

# AQUELLO QUE ACTÚA SIN EXISTIR (FÍSICAMENTE). REALISMO Y FANTASMA EN CÉSAR AIRA

*THAT WHICH ACTS WITHOUT EXISTING (PHYSICALLY).  
REALISM AND GHOST IN CÉSAR AIRA*

Valeria Sager

ORCID 0000-0001-9153-0696

Universidad Nacional de La Plata  
La Plata, Argentina

## Resumen

¿Es el fantasma una figuración del hiato, del agujero en el que la palabra se suelta de su referente material y así de su efecto realista, y queda flotando de algún modo como mero signo? El funcionamiento del signo, la relación entre significado y significante evoca lo espectral y también aquello (la cosa) en lo/la que potencialmente puede convertirse o a lo que puede designar. El fantasma es la figura y la medida de la distancia entre signo y referente. Este trabajo busca explorar el momento de interrupción en el que las palabras y las cosas se solapan únicamente en la extensión de una distancia, como notas de lectura de algunos textos que desde Saussure a Mark Fisher nos permiten encontrar formulaciones de esa longitud para leer sus efectos sobre la invención del realismo en la obra de Aira y especialmente en su novela *Los fantasmas*.

**Palabras clave:** signo; fantasma; realismo; novela; César Aira.

## Abstract

Is the ghost a figuration of the hiatus, of de hole in which the word is released from its material referent and thus from its realistic effect and remains floating somehow as a mere sign? The operation of the sign, the relationship between signified and signifier evokes the spectral and also that (the thing) that it can potentially become or designate. The ghost is the figure and the measure of the distance between the sign and the referent. This paper seeks to explore the moment of interruption in which words and things overlap only to the extent of a certain distance, as reading notes of some texts that, from Saussure to Mark

## Resumo

É o fantasma uma figuração do hiato, do buraco em que a palavra se liberta de seu referente material e, portanto, de seu efeito realista, e permanece flutuando de alguma forma como mero sinal? O funcionamento do signo, a relação entre significado e significante evoca o espectral e também aquilo (a coisa) em que se pode converter ou o que pode designar. O fantasma é a figura e a medida da distância entre o signo e o referente. Este artigo procura explorar o momento de interrupção em que palavras e coisas se sobrepõem apenas na extensão de uma distância, pois a leitura de notas de alguns textos que de Saussure a Mark Fisher

Fisher, allow us to find formulations of that distance to read their effects on the invention of realism in Aira's work and specially in his novel *Ghosts*.

**Keywords:** sign; ghost; realism; novel; César Aira.

nos permitem encontrar formulações dessa extensão para ler seus efeitos sobre a invenção do realismo na obra de Aira e especialmente no seu romance *Los fantasmas*.

**Palavras-chave:** sinal; fantasma; realismo; romance; César Aira.

*Los muy pobres, y los muy ricos, encuentran natural tratar de sacar un máximo provecho de quien tienen adelante. Ese escrúpulo de la clase media [...] de dejar un margen entre el máximo que podía obtenerse y lo que se exigía, ese "colchón" de cortesía fantasmal, ellos no lo conocían (AIRA, 1990, p. 13).*

I

En el tiempo que se extiende entre la tarde y las 12 de la noche de un 31 de diciembre, en el último segmento del intervalo anual que está a punto de convertirse en el siguiente y en un edificio en construcción, *Los fantasmas* narra la sucesión de preparativos de la fiesta de fin de año de una familia chilena, los Viñas, que ofician de serenos o caseros del edificio. Se cuenta también la convivencia de esa familia con los arquitectos, con los propietarios de los departamentos que irán a habitar el lugar cuando esté terminado y las conversaciones que la Patri, una frívola adolescente, según se la define, tiene con sus parientes y luego con los fantasmas que habitan la obra y que la invitan a una fiesta, a la que solo podrá asistir si está muerta.

