

Una sintaxis andrógina. Análisis de un cuento de Juan Introini

Andrea Arismendi Miraballes

(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay)¹

Resumen: Juan Introini (1948-2013) fue un docente y escritor uruguayo. Su obra, inscripta en los últimos años en la tradición de la literatura fantástica y estudiada bajo esa perspectiva, ha comenzado a difundirse en congresos y cursos universitarios. En este trabajo, proponemos analizar un cuento de su segundo libro, *La llave de plata* (1995), titulado “Andrógino”, investigando su peculiar sintaxis, además de las posibles filiaciones literarias de los personajes que lo componen. Por ello, discerniremos en principio las diferentes posturas acerca del género fantástico, luego investigaremos los referentes filosóficos y literarios del andrógino, para finalmente, poder comprender la complejidad sintáctica de este peculiar cuento.

Palabras clave: Introini, Literatura fantástica, Andrógino, Sintaxis.

Abstract: Juan Introini (1948-2013) was a uruguayan teacher and writer. His writings, included in recent years inside the tradition of the fantastic literature and studied under that perspective, it has begun to be spread in congresses and university courses. In this work we propose to analyze a story from his second book, *La llave de plata* (1995), titled “Andrógino”, investigating its peculiar syntax, in addition to the possible literary affiliations of the characters that compose it. Therefore, we will discern first the different positions about the genre, then we will investigate the philosophical and literary references of the androgyne, to finally be able to understand the syntactic complexity of this peculiar narration.

Keywords: Introini, Fantastic literature, Androgyne, Syntax.

Recibido: 23 de setiembre. Aceptado: 29 de noviembre.

1. Docente de literatura, se ha especializado en literatura latinoamericana. Ha publicado diversos trabajos de investigación y creación. Sus textos han aparecido en antologías tanto de poesía como de narrativa, así como en revistas uruguayas y extranjeras. Sus últimos libros han sido *Detalle de los bosques* (2016) y *Cuando eso acecha* (2017). En el número 6 de *Tenso Diagonal* fue publicada una narración de su autoría.

Introducción: objeto de estudio y marcos teóricos

El crítico uruguayo Ángel Rama, retomando la categoría que uno de los padres fundadores del modernismo adjudicaba a un grupo de escritores agrupados bajo el rótulo de *raros*, dispone un mapa de constelaciones literarias variadas dentro del panorama uruguayo. Isidore Ducasse, Horacio Quiroga, Armonía Somers, Felisberto Hernández, Marosa di Giorgio o Tomás de Mattos nada tienen que ver entre sí, excepto en el uso de lo fantástico como recurso para la exploración e interpretación del mundo, ya no concebido como un objeto empírico unívoco y homogéneo. Lo onírico, las imágenes provocativas, los ambientes insólitos, la realidad, son piezas desmontables, interpeladas por medio de una narrativa capaz de “escandalizar” un orden anquilosado, monolítico. Para Rama, estos raros evidencian el desequilibrio entre hombre y mundo contrariando las leyes naturales, casi como una característica a priori que define una postura estética.

Es, tal vez, dentro de ese grupo de escritores, ya ampliado por el paso del tiempo, donde podemos ubicar a Juan Introini. Desde hace unos años se lo ha estado estudiado en el ámbito académico, en cursos o en congresos. De los especialistas que se han encargado de investigar, como Oscar Brando, Pablo Armand Ugón o Juan Carlos Albarado, retomamos algunos conceptos generales como para acercarnos a la esencia de su corpus creativo.

La obra completa de Juan Introini (Montevideo, 1948 - 2013) consta de un total de cinco libros. *El intruso* (1989), *La llave de plata y otros cuentos* (1995), *La tumba* (2002), *Enmascarado* (2007) y *El canto de los alacranes* (2013). Juan Carlos Albarado organiza en tres grupos a esta totalidad. Los dos libros iniciales presentan relatos independientes entre sí en cuanto a núcleos temáticos, aunque la impronta será en todos los casos la fantástica. Los dos siguientes, muestran el uso de mecanismos más finos para la elaboración de los ejes narrativos, incluyendo en ellos a dos personajes fundacionales de nuestra cultura “heroica” nacional: Juan Zorrilla de San Martín, el poeta de la Patria, y Francisco Acuña de Figueroa, el autor del Himno Nacional. El tercer núcleo narrativo está compuesto por su obra final, *El canto de los alacranes*, donde:

Introini ratifica sus postulados narrativos, la narración elusiva, los finales abiertos, los personajes recurrentes, el ingreso a lo onírico se da desde el primer relato “Dunas”, pero se aventura en un lenguaje más desinhibido, más explícito en cuanto a que demuestra una mayor intromisión del narrador en la psicología, pero sobre todo en la idiosincrasia de sus personajes. (Albarado, 2014 9 -10)

Para Pablo Armand Ugón, esa obra:

podría ser el libro que más se distinga de los anteriores. Es posible que el lector se incline a dar a los hechos relatados una explicación maravillosa antes que extraña o fantástica, dado que podría entenderse que en uno de los escenarios narrativos

se suceden hechos sobrenaturales. Hay una mayor presencia de palabras, giros o expresiones coloquiales, a causa, principalmente, del cambio de narradores a lo largo de los capítulos, hecho que repercute en el lenguaje que cada uno de ellos utiliza. (Armand Ugón, 2015)

Podemos, entonces, trazar una evolución ascendente en la totalidad de su obra que se encamina sin pausa, en cada uno de sus cinco libros, hacia una modalidad narrativa que podríamos considerar de mayor clausura sobre el plano del lenguaje. Es sobre esta línea analítica que nos interesa detenernos. Para ello, hemos elegido analizar el cuento que cierra la segunda de las obras del autor, *La llave de plata y otros cuentos*, título que sugiere, a modo de estela literaria, la relación con un cuento fantástico de mismo paratexto: *La llave de plata* de H.P. Lovecraft, publicado por primera vez en la revista norteamericana *Weird Tales* en enero de 1929.²

Armand Ugón hacía especial referencia a variedad de narradores a lo largo de los capítulos de *El canto de los alacranes* como posible recurso estético de su autor. En el cuento que hemos seleccionado es precisamente el narrador como entidad lingüística el que nutre de manera más notable el cuento que seleccionamos, puesto que se articula en función de la presencia persistente y a la vez fluctuante de la figura del andrógino. El andrógino es, desde este punto de vista, un personaje fantasmal, responsable de fabricar el azar de los protagonistas, Francisco Adrados y Lucio, a la vez que su misma esencia insólita quiebra la normalidad –entendida como norma, en este caso– gramatical. Los otros dos personajes parecen ir de forma concluyente acercándosele en el final de sus vidas, como si este fuese una personificación del hado que condiciona sus destinos. Pero también *Andrógino*, sin un artículo que lo preceda y tal como aparece en el título, podría designar la morfología de la obra, particularmente, la forma de construcción del relato en el enfoque de la voz narrativa. Si examinamos la peculiar sintaxis de la trama narrativa, podemos afirmar que esta se articula a través de oraciones donde se desplazan sujeto y predicado de manera inusual, generándose una doble referencia ya no asociada a la sexualidad, sino a quien adscribe la función oracional, una especie de cinta de Moebius donde el anverso y el reverso confluyen hacia una misma cara. Tal es el caso, por ejemplo, de la siguiente oración, donde el sujeto inicial es el personaje Francisco Adrados:

Después, conjeturando que no volvería a dormirse, apagó la luz, cerró los párpados y con un profundo suspiro se puso a meditar en el sueño que le cerraba los párpados pero Lucio no quería aflojar, sacudió la cabeza, se frotó los ojos, encendió un cigarrillo y enseguida metió el cambio, hizo el rebaje y tomó la curva a más de ochenta. (Introini, 1995 64) [El subrayado es mío.]

2. Aunque esta no es la única referencia al norteamericano que Introini hace en su narrativa. *El intruso*, título del primero de sus libros, lo es también de un relato de H.P. Lovecraft publicado en la misma revista en el año 1926.

