



La fantástica retornografía en *La invención de Morel*,
de Adolfo Bioy Casares *

Wanderlan da Silva Alves

Universidade Estadual Paulista (UNESP/IBILCE)
Campus de São José do Rio Preto - SP - Brasil
alveswanderlan@yahoo.com.br

Resumen: En la novela "La invención de Morel", la primera del escritor argentino Adolfo Bioy Casares, se plantea el tema del eterno regreso y se despliega una discusión sobre la percepción del hombre, al ubicarse en el mundo del que forma parte. En ese sentido, el protagonista se percibe frente a una situación fantástica que le permite ampliar su concepto de realidad y evaluar sus consideraciones hacia la realidad y lo fantástico. Entonces, debatimos, aquí, el tema de la percepción del tiempo, a través de eterno retorno, y de lo fantástico como elemento que constituye la realidad humana, en la novela de Bioy Casares.

Palabras clave: "La invención de Morel"; Bioy Casares; Eterno retorno; literatura fantástica; narrativa argentina XX

*A Alejandro Bekes, un
gran maestro de cultura,
por la lectura atenta.*

¿Todo pasa y todo queda? Es lo que el hombre puede preguntarse, por ser, a la vez, pieza y jugador en el sistema de relaciones que constituye la vida humana, o dicho de otro modo, de ese juego del que formamos parte, los hombres estamos constantemente buscando explicar la naturaleza del universo en que vivimos y de las leyes que lo rigen, y eso se debe al hecho de que tenemos la necesidad de sentirnos insertos en un universo regular, organizado según leyes estables, que nos transmitan una sensación de seguridad y nos permitan confiar en nuestras percepciones y en las concepciones de racionalidad que llevamos arraigadas. Sin embargo, en esa investigación, en la que, al mismo tiempo, somos investigadores e investigados, no nos damos cuenta de las trampas que nos acechan en los momentos menos esperados, pues no conocemos las limitaciones de nuestra propia percepción.

Entre esos temas que el hombre sostiene en sus discusiones, están el tiempo, el origen y el destino del universo, la muerte y la duda sobre lo que pasa con nosotros después de morir, lo real y lo irreal, entre otros. De manera general, queda incómoda la idea de que nuestra existencia es inexorable y de que, a veces, los otros ni se dan cuenta de que formamos parte del mismo mundo, aunque podemos percibirlo de modo distinto. Si, por una parte, nos causan extrañeza un ruido inexplicable en nuestra casa o el hecho de que una lámpara se prenda sola, cosas que la arquitectura y la física podrían razonar y justificar, por otra parte, nos parece natural que todos los días miles de personas estén en guerra en el mundo. Es que en el primer caso nos sentimos débiles, puesto que vemos amenazada nuestra seguridad, mientras que en la segunda situación (mirándola por la televisión, desde la comodidad de nuestra casa) vemos el hecho naturalmente. Lo que no forma parte de nuestra realidad, pero tampoco nos afecta, lo sentimos como inexistente y muerto de antemano, mientras que cuando se vuelve hacia nosotros, lo inexplicable se nos presenta como la imagen de la intensa y compleja plenitud de la vida. Tenemos, entonces, efectos distintos provenientes de una misma causa: lo raro. Queda, de ese modo, una duda casi pueril, que aquí planteamos de la siguiente forma, también oblicua, como nuestra

percepción: ¿Qué ve una mosca, veinte mil verdades o una verdad partida en veinte mil trocitos?

