

## Revisión crítica de la obra de Juan Introini desde los espacios de condena, dolor, vicio, locura y transgresión en su narrativa

Juan Carlos Albarado  
Centro Regional de Profesores de Salto  
Educación Secundaria

### Breve contexto y noticia bio-bibliográfica:

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 el 77’ culminaba sus estudios como docente en el Instituto de Profesores “Artigas”. Además de ensayos sobre literatura clásica y traducciones del latín dejó cinco volúmenes de cuentos que lo ubican entre los “raros” de la tradición literaria uruguaya<sup>1</sup>. Dejó de ocupar su cargo en la Facultad de Humanidades en el año 2012.

En cuanto a su producción literaria y teniendo en cuenta la fecha de aparición de su primer libro, 1989, podríamos decir que forma parte de un grupo de autores más reconocidos, como Tomás de Mattos, Carlos Liscano, Rafael Courtoisie, Andrea Blanqué, Claudia Amengual, a los que, el crítico Gustavo Esmoris, denominó “Generación tardía”, porque:

Irrumpe(n como) un heterogéneo y desconectado grupo de escritores, cronológicamente tardíos en cuanto a su aparición pública. Hay tonos absolutamente personales, sonoridades variadas, estilos muy distintos, pero mucho en común, fundamentalmente por el sello a fuego que la dictadura les dejó, todo lo cual se ve reflejado —explícita o implícitamente— en las respectivas obras de cada uno de ellos. Y hay además una pérdida —no se sabe bien de qué, aun cuando se intuya— como hilo conductor de esa literatura que irrumpe queriendo dejar atrás toda forma de ingenuidad. (Esmoris, 2008).

---

<sup>1</sup> Con el objetivo de aclarar este término que puede resultar ambiguo transcribimos un fragmento de la introducción a un ensayo sobre el propio Introini que realiza el investigador independiente Jorge Olivera: «En el prólogo de *Aquí. Cien años de raros*, Rama habla de “literatura imaginativa” (9). En su libro *La generación crítica* (1972), menciona la condición “imaginativa” y “expresiva” de algunos relatos (228). Hugo Verani vuelve a utilizar el término “imaginativo” (779) y en una nota de prensa Graciela Mántaras define el término “raro”: “...diferente, distinto de las líneas narrativas tradicionales apoyadas en el realismo, la verosimilitud, el psicologismo [...] era el adjetivo que mejor parecía englobar múltiples líneas: surrealismo, malditismo, literatura fantástica, irrupciones de lo maravilloso, irracionalismo, humor negro, presencia del absurdo, etc.” (19). Jorge Ruffinelli habló de rasgos “expresivos” (129) en algunos escritores del período de fines de los 60...»

Citaré a dos autores más del grupo “tardío” porque creo haber percibido, a lo largo de los relatos de Introini, ciertas afinidades especiales con ellos, Lauro Marauda y Leonardo Garet. Afinidades que señalaré oportunamente cuando exponga algunas características particulares (y a veces no tanto), de la obra de aquel.