Es decir que en un mismo sintagma los sujetos son dos y la traslación de uno a otro se efectúa aquí a través de la conjunción adversativa *pero*, cuya función de enlace se mantiene intacta, aunque en este caso particular produce cierta agramaticalidad, dado que no supone una oposición de lo afirmado en las oraciones sino una contradicción de fondo, puesto que no hay correlación entre los sujetos referidos y sus actividades, ya que se encuentran en situaciones y espacios distantes, sin contacto entre sí. Esta peculiaridad es la que creemos afecta todo el desarrollo del relato y sobre la cual se elabora su original morfología. La incongruencia sintáctica se revelaría como lógica hacia el final del texto donde confirmaríamos la relación de esa androginia gramatical asociada a la presencia de ese personaje y reforzada por este. Tal vez podamos interpretar esa presencia como la fuente que trastoca toda la elaboración de la sintaxis narrativa.

Oscar Brando, estudiando los textos de Juan Introini, propone el concepto de anamorfosis, de deformación de una realidad que solo puede ser reconstruida desde una óptica única, utilizándolo como fundamentación para el análisis de los espacios y su confrontación en las obras de este narrador; espacios que, a la vez, funcionan como contigüidades dentro de la dimensión textual, ya que sugieren movimiento, mudanza, cambio:

La Tumba y El canto de los alacranes revelan la existencia de mundos paralelos que multiplican la realidad [...] el “universo ficcional Introini” sufre clivajes que reflejan historias en distintos registros, duplican los hechos, desdoblan personajes, ingresan en laberintos o piezas contiguas o sueños, o parecen repetir y obedecer a las rigurosas leyes del ajedrez. La gramática narrativa es elocuente: en la cadena metonímica se discontinúa una historia o personaje (o la anamorfosis de una historia o de un personaje) y se nos propone su alternancia en realidades distintas. (Brando, 2014 3)

Este concepto de anamorfosis podríamos llevarlo más allá aun y consignar que no solamente concierne a la elaboración de los ejes narrativos, sino que afecta el plano gramatical. Anamorfosis gramatical que deviene en la confluencia de espacios y personajes disímiles. Uno de los protagonistas, Lucio, transita en coche, sin dormir durante horas, por una carretera; Francisco, el otro, es desalojado de su casa y refiere a su mudanza como evento inevitable. Ambos se entrelazan por medio de las oraciones, confundiéndose a pesar de estar en espacios diferentes. Veamos una de las oraciones que comienza refiriéndose a Lucio:

Las luces de un hotel le guiñaron tentadoras pero logró superar el escollo y por fin decidió detenerse en una cafetería, beber un buen café doble con una de las píldoras que siempre llevaba y de ese modo ahuyentar el sueño extraño que lo visitaba casi todas las noches desde hacía un mes, por lo que³ Francisco podía

3. Nuevamente destacamos subrayando el nexo gramatical que une a ambos personajes. En lo sucesivo, seguiremos utilizando la misma fórmula para señalar dónde ocurren los momentos de quiebre en las siguientes citas del cuento de Introini.

recordar, desde que se vio obligado a asumir la inevitabilidad de la mudanza y habían comenzado los preparativos. (Introini, 1995 65)

A esa anamorfosis nosotros la caracterizaremos como desviaciones del núcleo narrativo, verdaderos puntos de inflexión donde se da el pasaje de un personaje y su contexto hacia el otro, por lo que proponemos, entonces, adentrarnos en la narrativa de Juan Introini teniendo en cuenta algunos aspectos analíticos previos que proporcionarán pistas para la comprensión de las estrategias poiéticas utilizadas. En principio, señalaremos la pertenencia del cuento al género fantástico con sus variantes y dificultades taxonómicas. Luego, rastreamos la presencia histórica tanto del andrógino como del doppelgänger, que en este cuento funcionan como equivalentes por momentos. Finalmente, nos detendremos en el análisis de la sintaxis constitutiva de la narración.

Lo fantástico: una especie en discordia

“Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico” (Borges, 2010 87). En esta breve cita del comienzo del cuento *El libro de arena* del año 1975, el autor deja planteado uno de los enigmas que en función de lo fantástico se ha intentado analizar o aislar desde que los teóricos se han interesado en él. Es el concepto de verosimilitud, que entra en juego en función de la cultura literaria de una sociedad y de una época, y que afecta los límites a los que nos circunscribe la realidad, nuestro conocimiento en apariencia empírico de la misma, y también, los lindes dudosos que el propio relato transgrede. Nuestras ideas de “lo real”, “lo posible”, “lo admisible”, “lo contingente”, etc., nos hacen percibir la ruptura del universo narrativo mimético; nos introducimos en terrenos donde la duda, la sospecha, el asombro, nos interpelan como para mostrarnos que siempre hay algo más que, como decía el personaje de Shakespeare, no llegamos siquiera a soñar.

Haremos, entonces, un recorrido sintético por algunas de las teorías más destacadas, aunque pensamos que, en general, son complementarias en diversos aspectos, aun cuando la óptica se diversifique –historicista, determinista, sociológica, estructuralista, psicologista, etc.–, se pueden trazar algunos puentes entre ellas.

Para Pierre Castex, uno de los precursores de estas investigaciones, lo fantástico tiene como fundamento “una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real” (Todorov, 1981, p. 19). Roger Caillois, otro de los teóricos, tiene una idea similar: “es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (Todorov, 1981, p. 20). Finalmente, Louis Vax, que también intenta, al igual que los otros, acercarnos a una clasificación temática de los textos fantásticos, sostiene que este tipo de narración “se deleita en presentarnos a hombres

como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (Vax, 1965, p. 6).

Tzvetan Todorov (1981), en su *Introducción a la literatura fantástica*, sostiene lo siguiente:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que 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 imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 1981 18 -19)

Todorov suma, entonces, dos géneros o subgéneros colindantes (su libro comienza, no en vano, por consideraciones sobre la naturaleza de los géneros literarios), hacia los cuales, según afirma, se vuelcan las narraciones del siglo XX, pues, desde la aparición del psicoanálisis y su afán descriptivo e interpretativo de la actividad psíquica, ha acontecido un agotamiento de lo fantástico. Este crítico, como los anteriores, también intentó una clasificación temática de los tópicos fantásticos en dos categorías: *temas del yo* (límites entre el espíritu y la materia) y *temas del tú* (originados en el deseo sexual).

Retomando la idea inicial, queremos hacer especial hincapié en estas definiciones, tenidas todas como referentes en los estudios literarios. Todas ellas coinciden en abordar al texto fantástico con la misma óptica con la que se evalúa la ficción realista. En todas las obras fantásticas se produce una fractura en el mundo ordenado, con sus límites verosímiles bien dispuestos, tales como tiempo y espacio lineales, concretos.

En *Fantasy: Literatura y subversión*, Rosemary Jackson (1981) admite que el concepto se resiste a las categorías. Acerca este concepto al de la violación de normas que trastoca o subvierte: “las “leyes” de la representación artística y las reproducciones de lo “real” en la literatura” (Jackson, 1981, p. 12). Analiza a lo fantástico ya no como un posible género sino como un modo caracterizado por la subversión, la amenaza, la ambigüedad, la inestabilidad y la deformación; una zona paraxial, espectral, ubicada allí donde lo real y lo irreal ligan o rozan. En esa región limítrofe es donde aparece el verdadero factum fantástico: “Al presentar lo que no puede ser, pero es, el fantasy expone las definiciones de una cultura sobre lo que puede ser: traza los límites de su marco ontológico y epistemológico” (Jackson, 1981 21). Por lo tanto, no es solamente lo sobrenatural o irreal lo que aparece en cuestionamiento, sino la mirada sobre las conven-

ciones admitidas en sociedades específicas. Normas codificadas o implícitas asociadas a lo verosímil, “máximas”, como Genette (1969) declara, se ven trastocadas de manera radical.

