</sup> En este prefigura de alguna manera la noción de raro que se consolidará en la teoría a partir del prólogo de Rama en el 66. Importa destacar la consideración que realiza Sartre sobre lo fantástico en dos autores, Maurice Blanchot y Franz Kafka, espe-

---

<sup>5</sup> En rigor, el artículo publicado en la revista *Cahiers du Sud*, en 1943 (Noudelmann Y Philippe: 2004: 29-30), y que deviene en ensayo, es una crítica a la novela *Aminadab*, de Maurice Blanchot, del mismo año. Claramente el artículo es un trabajo de crítica activa, pero también un repaso a la obra del antecedente inmediato y no reconocido de Blanchot, Franz Kafka; específicamente el Kafka de *El proceso* y *El castillo*, así como sus métodos narrativos que, según Sartre, Blanchot intenta imitar sin demasiada fortuna. Debo agradecer al Dr. Pablo Rocca el haberme hecho mención a este artículo de Sartre.

cialmente en este último, en relación al lenguaje. Lo fantástico se transforma en una búsqueda que ha dejado de lado fantasmas y «*succubes*» (p. 118). Pero, además, Sartre apela al término para referirse explícitamente a la literatura kafiana: “*Nos auteurs, qui ont fait un si long chemin ensemble, se séparent ici. De Kafka je n’ai rien à dire, sinon qu’il est un des écrivains les plus rares et les plus grands de ce temps*” (p. 129).<sup>6</sup>

Existe también otra referencia en este camino. En 1966, Roger Caillois publica una segunda edición de su *Anthologie du fantastique*, traducida como *Antología del cuento fantástico*.<sup>7</sup> En esta, el antólogo, mantiene los sesenta cuentos seleccionados en 1958, año de la primera edición. Curiosamente esos siete años suponen, por un lado, un recorte considerable al prólogo, que aparecerá íntegro también en 1966, en su libro *Images, images... essais sur le rôle et les pouvoirs de l’imagination*.<sup>8</sup> Y, por otro, un tardío reconocimiento pues, inmediatamente después del catálogo de las categorías del género, agrega unos párrafos finales donde, entre otros, reconoce por primera vez los antecedentes de Borges, Bioy Casares y Ocampo (p. 28), y replica nuestro término en discordia: “*De longues recherches ont été indispensables pour constituer cette anthologie. Presque tous les recueils qui existent se bornent au domaine anglo-saxon. Certains insèrent timidement de rares récits français ou allemands, toujours les mêmes d’ailleurs*” (p. 27).<sup>9</sup>

Sin lugar a dudas el término era usual, en ocasiones para no entrar en definiciones más complejas o, mejor aún, dando por sobreentendido que tal noción era diferente a la de lo estrictamente fantástico.

En 1966 Rama conoce la obra de estos autores, y debió advertir el término que fuera título de Darío. Sin embargo, no menciona en su prólogo estos trabajos, pese a proponer una teoría sobre lo raro evidentemente relacionada con las ideas sartrianas.<sup>10</sup> En suma, parece inevitable la relación Darío-Rama, pero una ruta

---

<sup>6</sup> Las cursivas me pertenecen.

<sup>7</sup> Agradezco al Dr. Manuel López la pesquisa realizada y el envío de este libro desde Brest.

<sup>8</sup> “*De la féerie à la science-fiction*”, prólogo a la primera edición de la *Anthologie... sera luego: “De la féerie à la science-fiction l’image fantastique”* en *Images, images...*

<sup>9</sup> Ídem nota 6.

<sup>10</sup> Excede las dimensiones de este trabajo una demostración más estricta del postulado anterior, aunque basta ver la *Cronología y Bibliografía de Ángel Rama*, elaborada por Álvaro Barros-Lemes y

Darío-Sartre-Caillois-Rama implicaría barajar nuevas concepciones de lo raro y, por ende, de lo fantástico.