La invención de Morel, primera novela de Adolfo Bioy Casares (1914-1999), publicada en 1940, nos plantea un problema relacionado con esas consideraciones que venimos esbozando hasta ahora. Bioy Casares construye una trama en torno al tema del eterno retorno. Como cualquier teoría sobre la finitud o la infinitud del universo, ésta es ciertamente discutible. En verdad, hoy la tesis del regreso eterno, que lo finito supone, ya está descartada, al menos desde un punto de vista matemático. Cantor la destruye al formular la perfecta infinitud del número de puntos del universo, puesto que frente a la necesidad de contar cualquier cosa, no hay nada que establezca con antelación una relación necesaria entre el elemento que precede y el que sigue. ¿Qué vino antes o vendrá después del uno, por ejemplo? Depende del conjunto en que nos ubicamos. O, para llevar a un extremo ese punto de vista, si siempre hemos leído la fábula de la liebre y la tortuga para sacarle una moraleja, por lo tanto con una finalidad racionalista, hagamos un ejercicio distinto: cuando la liebre se despierta y se da cuenta de que se quedó atrás, cree en su absoluta posibilidad de llegar aún antes de la tortuga al fin de la carrera. Pero se olvida de que la tortuga sigue corriendo también, o sea, la liebre antes tendrá que pasar por el sitio que la tortuga ya ha recorrido, sin alcanzarla, quedándose siempre atrás, pues el juego es, en realidad, una serie infinita. Dejemos abierta esa consideración sobre la paradoja de Zenón, y vamos al otro extremo. La idea del eterno retorno se hizo conocida por Nietzsche, sin embargo ya había sido planteada por Platón y discutida por Blanqui. De un modo general, razonaron un universo constituido por fuerzas, cuerpos o términos finitos, incapaces de una cantidad infinita de variaciones. Hay que aclarar que Nietzsche nunca ha insistido en la comprobación mnemónica de esa hipótesis. Y ¿no sigue siendo cierto para nosotros que el sol nace y se pone todos los días, que las estaciones del año repiten sus ciclos todos los años, que la tierra repite sus movimientos alrededor de sí misma y del sol, que nosotros, salvo interrupciones por causas no naturales, nacemos, crecemos y morimos, desde que el mundo existe? A pesar de que hoy Zarathustra pueda no convencernos desde un punto de vista lógico, como nos muestra Cantor, desde un punto de vista empírico su propuesta se mantiene coherente, como vemos por los últimos ejemplos que presentamos arriba, es decir, aunque sea como mera posibilidad, el eterno retorno queda, y, por lo que hemos señalado, eso tiene que ver con las limitaciones de nuestra percepción.

Ésa es exactamente la cuestión presentada en *La invención de Morel*. En esa novela, un prófugo, que permanece anónimo en todo el libro, se fuga hasta una isla de ubicación ambigua y ahí descubre un grupo de turistas raros que no perciben su presencia. Además, se enamora de Faustine, una muchacha que está entre los desconocidos. Luego de notar que es invisible para los turistas, el fugitivo descubre que ellos son, en realidad, imágenes tridimensionales proyectadas por una máquina. Morel, uno de los turistas, la había fabricado con el propósito de repetir las imágenes de todos aquellos que estaban en la isla, aprovechando la fuerza de las mareas, y así “eternizar” a su amada Faustine, manera que éste logró para quedarse con ella, porque no lo pudo hacer de otro modo. El prófugo no sólo escribe el testimonio de su descubrimiento, sino que se da cuenta de que la única salida para estar con Faustine es morir, puesto que todos los que habían sido fotografiados mueren, inclusive ella; y, de ese modo, él logra también su inmortalidad en la isla.

Este relato plantea, pues, un conjunto de discusiones acerca del eterno retorno y de la inmortalidad, y obtiene, por la escritura, la construcción de ese eterno regreso, a través del juego de imágenes y del recurso de lo fantástico. En este breve ensayo, nuestro objetivo es investigar y analizar esos aspectos sugeridos por la novela, y la manera en que se nos presentan en esta obra de Adolfo Bioy Casares, actuando como aporte para darnos una visión del hombre inserto en la Edad Contemporánea.

El deseo de la inmortalidad

El fugitivo, protagonista de *La invención de Morel*, llega a la isla en un barco frágil, como un ser anónimo, con hambre y, luego, al encontrar a los turistas se siente invisible. De algún modo, esa situación en que se halla le despierta una relación con los mitos ficcionales modernos de lo otro, de la diferencia y de la ausencia, llevándolo a plantearse la cuestión de su propio destino - la dificultad de comprender su ubicación en la isla y, por extensión, en su mundo, hechos que tienen que ver incluso con la manera ambigua que lo llevó allá, pues no podemos olvidarnos de que es un fugitivo -, y, principalmente, cómo sigue su vida, hecho que se le presenta todavía más importante cuando se entera de la máquina creada por Morel y percibe la relación de similitud que hay entre la vida de las imágenes que ve y la del hombre en general, que ahí él mismo representa. Véase:

¿No debe llamarse *vida* lo que puede estar latente en un disco, lo que se revela si funciona la máquina del fonógrafo, si yo muevo la llave?
¿Insistiré en que todas las vidas, como los mandarines chinos, dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar? Y ustedes mismos, ¿cuántas veces habrán interrogado el destino de los hombres, habrán movido las viejas preguntas: ¿Adónde vamos? ¿En dónde yacemos, como en un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda nacer? ¿No perciben un paralelismo entre el destino de los hombres y de las imágenes? (BIOY CASARES, 2006, p. 108; cursiva del autor, el subrayado es mío)

Al percibir que puede haber alguien o algo que controla su destino, el protagonista se da cuenta de su impotencia frente al mundo en que se inserta, y eso no sólo lo conmociona, sino también le apunta un sentimiento de bastardía e ilegitimidad que lo hace vacilar entre la realidad convencional y la creada por la máquina. Ese comportamiento se debe a su estado melancólico, que se despliega en la isla, y lo lleva a buscar explicaciones que le garanticen una manera de afrontar lo que se le presenta como inestable. Él conjetura, entonces, que sus dudas son efectos de ensoñaciones provocadas por las raíces que le sirven de alimento en la isla. Si hasta acá lo vemos en búsqueda de establecer lo racional y ubicarse en él, luego vamos a ver que ya no lo puede alcanzar, puesto que su vida está formada por acontecimientos que no caben en un mundo totalmente cerrado, como su invisibilidad para los otros, incomprendida por él, sí, pero aceptada. En realidad, más que optar por lo racional o lo irracional, el fugitivo nota que el carácter del tiempo y del espacio son convenciones que seguimos para ordenar la vida, por una necesidad de establecer límites y, de ese modo, clasificar consciente o inconscientemente los hechos que suceden con nosotros, en la actuación de la memoria, la cual nos permite establecer anamorfosis que nos ayudan a reconocer el universo del que formamos parte y a situarnos en él.

Establecemos el antes y el después para reconocer similitudes que sostenemos como ciclos, puesto que nuestra percepción de las emociones y del pensamiento es limitada, así que el eterno retorno que percibimos se produce por una ilusión espaciotemporal. Si hacemos la vuelta al mundo, no llegamos al mismo punto, más bien nos acercamos a un punto muy parecido - pero no podemos olvidar la experiencia vivida entre los dos puntos -, que nuestros sentidos captan como si fueran el mismo lugar. Al notar nuestra dificultad para concebir un mundo sin tiempo ni espacio, el protagonista percibe que construimos el mundo a través de lo imaginario (¿qué son, pues, los conceptos de tiempo y de espacio?), y que, por tanto, este universo que nos trae la sensación de seguridad es tan ficticio como las imágenes de

una grabación, aunque ambos se nos presentan tan reales a nuestros sentidos que, en definitiva, lo son. Como lo resume el protagonista: “El hecho de que no podamos comprender nuestra vida fuera del tiempo y del espacio tal vez está sugiriendo que nuestra vida no es apreciablemente distinta de la sobrevivencia a obtenerse con ese aparato [la invención de Morel]” (BIOY CASARES, 2006, p. 123), o sea, somos imágenes, el mundo es una fábrica de voluntades, como lo expresó Borges en su ensayo “Avatares de la tortuga”, y el arte se apropia exactamente de esas “irrealidades” visibles.

Para el protagonista, entonces, queda la idea de que los seres mueren - en realidad, ser fotografiado por la máquina significa estar condenado a una muerte inminente -, aunque, paradójicamente, las copias, como imágenes que son, resisten, en una existencia eterna e inmortal del recuerdo vivo, percepción que lleva a compartir con Morel la obsesión por la inmortalidad. De hecho, ambos (Morel y el narrador) vuelven al tema siempre que pueden hacerlo, pues a ese comportamiento subyace un deseo: “Viviremos para la eternidad” (BIOY CASARES, 2006, p. 99), lo cual plantea lo incómodo y tenso de la relación del sujeto con su mundo, por la fragmentación de éste, en la Edad Contemporánea. Asimismo, él nos enseña el sueño sencillo de ese individuo en búsqueda de la felicidad, que se pone en contra de las angustias que lo rodean, particularmente, la soledad, el anonimato y el miedo a la muerte. Su deseo se configura en una bella sencillez: “Un mismo jardín (...) alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades (...) funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares” (BIOY CASARES, 2006, p. 124). La felicidad que espera lograr se basa en el hecho de que, siempre y cuando hayan sido grabadas experiencias agradables, ellas serán sentidas como nuevas y agradables. La inmortalidad podrá ser, de acuerdo al razonamiento de Morel, una experiencia feliz, suceso que en la novela está representado por la eterna vida que éste llevaría con su amada Faustine, aunque esta vida siga siendo ilusoria.