Ana María Barrenechea (1972) ensaya tipologías dentro de la literatura latinoamericana donde incluye a escritores tales como Gabriel García Márquez, Felisberto Hernández, Elena Garro o Enrique Anderson Imbert. Su criterio catalogador está determinado por tres grupos de textos: aquellos en que todo lo narrado entra en el orden de lo natural; aquellos en que todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural, y, finalmente, aquellos donde ambos órdenes se mezclan. Además, estudia la semántica global del texto, así como el nivel semántico de sus componentes, sin poder evitar, al igual que los otros escritores, intentar demarcar ejes temáticos en crisis dentro de las obras. Mientras, en otra línea, aunque también intentando descomponer y analizar elementos constitutivos, Rosalba Campra (1981) se refiere a lo fantástico por negación. *Fantástico* sería, en oposición a lo real, todo lo que no es, por lo tanto, el arte y la literatura en particular, como formas de representación, pueden mostrar al mundo de forma tal que o es realista, o bien, fantástico:

lo que se está sometiendo a comparación son dos sistemas convencionales. En este sentido, las categorías de “realismo”/“fantástico” resultan necesariamente históricas, dado que los sistemas convencionales los –códigos– son evidentemente tributarios de la historia, no pudiéndose establecer solo una vez, con validez para todas las latitudes y todas las épocas. (Campra, 1981 154)

Esta teórica se concentra un poco más en lo constitutivo de una sintaxis fantástica, para llegar a sí a la conclusión de que una isotopía pasible y determinante para lo fantástico es la *transgresión*:

no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como comunicables; sea a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje. (Campra, 1981 189)

Esta variante interpretativa nos brindará, más adelante, un posible indicio para acercarnos de manera integral al cuento de Juan Introini que nos proponemos estudiar.

Cerramos esta introducción a los conceptos sobre lo fantástico tomando dos criterios que, sin clausurar los anteriores, dan un poco más de estabilidad al panorama conceptual. Hemos citado criterios de verosimilitud y realidad para tener en cuenta como canon en el momento de enfrentarnos al texto literario. David Roas (2009) considera –siguiendo a algunos filósofos contemporáneos– que la realidad se reduce a nuestra conciencia subjetiva y colectiva de ella:

En conclusión, lo que se desprende de todas estas nuevas perspectivas es una idea coincidente: la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y

única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro). (Roas, 2009 101)

Esta valoración exhibe la idea de que la realidad tampoco es monolítica, sino que depende tanto del ojo del observador como de su contexto histórico y social. Cercano a este criterio, Hebert Benítez Pezzolano (2018) sostiene que: “todo realismo es la consecuencia de una convención histórica y de ninguna manera una expresión o un espejo de la naturaleza, funciona, pese a toda sospecha y por diversos motivos ideológicos, como modelo hegemónico, lo cual, por lo menos, se vincula a dos rasgos asociados al mismo problema” (Benítez Pezzolano, 2018 11).

Esos rasgos, referencialidad del lenguaje y hegemonía del realismo, son por lo tanto las problemáticas centrales. El asunto radica más en establecer cuáles son nuestros estatutos de realidad, que, inevitablemente, se hallan en constante cambio. El mismo crítico proponía, en un artículo anterior, una definición de lo fantástico en esa línea:

Un texto fantástico es, para mí, aquella producción ficcional en la que se establece un problema o conflicto originado entre lo que para ese texto y las ideologías que lo habilitan son lo posible y lo imposible en tanto que acontecimientos, es decir, en tanto que factuales de presentación excluyente en el interior de ese mundo ficcional y de representación también excluyente en la proyección sobre mundos a los que históricamente atribuimos estatutos de “realidad”. (Benítez Pezzolano, 2014 12).

Tras la pista del Andrógino y del Doppelgänger: bifurcaciones de la identidad

Uno de los personajes clave del cuento es el que da nombre al mismo: el andrógino. Esta figura se presenta cumpliendo un rol siniestro tanto como angelical: empuja a los personajes a su muerte, pero también rescata a uno de ellos del dolor físico intenso. En ambas instancias, no deja de mostrarse como un ente con características humanas, aunque inclasificables. Los otros personajes, en voz del narrador, se refieren al andrógino por medio de los pronombres “él/ella”, pues no reconocen en su morfología una identidad biológica ni de género.⁴

Nos centraremos entonces en la etimología del término, en algunos mitos conocidos, en su presencia desdoblada o especular (hacia el final, los protagonistas, Francisco y Lucio, ven en el andrógino sus propios rostros) y, finalmente, algunas referencias literarias donde el doppelgänger, silueta especular de naturaleza dual, cobra relevancia.

4. En tiempos de cuestionamientos de las categorías identitarias, por lo menos desde los movimientos sociales que han tenido mayor trascendencia en esta última década, cabría hacer un análisis que excedería este para comprender la importancia cultural de la figura del andrógino.

Según la vigesimotercera edición del Diccionario de la R.A.E. (2014), el andrógino sería definible por su aspecto externo, paradójicamente, indefinible o inclasificable de manera evidente:

andrógino, na

Del lat. *androgyñus*, y este del gr. ἀνδρόγυνος *andrógynos*, der. de ἀνήρ, ἀνδρός *anér, andrós* ‘varón’ y γυνή *gyné* ‘mujer’.

1. adj. *hermafrodita*. U. t. c. s.

2. adj. Dicho de una persona: De rasgos externos que no se corresponden definidamente con los propios de su sexo. U. t. c. s. (*Diccionario on line de la R.A.E.*)

En la definición aparece como admisible sinónimo (no en todos los casos creemos se lo podría utilizar) el de hermafrodita:

hermafrodita

Del lat. *hermaphroditus*, y este del gr. ἑρμαφρόδιτος *hermaphróditos*, infl. en su t. por *Afrodita*.

1. adj. Que tiene los dos sexos.

2. adj. Dicho de una persona: Que tiene testículos y ovarios, lo cual le da la apariencia de reunir ambos sexos. U. t. c. s. (*Diccionario on line de la R.A.E.*)

En el segundo caso, el hermafroditismo, se subraya la condición orgánica, sexual. ¿Por qué, entonces, en el cuento es un andrógino y no un hermafrodita el personaje? Pensamos que justamente por la ambigüedad, el misterio que despierta en la percepción de su forma y porque en este caso el acento no está puesto en la sexualidad sino en su naturaleza sobrenatural, espectral. De todas maneras, rastreadremos el origen mitológico de este personaje, tomando como referencia a Robert Graves (1995), puesto que hay cuantiosa bibliografía al respecto.

Este investigador, asocia a ambas figuras en la mitología griega. Hermafrodito era el hijo de Hermes, el dios herrero, y Afrodita. Graves interpreta así el mito:

El hijo de Afrodita, Hermafrodito, era un joven con pechos de mujer y larga cabellera. Al igual que la *andrógina*, o mujer barbuda, el hermafrodita existía, por supuesto, como fenómeno físico, pero como conceptos religiosos ambos se originaron en la transición del matriarcado al patriarcado. Hermafrodito es el rey sagrado que representa a la reina y lleva pechos artificiales. Andrógina es la madre de un clan preheleno que había evitado que lo patriarcalizaran; con el fin de conservar sus poderes magistrales o para ennoblecer a los hijos tenidos por ella con un padre esclavo, se pone una barba falsa, siguiendo la costumbre de Argos. Las diosas barbudas, como la Afrodita chipriota, y los dioses afeminados, como Dioniso, corresponden a estas etapas sociales de transición. (Graves, 1995 86-87, tomo 1)

Juan Eduardo Cirlo también rastrea sus orígenes, priorizando la mirada analítica más simbólica, desde las narraciones bíblicas, la mitología egipcia, la conocida divinidad azteca Quetzalcoátl, hasta la India. En fin, la imagen expresa unidad y dualidad representadas en una sola figura que simboliza el nacimiento y la muerte, pero también y más allá de la naturaleza sexual, al descubrimiento o autodescubrimiento. Representa el acercamiento a la verdad escondida que cuando se hace evidente, visible, es, en la narración de Introini, esa luz cegadora del conocimiento que es capaz de matar.