## Introducción

La narrativa de Introini es de alucinados, acumuladores compulsivos, solitarios y cínicos que se mueven en una ciudad reconocible muchas veces como Montevideo pero siempre en desfase, reestructurada, igual en su nomenclatura “real” pero otra en el mapa narrativo, v.gr.: *“Bajo al azar por Constituyente sorteando mecánicamente los charcos para no estropear los únicos zapatos buenos que me quedan y, casi sin darme cuenta, me meto por una bocacalle y a los pocos metros doy con el basural y me extrañó encontrar un basural allí, en plena Agraciada”* (“Juntapapeles”: 7-8). Por otro lado, cuando la acción se desarrolla en un espacio más reducido este, usualmente, se torna ominoso (palabra que se repite en muchas ocasiones en los relatos de sus dos primeros libros), o laberíntico, atrapando y ahogando, con frecuencia, psicológicamente a sus protagonistas que, a pesar de lograr salirse momentáneamente de esos encierros culminan volviendo casi inevitablemente a ellos. Valgan como ejemplo estas menciones, la primera es sobre el final del relato “La llave de plata”, cuando el protagonista, que ha llevado hasta la obsesión un arbitraria contaduría de una Corporación, decide que es hora de conocer a los ‘Superiores’: *“El larguísimo caño se dilató finalmente en una especie de galería más amplia, más aireada, menos nauseabunda. Una nueva serie de peldaños empotrados que esta vez ascendieron, los entregó a otro amplio patio cubierto por una alta, ominosa claraboya a través de cuyos vidrios rotos se colaban retazos de pálida luz lunar”* (La llave de plata: 15); la segunda, pertenece al relato “El coleccionista” donde se plantea un viejo antagonismo entre hermanos que culmina en una relación entre la mujer del que fue y es exitoso con su cuñado, un vividor y alcohólico, resentido con su hermano mayor: *“Los primeros momentos eran difíciles: un silencio ominoso los envolvía como un gran bloque de hielo, fracturado aquí y allá por frases muy breves, cortantes, y algún monosílabo hiriente.”* (“El coleccionista”: 31). En cuanto a lo laberíntico, frecuentemente los personajes terminan volviendo atávicamente a los lugares que los intimidaron o disgustaron en un primer momento, así, el protagonista de “Juntapapeles” toma, sobre el final, el puesto de su viejo amigo Marques: *“Hace rato que he dejado atrás el Palacio. Tal como presumía, mis pasos me conducen inexorables por Agraciada. Sé que entraré en la casa, sé que recorreré las habitaciones, sé que intentaré abrir la*

*puerta vedada. Pero primero debo detenerme en este basural y recoger esos papeles, tan valiosos ahora que solo se encuentra nylon y plástico, antes que esa rotosa lo haga o, tal vez, esos dos de cara manchada que me observan recelosos.*” (“Juntapapeles”: 16). Como vemos, en la mayoría de los casos, los protagonistas, no solo toman el lugar físico del otro, del marginado, del que ya estaba previamente en alguna clase de laberinto, sino que, además, replican sus fobias o delirios. Otro ejemplo de esto es el relato “El jarrón”, donde un personaje que vende porcelanas elige a otro para que se haga cargo de un jarrón y este, a su vez, está, durante el relato contándole esta historia a su sucesor. Nunca sabemos qué ‘poderes’ otorga este jarrón, ni cuál es el destino final de los que lo tuvieron. Este tipo de tramas, elusivas en cuanto a la información, muchas veces amplían el campo simbólico e interpretativo del relato, aunque es cierto que, en ocasiones, puede generar en el lector un desasosiego tal que lleve a ‘enojarse’ con el narrador (o escritor), pero es esa misma sensación de incertidumbre la que prima en todos los relatos de Introini, los personajes vagan sin rumbo buscando sentidos, que, irónicamente, hallan en actividades muchas veces obsesivas que, evidentemente se convierten en las respuestas de los protagonistas, por ejemplo, coleccionar paraguas, robarlos, protegerlos, dormir con ellos (“Laocoonte”), enamorarse perdidamente de una gaviota (“El intruso”), o, como ya hemos señalado, llevar la arbitraria contabilidad de una oscura Corporación (“La llave de plata”). Incluso, el último libro de nuestro autor, del que nos ocuparemos en detalle más adelante, culmina casi con la misma técnica y temáticas que primaron en los dos iniciales, en “El rodaje”, perteneciente a *El canto de los alacranes* (2013), uno de los personajes culmina como el tercer atrapado en un laberinto particular, después de la muerte de uno de los protagonistas: *“Aspiré la fragancia húmeda de las plantas mientras entraba en el laberinto. Entonces distinguí un débil resplandor y me encaminé hacia allí. En un claro descubrí al loco Almada sentado en posición budista frente a una gruesa vela roja. A su alrededor giraban lentos los alacranes, como entregados a una extraña danza mientras emitían una especie de sonido, yo diría algo así como un canto, si no es que yo también estoy loco”* (*El canto de los alacranes*: 84)

### **Un raro entre los raros**

En gran medida Introini es un raro dentro de los raros, pues podemos recordar toda una generación de autores, denominados, como ya dijimos, por Esmoris, del silencio, que incursionan en ese terreno poco definido aún entre la literatura fantástica y excesivamente realista, donde alternan las posibles apariciones fantasmagóricas con las excentricidades humanas menos definibles. Respecto a esto, el profesor Lauro Marauda aclara: *“El predominio de lo urbano y el*