En el número 21 de la revista *Babel*, en 1990, Alan Pauls reseña *Los fantasmas*. Su lectura lleva el título de "El revés del sentido". En la fórmula con la que el narrador de Aira razona, a propósito del edificio en obra en el que sucede la novela, el crítico encuentra un modo de enunciación al que denomina "formación paradójica": una serie de enunciados que postulan dos sentidos a la vez sin decidirse por ninguno. Y eso es lo que lleva, dice Pauls, a que cada uno de los mundos que aparecen en la novela (el de la arquitectura y el de las clases sociales; el del dinero y el del tiempo; el del sueño y el de la conversación) nos haga olvidar por un instante las convenciones que rigen su representación para infringir los límites que los separan en esferas. Es, dice Pauls, como si los dos sentidos que se postulan "emprendieran la fuga juntos, indistintos, embriagados por ese vértigo aporético que los anuda en una superficie común" (PAULS, 1990, p. 5). La superficie común en la que ocurre ese vértigo que anuda los sentidos paradójicos sería aquí la que se materializa, se percibe, se plasma en la voz del narrador, en la página del libro,

en la fábula que se cuenta en la novela, en la escritura de Aira. La superficie que reúne dos esferas, dos afirmaciones sucesivas, dos ideas, conceptos, espacios imaginarios o lo que sea; se desdobra porque sus dos elementos se precipitan hacia puntos opuestos. El enunciado único en el que están incluidos dos sentidos contrarios se desgaja, se quiebra, se agujerea sin dejar de ser, empírica o materialmente, uno: una superficie de voz, de escritura, de texto, de lengua; un único enunciado. Por un instante hay un sintagma que propone una definición positiva y clara hasta que lo sucede otro que se le opone semánticamente, pero que se suma al anterior en la construcción sintáctica. La conjunción adversativa, el *sin embargo*, tiene a continuación un *también*.

Veamos. Pauls se refiere al momento en el que el narrador reflexiona sobre el tamaño de los ambientes en construcción acerca de los cuales, según dice, todo el mundo sabe que “parecen más chicos de lo que resultan una vez que están colocadas las ventanas, las puertas y los pisos”. “Sin embargo —agrega inmediatamente— también parecen más grandes” (PAULS, 1990, p. 5). Las formaciones paradójicas, que constituyen el nudo del desconcierto que provoca la escritura de Aira, no impulsan una inversión axiológica entre un polo positivo y uno negativo que podría quedar expuesta simplemente al postular un sentido contra otro. La divergencia no es semántica, o no es sólo semántica. La contradicción no se resuelve con el señalamiento de un oxímoron puntual en esa frase. Aquí no ocurre como con los títulos de los relatos de *Historia universal de la infamia* de Borges. El choque responde a un problema lógico o tal vez estructural; es, más bien, si se quiere, un temblor epistémico; más que como los títulos de *Historia universal*, lo que producen las formaciones paradójicas de *Los fantasmas* es semejante a lo que lee Foucault en la enumeración ordenada alfabéticamente de elementos incongruentes en la enciclopedia china de “El idioma analítico de John Wilkins” (cf. FOUCAULT, 1968, p. 1-10). El temblor es estructural, como la idea de que en un edificio en construcción, a medio construir, *en obra*, en el *entre lugar* que se configura en el borde de lo construido y lo no construido, aparezcan los fantasmas como figuración de lo intangible, de lo que puede nombrarse sin existir.

Las formaciones paradójicas exceden la frase que las contiene porque todo lo que rodea al enunciado al que nos referimos sacude las convenciones y las medidas de lugar y de tiempo, como si esas medidas fueran observadas tan detenidamente y tan de cerca que, con una lupa bajo el sol, comenzaran a encenderse. Así, por ejemplo, se señala: “durante la obra, todo era exterior”; “el edificio estaría terminado cuando todo se volviera interior. Un pequeño universo íntimo y blindado” (AIRA, 1990, p. 9).

La unidad del año y el momento era como la propiedad del edificio. Cada cual era dueño de su piso y de su cochera y baulera, de acuerdo y de nada más; era lo único que podían vender. Pero, al mismo tiempo, eran dueños de todo el edificio. Esa es la clave de la propiedad horizontal (AIRA, 1990, p. 12).

O bien:

Sobre el ángulo del borde superior de la tolva, en la calle, estaba de pie inmóvil, un albañil (...) Estaba distraído mirando algo que había sucedido en la esquina (...) Lo único especial estaba en esa inmovilidad, siquiera momentánea, en alguien que estaba trabajando. Era como detener el movimiento mismo, pero sin detenerlo porque en esos mismos instantes seguía ganando salario (AIRA, 1990, p. 12).