### *El canto de los alacranes*

Con la tradición que se repasó brevemente entronca la literatura de Juan Introini, quien no podía estar ajeno a su conocimiento, más o menos fuerte. Introini retrotrae sus vínculos hasta el versátil poeta que fue Francisco Acuña de Figueroa, autor del himno nacional uruguayo,<sup>11</sup> sin olvidarse, desde luego, de Juan Zorrilla de San Martín, el poeta de la patria o de José Enrique Rodó, intelectual de gran trascendencia latinoamericana, sobre todo a partir de su *Ariel*, a fin de cuestionarlos o satirizarlos: “no eres el Poeta de la patria y nunca lo serás; ni el Himno, ni tus odas serviles, ni las toneladas de versos huecos han valido para justificarte. ¡Atrás!”, en “La tumba” (Introini, 2002:17); remedándolos: “No sé cuánto había copiado del poema. [...] “Siempre me conmovió la suerte de los charrúas –fue su respuesta rápida–...”, en “Juntapapeles” (1989:14); o parodiándolos: “Ariel hace una entrada espectacular: deslizándose sobre patines, calza flamantes zapatillas ADIDAS y viste un traje deportivo NIKE blanco plagado de logos y grifas”, en “Enmascarado” (2007: 55-91). Podríamos verlo, entonces, como un narrador heredero de cierto malditismo, por sus tópicos, también porque su narrativa, elusiva, compleja, cuestionadora de estatutos y cánones estará destinada a un número reducido de lectores, y, en última instancia, porque su concepción del mundo no es para nada obsecuente ni optimista.

*El intruso*, primer opus de este escritor, se editó en el año 1989. Resulta tal vez significativo el hecho de ser, esta primera obra, una edición de autor, cuestión que no se repite en las siguientes cuando Introini, de cierta forma, ha comenzado a ingresar al canon nacional. En 1991 aparece un cuento suyo, “Naturaleza muer-

---

Carina Blixen en 1986 para comprobar el gran aprecio que tenía, al menos, por la obra de Sartre. Es posible suponer que desconociera la segunda edición de la obra de Caillois, y por ende las palabras señaladas, aunque es poco probable.

<sup>11</sup> Por esas cosas del destino neoclásico Acuña de Figueroa también es autor del himno de Paraguay.

ta”, en la antología *Extraños y extranjeros*, que luego formará parte de *La llave de plata*, de 1995. En el año 1999 Silvia Lago, Laura Fumagalli y Hebert Benítez publican *Cuentos fantásticos del Uruguay*,<sup>12</sup> antología en la que figura el cuento “El coleccionista”, perteneciente al ya citado libro de 1995. Y, por último, en el año 2010, Lauro Marauda publica *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*, un trabajo crítico que culmina en una antología, en la que recoge “Andrógino”, también perteneciente a *La llave de plata*.<sup>13</sup> Resulta al menos interesante encontrarnos en estas selecciones únicamente con cuentos pertenecientes a un mismo libro.

Aparte de esto, corresponde advertir la presencia de otros relatos publicados fuera de las antologías. En el año 1997 se publica “*La tumba*” (fragmento de lo que será la novela homónima de 2002), en el entonces *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, y en 2012 en la *Revista de la Academia Nacional de Letras*, dos relatos que luego integraron, en el año 2013, *El canto de los alacranes*.

Claramente el autor ha comenzado a ser parte del canon –así como sucediera con muchos de los considerados malditos en algún momento–, aunque fue escasa su inclusión en las antologías de la época. Tomemos, por ejemplo, dos casos que lo omiten: el primero del año 1994,<sup>14</sup> *Cuentos por uruguayos*; el segundo además nos servirá para problematizar la cuestión de las generaciones en literatura pues se trata del muy amplio trabajo de Álvaro Riso, *La cara oculta de la luna: narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & Antología, 1957-1995*, de 1996.<sup>15</sup> Si bien Riso acota su antología a narradores que nacieron sobre fines de la década del cincuenta,

---

<sup>12</sup> Pese a la tradición que evidenciamos esta antología presenta un breve prólogo en el que los compiladores proponen que no es ese el espacio adecuado para discutir definiciones. Asimismo, la ficha de cada autor contiene apenas una información básica.

<sup>13</sup> Una primera versión de este trabajo de Marauda apareció con el título “Nueva fantasía uruguaya”, en *Deslindes*. Revista de la Biblioteca Nacional, Montevideo, N° 2-3, mayo de 1993.