*ensanchamiento del campo de los sueños serán características de las nuevas muestras narrativas, de lo neofantástico*” (Marauda, 2010: 62), alegando, como características más evidentes de este subgénero muchas técnicas y elementos que se vislumbran con suma claridad en la narrativa de Introini:

“-los narradores devienen fluctuantes”, es decir que “*varían desde el punto de vista como del conocimiento que poseen de los hechos*”; esta fluctuación del narrador rige muchas veces las posibilidades de comprensión de los relatos, a tal punto que obliga a releer y a estar más atento de lo normal pues se pasa sin previo aviso de la primera a la tercera persona así como se cambia directamente el narrador, en algunas ocasiones tras un renglón en blanco. Esto confunde, es cierto, pero da la tónica de los relatos y, siempre que se utiliza como recurso, refuerza el ambiente de incertidumbre y hasta desasosiego en el que se mueven los personajes.

“-Predomina con holgura el narrador protagonista”; por un lado, esto parece ser característico de los narradores contemporáneos, por otro, esta clase de narrador muchas veces nos deja muy en claro los límites de su visión, patentizando el recorte arbitrario de esa escena que, tras el personaje, nos imaginamos mucho más compleja. Esto es un logro de Introini porque precisamente así lo presenta una y otra vez en sus relatos, los personajes sondean su realidad sin penetrarla y, cuando lo hacen, ya están atrapados en otro orden, laberíntico, onírico, o simplemente inundados de objetos ya sean de colección, como los paraguas del protagonista de “Laocoonte”, las estatuas del de “El espejo y la navaja” o simplemente basura, “Juntapapeles”. Es notable, con respecto a este punto, la utilización de veintisiete narradores en primera persona, contra quince en tercera, en un total de cuarenta y dos relatos.

Siempre siguiendo las características de la neo-fantasía que propone Maraуда, tenemos también que:

“-Aparecen cada vez más co-protagonistas, sujetos centrales de la acción en un plano de igualdad en importancia”, esto es, muchas veces, un aspecto fundamental en la narrativa de Introini, en ocasiones las historias se entrelazan entre los relatos, podríamos evidenciar la presencia distinta pero continua, en el libro *La tumba*, de un personaje con un ojo de vidrio: “*Oliveira contempló los bultos de los enormes archivos que llegaban hasta el techo y parecían ocupar toda la habitación. Después, sus ojos soñadores volvieron al cono de luz en que yacían las manos, otra vez inmóviles, y ascendieron hacia la cara del hombre procurando, sin lograrlo, no dejarse atrapar por el ojo de vidrio.*

—Osorio —dijo el hombre con voz levemente aflautada...” (“La tumba”: 7), otro ejemplo,

“*El segundo en entrar fue un hombre bajo, casi calvo, con un extraño ojo fijo, que luego supe era de vidrio. Estaba enfundado en un anodino traje negro y un diente de oro relució en su boca.*” (“Un disfraz para Batman”: 45), “—*Creo que solo lo soñamos*—respondió ella muy seria—, *que cada uno de nosotros vio lo que quería ver, quizás por efecto de aquel licor extraño que bebimos antes de bajar al sótano. En todo caso, si realmente existe, solo el hombre del ojo de vidrio conoce el modo de entrar.*” (“Olsen”: 139). En este punto, refiriéndonos a los protagonistas, podemos detallar también la obsesión o el juego de Introini con los nombres, pues continuamente presenta variantes de los nombres de sus personajes, o pretende, a través de sus narradores, nunca tener certeza de los mismos, así, un único co-protagonista es referido como “Gardini”, “Gandili”, “Gambini”, “Galdini”, “Gasdini” o “Gandini” a lo largo de un mismo relato (“El intruso”: 89-90-91-92-94-95), esto puede, como expresa Jorge Olivera (2010: 149) en su estudio, señalar “*el anonimato del intruso*”, pero va más allá, pues forma parte de un cuestionamiento más exhaustivo a la palabra, a la *arbitrariedad del signo*.