Por cuanto “sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia” (BIOY CASARES, 2006, p. 25-26) para mantenerse inmortales, según el protagonista, los hombres podemos razonar el eterno regreso como el vivir de modo que deseemos volver a vivir, por toda la eternidad. Y, porque ese hecho puede ser pensado, es suficiente que ese retorno sea considerado posible para que se vuelva realidad, en el ámbito del deseo, que en la novela se hizo real por la máquina y por la existencia empírica del libro. ¿No sería, pues, el caso de soñar nuestro mundo de tal manera que lo tomáramos por una forma autónoma? Es lo que hace Bioy Casares, al orquestar el retorno y la inmortalidad del protagonista a través de la escritura.

La construcción del retorno

El eterno regreso está presente en *La invención de Morel* no sólo por el tema, sino por la forma. Se hace la escritura del regreso, la retornografía con la que titulamos nuestro texto. A lo largo de la novela se percibe una estructura que establece el efecto del retorno y que se basa en la repetición de los acontecimientos. Faustine va diariamente a las rocas de la playa a leer y a mirar el sol, y el fugitivo la mira a escondidas todos los días. Las conversaciones entre ella y Morel se repiten, el sonido de “Té para dos y Valencia” reaparece innumerables veces y, además, hallamos citas de Cicerón sobre el regreso y aún alusiones al mito de Isis y Osiris; es decir, se construye también una sintaxis de la repetición, que contribuye para producir el efecto retornográfico que el libro logra. Véase:

El atroz eterno retorno (...). // La primera impresión me halagó. Creí haber hecho este descubrimiento. En nuestras actitudes ha de haber

inesperadas, constantes repeticiones. La ocasión favorable me ha permitido notarlo. Ser testigo clandestino de varias entrevistas de las mismas personas no es frecuente. Como en el teatro, las escenas se repiten (BIOY CASARES, 2006, p. 62; el subrayado es mío).

Por lo que vemos, notamos la necesidad que el sujeto tiene de escribir, puesto que ésa le parece ser la única manera de crear máquinas. “Un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas” (BIOY CASARES, 2006, p. 120), nos dice el protagonista, que es quien escribe su relato, no lo olvidemos. De ese modo, se sobreponen la máquina inventada por Morel y el libro como resultado empírico del testimonio de ella, y con eso el invento metafORIZA también la novela, su “último invento” - ¿de Morel, del fugitivo, de Bioy Casares? -, lo cual le permite alcanzar una vida feliz, capaz de “dar perpetua realidad a [su] fantasía sentimental” (BIOY CASARES, 2006, p. 101), porque le permite a él (y a nosotros como lectores), al nivel de la imaginación, en donde se produce la eternidad, tener sus pensamientos y sensaciones, sean visuales, auditivas, táctiles, olfativas o gustativas, o sea, el libro sostiene una existencia viva para los que están en él, como el invento de Morel, dándoles vida; funciona “como un alfabeto, con el cual la imagen seguirá comprendiendo todo (como nosotros, con las letras de un alfabeto podemos entender y comprender todas las palabras)” (BIOY CASARES, 2006, p. 123; el subrayado es mío), es decir, la escritura se vuelve un modo de legitimarse como un “yo escritor” - que forma parte del propio texto - y se muestra como una posibilidad de enfrentarse al sentimiento de ilegitimidad y crisis de que ya hablamos, puesto que su carácter performático produce el eterno retorno de la vida de los personajes a cada lectura que se hace de la novela.