<sup>14</sup> Extrañamente el subtítulo del libro indica *Antología 1990-1995*, aunque el pie de imprenta señale su aparición un año antes.

<sup>15</sup> Quedan ejemplos, de 1991 son: *20 años del cuento uruguayo (1970-1990)*, Linardi y Riso, y la *Antología de cuentos uruguayos contemporáneos*, AG Ediciones; *Cuentos de hoy*, de 1992. Por otro lado, desde el año 2000 en adelante podemos hallar un cuento suyo en *El cuento uruguayo. 35 narradores de hoy*, compilado por Lauro Marauda y Jorge Morón. Este último implica una excepción a discutir pues el relato seleccionado es “Descartes”, que pertenecerá luego al libro *Enmascarado*, en 2007.

estos pertenecen al grupo que, junto con nuestro autor, publicaron sus primeras obras en las décadas del ochenta y noventa. Introini, al igual que narradores como L. S. Garini (pseudónimo de Héctor Urdangarín), o Clara Silva, pertenecen a ese conjunto de narradores uruguayos que cuestionan, seguramente sin quererlo, las concepciones demasiado rígidas de la teoría literaria. Ya en los albores del siglo XXI la inclusión de su nombre en el *Nuevo diccionario de literatura uruguaya* (2001: 310-311), probablemente haya sido un paso más seguro hacia cierta canonización de Introini como narrador. Pero a fin de acotar los límites de este trabajo, y de concentrarnos aunque sea brevemente en uno de sus libros, nos detendremos por aquí.

## Fuerza centrífuga

Umberto Eco, en su *Historia de la fealdad*, señala que la obscenidad es lo opuesto al pudor como expresión de la incomodidad “de exhibir y referirse a ciertas partes del cuerpo y a ciertas actividades” (2011:131). Resulta fácil pensar a qué partes del cuerpo hacemos referencia, tratándose de un hombre una, o dos (si pensamos en los genitales y las nalgas) y en la mujer quizás dos (las nalgas en nuestra cultura occidental han sido “despudorizadas” con una actual tendencia hacia la despudorización de los senos). Estamos ante la presencia del cuerpo grotesco que, según Mijail Bajtín:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz (2003: 23).

Por otro lado, es sencillo pensar cuáles son las actividades vergonzantes, reconociendo la primacía absoluta del acto sexual y sus adyacentes. Pero, resulta interesante notar, siguiendo a Eco, que “*en las culturas en que domina un fuerte sentido del pudor se manifiesta el gusto por su violación a través de la obscenidad*”<sup>16</sup> (Eco, 2011:131).

---

<sup>16</sup> En cursiva en el original.

Aunque, pensado desde la literatura contemporánea, podemos vislumbrar también una especie de contrarréplica que evidencia ya el dominio de lo obsceno por sobre cualquier tipo de pudor. Entonces, hoy el pudor podría ser la excepción.

Así es el mundo en el que se mueven los personajes de este narrador. Todo gira en torno a esta tensión entre pudor y obscenidad, las historias, los personajes, incluso las tramas son obscenas a su modo, un atentado a lo fácil o lo sencillo; una especie de obscenidad integrada a la existencia humana en sí. Introini descarta tácitamente cualquier lector que no esté dispuesto a sufrir, en múltiples niveles, su obra, y es en ese sufrimiento que enfrentamos, en términos de John Dewey (1980: 41) una verdadera experiencia estética.

Seguiré una estrategia que podría denominar centrífuga para aproximarme a su obra. A partir del análisis de un libro, o de algunos relatos de un libro, iré irradiando o contactando con ideas de otros como si aquel primero fuese un centro desde donde se llega a una multiplicidad de mundos. Diría que *El canto de los alacranes* (2013) puede ser entendido como posible núcleo. Por ser su último libro sería fácil argüir que es una obra que resume sus tópicos, así como su estilo, pero en realidad va mucho más allá, parece ser la proyección de algo que él instauró desde sus libros anteriores, probablemente desde “Juntapapeles”, relato que encabeza su primer opus, *El intruso* (1989); la noción pesimista del destino humano o el carácter absurdo de aquello que llamamos realidad.