“*-La trama (el orden cronológico de los hechos) no coincide muchas veces con el argumento (el orden en que son presentados literariamente)*”, en muchas ocasiones, los relatos de Introini, nos presentan en un tiempo narrativo muy breve, una cantidad de saltos espaciales y temporales que solo sirven para volver caótica la narración y, por ende, la lectura, tales los casos de los relatos “Plinio V, 5”, “El espejo y la navaja” (El intruso) o “El coleccionista” (La llave de plata).

Por último, “*-Los episodios tienden a yuxtaponerse, no a coordinarse*”, esto se observa especialmente en el libro *La tumba*, donde los relatos de los distintos personajes se van acumulando, hasta formar una historia más amplia, aunque, muchas veces, igualmente abierta. Esta técnica también es central en el último libro *El canto de los alacranes* que comentaré más adelante.

### **Tres momentos, un mecanismo**

A fin de abordar de forma más clara la narrativa de Introini, dividí en tres el corpus de sus obras y, de esta forma iré estudiando, en la medida de lo posible, las distintas facetas de su narrativa, así como su evolución a lo largo de los años, tratando de no alejarme de los postulados primeros que guiaban mi trabajo para este congreso.

Los dos primeros libros, *El intruso* (1989) y *La llave de plata* (1995), de los cuales ya he presentado algunos relatos, son similares en cuanto a su elaboración, con relatos en ocasiones conectados entre sí, pero con mayor independencia y autonomía unos de otros. En estos libros Introini nos presenta personajes solitarios, ensimismados y obsesivos al punto de terminar como una

presa, como ese personaje mencionado, coleccionista de paraguas, que culmina su relato (como aquel de Horacio Quiroga, “El perro rabioso”) atrapado por sus criaturas: “*¡Jesús! No sé cómo, pero entraron. Sigo desde la terraza. Finjo ignorarlos. La camioneta debe estar al llegar. Se extienden en torno a mí en semicírculos concéntricos que se pierden en el interior del cuarto. Escribo y finjo ignorarlos. Envalentonados por la confianza del número. Los ignoro. Sé que no se atreverán a tocarnos. Yo lo desplegué a él y él me protege. La camioneta debe estar al llegar. Veo manchas marrones entre el verde de los árboles. (...) ¡Dios mío! Lo están deshaciendo a picotazos y yo*” (“Laocoonte”: 30). También encontramos personajes profundamente antisociales, como en el relato “Matinée”: “*Después de almorzar, nos dejamos caer en los amplios sillones buscando refugio en la fresca semipenumbra del living mientras desplegamos los periódicos. La locutora informa la hora: trece y treinta minutos, y enseguida, con voz triunfante, la temperatura: treinta y ocho grados centígrados en la costa, para dar paso a una música estridente especialmente dedicada a los playeros. Con un gesto de fastidio apago la radio y me concentro en las Salas de Estreno. (...) Nora y yo nunca toleramos la playa; siempre nos resultó insoportable el viaje incómodo, los olores, la promiscuidad, la arena caliente y pegajosa, los cuerpos embadurnados revolcándose, el agua sucia y maloliente.*” (“Matinée: 17-18).

Por otro lado, en estos primeros relatos, sienta las bases de toda su narrativa posterior que, en mayor o menor medida, gira en torno a los temas o mecanismos que presentara en estos. Los escenarios siempre son urbanos: “*Al llegar a 18 nos detenemos jadeantes: Nora ha perdido su bolso, yo mis lentes. La avenida está casi desierta; unos cuantos niños harapientos y desnutridos pordiosean entre los escasos transeúntes; dos bichicomos arrastran sus carritos, cargados con los objetos más diversos; un ciego hace resonar su lata sentado en un portal sombrío.*” (“Matinée: 23), a lo sumo los personajes abandonan el centro de la ciudad y en él al café, espacio simbólico recurrente en la obra que se asocia al abandono y a la soledad, por espacios periféricos al centro como algunos barrios que generalmente no son nombrados (“El árbol”).