Platón (1871) retoma en *El Banquete* el mito del andrógino en boca de comediógrafo Aristófanes. Juan Introini, se apropió de esta versión acerca de la simbología de la rueda por la anatomía del andrógino platónico, que “rueda” cuando quiere desplazarse rápidamente. Más adelante nos detenemos en este punto. Dice Platón:

Primero había tres clases de hombres: los dos sexos que hoy existen, y uno tercero compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal formaba una especie particular, y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino; pero ya no existe y su nombre está en descrédito. En segundo lugar, todos los hombres tenían formas redondas, la espalda y los costados colocados en círculo, cuatro brazos, cuatro piernas, dos fisonomías, unidas á un cuello circular y perfectamente semejantes, una sola cabeza, que reunía estos dos semblantes opuestos entre sí, dos orejas, dos órganos de la generación, y todo lo demás en esta misma proporción. Marchaban rectos como nosotros, y sin tener necesidad de volverse para tomar el camino que querían. Cuando deseaban caminar ligeros, se apoyaban sucesivamente sobre sus ocho miembros, y avanzaban con rapidez mediante un movimiento circular, como los que hacen la rueda con los pies al aire. (Platón, 1871 320, tomo 5)

Por su carácter osado fueron divididos por Zeus para debilitarlos, convirtiéndose así en dos, aunque condenados a buscar su mitad faltante. La exposición continúa, hasta llegar a la siguiente conclusión:

De aquí procede el amor que tenemos naturalmente los unos á los otros; él nos recuerda nuestra naturaleza primitiva y hace esfuerzos para reunir las dos mitades y para restablecernos en nuestra antigua perfección. Cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre, que ha sido separada de su todo, como se divide una hoja en dos. (Platón, 1871 322, tomo 5)

Probablemente, la figura del andrógino sea entonces en el cuento de Introini un elemento simbólico que, además de estructurar el argumento, conecta, en otro plano, a los personajes con sus esencias perdidas, con alguna verdad trascendental que los impulsa hacia el autodescubrimiento. Creemos que esta idea también se puede asociar al personaje del cuento del uruguayo Juan Carlos Onetti (1979), *Jabón*. Aquí Saad, uno de los protagonistas, se detiene en una ruta ante un autoestopista cuya apariencia lo cautiva. Ni su voz ni su apariencia andrógina le revelan su identidad sexual. En el cuento el narrador se define a la vez que se confunde entre los términos “efebo”, “hermafrodita”, “hombre”, “mujer”, aunque ninguno de ellos revela nada sobre este otro personaje, excepto

su condición andrógina. Saad, frente la dificultad, opta por llamarlo con el pronombre neutro “ello”. Avanzada la historia, este personaje que esperaba desentrañar el misterio de la anatomía del otro prefiere no hacerlo, conservando el enigma de la sexualidad como una especie de tesoro.

En la literatura, los personajes andróginos son varios y actualmente se han popularizado no solo en la ficción literaria, sino en el mundo de la alta costura.⁵ Sobrados ejemplos existen en la escultura, pintura y cine. Es decir que el mito ha excedido la tradición⁶ y la ficción narrativa. De todos modos, no son tan frecuentes como los *doppelgänger*. Nos detendremos en algunos ejemplos literarios.

En el cuento de Juan Introini el andrógino posee una apariencia imposible de clasificar desde el punto de vista humano y biológico. No se sabe qué es y causa inquietud en los personajes, porque, más allá de su condición posiblemente binaria o neutra, se presenta como un espectro, capaz de saltarse kilómetros en la ruta de Lucio y aparecer frente a él, una y otra vez, atentando contra toda lógica del tiempo y el espacio humanos. Es un ente fantasmagórico que, aparentemente, si seguimos la dialéctica narrativa y pensamos en su estructura como si se tratara de dos narraciones solo vinculadas o entrecruzadas por esa presencia, podría estar asociado en todo sentido con la duplicidad y con la oposición. Se presenta durante el sueño y durante la vigilia (asociadas con la luz y la oscuridad), en una estructura narrativa que avanza con un doble argumento paralelo, diacrónico, donde las historias no se conectan, pero se intersectan, se sincronizan, en la imagen del andrógino. Además, este es capaz de desdoblarse y ser el otro, el que lo observa.

Otto Rank (2018) escribió un estudio de corte psicoanalítico y antropológico sobre los dobles en la ficción y en la sociedad, motivado por la película de 1913, *El estudiante de Praga*. En *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1925), recorre varios mitos asociados con la duplicación y, en algunos casos, la relación de este con el motivo de la sombra. El estudio se desliza hacia la idea de que la presencia del doble en la cultura tiende a poner en evidencia problemas humanos de índole universal: el de la identidad, el autoconocimiento, el temor a la muerte.

Motivos vinculados al del doble, como los del espejo, la fotografía, la metempsicosis, la autoscopía, el síndrome de Capgras, la mutación, los gemelos, los clones, también han sido rastreados por algunos críticos literarios que han visto en ellos un aparente caso de tópicos fantásticos clasificables. Louis Vax (1965) sostiene en el capítulo II de *Arte y literatura fantásticas* que: “la perturbación psíquica inquieta principalmente cuando parece ir acompañada de una perturbación física. El hombre no se desdobra solo en su

5. Un ejemplo literario contemporáneo es *Orlando* (1928) de Virginia Wolf.

6. Como Mircea Eliade lo define en *Mito y realidad* (1963).

interior, sino que ve a su “doble” fuera de él. Se afirma en la tradición popular que cuando alguien ve a su doble morirá pronto” (Vax, 1965 29).

Esta situación se constata en el desenlace de *Andrógino*, cuando los protagonistas son guiados a ese destino por sus dobles.

Jorge Luis Borges (1967) en su conferencia sobre la literatura fantástica subraya que son pocos tópicos los que pueblan el universo de esta literatura, entre ellos, el del doble y el de las mutaciones. Ejemplos como el de *La Metamorfosis* de Franz Kafka, *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde o el de *William Wilson* de E. Allan Poe, son gráficos y clásicos para este tema. Finaliza su exposición con una reflexión acerca del encanto que genera en el lector la literatura fantástica. Este “reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida” (Borges, 1967, s/p).

El argentino en varias de sus narraciones (y hasta en su poesía) ha apelado a esta figura para sugerir cuestionamientos más profundos, como en su cuento *El otro*, publicado en *El libro de arena* de 1975, donde un Borges anciano se encuentra con su alter ego adolescente.

Los temas asociados, por lo tanto, al doble en el arte en general y en la literatura en particular serían los suficientes como para inferir que la verdadera complejidad de este reside en su alcance simbólico, como juicio o advertencia acerca de la propia naturaleza humana. Proponemos algunos ejemplos con las variantes antes referidas, aunque sabemos que es solo una mirada parcial sobre las mismas.

En *Lejana* de Julio Cortázar (1951), el personaje, Alina Reyes, se encuentra en un puente de Budapest con su doble, una mujer harapienta, con la que luego de un abrazo, intercambian cuerpos, convirtiéndose la primera en la segunda. El cuento se estructura, también, mediante dos voces narrativas: primero la de Alina, que escribe en su diario; luego la del narrador externo, que relata el intercambio. Un caso similar a este es el del cuento de H.G.Wells (1896), *The Story of the Late Mr. Elvesham*, en el que un anciano se apropia del cuerpo del joven estudiante Edward George Eden.

En cuanto a desdoblamiento del tipo interno⁷ también existen sobrados ejemplos. Algunos destacados por la crítica literaria han sido la nouvelle de R.L. Stevenson (1886), *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* o *La noche boca arriba* de Julio Cortázar (1956).

En *Axolotl*, cuento de 1956 del mismo autor, el narrador asume la forma del anfibio al que contempla en un acuario de París. Este cuento ha sido analizado desde

7. Los desdoblamiento de tipo interno serían, por ejemplo, las personalidades múltiples, las metamorfosis parciales, las traslaciones oníricas donde se alterna espacio y tiempo. Considero a la posesión como desdoblamiento interno de carácter dudoso, pues dependería su especie de la intención final de la narración.

teorías novedosas asociadas a lo fantástico, como la de Marcelo Damonte, denominada Mutopoética:

la experiencia “mutopoética” implica dos variables o fases fundamentales dentro de su misma unidad: una ontología híbrida, la del Muto o ser metamórfico que se escinde de una supremacía discursiva, política y literaria de “lo humano”, y, por otra parte, la del enmudecimiento (*mutus*) del hombre, que fractura la hegemonía de la letra como capital exclusivo humano. (Damonte, 2018 11)

Bajo la lupa de esta teoría, el crítico estudia a autores uruguayos como Lauréamont, Horacio Quiroga o Tarik Carson.