Al igual que en *La tumba*, en *El canto de los alacranes* se entrevé una trama novelística trabajada a partir de temas y personajes recurrentes así como de saltos en el tiempo y una constante variación de narradores que aportan luz sobre una única y elusiva historia, es por esto que podemos entender al menos estos dos libros como novelas ya que la fuerte cohesión existente entre los distintos relatos le permite al lector resignificarlos como un todo.<sup>17</sup> En esta que ahora nos ocupa, el ámbito se reduce a un pueblo en las cercanías de un balneario donde interactúan personajes de diferentes procedencias y clases sociales, sin mostrar grandes cam-

---

<sup>17</sup> Pablo Rocca en su alocución en “*Homenaje al Profesor Juan Introini*”, (2013) hace explícita referencia a *La tumba* como una novela corta. Respecto a este punto referimos el trabajo de Beltrán Almería, L. (2019). La novela, género literario. En *LETRAS*, (66), 13-45. <https://doi.org/10.15359/rl.2-66.1> [consultado el día 20 de noviembre de 2020]

bios a la hora de enfrentarse a su condición humana, pues tanto un arquitecto o un ingeniero como las mujeres o los peones que realizan cualquier tipo de trabajo, demuestran padecer las mismas debilidades, el rencor, la envidia, la codicia y, en forma muy evidente, la lujuria: “Amalia me muestra su colección de frascos. Si bien es gordita, pecosa y de sonrisa aniñada, observo que tiene un par de tetas jugosas que se insinúan tentadoras” (2013: 15). Esta cita, del relato “Dunas” es solo una muestra de ese constante devenir que encierra a los personajes de Introini en un mundo de observación, de *voyeurismo* podría decirse, si bien con escasa participación en él, quedándose en los bordes oscuros que facilitan el anonimato, pero no permiten nunca un ascenso a otra condición más noble. Poniendo de manifiesto una cosmovisión cristiana y su moral, en una lucha que la acerca y la repele a la vez.

## Juguemos en el bosque

*El canto de los alacranes* (2013) supone una ratificación de los postulados narrativos de Introini, la historia elusiva, los finales abiertos, los personajes recurrentes, la constante presencia de la muerte y los rituales que la sugieren, los saltos espacio-temporales, el ambiente onírico en el que se ingresa, por ejemplo, desde el primer relato “Dunas” aunque proyectado desde “El coleccionista”, en *La llave de plata* (1995). Se propone, además, un lenguaje desinhibido, explícito en cuanto a que demuestra una mayor intromisión del narrador en la psicología e idiosincrasia de sus personajes. Introini construye sus personajes desde sus aspectos psicológicos. Hay un vuelco en el estilo y, a diferencia de sus primeras producciones, se torna más coloquial, menos “literario”. Se llega rotundamente a esa apariencia de verdad que exige la literatura y lo que se pretende aparentar es el carácter impúdico de las relaciones humanas que, en ocasiones, llega hasta lo siniestro en un sentido freudiano del término.

El calor apretaba fuerte en esas primeras horas de la tarde, cuando nos deslizamos hasta la cabaña y ocupamos nuestros lugares con el mayor sigilo. Puse el ojo con esa especie de regocijo culposo que uno siente al espiar y me encontré con la señora Amalia, envuelta en una bata amarilla, sentada frente a un

caballete pintando grandes flores azules sobre una tela blanca. Estaba rodeada de espejos y de grandes jarrones con flores. Mientras yo observaba la escena, un rayo de sol rebotó contra uno de los espejos y entonces la mujer dejó de pintar, se puso de pie y dejó caer la bata. Estaba desnuda y con la visión de aquellas carnes en sazón, sobre todo las grandes tetas jugosas, sentí que se me entraba a parar. Pero ahí recién empezaba el asunto [...] (Introini, 2013: 28).