De ese modo, aun siendo estrictamente ficticios, esos hechos y personajes son reales porque internamente al texto son posibles y porque existen en la materialidad lingüística que constituye el libro. Lo que asusta de todo eso es que la narrativa se hace una máquina de crear interés y efectos, y logra su autarquía, mientras que sus creadores se vuelven dependientes de ella. Al morir, tanto Morel - que inventó la máquina - como el fugitivo - que la eternizó con su texto testimonial - sólo pueden mantenerse inmortales por la actuación de sus inventos, que son, en definitiva, el libro *La invención de Morel*, hecho que promociona la creación del mundo ficcional de la novela, en la que, por lo tanto, ellos inventaron su inmortalidad. Y el papel de la escritura respecto a las imágenes “es salvarlas, con este informe” (BIOY CASARES, 2006, p. 121), porque no hay que atenerse al cuerpo, sino a su posibilidad, que basta para rehacerlos y sostenerlos latentes como personas/personajes, preparados para seguir viviendo a cada movimiento de las mareas que mueven las máquinas, y a cada acto de lectura que hace activo el sujeto en su mundo, al establecer su condición de “yo-aquí-ahora”, alimentando su (¿nuestra?) halagadora sensación de un lugar y un tiempo estables, que le trae la seguridad de una existencia aparentemente leve, sin percances.

Subsisten, todavía, por lo menos algunas indagaciones: ¿Qué es y cómo está formada nuestra realidad? ¿Qué es lo fantástico en nuestro universo? Y ¿a qué se debe el espacio hacia lo fantástico en esa novela de Bioy Casares?

Consideraciones hacia lo fantástico

En *La invención de Morel*, se produce un efecto fantástico que no se plantea como sobrenatural, no hay vacilación (TODOROV, 2006). Sigue siendo inexplicable para el protagonista mientras él no se da cuenta de la invención de la máquina y no comprende, por ejemplo, por qué no lo ven; y sigue siendo inexplicable para el lector,

aun después de terminada la novela. Su propia muerte, que se va produciendo al final del relato, es aceptada, la mano grabada, que se mueve sola y que “en un cuento, sería una terrible amenaza para el protagonista. En realidad, ¿qué mal puede hacer?” (BIOY CASARES, 2006, p. 139).

Más allá de la naturaleza de la literatura fantástica que se produjo en el siglo XVIII y en el comienzo del XIX, o lo fantástico *stricto sensu*, como se hizo conocido, esta novela cuestiona la naturaleza de nuestra propia percepción. La extrañeza no está en el hecho, sino en la relación que se establece entre él y el sujeto. El fugitivo no duda de la existencia de los turistas, aunque no ha llegado ningún barco a la isla. Eso le ofrece una ampliación de su universo, por la aceptación de que “lo que sucede no tiene explicación” (BIOY CASARES, 2006, p. 64) y ya está. En eso está el gran cambio de perspectiva de esa fantasticidad, si la comparamos, por ejemplo, con la tradicional, de Poe o de Potocki. Es evidente que lo fantástico sigue siendo una experiencia de los límites, sin embargo, ahora lo es por la experiencia, que se valora, puesto que el personaje, en su universo, percibe que la realidad está formada por hechos que nuestros sentidos no pueden ver ni distinguir, o sea, lo inexplicable existe, aunque es inexplicable. Su contacto con ese universo múltiple suele estar enmascarado por nuestras convenciones, por nuestra costumbre de ubicarnos en el tiempo y en el espacio para hacer más sencillos los hechos y, de ese modo, accesibles a nuestros sentidos. Pero la situación agotante vivida por el protagonista le enseña que la duda ya no se refiere a si es realidad o no lo vivido, más bien él lo acepta, como nos dice, que “mis compañeros y yo somos apariencias” (BIOY CASARES, 2006, p. 112) y que, por lo tanto, nuestra realidad está formada por todo aquello que podemos imaginar, por el pensamiento y por el lenguaje.

La mezcla del espacio del protagonista y del de las imágenes lo hace admitir la representación como elemento que constituye la realidad, que también es una ficción. Lo fantástico se muestra, entonces, como un aporte que nos ofrece experiencias extremas que nos traen nuevas percepciones acerca de las relaciones que mantenemos con nuestro mundo. De esa manera, ya no nos importa qué pasa, sino cómo ocurre. De todo esto percibimos que el sujeto, representado por el protagonista, al no poder omitir sus angustias y sus descubrimientos no aceptables bajo una perspectiva estrictamente racional, las concreta a través de lo imaginario, que le permite hacerlos realidad, en la ficción que el texto materializa. Lo fantástico es, además, un modo que el individuo logró para comunicarse consigo mismo y, con eso, afirmar su existencia negada, como notamos, por ejemplo, al comparar su sensación de invisibilidad, al comienzo de la novela, con su inmortalidad obtenida al fin de ella, al volverse libro, hecho que cuestiona los límites de la escritura, de nuestro concepto de realidad y del propio acto de lectura que se nos muestra parte necesaria de la novela, a lo largo del texto.