La aporía de las formaciones paradójicas no está en una de ellas ni en la otra sino, sintácticamente, en la inscripción de los conectores que señalan en una misma frase el espacio que las separa (*sin embargo*) y el que las junta (*también*); y que estructuralmente (en que toda la novela y —diría— en todas las novelas de Aira) define las medidas, los volúmenes, las distancias y los restos: los vueltos, el valor del dinero, las diferencias, los vectores, las sustracciones y multiplicaciones de lo único, como situaciones que vuelcan la acción y la descripción a la vez sobre el eje del sintagma y el del paradigma, el del tiempo y el del espacio. Las formaciones paradójicas instalan una forma que semánticamente está partida en dos, para exhibir conceptos o ideas discordantes, opuestos, separados, pero que sin referirse mutuamente no tienen existencia. Hay dos afirmaciones: los ambientes parecen más chicos; los ambientes parecen más grandes. La segunda no es independiente, no corrige, no viene a negar absolutamente la primera, como si ésta nunca hubiera existido. La segunda afirmación no pasa a ocupar el lugar de primera, se ubica como segunda en relación a una primera. Acepta la primera y le suma, le agrega como característica al objeto que define, la cualidad opuesta a la anterior. Los ambientes en construcción “parecen más chicos de lo que resultan una vez que están colocadas las ventanas, las puertas y los pisos”. “Sin embargo **también** parecen más grandes” (PAULS, 1990, p. 5, negrita mía).

La novela como materialidad, como objeto-libro, como texto escrito que se puede ver, como voz de la pronunciación, de la emisión de un narrador que se puede leer o escuchar, produce la aparición en el pensamiento de una forma y de un encadenamiento de sintagmas. A veces produce una imagen más o menos visual, más o menos sonora, que al aparecer como único referente de lo que leemos (referente volátil, construido de los elementos evanescentes que produce el pensamiento) afirma su no-existencia material, más que como (o exceptuando su condición de) letras en páginas de un libro.

Al seguir el rastro de las conexiones entre los fantasmas, las fantasmagorías y lo imaginario, Daniel Link escribe: “Lo imaginario, entonces (la fantasmagoría del arte, si queda así más claro), es una *performance* de aquello que jamás será posible oír o ver (percibir o experimentar) más allá de la palabra”, y agrega algo que, sin decirlo, parece remitir directamente a la novela de Aira porque usa exactamente sus términos: “Lo imaginario en su estado más puro nos arrastra a una versión de la literatura como el arte de lo no construido (...)” (LINK, 2009, p. 42). En lo que escribe Link se percibe el eco de una de las extensas disquisiciones del narrador de la novela de Aira, respecto de un sueño de la Patri, la niña protagonista:

Soñó con el edificio en la cima del cual dormía, pero sin adelantarse a la construcción, sin verlo completo y habitado sino tal como se encontraba ahora, es decir en obra. Era una visión tranquila, sin profecías inquietantes, sin invenciones, casi un modo de constatar los hechos. De cualquier forma entre sueño y realidad hay una diferencia, más notable cuanto menor es el contraste entre uno y otro. En este caso la diferencia se reflejaba en la arquitectura, que ya de por sí es un reflejo entre lo que se ha construido y lo que se construirá. Y el puente de los reflejos era un tercer término, que es prácticamente todo en la materia: lo no construido (AIRA, 1990, p. 47).

Ahora bien, hay un pequeño fragmento, en esa misma página recién citada de *Los fantasmas*, sobre el que quisiera insistir:

Pero podría pensarse un arte en el que las limitaciones de la realidad tocan su mínimo, en el que lo hecho y lo no hecho se confundieran, un arte instantáneamente real y sin fantasmas. Quizás existe, y es la literatura (AIRA, 1990, p. 47).

La lógica de la frase parece desarrollarse a partir de la siguiente premisa: en la palabra no hay cosas, presencia, objetualidad, espesor ni volumen. En las cosas existentes, palpables, las que se pueden percibir con los sentidos, no hay nombre. Los dos son universos plenos, cerrados al otro pero interdependientes. Si no hay forma de que las palabras se vuelvan cosas, en el interior del universo del signo todo es en sí mismo real sin precisar de la referencia o de la designación de un referente como prueba. Lo que define a la literatura en la cita de la página 47 de *Los fantasmas*, no es la presencia de lo impresentable, de aquello que, como escribe Link, “jamás será posible oír o ver (percibir o experimentar) más allá de la palabra”. La literatura no se define como símil de la aparición de fantasmas, de imágenes sin materialidad, sino al revés, como el lugar en el que ocurre el borramiento del espectro, la ocurrencia de su disimulación, porque la búsqueda de constatar o probar lo que las palabras

nombran sucede sólo en el interior de la lógica del relato. Si la literatura puede saltar las limitaciones de la realidad y producir un real “sin fantasmas”, el fantasma es lo que produce la convergencia de las palabras y de las cosas del mundo real, de las cosas materiales. A la vez, como esa adecuación es imposible, el fantasma es la distancia insalvable que se extiende entre ellas. Al eliminar el fantasma, la palabra, lo que se cuenta y lo real de lo que se cuenta, se bastan a sí mismos y, por efecto de esa emancipación, se vuelve posible la definición de la literatura como lo que el escritor llama “un arte instantáneamente real”.

Muchas veces en la literatura de Aira lo que produce la aparición de lo imposible no es un elemento absolutamente fantástico o sobrenatural, ni un invento científico aún inexistente, como ocurre en algunos de los casos de la ciencia ficción. Lo que produce la aparición de lo imposible es sólo un objeto, un escenario o paisaje, un personaje, un cuerpo, un átomo, una célula, unas coordenadas de tiempo y espacio a los que se les ha modificado el volumen o las dimensiones; de modo que lo que resulta no es un irreal o lo irreal absoluto, sino una transformación estructural o lógica, una ampliación o reducción de la escala de lo real.

Refiriéndose al concepto de *hauntología* o *espectrología* de Derrida en *Los espectros de Marx*, Mark Fisher escribe en *Los fantasmas de mi vida* que, respecto del juego de palabras que se realiza sobre la noción de “ontología” —el estudio filosófico de lo que se puede decir que existe—, *hauntología* era sucesor de otras nociones previas de Derrida, como la *huella* y la *différance*, “y como esos términos tempranos, refería al hecho de que nada goza de una existencia puramente positiva. Todo lo que existe es posible únicamente sobre la base de una serie de ausencias, que lo preceden, lo rodean y le permiten poseer consistencia e inteligibilidad” (FISHER, 2018, p. 43-44). A partir de allí, de lo que Fisher lee en Derrida, no hay real, no hay existente o existencia sin fantasma.

Y continúa Fisher:

Lo importante sobre la figura del espectro es que no puede estar completamente presente: no es un ser en sí mismo pero señala una relación con lo que ya no es más o con lo que todavía no es ¿Es la *hauntología* entonces un intento de revivir lo sobrenatural o es solo una figura del habla? El modo de salir de esta inútil oposición es pensar la *hauntología* como la agencia de lo virtual, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente) (FISHER, 2018, p. 44).

Si lo fantasmal es, entonces, lo que actúa sin existir, la literatura (la narración escrita u oral, la palabra en general) es efectivamente el ámbito propio del fantasma. Sin embargo, como decíamos, Aira define a la literatura

como **sin fantasmas** porque, otra vez, a partir de una formación paradójica, si en literatura o en el universo de las palabras, de los signos puros, **todo es fantasma** pero “nada goza de una existencia puramente positiva”, al mismo tiempo **no todo es fantasma**. En todo caso, hay fantasmas y hay fantasmas de fantasmas que rodean a los primeros. De ese modo los que están en primer plano pasan a ser más reales que el resto, y así estaríamos otra vez como en el comienzo. Volveremos sobre esto enseguida, pero desde aquí podría adelantarse que, con esas premisas, no solo el realismo de Aira sino, tal vez, todo realismo (el realismo en general, como escuela, como estilo o movimiento) es también, o siempre fue, como de algún modo aparece ya en Platón, una hauntología.

## II

Al final de *Fragmentos de un diario en los Alpes* de Aira hay un apéndice que incluye un ensayo breve sobre un sobrecito que su amiga Ana le envía por correo. El sobre contiene cinco taumatropos:

Unos pequeños discos de cartulina, con hilos a los costados; tomando esos hilos con los dedos, se hace girar el disco lo más rápido posible. El disco tiene imágenes de los dos lados, anverso y reverso, por ejemplo un pajarito suspendido en el vacío de un lado, y del otro una jaula vacía; al sucederse muy rápido las dos imágenes, uno ve al pajarito dentro de la jaula (AIRA, 2007, p. 215).

Cuando avanza en el desarrollo del mecanismo, del truco del juego que propone el taumatropo explica que el pajarito y la jaula pertenecen a dos mundos antagónicos. El pájaro flotando es la imagen misma de la libertad; la jaula, en cambio, es lo cerrado y lo amenazante. Además de que las connotaciones de pájaro y jaula son opuestas, el autor escribe que, por una cuestión referida a la física del vuelo, hay una posibilidad en un millón de que el pájaro vaya a parar al interior de los barrotes, pero la dificultad suprema y lo que aquí interesa especialmente es que las dos imágenes —dice Aira—están separadas “por una distancia mucho mayor; el anverso y el reverso de una superficie son dimensiones incompatibles, que no se comunican nunca porque están puestas sobre perspectivas incongruentes”. Y agrega: “En las superficies están las representaciones, no las cosas. El papel es superficie pura, sin volumen, está destinado a la representación” (AIRA, 2007, p. 216).

El argumento tiene la misma lógica que el ejemplo de la hoja de papel en Saussure.

La lengua es también comparable a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso: no se puede cortar uno sin cortar el otro;

así tampoco en la lengua se podría aislar el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido; a tal separación sólo se llegaría por una abstracción y el resultado sería hacer psicología pura o fonología pura (SAUSSURE, 1945, p. 137).

Dicho de otro modo —para insistir en la comparación de la hoja de papel que se desgarrar (página 137) —, no vemos por qué la relación observada entre distintos trozos A, B, C, D, etc., no ha de ser distinta de la que existe entre el anverso y el reverso de un mismo trozo, A/A', B/B', etcétera. Para responder a esta cuestión, consignemos primero que, incluso fuera de la lengua, todos los valores parecen regidos por ese principio paradójico. Los valores están siempre constituidos:

1° por una cosa desemejante susceptible de ser *trocada* por otra cuyo valor está por determinar;

2° por cosas similares que se pueden *comparar* con aquella cuyo valor está por ver. Estos dos factores son necesarios para la existencia de un valor (SAUSSURE, 1945, p. 139).

El signo es la superficie de dos caras incongruentes, de dos dimensiones incompatibles que son, por supuesto, representaciones, no cosas. El papel de dos caras que reúne al significante y al significado (y también, en el taumatropo, al pájaro y la jaula, tanto como la referencia mutua imprescindible para el sentido de cada elemento) es lo que permite en la literatura de Aira que — como ocurre con el valor del signo para Saussure y el valor del dinero para Marx— la condición de las cosas de ser cambiadas por algo desemejante sea uno de sus elementos constitutivos; y es esa condición, exactamente, la que llevada al extremo permite la formulación de las formaciones paradójicas. Es que, en ellas, la sucesión inmediata de premisas contradictorias y sin embargo verdaderas es posible lógicamente, porque mientras una de ellas se define ya se está transformando en la otra. Es lo desemejante lo que le da valor a una unidad, no solo su coincidencia consigo misma, sino la diferencia, la existencia de lo opuesto y la distancia que separa un objeto de aquello con lo que se mide, a dónde se dirige, de dónde se desprende, o bien de aquello por lo que va a cambiarse.

Saussure escribe:

Así, para determinar lo que vale una moneda de cinco francos hay que saber: 1° que se la puede trocar por una cantidad determinada de una cosa diferente, por ejemplo, de pan; 2° que se la puede comparar con un valor similar del mismo sistema, por ejemplo, una moneda de un franco, o con una moneda de otro sistema (un dólar, etc.). Del mismo modo una palabra puede trocarse por algo desemejante: una idea; además, puede compararse con otra cosa de la misma naturaleza: otra palabra. Su valor, pues, no estará fijado mientras

nos limitemos a consignar que se puede «trocar» por tal o cual concepto, es decir, que tiene tal o cual significación; hace falta además compararla con los valores similares, con las otras palabras que se le pueden oponer. Su contenido no está verdaderamente determinado más que por el concurso de lo que existe fuera de ella (SAUSSURE, 1945, p. 139).

Respecto del taumatropo, Aira dice también que el truco tiene algo de la construcción de una frase; de un lado está el sujeto, del otro el objeto; y el giro constituye el verbo. El giro, como se ve, no aparece en el papel del juguete óptico, no está en ninguna de sus caras. En ese juego, como en la concordancia entre significante y significado y en la designación de un referente, lo que produce el efecto, la probabilidad en un millón de que haya concordancia, es un tercer elemento que está ausente de las dos caras y de las dos imágenes impresas en el papel. El giro, la acción que conecta los dos lados y el referente al que designan con en ese juego, son fantasmas. De modo semejante a las sustancias que Aira inventa para conectar o pegar lo distante o lo indecible, como el gel de piedra en *El error*, la proximidad en *La villa*, los glóbulos de mármol en *El mármol*, el fantasma produce el relato; es lo que conecta y lo que, al hacerlo, señala que en el espacio en el que es preciso establecer el ajuste hay un hueco, una extensión desierta, una distancia.

### Pálidos fantasmas

Respecto del naturalismo, de las novelas de Zola y de Flaubert, y en contraste con la novela balzaciana que tiene en el centro la acción, Georg Lukács, escribe en “Narrar y describir” lo siguiente:

La falta de una fábula individual tiene como consecuencia el que los individuos se conviertan en pálidos fantasmas. Porque los individuos sólo adquieren una verdadera fisonomía y contornos verdaderamente humanos por el hecho de que compartimos con simpatía sus acciones. Ni una extensa descripción psicológica ni una amplia descripción sociológica de condiciones generales pueden proporcionar para ello sustituto alguno (LUKÁCS, 1966, p. 211).

Para Lukács, como lector del realismo clásico y por su desconfianza en el modernismo, el fantasma es un mal. Lo que evita el fantasma en la novela es la acción. Es la acción la que produce en Balzac lo narrativo y permite, aunque más no sea como efecto, la conexión de la palabra con la cosa. El fantasma es, para Lukács, el abismo en el que la palabra se suelta de su efecto realista y queda flotando de algún modo como mero signo. Cuando no hay acción y hay solo descripción, no hay un personaje reconocible o memorable, ni una fábula para contar; no habría, tampoco, la posibilidad del efecto político que

el autor le atribuye a la búsqueda de totalidad del gran realismo y que provoca su apreciación del naturalismo y del modernismo como decadentes. Para Lukács, la palabra suelta no llega a construir un mundo pero, además, si no hay “fisonomía ni contornos verdaderamente humanos” y no hay personaje claramente delineado y representativo, la palabra suelta de la descripción sin acción se convierte en la palabra de una voz dicha por nadie y sobre nada.

La literatura de Aira es cautivada por el giro, la equivalencia, la simetría, la conexión y la referencia al afuera a partir de sostener la verdad de la distancia. El colchón fantasmal que se conceptualiza de ese modo en el fragmento de *Los fantasmas* (que aparece aquí como epígrafe) es una imagen impetuosa para pensar esa doble injerencia de la presencia y lo ausente o de la proximidad y la distancia. El fantasma es la figura de la interrupción, del momento en el que el signo y la cosa se miden únicamente por su ajenidad y, en el reconocimiento del corte o del vacío, instituyen un nuevo reparto de sus bordes, sus amalgamamientos, sus atribuciones y remisiones. Lo imaginario, escribe Daniel Link, “es la condición de posibilidad de la razón. No hay nada romántico en lo imaginario, por el contrario: lo imaginario es el realismo (o viceversa: el realismo es totalmente imaginario)” (LINK, 2009, p. 72). Tal vez habría que definir el realismo en Aira en ese sentido que señala Link porque, aunque es evidente que desde la perspectiva de Lukács no podríamos pensar en los términos de lo que la literatura de Aira vendría a proponer, el realismo (tal vez todo realismo) consistiría en que esa distancia y esa interrupción de las que hablamos son la condición del relato, pero también del mundo y de que haya un mundo, porque son a su vez la condición del signo, de la lengua y del pensamiento.

## Referencias

- AIRA, César. *Los fantasmas*. Buenos Aires: G.E.L, 1990.
- AIRA, César. *La villa*. [2001]. Buenos Aires: Emecé, 2006.
- AIRA, César. *Fragmentos de un diario en los Alpes* [2002]. *Las curas milagrosas del Doctor Aira. Fragmentos de un diario en los Alpes. El tilo*. Barcelona: Mondadori, 2007.
- AIRA, César. *El error*. Barcelona: Mondadori, 2010.
- AIRA, César. *El mármol*. Buenos Aires: La bestia equilátera, 2011.
- FISHER, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1993.
- LINK, Daniel. *Fantasmas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

LUKÁCS, Georg. “¿Narrar o describir?”. *Problemas del realismo*, México: FCE, 1966.

PAULS, Alan. “El revés del sentido”. *Babel. Revista de libros*, 21, 1990.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducción de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1945.

**Valeria Sager** es Doctora en Letras y Profesora Adjunta de Introducción a la literatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Especialista en literatura argentina contemporánea y teoría literaria. Algunos avances de su tesis doctoral “El punto en el tiempo. Realismo y *Gran obra* en Juan José Saer y César Aira” y sus posteriores trabajos de investigación sobre el realismo y sobre la obra de Saer y de Aira, entre otros temas, han sido presentados en Congresos, Jornadas y publicaciones nacionales e internacionales.

**E-mail:** valerianas03@yahoo.com.ar

**Recibido em:** 15/05/2021

**Aceito em:** 15/08/2021