Las temáticas, en estos primeros libros, son más variadas, no siempre hay una estrecha relación entre los relatos, sí hay unidad, todos presentan una trama elusiva que parece prepararnos siempre para la intrusión de lo extraño, los hombres de lentes oscuros y como huevos que portan paraguas en pleno mediodía soleado en el relato “Matinée”, una joven que baila, todas las noches, desnuda en torno a un árbol en “El árbol”, o la atípica petición en vida de un personaje a un taxidermista en “Naturaleza muerta”. El ambiente onírico también es puesto en primera plana en muchas ocasiones, generalmente asociado a la visión de niños: “*Empiezo a recorrer el largo*

*corredor con pasos vacilantes. Me invade la certidumbre de que ya he estado allí. (...) En un rincón cuatro o cinco niños acucillados juegan con algo que no alcanzo a distinguir. Me aproximo despacio y observo horrorizado que se entretienen destripando a otro niño más pequeño, más esmirriado que me suplica con la desesperación muda de sus enormes ojos negros. Los otros se vuelven y me contemplan con rostros envejecidos de lascivia y crueldad” (“Juntapapeles”: 8-9).*

Pero es recién en sus dos siguientes publicaciones, *La tumba* (2002) y *Enmascarado* (2007) que Introini logra amalgamar esos recursos narrativos y sus temáticas, unificando historias que se construyen mutuamente sin que se noten los ‘puntos’ en tan fina tarea de tejido. Los personajes, ganan estatura literaria, se vuelven a la vez reales y simbólicos, quizás el ejemplo emblemático es la tumba, ese hombre que lo sabe todo acerca del Cementerio Central y que vive, a su vez, en el del Norte.

Por otro lado, estos dos libros mencionados incluyen a personajes emblemáticos de nuestra cultura, José Enrique Rodó en *Enmascarado* y Francisco Acuña de Figueroa en *La tumba*, mecanismo, el de incluir o, al menos, referenciar, que tampoco es nuevo en su narrativa pues desde el primer relato del primer libro se había mencionado la figura de Zorrilla de San Martín y su poema *Tabaré*.

En *La tumba*, la presencia de Acuña de Figueroa se presenta alternadamente entre distintos relatos a través de los “Fragmentos del cuaderno marrón”. Es el personaje La Tumba, en el relato homónimo, el que invoca a los muertos pero solo consigue la respuesta de Acuña de Figueroa a quien intenta alejar, como si tratara con un impertinente, “-*Ya veo tu vieja boca desdentada que me escupe su carcajada sardónica, y te repito, 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! Vuelve a tu rencor. Intenta urdir loas para los señores del Infierno y llama a los Próceres, a todos los que reverenciaste y escarneciste, es con ellos que quiero hablar, a ellos quiero interpelar, son ellos los que se agitan en los telares del tiempo y de la sangre...*” (“La tumba”: 17-18). Dice Jorge Olivera, a propósito del relato mencionado y de la aparición de Figueroa como personaje en los “Fragmentos...”:

El recurso utilizado por Introini es la irrupción de lo fantástica para mostrar la dimensión irracional, mientras el relato conecta con varias tradiciones: la universal, la *maldita* y la nacional. Introini muestra la furia de la tierra anegada en sombras purpúreas pero también la hipocresía del poeta que busca justificarse ante su ayudante Felipe. En los “Fragmentos del cuadernos marrón” es donde mejor se percibe esto.



Estamos delante de una reescritura de la historia del país. En cada uno de los diálogos de Figueroa con su ayudante, asistimos también a la tragedia de la tierra a través del desparpajo del poeta y su particular visión de la patria que deja al desnudo su propia vida. (2010:153)

Pero hay también, amén de la crítica cultural e histórica, una burla al sinsentido de esa necesidad de ser (y de necesitar quizás) un “Poeta de la patria”, así como la ironía que supone la necesidad de salir o sobresalir de Acuña, manifiesta ahora en la imposición de su voz por sobre la de los héroes o Mayores que el personaje La Tumba invoca.

En *Enmascarado* el procedimiento para traer a Rodó es similar, esta vez media un licor que estimula el trance que llevará al protagonista hacia el fin de los días de Rodó en Palermo, Sicilia. Rodó, a punto de morir, se desenmascara y se dirige ya no hacia Paros, sino hacia la zona del puerto de Montevideo, donde experimentará los placeres más bajos, transformándose así en un ser más humano, más acorde con ese que “*No es más que un pobre chupatintas que sabe hilvanar palabras lindas, formar bellos conceptos que seducen a los tontos y a las crédulos.*” (“Enmascarado”: 75)

Se patentiza, además de la crítica y la capacidad narrativa de Introini al transformar esos personajes históricos, de bronce, en personajes literarios más humanizados, una gran erudición, una atenta lectura sobre todo lo que rodeó a estos personajes, sus conflictos, digamos Darío versus Rodó (“Enmascarado”: 66), sus conocidos, Delmira, María Eugenia (:78), sus inherentes motivaciones como en el caso de Acuña de Figueroa. Se construye así un relato nuevo de la historia y la cultura uruguaya que, en ocasiones, se vuelve parodia, como en el caso del juicio a Rodó: “*Ariel hace una entrada espectacular: deslizándose sobre patines, calza flamantes zapatillas ADIDAS y viste un traje deportivo NIKE blanco plagado de logos y grifas: MASTERCARD, FORD, BANKBOSTON, GUCCI, VOLKSWAGEN, HYUNDAI, LANCOME, ANCAP, MICROSOFT, PEPSI, BAYER, entre otras. Las cámaras lo acosan y él gira con gestos gráciles, de una delicadeza cimbrente, mientras sonríe con las perlas blanquísimas que resaltan contra el color chocolate de la piel y la cascada de bucles negros sujetos por una vincha donde con colores fluorescentes se destaca el I LOVE COKE*” (“Enmascarado”: 83)

La incorporación de elementos de nuestra era recuerda muchos relatos, como dije al comienzo, de otros dos narradores “raros” de nuestra literatura, Leonardo Garet y Lauro Marauda. Ambos incorporan la pesadumbre de los realty's o de la realidad absolutamente mediatizada como el ámbito de opresión actual que provoca intentos de fuga que, generalmente, culminan en tragedia o, simplemente, son fallidos. El relato “Hienas” (1993), de Garet o “Las hermanas ciegas” (2001).



Por último, realizaré una breve mención sobre *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. Hay un vuelco en el estilo, se torna más coloquial menos “literario”.

En conclusión, al fin y al cabo al narrativa de Introini no hace más que cuestionar y cuestionarnos, patentizar la búsqueda continua y siempre frustrada, expresar lo que aquel personaje de “La tumba” le explica a un lánguido periodista: “...se trata de determinar si usted es uno de esos que prefiere deslizarse cómodamente como un gusano sobre la superficie insípida, incolora e inocua de las cosas o si elige 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, desde donde succionan los enigmas de la muerte, desde donde los ancestros claman por lo suyo entre el crujir de dientes...” (9)

### **Bibliografía sumaria**

- Ainsa, Fernando. (1993) *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo: Trilce
- Esmoris, Gustavo. (2008) “La generación tardía” Diciembre, 15, 2008, en <http://www.letralia.com/201/articulo02.htm> consultado el 21/02/2014
- Fressia, Alfredo, “*Intelligenti Pauca*”, en Introini, Juan. (2002) *La tumba*. Montevideo: El caballo perdido.
- Garet, Leonardo. (1993) *Los hombres del fuego*. Montevideo: Banda Oriental
- Introini, Juan. (1989) *El intruso*. Montevideo: edición de autor
- \_\_\_\_\_. (1995) *La llave de plata*. Montevideo: Proyección
- \_\_\_\_\_. (2002) *La tumba*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido
- \_\_\_\_\_. (2007) *Enmascarado*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido
- \_\_\_\_\_. (2013) *El canto de los alacranes*. Montevideo: Yaugurú
- Marauda, Lauro. (2010) *Panorama de la Narrativa Fantástica Uruguaya*. Montevideo: Rumbo.
- \_\_\_\_\_, (2001) *Las hermanas ciegas*, Montevideo: La Gotera
- Olivera, Jorge. (2010) “Una narrativa del desborde: los cuentos de Juan Introini”, S/f, en <http://lirico.revues.org/407#ftn2> consultado el 20/02/2014