El fragmento pertenece al relato “Juegos en el jardín”, incluido en la novela. A lo largo de la misma se manifiesta una pugna constante entre el arquitecto y el ingeniero en relación a tres mujeres, en las que se refleja un pasado en común donde aquellos disputaban el amor de una joven apenas mencionada, Nahir. En el presente del relato, los personajes naufragan constantemente frente a ese rito, ese simulacro que los vuelve a enfrentar a partir del amor, un amor representado, menos puro, más carnal, e impúdico, indiferente y equívoco como los nombres de las que ahora lo encarnan, Amalia y Amelia:<sup>18</sup>

Más tarde, el Ingeniero y las mujeres se metieron entre los árboles mientras yo seguía bebiendo con la anciana. Se oían carreras, risas y sofocones como de gente que está jugando a las escondidas o algo parecido. Por fin Amalia volvió con los cachetes enrojecidos y las ropas desarregladas y atrás aparecieron el Ingeniero y la otra mujer con trazas de haber estado revolcándose (Introini, 2013: 27).

Estas insinuaciones de abierta y desenfadada sexualidad se continúan a lo largo de toda la obra y no hacen más que oponerse a aquel primer amor idílico por Nahir, más inocente y sensual que, paradójicamente, los separó. En lugar de una evolución, Introini muestra la retracción hacia formas más degradadas de la conducta humana en un ambiente que dista mucho de ser idílico. Aunque se pretenda representar, como puede observarse tras el diálogo que mantiene el Ingeniero con

---

<sup>18</sup> A propósito de estos nombres, Óscar Brando plantea que “predomina la A y el juego de marosianas figuras femeninas que afectan el clima con jardines y compotas” (2014: 6).

Almada; un infeliz contratado para registrar, sin cuestionar ni intervenir, esos juegos entre aquel y las mujeres:

–Usted se preguntará para qué necesito yo los servicios de su cámara teniendo todo esto. Sin embargo, usted para mí resulta esencial, no por su pobre cámara sino por usted mismo. Verá –dijo mientras se humedecía los labios con la punta de la lengua– todo aquí es virtual como también allá afuera, lo único que no es virtual es usted porque, y disculpe, en su ignorancia, usted se aferra a su materialidad, a sus engranajes de carne, cartílagos y huesos, usted se agarra con uñas y dientes a la materia de que está hecha esta ficción... (Introini, 2013: 24).

Es fundamental el pedido a Almada de no intervención o cuestionamiento, pues Introini discute así no solo el estatuto de lo humano sino la realidad misma que no pertenece más que a los ignorantes, pues aquellos que pueden ver más allá han visto la falsedad, la virtualidad del mundo en el que se mueven, lo inútil de lo material frente a esa ficción que se despliega como placebo de esa miseria de los indiferentes para beneficio de los poderosos. Es allí, en ese mundo virtual, donde puede converger lo extraño o lo raro sin aspavientos, sin asombros, tal el caso del personaje La Tumba que, en su casa del Cementerio Norte, no solo reproduce a escala el Cementerio Central, sino que puede evocar a aquellos que lo habitan. Todo se vuelve una especie de laberinto y, lo que es peor, se sugiere la idea de laberintos dentro de laberintos lo que torna insondable esa realidad aparentemente trivial en la que se mueven los protagonistas. Evidente contacto que vincula a nuestro autor con Borges y abre nuevos caminos de interpretación a seguir.

## Lo obsceno

Jugando con la idea de un centro y su periferia conectada a él, podríamos tomar el relato “La red” como un punto de irradiación semántica.<sup>19</sup> Amén de lo

---

<sup>19</sup> El juego es esencial para entender a Introini, no hay que entrar a él como se entraría tal vez a una clase, sino a un territorio otro, más desinhibido, más incierto, pero a su vez más libre.

sugere del título, el relato presenta, a través de una trama policial muy usual en Introini, una serie de intrigas puestas en evidencia, no resueltas, pero manifiestas a través del diálogo de dos personajes que dejan en claro lo inútil que puede resultar la búsqueda de verdades, así como el neto predominio de lo ficcional, lo inasible, lo sólido, en términos de Berman (1982), desvanecido no ya en el aire sino en lo virtual o, por qué no, en el espectáculo, ahora, en términos de Debord (1967). Esta trama había sido manejada ya en el relato “La llave de plata”, del libro homónimo (1995), en el que un contador público debe llevar los números de una Corporación; esos números los obtiene sin criterio alguno y, cuando se atreve a cuestionar, lo llevan –o tal vez un impulso atávico lo manda– a un lugar de claro ambiente kafkiano donde desaparece tras una puerta. Pero “La red” no es solo la metáfora del conflicto que vive el ser humano atrapado en ese sinnúmero de obligaciones vacuas de la modernidad, es también la ancestral dicotomía entre bien y mal encarnada en el hombre. Los personajes de Introini siempre están en conflicto, pocas veces consigo mismos, generalmente es el exterior, los demás, quienes provocan ese constante enfrentamiento de mundos. La idea de Sartre, “El infierno son los otros” (1992: 55), es sin duda materialista, pero también implica una cierta negación del cristianismo que podemos hallar asimismo en Introini. Esos “enemigo[s] implacable[s]” de la cita son nada menos que dos personajes demasiado similares entre sí, incluso con una historia en común, el ingeniero y el arquitecto ya referidos, al punto que terminan confundándose, como si fueran uno. Estas con/fusiones son usuales en su narrativa, tanto desde la apropiación de la identidad del otro, tal el relato “Juntapapeles” que abre su primer libro, *El intruso*, como desde la disociación del nombre puesto que podemos detallar también una obsesión o deliberado juego con los mismos; continuamente presenta variantes de los de sus personajes, o pretende, a través de sus narradores, nunca tener certeza de ellos, así, un único co-protagonista, en “El intruso”, es referido como “Gardini”, “Gandili”, “Gambini”, “Galdini”, “Gasdini” o “Gandini” a lo largo de una misma historia (1989: 89-90-91-92-94-95), esto puede, como expresa Jorge Olivera (2010: 149), señalar “el anonimato del intruso”, ese poeta que, entre sus excentricidades, cuenta haberse enamorado de una gaviota. Podría pensarse que el problema va más allá de anonimato, pues esa constante confusión puede leerse como cuestionamiento a la palabra, o, por qué no, a la arbitrariedad del signo.

La obscenidad en los relatos de Introini se manifiesta muchas veces como un juego, como aquello que no tiene demasiada importancia, aunque esto no sea así. Destaco el relato “Juegos en el jardín” donde, el ingeniero, contrata al protagonista (luego sabremos que es Almada, el loco Almada que al final se encuentra atrapado en el laberinto, rodeado de alacranes), para filmar escenas eróticas que rotularán: ‘Pastoral’, ‘Pandótico’ o ‘En el laberinto’. En este trabajo o juego excesivamente bien pago el protagonista conoce el laberinto al cual deseará fervientemente volver. El laberinto real, el del jardín de “*la casa de las locas*”, en “Juegos en el jardín” (2013: 21), se transforma rápidamente en algo más extenso y abstracto, el laberinto es el mundo, Borges mediante, pero también es la red virtual que conforma ahora ese otro mundo, más complejo e inabarcable y por ende de mayor incertidumbre, dominado por presentadoras de bellezas inalcanzables que no pretenden más que vender las imágenes de ese mundo otro al que no le interesa un ápice el concepto de verdad como podemos observar en el relato “Viviana”:

Gálvez contempló la pantalla. Dos mujeres semidesnudas trepaban enfrentadas por un gran falo bañado en una especie de pasta achocolatada y luchaban por superarse valiéndose de todos los medios posibles: se pateaban, se arañaban, se mordían manos y pelos, se tiraban a los ojos pedazos de aquella pasta que se iba ablandando, alentadas de continuo por la voz de un animador que se desgañitaba micrófono en mano, mientras hacía toda suerte de gestos obscenos hacia una platea que aullaba en el colmo del paroxismo al tiempo que exigía que las mujeres se despedazaran. Encima del gran falo, una plataforma giratoria de acrílico resplandecía con el tan codiciado trofeo: una gran pantalla plasma de 89 pulgadas rodeada de *ipods*, celulares, equipos estereofónicos y el último modelo de vibrador “garantido para el placer de cualquier vagina”, como no se cansaba de vociferar el animador (2013: 71).

La importancia de la idea justifica la extensión de la cita. En ella se patentiza, aunque mediatizada, la desaparición de cualquier tipo de límites morales de la sociedad y la poca relevancia que tiene ir en busca de “la verdad” (o el peligro de esto, si recordamos el ominoso final de “La llave de plata”). Resulta tentador decir que Introini era, de alguna manera, un moralista. Además, se evidencia que detrás

de un mundo “real”, en este caso el de Viviana intentando convencer a Gálvez de venderle una historia –la del ingeniero y las mujeres, la del arquitecto y el ingeniero o la del loco Almada–, que es, en realidad, la novela que leemos, aparecen siempre al menos dos mundos más. El caso paradigmático es el del relato “La tumba”, donde junto con el mencionado plano del Cementerio Central que guarda el personaje La tumba, hay una reproducción a escala de este en su jardín y, a su vez, un hueco por donde se establece una comunicación con otro mundo, el de los muertos. Similar situación se da en *El canto de los alacranes*, conjuntamente con el laberinto en el jardín y la representación de escenas del pasado, todo está adornado con elementos, o deshechos, de la tecnología. Así, en “El rodaje” (2013), se hace explícito ese telón de fondo que es lo mediático con sus monstruosas trivialidades que dejan al mismo nivel un chiste y una muerte. La del propio Gálvez, aquel que –como Oliveira en “La tumba”– pretendió no bucear cómodamente sobre la superficie sino saber un poco más “quebrar la costra, perforar la corteza y asomarse al magma siempre hirviente y en perpetua ebullición desde donde surgen las amenazantes fuentes de la vida” (2002: 9).

El tono en la obra de este autor, en general, es pesimista. El mundo está cubierto por esa pátina de trivialidades que solo es posible cuestionar sin transformar. Aunque quizá se posible percibir cierto optimismo no en la posibilidad del cambio sino en el acto mismo del cuestionamiento. El intento de conocer la verdad alienta el viaje de la razón que realizan los hombres de genio que, en ocasiones, comparan con la humanidad a través de la literatura; el mejor ejemplo es Dante.

Introini propone un viaje, a su manera, para aquel que se atreva a cuestionarlo, a bucear en su mundo donde lo obscuro supone una capa que cubre todas las relaciones humanas volviéndolas absurdas. También fatales, no tanto para los que se mueven atrapados en esa red espectacular de papeles, citas célebres (“Juntapapeles”), literatura y arte snob (“El intruso”) o televisores, *ipods* y “merca” (“El rodaje”), sino para aquellos que osan preguntarse al menos por el origen de tal sordidez. Viaje por demás placentero para los lectores perseverantes y críticos de un autor que no dice a dónde llevan sus puertas, pero muestra un posible camino, una salida para avanzar despacio y erguidos a través de esa, su literatura, que puede empuñarse como una llave de plata.

## Referencias bibliográficas

- Achugar, Hugo (2010). “¿Comme il fauf? Sobre lo raro y sus múltiples puertas”, *Cahiers de LL.RI.CO*, N° 5, pp. 18-19.
- Bajtín, Mijail (1998). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial [Versión de Julio Forcat y César Conroy], p. 23.
- Barros-Lemes, Álvaro Y Blixen, Carina (1986). *Cronología y Bibliografía de Ángel Rama*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, pp. 99-144.
- Benítez, Hebert (2010). “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas”. En [Sic], *Literaturas fantásticas*. N° 10, diciembre, pp. 8-13.
- Berman, Marshall (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad. México DF: Siglo XXI editores [Trad. Andrea Morales Vidal, 1ª Ed. en inglés 1982].
- Blánquez Fraile, Agustín (1983). *Diccionario latino-español y español-latino*. Barcelona: Sopena, p. 411.
- Blixen, Carina (Prólogo) (1991). *Extraños y extranjeros*. Montevideo: Arca, pp. 85-92.
- Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo (Pólogo); Ocampo, Silvina. (Selección) (1965) *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana [1ª Ed. 1940], p. 28.
- (2004). “El escritor argentino y la tradición” [1953]. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 267.
- Brando, Óscar (1997). “La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997)”. En *Papeles de Montevideo. Literatura y Cultura. Aproximaciones a la narrativa uruguaya posterior a 1985*. Montevideo, N° 2, octubre, pp. 10-33.
- (2014). “Genio y figura: la narrativa de Juan Introiini” en formato CD, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, VIII Congreso Literaturas infernales: Montevideo, p. 6.
- Caillois, Roger (Selección y Prólogo) (1966). *Anthologie du fantastique*. París: Gallimard [1ª Ed. 1958], p. 27.
- Debord, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca editora [Trad. Rodrigo Vicuña Navarro, 1ª Ed. 1967].
- Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós [Trad. Jordi Claramonte, 1ª Ed. 1980], p. 41.
- Eco, Umberto (2011). *Historia de la fealdad*. Random House Mondadori: Barcelona [Trad. Maria Pons Irazazábal, 1ª Ed. 2007], p. 131.
- Esmoris, Gustavo (2008). “La generación tardía”. En *Latralia. Tierra de letras*. Año XIII, número 201, 15 de diciembre. Disponible en <https://letralia.com/201/articulo02.htm> (consultado el 10/3/2019).
- Freud, S. (1989). “Lo ominoso”, *Obras Completas* Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu.

- Introini, Juan (1989). *El intruso*. Montevideo: Imprenta Rosgar S.A.
- (1995). *La llave de plata*. Montevideo: Proyección.
- (1997). “La tumba”. En: *Boletín de la Academia Nacional de Letras*. N° 2, setiembre-diciembre, pp. 99-109.
- (2002). *La tumba*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido. Prólogo de Alfredo Fressia.
- (2007). *Enmascarado*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- (2012). “Dos cuentos de Juan Introini”. En: *Revista de la Academia Nacional de Letras*. Año 5, N° 8, enero-diciembre, pp. 111-122.
- (2013). *El canto de los alacranes*. Montevideo: Yaugurú.
- Lago, Sylvia; Fumagalli, Laura; Benítez Pezzolano, Hebert (compilación y notas) (1999). *Cuentos fantásticos del Uruguay*. Montevideo: Colihue Sepé.
- Marauda, Lauro (Selección y estudio) (2010). *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*. Montevideo: Rumbo Editorial, pp. 202-207.
- Noudelmann, Francois y Philippe, Gilles (Directores) (2004). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Honoré Champion Editeur, pp. 29-30.
- Nuevo diccionario de literatura uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental (Dirección editorial: Alberto Oreggioni y Ediciones de la Banda Oriental; Dirección técnica: Pablo Rocca), 2001, pp. 310-311.
- Olivera, Jorge (2010). “Una narrativa del desborde: los cuentos de Juan Introini”. *Chaiers de LI.RI.CO* [En línea], 5 |, Puesto en línea el 01 de julio 2012, consultado el 12 de octubre de 2019. URL: <http://lirico.revues.org/407>, p. 148.
- Pastormelo, Sergio (2007). *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 70-71.
- Rama, Ángel (1966). *Aquí, cien años de raros*. Montevideo: Arca, pp. 8-9.
- Rela, Walter (Selección y notas) (1994). *Cuentos por uruguayos*. Montevideo: Academia uruguaya de letras/Grafitti.
- Real Academia Española (1726-1739) *Diccionario de autoridades*. En: <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 24/7/2020).
- Risso, Álvaro J. (1996). *La cara oculta de la luna: narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & Antología, 1957-1995*. Montevideo: Fundación Banco de Boston.
- Rocca, Pablo (2013). *Homenaje del Consejo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación al Prof. Juan Introini*– Sesión del Consejo de Facultad correspondiente al miércoles 17 de julio de 2013. (Exp. S/N) – Consultado el día 8 de setiembre de 2019. <http://www.fhuce.edu.uy/index.php/noticias/3037-homenaje-al-profesor-juan-introini>.
- Sartre, Jean Paul (1947). *Situations, I. Essais critiques*. Paris: NRF Galimard, pp. 113-132.
- (1992). *A puerta cerrada*. Losada: Buenos Aires. (Traducción de Aurora Bernárdez [1a Ed. 1954]), p. 55.