En *Gualta* de Javier Marías (1986), el narrador, Xavier de Gualta, se encuentra con su réplica exacta, que, además, vive su misma vida. Buscará escapar sin éxito de este temible doble, en el que ver en evidencia todos sus aspectos desagradables, por lo que comenzará a rechazarse a sí mismo. En este texto, el doble funciona más como un espejo idéntico que repite la historia del personaje; sus perversiones más íntimas, sus intentos de modificarse buscando la diferencia, se vuelven infructuosos al corroborar que el otro también se comporta de la misma manera. En psiquiatría, estos casos de coexistencia de un mismo ser en un mismo espacio, han sido denominados Síndrome de Doble Subjetivo. En la ficción literaria, generalmente el personaje se opone a su doble buscando la prevalencia de su identidad y unicidad. En la película dirigida por Richard Ayoade, *The Double*, del año 2013, Simon James, un intrascendente y tímido oficinista, es progresivamente suplantado por su doble, de personalidad espontánea y avasallante, James Simons, situación que empujará al primero a la locura.

El asunto del desdoblamiento (variante de la duplicación) pero como experiencia lindera al terror, es el de la breve novela de Carlos Fuentes (1962), *Aura*. El joven Felipe Montero llega a la casa de Consuelo, una anciana viuda, con la tarea de concluir las memorias de su marido ya fallecido. En esa casa, la viuda convive con su sobrina Aura, una bellísima joven de quien él se enamorará. En el desenlace, ambas mujeres resultan ser la misma. La voz narrativa, en este caso, también llama la atención por el uso de los verbos en segunda persona, que fusionan al propio lector con Felipe Montero.⁸

Lubomír Doležal (2003) esquematiza a su vez en tres apartados genealógicos las apariciones del doble en el ámbito literario con sus atributos:

- a) Un único individuo, esto es, un individuo marcado por el rasgo de identidad personal, existe en dos o más mundos ficticios alternativos. Este tema, popular en la Mitología bajo el nombre de reencarnación, se denominará el tema *Orlando*.
- b) El tema *Anfitrión* se genera por la coexistencia, en un mismo mundo, de

8. Otros casos de desdoblamiento podrían ser aquellos asociados con la pérdida de la identidad o el traspaso de esta a un objeto o parte independiente del cuerpo. Solo nombro cuatro ejemplos. Para el primero, *El retrato oval* (1842) de E. Allan Poe y *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Para el segundo, *La nariz* (1836), de Nikolái Gógol y *The hand*, película de 1981 dirigida por Oliver Stone.

dos individuos con diferentes identidades personales, pero completamente homomórficos en sus propiedades esenciales. En la temática selectiva, el tema es también conocido bajo el marbete de «Doppelgänger» o «gemelos idénticos».

c) El *tema del doble* surge cuando dos encarnaciones alternas de un único individuo coexisten en el mismo mundo de ficción. Éste es el tema en el sentido más estricto, el más obvio e importante componente del campo temático de la dualidad. (Doležel, 2003 266)

En fin, dualidades, tanto la del andrógino como la del doppelgänger, que complejizan y cuestionan, a través de la filosofía, la psicología, el esoterismo, el arte, y otros campos de conocimiento, la problemática de la unidad y la identidad.

Una sintaxis andrógina

En principio, para el análisis del cuento nos ocuparemos de sus protagonistas. El primero de ellos es Francisco Adrados, profesor con cuarenta años de experiencia docente que por su edad –suponemos que avanzada–, se encuentra cercano al término de su carrera laboral. Su carácter es esencialmente introspectivo y pasivo, puesto que en el comienzo de la narración se halla reposando en su cama, en un espacio cerrado y silencioso, y al despertar opta por quedarse en esa posición, cansado, con dolores difusos en el pecho y en una pierna (posible síntoma e indicio, el primero de estos dolores, de un mal físico mayor). Su despertar es abrupto y hay una mención clara de la hora. Son las cuatro de la mañana, por lo tanto, resuelve continuar en la cama. En este pasaje inicial, Francisco Adrados, reflexiona acerca de un sueño recurrente que ha tenido durante el transcurso del último mes.

Por otro lado, aparece un segundo personaje llamado Lucio, al que definiríamos como antitético en función del otro. Desde su primera intervención en la obra se encuentra en constante movimiento, manejando en la noche a gran velocidad, actitud que tal vez podríamos asociar con un temperamento impulsivo y juvenil. La necesidad de mantenerse despierto, el sonido fuerte de la música que lo acompaña en su recorrido, el espacio, abierto en este caso (la carretera), y las veinte horas manejando, insinúan que huye de algo. Ambos comparten el temor y la incertidumbre que un sueño recurrente les ha dejado. Francisco Adrados ve o proyecta en ese sueño una especie de terror inconsciente, que es la de verse expuesto ante un gran auditorio en el transcurrir de sus clases. Ve, además, en esa circunstancia, a un tercer personaje, que participa de forma tangencial por el momento en la narración, pero que es quien determinará el desenlace del cuento: el andrógino. En ese sueño, el andrógino es el único elemento variable. Cada vez que Adrados sueña, el andrógino paulatinamente se ubica en un asiento más próximo. Su rostro, en un comienzo difuso, se vuelve progresivamente más nítido. Lucio, por su parte, teme dormir y busca en la velocidad, en las píldoras, en el café, artificios para huirle.

Se sugiere en el cuento que se trata de una pesadilla persistente a la que intenta escapar de esa manera. Mientras conduce, el andrógino también es visto por él, aparece en su vigilia, es una presencia aterradora que ha cobrado vida. Este tercer personaje que se exhibe como un ser fantasmal es quien articula el relato y quien definirá la conclusión de la historia.

En el inicio del cuento Francisco Adrados despierta a las cuatro de la mañana con “un malestar difuso en el pecho que enseguida se trasladó a la pierna derecha” (Introini, 1995:64). El cronotopo (su dormitorio) y las sensaciones físicas, nos llevan inevitablemente a establecer lo que creemos son evidentes alusiones del planteo de esta narración con *La Metamorfosis* de Franz Kafka. El despertar tras un sueño insólito, extraño, la percepción del cuerpo, el pasaje descriptivo en torno a la habitación, la referencia a la hora, se configuran como indicios con la visión final del tercer personaje, el andrógino, en Adrados, pero también se enlazan como parodia o intertextualidad con *La Metamorfosis*. En ella Gregorio Samsa ha despertado tras un sueño intranquilo, producido por la transformación del personaje durante la noche y durante el sueño, momento en el que se encuentra más vulnerable. Establecemos esta la similitud, entonces, en varios sentidos, ya que ambos despiertan sintiendo un malestar físico, pero también meditan, uno acerca del sentido del sueño, el otro sobre la incertidumbre de lo que ha ocurrido. En relación a Gregorio y a Adrados podemos afirmar que se producen también mutaciones, aunque de diferente índole; en el caso del primero, esta es visible por el resto de los personajes, mientras que, en el segundo, solo él es quien percibirá su propio rostro en el del andrógino, siendo ese otro quien muta, transformándose en su doble, acontecimiento que ocurre en el episodio final.

Sugerimos que también los pasajes descriptivos sobre la disposición de los objetos en las habitaciones de los dos personajes pueden entroncarse. En el caso de la nouvelle, el narrador designa “una habitación humana de verdad” (Kafka, 1984:5) y continúa su enumeración de elementos, mientras que Francisco contempla o examina las ropas, cajas, el ropero de su dormitorio. El desorden en el que se encuentran estos objetos denota la reciente mudanza de hogar.

Inmediatamente, se produce el primer punto de inflexión, especie de comba sintáctica, mediante una conjunción adversativa dentro de una misma oración. El discurso que alude a uno de los personajes pasa al otro: “Después, conjeturando que no volvería a dormirse, apagó la luz, cerró los párpados y con un profundo suspiro se puso a meditar en el sueño que le cerraba los párpados pero Lucio no quería aflojar, sacudió la cabeza, se frotó los ojos, encendió un cigarrillo y enseguida metió el cambio, hizo el rebaje y tomó la curva a más de ochenta” (Introini, 1995 64).

Decíamos que Lucio se encuentra conduciendo a gran velocidad y luchando contra el sueño. Las alusiones en el texto a la música que escucha, el “rock duro”, al cigarrillo,

también, ponen en evidencia el apremio, la excitación que produce esa huida con una metáfora que trasluce su desasosiego: “devorar incesante el asfalto” (Introini, 1995 64). Señalábamos que estas observaciones nos hacen suponer que este personaje es más joven que Adrados, además de la imagen antagónica que nos sugiere: mientras uno de ellos se encuentra forzado a la quietud por una limitación física, el otro siente una persistente ansia de movimiento. Los dos personajes manifiestan necesidades de naturaleza física, según nos hace saber el narrador. Francisco es atormentado por el dolor producto de una cirugía en el fémur, dolor descrito a través de una prosopopeya como “compañero veleidoso” (Introini, 1995 64) que le impide dormir satisfactoriamente. Lucio desea ducharse, beber y dormir, pero en su caso, el deleite por conducir es asociado a una forma de placer que solo puede experimentar mientras realiza esa acción: “luchaba con el anhelo vehemente, ingobernable, de prolongar el placer, de no interrumpir aquella sensación de plenitud surcada por escalofríos voluptuosos que solo alcanzaba bien adherido al asiento, los pies en los pedales, una mano en la palanca de cambios, la otra en el volante y sintiendo todo su cuerpo latir al unísono con el motor potente, trepidante, sumiso” (Introini, 1995 64-65).

El nombre de Lucio puede tal vez relacionarse a las referencias que se hacen a continuación en el texto, puesto que proviene del latín “lux”, luz. Las luces de un hotel que llaman su atención y que lo invitan a dormir, pero también los potentes faros de su propio vehículo concebido como una extensión del quien lo conduce. Tal vez se trate de una búsqueda simbólica de medios asociados a la luz, a la vigilia, para lograr evadir lo desconocido o terrible que acecha en la oscuridad. En este momento se comienza a atisbar el sueño particular de Lucio, que aún no se aclara en qué consiste, pero se lo define como un “sueño extraño que lo visitaba casi todas las noches desde hacía un mes” (Introini, 1995 65).

Situados en estos momentos preliminares del cuento, comenzaremos a analizar los aspectos gramaticales que hacen a los puntos inflexivos señalados antes, verdaderas marcas en el relato que nos parecen novedosas en la elaboración de su estructura discursiva.

Mientras Adrados se encuentra despierto cavilando se da el pasaje de un sujeto oracional al otro.

Después, conjeturando que no volvería a dormirse, apagó la luz, cerró los párpados y con un profundo suspiro se puso a meditar en el sueño que le cerraba los párpados pero Lucio no quería aflojar, sacudió la cabeza, se frotó los ojos, encendió un cigarrillo y enseguida metió el cambio, hizo el rebaje y tomó la curva a más de ochenta. (Introini, 1995 64)

Subrayamos la conjunción adversativa, puesto que es la que introduce al segundo personaje. Es decir que en la ilación de estas oraciones se instaura una excepción,

entendida esta como rareza, a nivel gramatical. Sin ningún tipo de aclaración, un personaje aparentemente troca en otro cuya actividad es la opuesta a la del primero. Estos puntos inflexivos, desviaciones de las normas de coherencia y cohesión gramatical, podrían estar asimiladas a la existencia del andrógino, de naturaleza múltiple, doble en su anatomía y en su esencia, como ya hemos visto antes, y, además, es capaz de reflejar el rostro de Adrados moribundo. Sostenemos, entonces, el uso de una androginia sintáctica que refleja la ruptura que genera la aparición del tercer personaje. Una sintaxis agramatical, por momentos, capaz de hacer congeniar el destino de ambos protagonistas hacia una misma dirección. Los dos están vinculados a través de la presencia onírica del andrógino a la vez ese enunciado tiene un doble alcance referencial.

El relato, organizado en un solo párrafo, interpone esta forma cada vez que se cambia la focalización, la situación del enunciado, sobre uno u otro personaje. El narrador, heterodiegético, en términos de Gerard Genette, omnisciente, es la voz que articula el pasaje de un universo a otro mediante estos giros o puntos de inflexión discursivos, especies de puntos cero en el avance del relato, donde una vez que se llega a ellos, se da una transgresión radical que afecta al sujeto y sus acciones, así como al espacio donde este se ubica. Estos cambios son diez en la totalidad de la narración. Nos referiremos brevemente a cada uno de ellos en función de su situación en el argumento.

El relato avanza moviéndose de un personaje a otro. En el desarrollo de la narración, centrada en el segundo personaje, Lucio, se profundiza sobre el origen temporal del inusual sueño que lo atormenta: “decidió detenerse en una cafetería, beber un buen café doble con una de las píldoras que siempre llevaba y de ese modo ahuyentar al sueño extraño que lo visitaba casi todas las noches desde hacía casi un mes, por lo que Francisco podía recordar, desde que se vio obligado a asumir la inevitabilidad de la mudanza y habían comenzado los preparativos” (Introini, 1995 65).

Destacamos nuevamente la marca en el texto que dispone para el cambio de Lucio a Francisco. En este caso se indica la duración del sueño, enmarcada en una relación sintáctica de subordinación. Pero, nuevamente, el pasaje de un sujeto a otro ocurre sin ninguna referencia previa; la única relación excede la sintaxis y se da a nivel semántico. Para Francisco el sueño recurrente está asociado a la mudanza, al cambio, en este caso, de vivienda, mientras que, para Lucio, la mudanza es de otra índole y se traduce en una urgencia de traslado o huida.

El narrador describe al sueño como el mismo, aunque con variantes imperceptibles en principio. El espacio onírico es un anfiteatro que ya no le resulta familiar: “no se encontraba en una de las tantas aulas familiares por las que había transitado sino en un

vasto antiteatro abierto en abanico ante él y atestado de caras borrosas, indefinibles” (Introini, 1995 65). El cuento constata una nueva relación entre ambos personajes; mientras que Lucio debe trasladarse en su automóvil de manera frenética, sin una meta específica, y sin descanso, Adrados debe de forma inevitable asumir su mudanza, lo que tal vez presupone una alteración en su rutina que no tenía prevista. Ahora, como producto de ese sueño recurrente, aparece la inquietud por el cambio de escenario onírico; en lugar del aula conocida, se encuentra en un anfiteatro abierto. El término *amphitheatrum* del latín, y luego, del griego *amphithéatron*, aparece asociado en la Antigüedad clásica con los espectáculos y ritos sacrificiales. En el sitio prioritario sacrificial del espacio se encuentra Francisco y toda la situación se vuelve de un momento a otro, turbadora:

un sordo rumor agitaba al gentío hasta que de pronto se hacía un silencio profundo, expectante, los rasgos de alguna de las siluetas que ocupaban las primeras filas se tornaban precisos, reconocibles –su padre, uno de sus hermanos muertos, algún profesor particularmente recordado, un antiguo amigo– y esa sombra se alzaba para formular una pregunta –nunca lograba recordar lo preguntado– que sumía a Francisco en una angustia tal que lo obligaba a despertar sobresaltado. (Introini, 1995 65)

Continúa la descripción del sueño, que, de manera indeterminada, avanza durante días, hasta que aparece una variación que genera mayor confusión (la repetición de un sueño durante tanto tiempo ya lo es, sin dudas). En el transcurso de las siguientes noches una figura comienza a dibujarse en el fondo del anfiteatro y paulatinamente, se acerca a las primeras filas: “Cuando alcanzó la presumible mitad del anfiteatro pudo distinguir por fin un/una adolescente bellissimo/a –el sexo era indefinible- cuya cara no podía discernir por más que se esforzara” (Introini, 1995 65). Es decir que la figura, indefinible, asexuada, hace su aparición en el sueño y su rostro, así como su sexo, no se puede distinguir entre los tantos rostros que Francisco podía identificar entre la multitud onírica. La figura, cuya imprecisión está ligada a signos en el texto como el doble uso genérico en los determinantes “un/una”, en los superlativos “bellísimo/a”, es la del andrógino que, como pieza fantasmagórica de un puzzle, se aproxima al personaje. En este pasaje se da el tercer punto de inflexión: “Guardaba absoluto silencio esa figura Lucio ya la había visto por lo menos dos veces antes en la carretera, a lo largo de ese viaje insomne, pensó cuando los potentes faros iluminaron de lleno a el/la adolescente que pedía pasaje al borde del camino, una mochila ligera pendiendo de uno de los hombros y la cara en sombras entre el pelo largo y derramado” (Introini, 1995 65-66).

El texto, focalizándose en la visión de Adrados, pasa de forma abrupta en el comienzo de la oración, a la de Lucio. Es la combinación adjetivo demostrativo, “esa”,

y sustantivo, “figura”, sin preposición previa,⁹ que nuevamente hemos subrayado, la construcción de quiebre que indica el pasaje de un personaje a otro, aunque refiriéndose al tercero, eje temático del discurso en esta ocasión. La aparición se describirá como una real, no onírica, en la medida en que se da en la situación de vigilia. También adquiere nuevas características. Sigue siendo indeterminada, pero intenta acercarse a Lucio, pidiendo pasaje, haciendo dedo, a un lado de la carretera. Se destaca por su belleza y su cabellera, a la vez que su condición espectral se especifica, puesto que aparece una y otra vez a lo largo del recorrido, cada vez más frenético, por la ruta. Tentado de detenerse, el personaje, finalmente, pisa el acelerador: “En el último instante, con el pie ya sobre el freno, venció el impulso, volvió a pisar el acelerador y se alejó con un salto hacia adelante, huyéndole a la tentación de levantarse, Francisco encendió la luz otra vez, molesto por la fatiga en el pecho, pero descubrió que solo habían transcurrido unos veinte minutos en ese duermevela de duración engañosa” (Introini, 1995 66).

Así aparece esta cuarta inflexión que modifica el rumbo narrativo introducida por el verbo que subrayamos, con el nuevo cambio de sujeto. Esta vez es el cambio radical de este y del contexto que se describe, y lo que sigue es la explicación de la situación vital de Adrados. Una señal de una posible alteración cronológica se hace evidente. Él piensa que ha pasado un espacio de tiempo considerable desde que apagó la luz, pero solo han transcurrido escasos veinte minutos. Tras una breve digresión sobre la situación vital del personaje, el narrador señala lo siguiente:

Luego vendría su turno de ingresar a los estrechos rituales del día y entonces deseó con fervor que el amanecer no llegara, que el tiempo se dilatara en una fantástica pirueta del tipo de las que él discutía con los estudiantes en sus clases de Filosofía, procurando dinamitarles la confianza crédula en el tiempo lineal, pero había comprobado que en la cotidianidad el tiempo lineal se tomaba su revancha puntual, implacable, recubriendo con sólido empedrado los desvelos de la inteligencia, las audacias de la fantasía, los desvaríos de los sueños. (Introini, 1995 66)

Este pasaje nos resulta significativo en varios sentidos. Alude al desengaño del personaje, a la pérdida de confianza en sus propios conocimientos, a la cercanía de la muerte en la inevitable, implacable sucesión del tiempo. Por otra parte, el andrógino es la constatación del quiebre, del desajuste de las certezas lineales, en la medida en que es capaz de aventajar a Lucio en la carretera, una y otra vez. Estas rupturas en la lógica lineal espacial se representan en la sintaxis, a través de los puntos de inflexión referidos, ya que alteran el alcance semántico de las oraciones.

9. El uso de, por ejemplo, los adjetivos demostrativos sin preposición, es usual en la lengua coloquial. Aquí correspondería agregar la palabra *a*, dando como resultado gramaticalmente correcto *A esa figura*. La ausencia de la preposición representa el cambio de sujeto en la oración, que, como se repite tantas veces en la narración, resulta necesario forzar la gramática para poder representar el doble alcance referencial.

Francisco, cansado y deprimido, piensa en las dificultades económicas, en su hermana, de carácter posesivo, autoritario, con quien convive:

Francisco pensó que ella tenía razón y, por enésima vez, se puso a repasar su vida registraba ya, pese a su juventud, dos grandes fracasos sentimentales y una cantidad de pequeñas frustraciones la última de las cuales la debía a un pedido de pasaje, por eso desde ese día Lucio se había prometido no recoger a nadie más en la ruta, decidiendo aceptar que se hallaba mucho más a gusto a solas con su auto que aguantando el parloteo de las personas. (Introini, 1995 66-67)

Se produce así una nueva inflexión. El pasaje de un sujeto a otro a través del adjetivo posesivo *su* y el uso en singular del mismo, tanto como del sustantivo, nos sugieren el cambio. Ambos personajes se encuentran en alguna medida asociados con una misma experiencia; ambos han optado por la soledad. Lucio se encontraba a gusto a solas antes que compartiendo su vida con otros y Francisco Adrados era, según el concepto de su hermana, “un idiota que se pasó la vida juntando libros” (Introini, 1995 67).

La siguiente inflexión se presenta sin demasiados rasgos evidentes; se desliza la narración de un personaje a otro sin necesidad de nombrarlos, tal vez porque en este punto ya nos adaptamos a la peculiaridad del uso gramatical, tal vez porque ya conocemos lo suficiente a esos protagonistas. Es el momento central del relato en el que aparece en la memoria de Adrados el mito platónico del andrógino, al que no se lo nombra directamente, pero claramente alude: “el día memorable en que uno de sus pocos amigos, el poeta Ferrari Brown, rescató del olvido aquel mito de Platón” (Introini, 1995 67). En este momento que entendemos como clímax narrativo, el discurso se vuelve levemente confuso. El profesor se plantea cuestiones trascendentales sobre su existencia, recuerda la herida ante la degradación verbal de su hermana, soltera al igual que él, sus fracasos amorosos, la vida dedicada al intelecto, la incapacidad de “engendrar otro cuerpo que lo continuara en los tormentos y delicias de la carne y del pensamiento” (Introini, 1995 67). Tal vez, porque la tradición popular señala que la lucidez máxima antecede a la muerte, es que podemos vincular estas meditaciones con el descubrimiento de verdades dolorosas y la cercanía del final.

El mito del andrógino se revela a Lucio de otra manera, sin interpretaciones, pero a la vez, como una cita directa. Este es el séptimo momento de quiebre en la sintaxis: “Pensó en aquello en que siempre había creído, que lo hacía sentirse justificado en su naturaleza *se sintió* Lucio recordando el mito. Él no era hombre de libros pero aquellas palabras habían quedado grabadas, a menos en lo sustancial” (Introini, 1995 67-68). Inmediatamente se cita el pasaje de *El Banquete* de Platón donde Aristófanes toma la palabra. Este momento del cuento es tan oscuro, tan confuso, que creemos que excede la argumentación desde la ruptura gramatical y solo es posible un acercamiento desde la

de índole fantástica. La narración nos interpela: no sabemos si Adrados vuelve al punto inicial de su carrera, recuperando cierta inocencia juvenil y se siente como Lucio, guiado más por una percepción sustancial que intelectual del mito. En ese caso, el cruce ahora además de semántico y sintáctico, roza el plano del desdoblamiento, específicamente de la transferencia (aunque solo emocional), casi como en el cuento de H. G. Wells, *The Story of the Late Mr. Elvesham*, que ya referimos antes.

La narración se vuelca a Lucio y retorna a Adrados, pues él también está invocando de memoria ese mismo pasaje platónico en el que no reparaba desde su adolescencia. Una revelación surge en las cavilaciones de ambos personajes en relación al mito y esta se trasluce en dos nuevas inflexiones, la octava y la novena,¹⁰ en el eje sintáctico: “Francisco se sorprendió vivamente al descubrirse pensando en ese mito leído con fervor en la adolescencia, enfocado técnicamente luego para hundirse en el olvido por largos años y resurgir ahora ansioso, interrogante, exigiendo una explicación le pareció tan evidente a Lucio que le resultaba increíble no se le hubiera ocurrido antes: la clave estaba en la rueda” (Introini, 1995 68).

Este símbolo, donde parece encontrarse la clave de la dualidad –recordemos que el andrógino mítico se traslada girando como una rueda–, representa un giro en el texto. Una epifanía, un despertar que empuja a los dos protagonistas hacia su desenlace. Juan Eduardo Cirlot lo relaciona con antiguas representaciones asociadas a ritos solares. También señala otras formas simbólicas asociadas a la rueda y que, sin negar el primer sentido, representan “las fuerzas cósmicas en movimiento y el tiempo como proceso” (Cirlot, 1992 392). Entendida como plano, la rueda, el círculo –señala también Cirlot– representa la unidad que “tiene correspondencia con el número 10 (retorno a la unidad tras la multiplicidad)” (Cirlot, 1992 130); número sagrado para los pitagóricos que a su vez simboliza la divinidad, la perfección y tiene sus significados equivalentes en diferentes mitologías. En el *Diccionario de Símbolos* de Jean Chevalier se describe un sentido más concreto de este símbolo: “La rueda posee la perfección sugerida por el círculo, pero con cierta valencia de imperfección, pues se refiere al mundo del devenir, de la creación continua, y por tanto, de la contingencia y de lo precedero” (Chevalier, 1986 895).

Tomamos estos significados porque son los que podemos ligar a la interpretación del símbolo que perciben ambos personajes como augurios del final de ambos. Lucio ve en la revelación el destino humano, el regreso a una unidad primitiva, original, que solo puede darse con la muerte:

Pero ahora la incesante proliferación de vehículos era un signo –no advertido todavía– de que el hombre se encaminaba (mejor, rodaba) a recobrar su potencia originaria y él era un adelantado de esta nueva raza de mutantes que se dirigía irre-

10. Ahora las inflexiones se dan en un párrafo extenso; consisten en desplazamiento de sujetos de la oración, dándose el cambio en el orden Lucio-Francisco-Lucio.

frenable a la conquista del mundo, él que tantas veces había deseado, a la manera de un centauro mitológico, fundirse por entero con su auto, sentirse prolongado en cuatro extremidades rodantes veloces poderosas. (Introini, 1995 68-69)

En ese momento de revelación, visualiza con claridad al andrógino que, sobre una patineta, lo invita a seguirlo hacia unos árboles a la vera de la carretera. Acelera al fin, en una curva, en su persecución, para estrellarse contra ellos y convertirse en una mole de chatarra, integrado a su vehículo, fundido con él, convertido en ese engendro deseado, ambiguo, mitad máquina, mitad humano. En el eje narrativo se traslada el foco a Francisco. La visión final de Lucio descubre el rostro del andrógino y a la vez es lo que Francisco ve antes de morir en su aula, derribado por el dolor intenso en el pecho: “De pronto percibió a su lado la larga cabellera, sintió la suave piel de una mano que apretaba la suya mientras la otra desplazaba el objeto¹¹ sin esfuerzo y se alzó guiado por aquella mano sin temblor para enfrentarse al rostro dulce, sereno, confiado, de su primera juventud” (Introini, 1995 69).

El andrógino es, al final del cuento, además de la figura indefinida, asexuada, el doble y el hado de los personajes.

Conclusión

El eje central de este trabajo ha sido intentar dejar en claro un aspecto problemático esencial y a la vez original que *Andrógino* de Juan Introini nos plantea. Asumimos desde el inicio que la narración pertenece al sub género denominado, con sus peculiaridades y complejidades, fantástico. Yendo al interior de este cuento, nos acercamos a diferentes planos de análisis, tales como el que involucra el personaje que cierra la historia, claramente arraigado en una tradición dentro del género, con sus ejemplos en los dobles de toda índole y con raíces mitológicas y filosóficas cuando se trata del andrógino citado por Platón. Estas interpretaciones pueden oscilar desde el psicologismo al análisis simbólico, sin invalidar la referencia fantástica, representada por el desarrollo del argumento, antes que por cualquiera de esos u otros análisis extratextuales. Es en ese mismo plano argumental donde nos encontramos con el elemento transgresor, que afecta la verosimilitud, que rompe con el relato mimético, que aporta el misterio, lo inexplicable, lo imposible: un personaje enigmático, inconcebible, pero a la vez reconocible. Aun así, nada de esto alcanza para singularizar el relato de Introini. Sostenemos que la verdadera ruptura, la transgresión original que desarticula nuestra expectativa sobre el eje argumental, se da a nivel del lenguaje. Es el propio código que se utiliza para comunicar lo que está siendo afectado por la intromisión fantástica lo que, sin dejar de ser ese soporte expresivo que sirve para ordenar y clasificar el universo de la ficción, se va

11. Se refiere metafóricamente al dolor del infarto como si fuera un “objeto” hiriente.

descomponiendo, “subvirtiéndolo”, en términos de Rosemary Jackson, hasta regresar, o mejor, ingresar a una especie de grado cero, donde el sentido, paradójicamente, es un sinsentido. Las oraciones parecen intentar reflejar un cosmos cada vez más inverosímil, donde todo comienza a adquirir un sentido “otro”, inadmisible, a la vez que el lenguaje se desarticula, se quiebra, se vuelve lo contrario de lo que debe ser: comunicante. Tal vez al final el lenguaje mismo, cimiento, fundamento de la literatura, no es capaz de comunicar de manera absoluta ese misterio que envuelve la aparición del andrógino y la única forma de reproducirlo sea desordenar, desbaratar el universo que ha sido creado para contarlo.

Bibliografía citada

- Albarado, Juan C. “Revisión crítica de la obra de Juan Introini desde los espacios de condena, dolor, vicio, locura y transgresión en su narrativa.” *VIII Congreso Literaturas Infernales*. Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, Montevideo, 2014.
- Armand Ugón, Pablo. “Ficciones fragmentarias: una lectura fantástica sobre La Tumba de Juan Introini.” *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años setenta a las primeras décadas del siglo XXI)*. Coordinación de Hebert Benítez Pezzolano. Universidad de la República, Montevideo, 2018, pp. 107-123.
- . “Una aniquilación liberadora.” *La Diaria* [on line], 13 de febrero, 2015. ladiaria.com.uy/articulo/2015/2/una-aniquilacion-liberadora/
- Barrenechea, Ana M. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica.” *Revista Iberoamericana*, n° 80, 1972, pp. 391-403.
- Barthes, Roland. *Lo neutro*. Siglo XXI, México, 2004.
- Benítez Pezzolano, Hebert, coordinación. *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años setenta a las primeras décadas del siglo XXI)*. Universidad de la República, Montevideo, 2018.
- . “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas”. *[SIC]*, Año IV, n° 10, 2014, pp. 8-13.
- Borges, Jorge L. *La literatura fantástica*. [on line] 1967. librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia/
- Brando, Oscar. “Genio y figura: la narrativa de Juan Introini.” *VIII Congreso Literaturas Infernales*. Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, Montevideo, 2014.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento, Salamanca, 2008.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Herder, Barcelona, 1986.

- Cirlot, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1992.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Sudamericana, Buenos Aires, 1951.
- Damonte, Marcelo, coordinación. *El agua, la selva y el laberinto. Ámbitos de infracción*. Tensodiagonal/Díaz Grey, Montevideo, 2018.
- Diccionario de la Real Academia Española [on line] (23^a ed.). dle.rae.es/
- Doležel, Lubomír. "Una semántica para la temática: El caso del doble." *Tematología y comparatismo literario*. Compilación de Cristina Naupert. Arco Libros, Madrid, 2003, pp. 257-275.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Labor, Barcelona, 1991.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. Era, México, 1962.
- Genette, Gerard. *Figures II*. Seuil, Paris, 1969.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Alianza, Madrid, 1993.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos, Buenos Aires, 1986.
- Introini, Juan. *El Intruso*. Montevideo, 1989.
- . *La llave de plata y otros cuentos*. Proyección, Montevideo, 1995.
- . *La Tumba*. Ediciones del Caballo Perdido, Montevideo, 2002.
- . *Enmascarado*. Ediciones del Caballo Perdido, Montevideo, 2007.
- . *El canto de los alacranes*. Yaugurú, Montevideo, 2013.
- Marías, Javier. *Gualta*. *El País*. 26/12/1986. elpais.com/diario/1986/12/26/opinion/535935611_850215.html
- Onetti, Juan C. *Jabón*. [on line], 1979. www.literatura.us/onetti/jabon.html
- Paolini, Claudio, Marcelo Damonte y Virginia Frade, editores. *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Tenso Diagonal, Montevideo, 2017.
- Platón. *Obras completas*. Vol. 5. Edición de Patricio de Azcárate, Madrid, 1871.
- Rama, Ángel. *Aquí cien años de raros*. Arca, Montevideo, 1966.
- Rank, Otto. *El doble*. Ebook. Titivillus, 1925. ebookmundo.org/book/el-doble-2/
- Roas, David, compilador. *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid, 2001.
- . "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición." *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Edición de Teresa López Pillisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Asociación Cultural Xatafi - Universidad Carlos III, Madrid, 2009, pp. 94-120.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia, México, 1981.

Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

Wells, Herbert G. *La historia del difunto Señor Elvesham*. [on line]. www.literatura.us/idiomas/hgw_sham.html