Nos vemos, entonces, frente a la última interrogación que nos propusimos en este último punto: ¿por qué la apertura hacia lo fantástico en esa novela de Bioy Casares? “*Tendrán que disculparme esta escena, primero fastidiosa, después terrible.*” // ¿Por qué terrible? (BIOY CASARES, 2006, p. 141; cursiva del autor), se pregunta el protagonista al acordarse del discurso de Morel, en el que él les presenta su invento a sus amigos en la isla. Lo terrible de esa experiencia está en el hecho de que ahora el sujeto (protagonista) - ¿y por qué no decir el lector también? - se sabe parte de un universo más complejo y amplio de lo que creía y ya no lo puede encerrarlo con explicaciones. Por una parte, eso le da vida al sujeto, que siente el peso de su existencia; por otra, le quita la certidumbre de la seguridad y de la regularidad que el eterno regreso sostenido por sus sentidos produce (producía) en él. La amenaza se constituye en desafío para la comprensión de su propia realidad y le queda la certidumbre de que su mundo ya no es tan sencillo como le parecía antes.

¿Qué camino elegir? (a la manera de consideraciones finales)

Al plantearnos los límites entre la ficción y la realidad, además del tema de la inmortalidad - siempre una angustia para el hombre occidental, tanto por la herencia cultural y religiosa que lleva como por lo pasajero de la vida humana -, la novela de Bioy Casares actúa de modo crítico en la atmósfera de incertidumbre bajo la cual se halla el hombre contemporáneo, tan bien representado por el protagonista de *La invención de Morel*, anónimo, solo, incomprendido (hay que acordarse de que él fue condenado injustamente a la cadena perpetua), en su relación disfórica con su mundo, cuya salida que se le ofrece es negar el racionalismo puro y admitir su condición: “Está ese camino: vivir, ser el más feliz mortal” (BIOY CASARES, 2006, p. 150), porque su inmortalidad está en el deseo de repetir lo bueno, no como pura repetición, sino como experiencia siempre nueva y significativa que, en el libro, como en las imágenes de la creación inventada, puede renacer siempre, con la simple activación de esa fantástica máquina que es el leguaje, y que nos permite crear realidades que pueden, a la vez, halagarnos y aterrorizarnos.

¿Qué es realmente decir que estamos vivos? ¿Lo estamos de veras? Eso, y acá me hago primera persona, ya puedo razonar. ¿No nos asusta?

Referencias Bibliográficas

BIOY CASARES, A. *La invención de Morel*. 5. ed. Buenos Aires: Booket: 2006.

BORGES, J. L. Avatares de la tortuga. In: _____. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 1997b, p. 161-171.

_____. El tiempo circular. Disponible en: <http://www.asmgfyf.org.ar/laudania/tiempo/articulos/003.htm>, Acceso: 25 oct 2007.

_____. La doctrina de los ciclos. In: _____. *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1978, p. 81-94.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

KUNDERA, M. *La insoportable levedad del ser*. (s. l.) (s. d.).

NIETZSCHE, F. *Así habló Zarathustra*. 4. ed. Buenos Aires: Aguilar, 1958.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: _____. *et al. Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros, 2001, p. 7-44.

RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1998.

SÁBATO, E. Eternorretornógrafo. In: _____. *Uno y el universo*. (s. l.) (s. d.) p. 60-61.

TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

[* Originalmente, este ensayo formaba parte de una exigencia de la Cátedra de Lengua Española de la Carrera de Profesorado en Portugués de la Facultad de Ciencias de la Administración de la Universidad Nacional de Entre Ríos (Argentina), para el reconocimiento de toda la asignatura cursada, entre otras, como becario de intercambio del Programa Escala Estudiantil de la Asociación de Universidades del grupo Montevideo (AUGM), en el segundo semestre del 2007.]

© *Wanderlan da Silva Alves 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario