

Los fantasmas de Héctor Libertella: una travesía crítica a través de los modos de lecto-escritura en *Zettel*

Virginia Acha

acha.vir@gmail.com

Licenciatura en Letras Modernas

Director de TFL: Silvio Mattoni

Codirector de TFL: Nicolás Garayalde

Beca de Iniciación en la Investigación SelCyT FFyH (2018)

Recibido: 22/05/20 - Aceptado: 25/11/20

Resumen

En el presente artículo realizaremos una síntesis de nuestro Trabajo Final de Licenciatura "Hacia una crítica fantasmática y/o el fantasma de la crítica: una travesía a través de los modos de lecto-escritura en *Zettel* de Héctor Libertella". A partir del análisis de nuestro corpus específico, nuestra investigación se propuso dar cuenta de la problematización del estatuto del sujeto que escribe, considerando a éste como el fantasma del sujeto. Orientamos esta indagación reconstruyendo una genealogía del concepto de fantasma en el campo psicoanalítico, focalizándonos sobre todo en los aportes de Jacques Lacan, además del abordaje del programa de la enseñanza fantasmática de Roland Barthes en el marco de su semiología literaria.

Palabras clave: Libertella; Zettel; fantasma.

1. Primera escena: Demanda de análisis y/o Libertella ingresa al dispositivo analítico

En el presente artículo, nos proponemos ofrecer una síntesis de nuestro Trabajo Final de Licenciatura intitulado "Hacia una crítica fantasmática y/o el fantasma de la crítica: una travesía a través de los modos de lecto-escritura en *Zettel* de Héctor Libertella".

Nuestro trabajo de investigación se propuso una serie de objetivos con respecto al objeto de estudio. El **objetivo general** consistió en evaluar las condiciones de posibilidad de la "importación" de la noción de *fantasma* en el campo psicoanalítico y su articulación dialógica con formulaciones de la teoría literaria para repensar los aportes a una reflexión que problematice el estatuto del sujeto que escribe y sus implicancias con respecto a la dicotomía de autor/narrador y, en consecuencia, la de vida/ficción. Los **objetivos específicos** de la investigación se ordenaron de la siguiente manera:

1) Establecer y caracterizar las relaciones entre psicoanálisis y literatura que nos permitan considerar a la figura del escritor como el fantasma del sujeto en *Zettel* de Héctor Libertella, a

partir de una lectura crítico-interpretativa de la categoría propuesta y su relación con el objeto de estudio.

II) Dar cuenta de las estrategias narrativas específicas utilizadas para la construcción del fantasma y elucidar los efectos que producen en su funcionamiento para la configuración de un yo inestable en *Zettel* de Héctor Libertella, obra que se inscribe dentro de las manifestaciones genéricas que evidencian la indistinción entre autor y narrador.

III) Demostrar de qué manera se presentifica el fantasma a través del fragmento en tanto que opera como dispositivo que estructura el texto en su totalidad y se ofrece como un espacio beneficiario que posibilita la apertura y la diseminación del sentido en *Zettel* de Héctor Libertella.

En este sentido, nuestra hipótesis de lectura se estructuró a partir de una premisa fundamental, cuyo contenido confirmamos y sobre el cual introdujimos ciertas especificaciones hacia el final de la investigación: La figura del escritor puede leerse como el fantasma del sujeto, que se sitúa en una zona de frontera indecible entre el autor individual y la voz narradora del texto. El fantasma se manifiesta a través de las diversas estrategias y modos de lecto-escritura que se inscriben a partir de un "yo" que se nombra y las practica, dividido y habitado a su vez por una polifonía de voces, y que se muestra entre-líneas a partir del fragmento como dispositivo, forma escogida y privilegiada del método compositivo del texto.

Una vez expuestos y delimitados los objetivos y la hipótesis de lectura, la consideración del objeto de estudio que propusimos fue partir de una visión conjuntista que contiene puntos de intersección en torno a una búsqueda teórico-crítica sobre la noción de *fantasma* y los efectos que éste produce en los modos de lecto-escritura. Los conjuntos principales identificados que seleccionamos fueron, por lo menos, tres: **i)** el psicoanálisis, sobre todo focalizando en los aportes de Jacques Lacan; **ii)** la "semiología literaria" de Roland Barthes, en torno a los últimos años de su enseñanza; **iii)** la producción de Héctor Libertella, pensada desde la publicación de su último libro en vida, *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, para trasponer la idea del fantasma del sujeto en el ejercicio deliberado de la publicación de *Zettel*, en tanto que libro póstumo y antológico de su propia obra.

Con respecto al último y tercer conjunto, es preciso realizar una aclaración en torno a la lectura analítico-interpretativa que planteamos para realizar la extrapolación a nuestro corpus específico. Héctor Libertella en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006) nos ofrece una clave de lectura sobre la cual partimos: "voy sintiendo que no tengo derecho a intervenir en mi propia vida. Así que avanzo con la sensación de que *otro escribe* este libro *por mí*" (Libertella, 2006:37. Las cursivas son nuestras). La cita sirve para evidenciar el procedimiento que Héctor Libertella desarrolla desde el inicio de su proyecto literario: aquel que comienza con *El camino de los hiperbóreos* (1968) y que finalizará con la publicación póstuma de *Zettel* (2009). La trayectoria literaria de Libertella muestra cómo, a través de una determinada propuesta teórica y su puesta en acto en la escritura, se despliegan distintas figuraciones que dan cuenta de la inestabilidad o

descentramiento del yo (López, 2010:6). En esas vacilaciones, en ese movimiento pendular indecible, se (re)crean las condiciones para que habite y se despliegue el fantasma del sujeto.

En cuanto a *Zettel*, podemos afirmar que se presenta como un texto conformado por fragmentos breves que se dividen en nueve capítulos, encabezados por un epígrafe que delinea la temática general o el hilo conductor de la escritura fragmentaria. Sin embargo, los fragmentos ofrecen una multiplicidad de temáticas (biología, psicoanálisis, magia, literatura, entre otros) y de formas (comentario, cita, recordatorio) que condensan el contenido en pequeños núcleos productivos potenciadores de la diseminación del sentido. Al final, se incluye como epílogo una nota del autor sobre el *Zettel* de Wittgenstein: antecedente inmediato con el que se permite establecer un paralelismo para la elaboración y consideración de su propio texto.

Sobre a *qué* nos referimos cuando hablemos de *fantasma*, sólo adelantaremos que, en la literatura libertelliana, puede reflexionarse como un término *indecible* que escenifica propiamente ese recurso que él utiliza al introducir la problemática del yo como una escritura que grafica con propiedad la división del sujeto: *y/o*. Esa indecibilidad se juega entre dos polos o matices en cuanto al significado que propone la palabra: ya sea como un *espectro* o un *reaparecido*, o como aquella actividad *producto de la fantasía* del sujeto. En cuanto a este primer sentido, la crítica especializada ha deslindado consideraciones importantes¹. En nuestro caso, nos focalizamos sobre todo en la segunda posibilidad, ya que permite una reconsideración novedosa y despejada del sentido común que éste pudiera sugerir al respecto, fundamentalmente en torno al uso cristalizado del término "fantasía"².

2. Segunda escena: Un fantasma recorre la tesis y/o genealogía del fantasma en psicoanálisis

2. a. El fantasma de Héctor Libertella o de una relación posible entre literatura y psicoanálisis

La importación de la noción psicoanalítica de fantasma sobre la cual reflexionamos en nuestra investigación perteneció a una etapa posterior a la lectura de la obra libertelliana. Ya en el título de *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006, Santiago Arcos) encontramos la utilización del término *fantasma* como uno de los pivotes del proceso de escritura literaria en Héctor Libertella, en la medida que el texto se presenta como una reconstrucción autobiográfica de su vida, no sin su relación con la literatura y su posición de escritor. En este sentido, la operación crítica que propusimos fue la de partir de *La arquitectura del fantasma* como aquel texto en donde aparece formulada explícitamente esta noción desde el título, que supone al sujeto que escribe y que se escribe, para trasladarla a los demás textos que forman parte de su producción, particularmente al análisis de *Zettel*³.

Los interrogantes que nos planteamos en torno a esta problemática fueron los siguientes: ¿cuál es la relación que justifica establecer un diálogo entre el fantasma libertelliano y el concepto

complejo que de él nos brinda el campo psicoanalítico? Interrogante que se inserta, además, en otro de carácter más amplio y que no escapa a nuestra reflexión: ¿puede la literatura decirnos algo sobre el psicoanálisis? O, a la inversa: ¿puede el psicoanálisis *intervenir* en las producciones literarias sin, por ese motivo, realizar un psicoanálisis aplicado sobre una producción determinada?

Si se revisa con atención la producción libertelliana, puede percibirse una preocupación constante con respecto al psicoanálisis. Preocupación que no es vehiculizada solamente por Libertella, sino que se conforma como un espacio productivo y de cuestionamiento crítico para toda una generación de la literatura argentina y latinoamericana. En *Zettel* encontramos explícitamente cómo ubicarnos para reflexionar sobre esta articulación y que supone un modo de lecto-escritura particular:

La discutida cruza de la literatura con otras disciplinas (digamos, aquí, el psicoanálisis). En esa imagen no sería necesario ver relaciones dialécticas, ni de analogía u homología, ni menos de metáfora. *En todo caso será posible, solamente, apenas, detectar –a partir del preconcepto de una autonomía en los textos literarios- el negativo de otras prácticas que anidan en la lectura de esos libros. Negativos y positivos fotográficos en los que también el propio sistema analítico puede quedar retratado: esa cara entre de asombro, intriga y desconfianza de Freud, la clásica foto suya que aparece colgada y multiplicada en miles de consultorios, interrogándose: “¿Por qué mis historiales clínicos se leen como novelas?”* (Libertella, 2009: 53. Las cursivas son nuestras).

2. b. Genealogía del fantasma en el campo psicoanalítico

El concepto de *fantasía/fantasma* en el campo psicoanalítico ha sufrido sus avatares a lo largo del tiempo y dio lugar a modificaciones, distinciones y profundizaciones en cuanto a su formulación, tanto desde la propia teoría como en la práctica.

Para esclarecer y delimitar este derrotero propusimos un recorte bibliográfico específico. Partimos, en primera instancia, de dos definiciones generales del concepto ofrecidas por el *Diccionario de psicoanálisis* (2004) de Laplanche & Pontalis, y el *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano* (2010) de Dylan Evans, como base para una primera operación de contrastación terminológica y su posterior desglosamiento. Laplanche & Pontalis no incluyen dentro de los vocablos propuestos al de *fantasma*; sin embargo, la consideración de este concepto se realizará en la entrada correspondiente a *fantasía*. En términos generales, la *fantasía* es definida como el “guion imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente” (Laplanche & Pontalis, 2004:138). Por su parte, Evans da un paso más al definir en la entrada correspondiente a “fantasma (fantasme, fantasy)” que no sólo se trata de la escenificación de un deseo, que puede ser consciente o inconsciente, sino que además cumple una función protectora para el sujeto. El *fantasma* se caracteriza, entonces, por proponerse como una cualidad fija e inmóvil a la manera de una escena que defiende al sujeto de

la castración y, a la vez, lo sostiene a sí mismo en el nivel en que su deseo desaparece (Evans, 2010:90-91).

A partir de este primer cimiento, seguidamente nos ocupamos de revisar y reflexionar críticamente el recorrido que abarcaba desde la obra de Freud, pasando por Lacan para desembocar, finalmente, en los aportes más contemporáneos de Miller en torno al concepto.

Una buena porción de la obra de Sigmund Freud estuvo dedicada a la problemática de la *Phantasie* {fantasía}, sobre todo en la primera década del siglo XX, aunque el comienzo de su reflexión ya data de mediados de 1890. Nuestra selección se basó en la lectura de tres textos fundamentales que condensan y exponen esta problemática en relación con su significado y funcionamiento: i) "Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad" [1908]; ii) "'Pegan a un niño'. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales" [1919]; iii) "El creador literario y el fantaseo" [1907]. En el primero, se establece la distinción fundamental entre *fantasías inconscientes* y *sueños diurnos* (Freud, 1976:142) para dar cuenta de que existe una articulación irreductible entre los *síntomas* y las *fantasías inconscientes* (Freud, 1976:143-144). El segundo nos aporta, a partir del análisis de casos concretos, la reconstrucción de la frase en la que se escenifica el deseo y donde el sujeto puede por fin desocultarse para emerger en la escena (Freud, 1976:195). El último texto, y quizás el más importante en el marco de nuestra investigación, despliega la relación directa entre *fantasía* y *creación literaria*, aportando además un nexo existente entre la *fantasía* y el *tiempo*. Esta relación permite establecer un vínculo que anuda presente, pasado y futuro en torno al deseo: el trabajo anímico de una vivencia actual despierta en el sujeto un recuerdo infantil en el que aquel deseo se cumplía y permite, así, proyectar ulteriormente la fantasía a una *figuración* que se presenta como el cumplimiento de ese deseo (Freud, 1976:130). Desde nuestra perspectiva, afirmamos que este último artículo sobre el funcionamiento de la fantasía se plantea esclarecer dos problemáticas: i) el de la *producción* o *creación poética*, es decir, la elección de los materiales por parte del creador; ii) el de la *recepción*, en la medida que se pregunta por medio de qué recursos el creador provoca efectos en su interlocutor. Sobre esta última problemática, diremos que el creador utiliza, principalmente, dos recursos en la técnica de despliegue de su ars poética. El primero se corresponde con la acción de atemperar "el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos" (Freud, 1976:135). El segundo es el que intenta sobornarnos "por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías" (Freud, 1976:135). A esa ganancia de placer que posibilita el desprendimiento de un placer mayor se la denomina *prima de incentivación* o *placer previo*, teoría que Freud ya había expuesto en relación con el chiste {Witz}. Estos recursos que Freud distingue, se corresponden para nosotros con la preocupación por el *contenido* y la *forma*, respectivamente.

Jacques Lacan, al efectuar el retorno al pensamiento de Freud en su discurso, empleará el término *fantasme* para referirse tanto a la *Phantasie* freudiana así como también para introducir la novedad del concepto de "fantasma fundamental" inconsciente para el campo psicoanalítico.

Nuestra selección de la obra lacaniana se focalizó en dos lecturas principales: i) el seminario de *La logique du fantasme* {*La lógica del fantasma*} dictado entre 1966 y 1967; ii) el escrito de "Kant avec Sade" {"Kant con Sade"} de 1963. De entrada, es preciso señalar que si bien el término utilizado por Lacan conservará su carácter imaginario de guion escenificante en tanto calidad visual, él pondrá de relieve la importancia del *fantasme* como: i) defensa del sujeto ante la falta, es decir, como función protectora ante la castración; ii) como soporte del deseo del Otro. En este sentido, el aporte de Lacan en torno a la concepción del fantasma será considerarlo no sólo en las dimensiones que ya Freud había señalado (imaginario y simbólico), sino en otorgarle además su estatuto en relación con lo *real*. Esto se encontrará formalizado en el matema del álgebra lacaniano, aquel con el que formula la escritura del fantasma: $\cdot \cdot \cdot \cdot \cdot$ (S barrado losange a), que se lee como el sujeto barrado en relación con el objeto, y que Lacan ubica en el grafo del deseo como la respuesta del sujeto al deseo enigmático del Otro (Evans, 2010: 91).

A la hora de abordar *La logique du fantasme*, nos vimos llevados a articular una serie de conceptos interrelacionados y estructurales en el marco de su sistema de pensamiento. Para abordar el *fantasme* fue indispensable establecer la relación entre este concepto y otros, sin perder el foco en nuestra problemática principal. Pero hablar de *fantasme* en psicoanálisis no se soporta sin dar cuenta de en qué medida se vincula con nociones claves como el *deseo*, el *goce*, el *síntoma* y el *sujeto del inconsciente*, entre otros a los que nos hemos remitido para evitar aislar arbitrariamente una noción descontextualizada. No sólo de la teoría en la que se enmarca sino de su contexto de producción y bajo la lupa de ópticas que aportan reflexiones a los ojos de nuestra contemporaneidad. Así, en un punto que podríamos denominar como una bisagra de su pensamiento, Lacan articula la "lógica del fantasma" como una lógica gregaria de aquella otra que caracterizaba al sujeto en su relación de dependencia al significante, es decir, la "lógica del significante". En este punto, podremos situar la posibilidad renovada de pensar el sujeto en su relación con lo real. Al cristalizar el estatuto del sujeto del inconsciente a través del cuestionamiento al cogito cartesiano por la transformación que permiten las leyes de De Morgan, el origen del sujeto se sitúa en la operación de la elección alienante: *o yo no pienso o yo no soy* (Lacan, 2008). Cualquiera sea la elección entre uno u otro de los dos términos, la intersección de los dos conjuntos llevará al recubrimiento de la *Bedeutung* [significación] que implica el falo como significante, ahí donde lo que hay es un agujero, un vacío, una falta, que no es otra cosa que la castración. El complemento de la unión, en tanto entendamos que se escribe matemáticamente como una *disyunción*, es el cuarto elemento ubicado abajo y a la izquierda del esquema del cuadrángulo vectorizado (Lacan, 2008). Al afirmar que "no hay acto sexual", en tanto que el acto sexual supone la unión, la fusión de los sexos, en un lugar donde lo que opera no son dos términos sino tres (por la mediación, entre el Uno y el Otro, del objeto *a*), lo que el acto sexual vendría a repetir como significante es justamente la *falla* de esta unión donde el tercero aparece excluido (el *a*), lo que aparecerá para el sujeto bajo la forma de *lo insatisfactorio*. Se trata del lugar del Otro, ubicado en el cuerpo, bajo esa forma de una *verdad enigmática* que se manifiesta como *marca* en el síntoma. Pero entre el lugar del Otro como marcado (\cdot), allí donde puede

identificarse el goce; y el síntoma como efecto de significado, siempre displacentero para el sujeto que es producto de la cadena significativa, se inscribirá la *función del fantasma* como *montaje* que permite domeñar el goce y transformarlo en placer; determinando, a su vez y bajo un *axioma de significación absoluta* para el sujeto, la estructura del síntoma [•••••]. Es en la medida que el circuito de la pulsión no puede detenerse, relacionado éste directamente con la función de la demanda para dar lugar al movimiento del deseo, que la pulsión buscará sus modos de satisfacción a través de la construcción del fantasma. Llegaremos, así, a la tesis sobre la que se fundamenta todo el seminario de 1966-1967: "la imposibilidad de captar el conjunto de esos modos [de satisfacción] por fuera de un escrutinio lógico, único capaz de reunir, en su variedad así como en su amplitud, los diferentes modos de esta satisfacción" (Lacan, 2004: 297). Tesis final que dará su lugar exacto a la función del fantasma como tal, cuyo antecedente en relación con el sujeto y el deseo aparecerá formulada como pregunta que implica al *yo* en la operación, en tanto que se plantea como deseo (Lacan, 2004: 20).

La transposición posible de la noción hacia la articulación que nos interesa mostrar se ancla en la función de la sublimación, como tal ubicada en el segundo esquema del cuadrángulo (Lacan, 2004:184), en el lugar exacto donde en el esquema anterior se ubicaba al falo y la castración como complemento de la unión. El punto de relación que encontramos para cimentar la primera base de nuestra tesis en torno a la *sublimación* y al *fantasma* es afirmar que la creación literaria aparece como aquella que motoriza y, diríamos basándonos en lo expuesto anteriormente, que causa al sujeto en relación con el deseo de escritura. No debiera sorprendernos que Lacan utilice ejemplos "literarios" para remitirse al fantasma: Sade, Mallarmé e, incluso, la alusión al conde de Buffon al inicio de los *Escritos*. Por otra parte y dando un paso más, el enunciado que se articula como siendo el del fantasma no es otra cosa que *una frase engendrada por este sujeto*. Allí es donde justamente puede introducirse un orden, en sentido lógico, atribuyendo la función de la verdad a una agrupación significativa (Lacan, 2004:381). Es en la medida en que el sujeto no se reconoce *a priori* en esa frase que ésta adquiere el estatuto de una *significación de verdad*. Significación de verdad que, en lógica, no es otra cosa que el lugar preciso de un *axioma* (Lacan, 2004:383). Es a lo largo de toda esta extensa articulación que puede afirmarse que la lógica propuesta se satisface, justamente "porque ella supone que no hay otra entrada del sujeto en lo real que no sea el fantasma" (Lacan, 2004:346). En definitiva, de lo que se trata es del sujeto en tanto que dependiente de la cadena significativa y de su inserción inevitable en lo real, a saber, lo que soporta al fantasma y donde éste, a su vez, protege lo real (Lacan, 2004:49).

Para finalizar este recorrido genealógico, nuestra última parada fueron los aportes más actualizados de Jacques Alain Miller en torno al concepto. La importancia de incorporarlo a nuestro recorte significó especificar y profundizar algunas consideraciones a las que ya nos habíamos referido en torno a la obra de Freud y Lacan a propósito del fantasma. Entonces, nos centramos en la lectura del seminario "Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma" [1983, Buenos Aires]. Miller se enfocará en la comparación y diferencia entre *síntoma* y *fantasma*,

ampliando la noción del fantasma entendida como *axioma lógico de significación absoluta para el sujeto* (Miller, 2007:54). Para sintetizar, diremos que los aportes fundamentales de Miller en torno al concepto son: i) que el fantasma opera como una maquinación que permite transformar el goce en placer (Miller, 2007:20); ii) que el fantasma fundamental no es interpretado por el analista, sino que se trata de un objeto que se construye, es producto de la operación analítica misma (Miller, 2007:23); iii) que el fantasma fundamental corresponde a la represión imaginaria {*Urverdrängung*} (Miller, 2007:23) y, más precisamente, que el fantasma aparece como el nombre propio de lo reprimido (Miller, 2007:50); iv) que es importante distinguir entre “fantasmas” a secas, como aquellos que se extienden a toda la vida del sujeto, y el “fantasma fundamental” como punto límite de una singularización (Miller, 2007:22); v) que, en consecuencia de lo anterior, el fantasma fundamental posee, por lo menos, dos acepciones diferentes (como lo que aparece cuando se manifiesta el deseo del Otro y como tope o resto de la experiencia analítica); vi) que el fantasma debe distinguirse de las formaciones del inconsciente; vii) que el fantasma se articula en tres dimensiones (imaginario, simbólico y real).

2. c. Del psicoanálisis a la semiología: los fantasmas de Roland Barthes

Haber ingresado en los últimos años de la producción barthesiana, aquella que él mismo denominó como “enseñanza fantasmática”, nos ha permitido continuar profundizando en la utilización del *fantasme* como categoría teórica de análisis, a la vez que nos ha proporcionado otras herramientas y ciertas contrastaciones de lectura que justificaban y le iban dando cuerpo a nuestra tesis. Además, permitía establecer otro puente posible, otra intersección, entre el psicoanálisis y la literatura a través de la semiología.

El giro de Roland Barthes se produce en 1966: a través de una conferencia de Julia Kristeva, conoce a Mijaíl Bajtín y la noción de *polifonía*. En 1970, a partir del material de los seminarios de 1968 y 1969 en la EPHE (École Pratique des Hautes Études), publica *S/Z* que se constituirá como “el giro principal, el momento en que Barthes deconstruye su propia trama conceptual para dar más libertad a su intuición literaria” (Dosse, 2004: 72). En este marco y aunque datada de un tiempo anterior, la influencia de Lacan en su pensamiento es ya innegable. En los setenta, entonces, Barthes “expresa por lo tanto una vuelta hacia la literatura tras un rodeo por la lingüística” (Dosse, 2004: 78). Período en la que su enseñanza, además, adquiere un nuevo marco institucional. En 1977 pronuncia la célebre “Lección inaugural” en el Collège de France, donde se desempeñará como profesor de la cátedra de Semiología Literaria, y que tendrá un programa claro y seductor para su auditorio. El gesto de Barthes no es sólo el de advertir los peligros de una enseñanza sometida a la lógica del poder, sino que además propondrá un punto de partida revolucionario para instaurar esa nueva *enseñanza fantasmática* (Barthes, 2014: 114).

El fundamento de la *enseñanza fantasmática* se basará en la relación necesaria entre el *fantasma* y la *ciencia* en aquella disciplina que él considera “la más segura de las ciencias humanas”: la historia (Barthes, 2014: 114). A lo largo del dictado de los cursos durante el periodo que

comprende desde 1976 hasta 1980, Barthes irá exponiendo las definiciones y sentidos sobre lo que él entiende como *fantasma* {*fantasme*}, en una reapropiación *sui generis* del término. En *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* [1976-1977], introducirá el fantasma "original" de ese año para el desarrollo del curso, es decir, el "fantasma de idiorritmia" (literalmente, el fantasma del "ritmo propio"). Como introducción, se interrogará por el *método* y recuperará la oposición nietzscheana actualizada por Deleuze: método/cultura. Barthes tomará partido por la *cultura*, a la que equipara con la *paideia* griega, es decir, como *formación*. Este será el fundamento que cimienta la relación entre *deseo* y *fantasma*, en la medida que suponen un correlato directo (Barthes, 2005: 46). Lo que interesa, entonces, es la cultura-paideia en detrimento de lo que se espera del método, salvo que éste sea tomado como una *ficción* que sirve para *demostrar*, según las palabras del propio Mallarmé. En esta imbricación entre cultura y paideia reside la importancia de que el fantasma, como fuerza que motoriza el deseo, adquiera un lugar privilegiado para quien enseña y donde la enseñanza se entiende como el producto de una investigación. Un ejercicio de esta formación sería la escucha de esa "primera fuerza" que es el deseo del sujeto, quien la ejecuta a través de la figuración de su fantasma. En este sentido, el fantasma en la concepción barthesiana es el "origen de la cultura (como engendramiento de fuerzas, de diferencias)" (Barthes, 2005: 47); lo que implica, simultáneamente, que este fantasma se encuentra en un *tiempo anterior* a la paideia: se plantea como guía rectora de la investigación para dar origen a la cultura como diferencia. Es importante subrayar que, para Barthes, esta *figura* del fantasma habita y se despliega en el Imaginario del sujeto.

Las resonancias psicoanalíticas en la utilización barthesiana del fantasma son insoslayables y su uso se extenderá, sobre todo, en este período del final de su vida. Las consideraciones del fantasma que Barthes realiza son múltiples, pero retomaremos al menos dos de ellas: i) la articulación del fantasma puede desglosarse en dos operaciones o fuerzas: a) que es a través del lenguaje ("la palabra, significante mayor") que somos inducidos a investigar el fantasma, y b) que, como *efecto* de esa exploración, se lo puede "explotar", es decir, podemos *producir* algo (Barthes, 2005: 48-49); ii) retomará explícitamente la definición de fantasía en términos psicoanalíticos, aquella que se remite a la definición de Laplanche & Pontalis, pero agregando y colocando un nuevo énfasis en la distinción de la grafía *fantasma/phantasma* (consciente/inconsciente, respectivamente) (Barthes, 2005: 242).

Este derrotero lo llevará a formular el fantasma del curso sobre la preparación de la novela: el *fantasma de escritura*. El deseo que lo impulsa es el de "Querer-Escribir" (*scripturire*) (Barthes, 2005: 45). En este sentido, Barthes desconfía de que el verbo *escribir* sea de carácter intransitivo: aquello que se quiere escribir es *algo*. Esta ligazón entre verbo y objeto (Querer-Escribir + Objeto) le permitirá plantear la existencia de "fantasmas de escritura", a los cuales relacionará con los "fantasmas sexuales" (Barthes, 2005: 45). Así, el fantasma se presenta como el motor de la escritura: la convierte en posibilidad en virtud de hacer desaparecer, de barrer, la imposibilidad de llevarla a acabo como acto. Sobre el *objeto* que se desea escribir, Barthes pondrá el énfasis en que

"evidentemente, depende del sujeto, de miles de datos individuales" (2005:45). Tales objetos podrían venir a coincidir con una "tipología grosera" (poema, novela, ensayo) de los géneros literarios. De lo que deduce que, aunque el fantasma es *singular*, al mismo tiempo se encuentra sometido a la codificación de lo social. Por lo tanto, se plantea una problemática que relaciona el código de una sociedad con el fantasma del sujeto. Por lo que la "originalidad", la "sutileza" del fantasma se concretiza al pasar al terreno de *lo literario*, donde Barthes coloca como ejemplo paradigmático a Sade. El otro ejemplo, insistente en esta época, será el de Proust. En este caso, le servirá para poner de manifiesto que si el fantasma "debe ser una forma grosera, codificada", en la puesta en práctica de la escritura como una lucha con lo real, el fantasma acabará perdiéndose. Lo que queda al final de este recorrido es un *producto diferente* (Barthes, 2005: 46). De allí que Barthes se refiera al fantasma de escritura como "guía a la Escritura: el fantasma como guía iniciática", más allá de lo que pueda realizarse o no al final de ese viaje. La importancia del fantasma en la concepción barthesiana es clave en cuanto a su fin último: tocar algo de lo real a través de la escritura, posición que ya había sido clarificada en su "Lección inaugural" cuando define lo que entiende por *literatura* (Barthes, 2014: 101).

3. Tercera escena: Una crítica atraviesa el fantasma y/o el fantasma de la crítica

3. a. El objeto fantasmático: Zettel (2009)

Este rodeo por la obra barthesiana nos permitió establecer una transición hacia la tercera parte de nuestro trabajo. Antes de adentrarnos en el análisis propiamente dicho del corpus, realizamos dos operaciones críticas previas que nos permitieran situar, enmarcar y mostrar la complejidad del objeto de estudio.

La primera operación se orientó a indagar sobre la génesis de lo que Libertella acuñó como su *pathografía* y la inmersión en el origen del proceso de escritura:

¿Horror vacui? Cuando nació, el único volumen en la biblioteca de mis padres era un viejo diccionario impreso en 1917. El resto, un desierto. *Había que escribir muchos libros para llenar el vacío de esos estantes, para tapar el hueco. Aunque sólo fueran muchos libros fantasmas para que el hueco siguiera ahí de cuerpo presente.* (Libertella, 2006: 17. Las cursivas son nuestras).

En este sentido, pudimos establecer un paralelismo de lo que Libertella identifica, en su producción literaria, como aquellos objetos que advienen en el lugar del agujero que constituye al sujeto. Los libros a los que se refiere poseen, en la arquitectura del relato de Libertella, por lo menos dos significaciones: por un lado, son "libros fantasmas" que no pueden tapar el hueco, es decir, la falta en torno a la cual se origina el deseo de escritura es incolmable; por otro lado, el objeto-libro se forja como la materialidad del sujeto que escribe y que se proyecta en ese espacio posible que se concretiza.

En el epígrafe de la quinta parte de *Zettel* reaparece esta idea del *horror vacui*: "Horror vacui. *Es decir: tapiar todo con dichos y palabras para que lo siniestro no ingrese*" (Libertella, 2009: 38). La referencia a la expresión latina es traducida como "miedo al vacío" y su problemática se remonta a la Grecia Antigua con Aristóteles (Libro IV, *Física*). Para continuar problematizando este tema, realizamos un breve recorrido por la historia de la conceptualización del vacío para la filosofía de la ciencia hasta nuestra contemporaneidad. Esto nos permitió establecer un vínculo con la ambición del movimiento barroco, sobre todo en el marco de las producciones latinoamericanas y argentinas. Así, Libertella retoma a Lezama Lima para atribuirle al barroco "la historia de ese pequeño boquete", "un tiro en la sien del mercado", y la posibilidad de la restitución "a la literatura de sus más antiguos hábitos –voz, cuerpo, imaginario" (Libertella, 2009: 41). Desde la perspectiva libertelliana, esas vestiduras que toma el objeto, horrorizan al mercado en la medida que este tipo de obras atentan y suponen un modo de resistencia frente al carácter burgués y mercantil de la literatura que brega contra la pretensión de la transparencia del lenguaje como medio efectivo de comunicación. En definitiva, lo que se rescata es la importancia de *transmitir algo* a través del "gesto, señal de humo, flecha, dardo verbal, jaculatorias", más que comunicar o argumentar (Libertella, 2009: 60). Esta práctica dará como resultado un sujeto descentrado; o, una de dos, donde el centro está tachado porque no hay ahí nada más que agujero.

La segunda operación crítica se basó en dar cuenta de algunas de las problemáticas específicas que plantea el abordaje de *Zettel*. Este problema puede resumirse en un interrogante nodal de carácter amplio: ¿a qué género discursivo pertenece?

La singularidad de *Zettel* se caracteriza por, al menos, dos rasgos fundamentales según un modo de cálculo que Libertella implantó para su elaboración y publicación: i) se trata de una suerte de antología desde la cual puede leerse toda su obra; ii) fue pensando para ser publicado después de la muerte de su autor, lo que le otorga su carácter póstumo (Prado, 2014: 32).

3. b. Hacia una crítica fantasmática y/o el fantasma de la crítica

A partir de estas consideraciones que suponían posicionarnos desde un lugar renovado e inédito para realizar un análisis que permitiera dar cuenta de la singularidad del caso, elaboramos una metodología particular. Ésta implicaba no solamente poner a jugar todo el tejido teórico que habíamos tramado hasta el momento, sino también mostrar cómo se presentificaban una serie de fantasmas en *Zettel*. Así, formulamos tres *quaestio* o temas principales que nos permitieron establecer núcleos de sentido en torno a los cuales estructurar nuestro análisis.

Estas *quaestio* fueron dispuestas en tres apartados diferenciados por cuestiones operativas, pero que se interrelacionaban entre sí como mamushkas que se contienen unas a otras: i) la **forma** dispuesta a través: ii) del **método** que realiza: iii) el **sujeto**. Para desmontar cada uno de estos fantasmas, propusimos establecer un juego de espejos que podían rastrearse en la materialidad y las insistencias del sistema-libertella: i) Mallarmé y/o Libertella; ii) Wittgenstein y/o Libertella; iii) Libertella y/o yo es otro, respectivamente.

El análisis de la **forma** nos permitió remontarnos a la fantasía del Libro Absoluto de Mallarmé. Como tantos otros, Libertella a lo largo de su trayectoria fantaseó con esta idea. Sin embargo, ya en 1971 en una carta dirigida a Guillermo Quartucci, afirma haber concretado su aspiración a la "novela total" con *Aventura de los miticistas (épica en semitonos)* (Quartucci, 2016: 195). Pero su proyecto no acabará ahí, sino que perseguirá ese objetivo en el juego con otros dispositivos teórico-críticos y de ficción en *El árbol de Saussure. Una utopía* [2000], ideado desde los setenta con la creación de una "escuela de escritores virtuales, y escribir yo mismo todos sus libros" (Libertella, 2006: 21). Pero, en este marco y desde el otro extremo, ¿qué era, entonces, *Zettel*?

Para intentar aproximarnos a este interrogante, utilizamos la distinción barthesiana entre Libro/Álbum (a propósito de Mallarmé y la obra como forma fantaseada en: Barthes, 2005), que nos permitía pensar a *Zettel* como el resultado de una síntesis dialéctica entre ambos polos, pero sin olvidar la advertencia de que "si hay lucha entre el Libro y el Álbum, finalmente este último es más fuerte, es el que *permanece*" (Barthes, 2005: 256). En este sentido, Libertella fue de lo más consciente al dejar para la posterioriidad una antología que permanece siempre en estado germinal en cuanto a los sentidos abiertos y los efectos desde dónde puede (re)producirse la interpretación. En ese gesto reside su carácter vanguardista y revolucionario en su manera de concebir y poner en acto la literatura. Incluso, *Zettel* puede ser leído como un anti-libro: la reducción al mínimo posible de una obra inmensa en un único objeto producto de la letra del sujeto que se desvanece, pero que escribe la(s) ruina(s) del lenguaje codificada en un *corpus hermeticum* que linda con el silencio definitivo de la muerte.

Con respecto al análisis del **método**, se nos abría una posibilidad al momento de considerar, desde el mismo título, qué estaba en juego en la repetición del nombre homónimo que titulaba los fragmentos de Wittgenstein. El *Zettel* de Wittgenstein eran "tiritas de papel escritas a máquina, o a mano. Cortadas a bisturí y tijera. Estaban en una caja que él dejó al morir y que llevó años de clasificación hasta dar en el volumen llamado *Zettel*" (Libertella, 2009: 63). Libertella lee en Wittgenstein el procedimiento, un *método posible y deliberado* que trasladará singularmente a su producción⁴.

Así, Libertella se instaura como lector y sucesor de la emergencia de una forma de discurso que supone al fragmento en el marco de los papeles dispersos y recobrados, pero con la diferencia de que "ante ese panorama, prefirió hacerse cargo de sus papeles y dejarlos acabados, por lo menos, en el marco de un libro" (Prado, 2014: 169). Lo que implica que ya no sólo se inscribe en una tradición de lo fragmentario, sino que la *reinventa* y *reactualiza* desde su modo particular de cálculo en la escritura.

Finalmente, el análisis principal que desarrollamos, aun cuando atravesó constantemente toda nuestra investigación a medida que avanzábamos, fue la del **sujeto**. El descentramiento y vaciamiento del sujeto se constituye como una de las obsesiones libertellianas que aparecen constantemente a lo largo de sus textos.

En el corazón de las producciones colectivas que vieron la luz con *Literal* se concretizó una propuesta sobre el sujeto que escribe, donde poco o casi nada importaba el nombre propio individualizado, sino que el texto adquiere un valor autónomo a toda referencia externa o paratextual a la superficie misma de la escritura; por lo que no debiera sorprendernos que, casi treinta años más tarde del proyecto original, Libertella se encargue de la selección, edición y el prólogo de la nueva edición de *Literal*. Ahí recuerda que “hubo muchas peleas personales porque nadie se reconocía en su lugar y todos cultivaban el célebre verso de Rimbaud: ‘Yo es otro’ (2002: 7). Ese juego con el anonimato retorna en *Zettel*: “Para ser Alguien, en una tribu como tal todos hablan al mismo tiempo y se canjean unos por otros. Ahí, el que calla y no se canjea es Nadie” (Libertella, 2009: 29).

Concretamente, a lo largo y ancho de *Zettel*, el problema del estatuto del sujeto que escribe se patentiza de diversas formas. Así, encontramos una multiplicidad de sujetos que se mixturán y se confunden, instalando de este modo una compleja polifonía de voces que dialogan entre sí. En estos términos, es posible identificar un yo que aparece diseminado a través de algunos fragmentos, donde a veces es protagonista de alguna anécdota narrada en primera persona o aparece como voz para cedérsela a otro. Pero, a pesar de estas apariciones, el yo se presenta regularmente como un *des-ubicado* o un *des-figurado*. Estos son los casos, por ejemplo: i) del fragmento 7, donde el yo se busca en un mapa donde no figura (2009: 18); ii) del fragmento 16, donde el yo no sabe dónde se ubica en relación con el ring de boxeo (2009: 22). Se trata, así, de una cuestión de *perspectiva*: el lugar del yo es virtual, relativo, vacío, anónimo. No hay ahí más que el eco de una voz hueca de quien se nombra a sí mismo, pero donde justamente no hay nada que le asegure su existencia si no es en relación con otro.

Quizás no haya registro más contundente de esta indefinición del yo que aquel que se encarga de escribir su propia autobiografía a partir de esa paradoja fundamental que es intrínseca a la actividad literaria: “exactamente como suelen ser las cosas en literatura: uno, uno mismo, siempre entre paréntesis la identidad de uno mismo” (Libertella, 2006: 84). En el marco de estas mismas palabras, no debería parecernos extraño que muchos de los fragmentos de *Zettel* finalicen con comentarios colocados entre paréntesis. Estas frases suspendidas entre esas marcas gráficas operan como: i) referencia directa al sujeto que está-escribiendo; y ii) como metatextos que suponen una instancia de lectura lógicamente posterior que necesariamente interviene o modifica al dicho que lo antecede. Esta breve exegética que acompaña a los fragmentos cumple, por lo menos, cinco funciones con respecto al texto base que lo precede: i) aclarar, agregar y especificar un sentido connotado, un dato adicional, una impresión subjetiva o un comentario suplementario (fragmento 80); ii) plantear o dejar abierto un interrogante, poner en crisis el sentido del fragmento (fragmento 30 y 57); iii) puntualizar una o varias acciones a realizar *a posteriori* (fragmento 22 y 38); iv) negarlo o desacreditarlo (fragmento 26 y 33); v) someterlo a demostración o poner a prueba lo dicho a través de un acto (fragmento 20). Incluso, si se presta una minuciosa atención a la presencia de estos metatextos entre paréntesis, se ratificará que

hasta el epígrafe de la tercera parte es, propiamente, una frase suspendida que remite a su propio proyecto. Es decir, que más bien vale como axioma rector del sujeto que escribe su obra cifrada en un cálculo preciso que lo coacciona a una reducción casi infinitesimal en la búsqueda de su programa personal: "(Ojo. En el caso de los trozos largos, achicarlos hasta su casi desaparición)" (Libertella, 2009: 26).

La confesión final en *La arquitectura del fantasma* da cuenta del rotundo fracaso del yo: "mejor dejar la autobiografía y dedicarse a la ficción, de verdad (a la ficción de verdad)" (Libertella, 2006: 105). Pero más allá de esa imposibilidad constitutiva que representa al yo, lo que ha quedado de toda esa práctica en la escritura es una *travesía*, algo que se ha podido capturar por fin en esa búsqueda de lo imposible como desafío que constituye a la literatura. Libertella se deja explicar la operación de esta fantasía a través de la voz de Winfried Hassler, uno de sus escritores inventados. La afirmación es categórica: "'Hacer un autorretrato: loca (...) y vana empresa; como escribir una autobiografía.' *Exista yo o no, en esa fantasía algo de mí llegó como objeto, se me hizo capturable*" (Libertella, 2000: 89. Las cursivas son nuestras).

4. Cuarta escena: La caída del objeto y/o la liquidación de la transferencia

La problemática que atraviesan los estudios literarios, más allá del enfoque que se adopte (histórico, sociológico, comparado, etc.), es aquella que nos enseña que nuestro objeto no está dado *a priori*: como mucho, tenemos un texto o una obra, que ya ni siquiera tienen demasiada relevancia como objetos en sí mismos sino en la medida en que nos proyectan obstáculos en torno a su abordaje y según una historia particular. Esta historia no es otra que la de la teoría literaria como campo teórico y crítico autónomo que engloba, contiene y hasta es excedido por el carácter no estático, cultural e ideológico del intento de definir la literatura.

En este sentido, nuestra investigación se inserta en este campo y su objetivo más amplio es realizar un aporte que no coloque en segundo plano a las subjetividades: la del sujeto que lee, la del sujeto que escribe, la del sujeto que investiga, la del sujeto que hace crítica. Es decir, esos "practicantes" a los que Libertella no deja de aludir y sobre quienes reflexiona a lo largo de su producción: aquel que se caracteriza por ser "alguien indeciso, interminablemente indeciso" (Libertella, 1993: 251-252). Pero aún más: otorgarles a estas subjetividades un lugar primordial a la hora de pensar un objeto que se presenta como un conjunto que contiene y se intersecta con otros conjuntos, generando siempre un espacio de posibilidad al advenimiento de un nuevo conjunto. En nuestro caso, este objeto es siempre construido y/o inventado, a la manera en que Libertella se pregunta si "Freud descubrió el inconsciente, o acaso lo inventó" y que, en este último sentido, "antes de él no había inconsciente porque no tenía posibilidad de diagnóstico, ese modo clínico que define al objeto y se apodera de su nombre, en cuerpo y alma" (2009: 55).

El sujeto, entonces, en primer plano para restituirle toda su importancia como sujeto *activo* y *transformador*, en vez de censurarlo o reprimirlo. En otras palabras, aquel "principio" fundamental que Barthes formula hacia el final de su enseñanza: "valen más los señuelos de la subjetividad que

las imposturas de la subjetividad. Vale más el Imaginario del Sujeto que su censura" (2005: 35). En el Imaginario del sujeto, habita el fantasma. Y aún si rechazáramos taparnos los oídos a su lectura, se *muestra*. Quizás, finalmente, imaginario y real no sean registros o categorías tan radicalmente opuestas y separadas⁵. ¿O acaso no debiera llamarnos la atención una de las últimas consideraciones de Libertella donde, siguiendo a François Wahl, afirma que "el imaginario es lo único *real* del texto", y donde "todo el resto es *realidad*"? (2006: 105).

Si el propósito de escribir una autobiografía escapa y excede al sujeto que se reconoce en primera persona, al menos algo quedará apenas como *maqueta*, como *diseño arquitectónico*, es decir, como rasgo estructural del sistema-sujeto. Si el sujeto que escribe la obra es "otro", esa tesis formulada internamente al texto libertelliano que, además, cerraba su producción en vida, podía ser susceptible de generalización y trasladarse, retrospectivamente, a *cualquiera* de sus textos. Esta tesis se fundamentaba, principalmente, en dos *propiedades* de la obra libertelliana: i) la repetición, en términos positivos; ii) la autorreferencialidad. Ambas propiedades son interdependientes. No obstante, las propiedades descritas están sujetas a un procedimiento formal que el sujeto realiza: la *re-escritura*. Ésta engendra nuevas *versiones*, que no son otra cosa que el producto de la propiedad de la repetición considerada en términos positivos. O, con otras palabras, las versiones (y las versiones de las versiones) son la repetición en tanto que generadoras de la *diferencia*. Esta diferencia de las *versiones* adquiere importancia en, por lo menos, dos sentidos: i) pueden considerarse como nuevas producciones autónomas, puesto que no existiría una relación estricta de continuidad entre una versión "original" y una versión "copia", es decir, se produce un borramiento o represión del origen; ii) pueden establecerse como modificaciones y desviaciones constantes en torno a la autorreferencialidad de la obra, sin que existan valores "objetivos" (por ejemplo, que una sea "mejor" o "peor") que los jerarquicen unas por sobre otras, sino que se trata de un gesto crítico que engendra ese propio movimiento al volver sobre lo mismo para intervenirlo.

En este marco, *Zettel* desde su ambición antológica y póstuma le otorgaba un carácter terminativo a la obra libertelliana: era, cronológica y lógicamente hablando, su último texto, signado por ese carácter específico. Un libro pensado para el *más allá* de la vida del autor, para el *después* de la muerte: coordenadas espacio-temporales bien definidas, donde el sujeto que lo creó (y lo creyó fervientemente) sabía que ahí se acababa su intervención sobre los materiales que constituirían su obra. Estas características adquirirían sentido en un proyecto más amplio y ambicioso que giraba en torno a sus libros publicados anteriormente: una reducción y adelgazamiento tal que, valiéndose de la escritura fragmentaria, sólo quedara lo esencial de un sujeto movido por un deseo insoslayable: *el deseo de escritura*.

Zettel se conforma, entonces, como esa reducción a escala que no sólo recopila fragmentos re-escritos de toda una trayectoria de producción sino que en éstos destella una silueta, se muestra el fantasma de un sujeto múltiple que ha puesto en práctica el conjunto de las disciplinas que se amontonan y emanan en torno al ejercicio de la escritura, cuya compartimentación se torna

indistinguible. Registro material donde se ha optado por extirpar, incluso y por completo, el retorno de la ilusión del yo como unidad estable y definida, colocado entre paréntesis por la desconfianza que implica sostenerlo como tal. Se trata, entonces, de una primera persona que se ha diluido en la *comunidad*, que se integra en la *tribu* (Libertella, 2006: 23).

En cuanto a la obra que ha dejado el correr de la pluma de esta tribu de voces que se canjean, debe hacerse una salvedad en torno a su concepción: en vez de constituirse en algo así como una "obra completa", *Zettel* se propone como justamente lo contrario. Esto es, una anti-obra completa, una obra que se fue vaciando a sí misma como el sujeto que se prepara para la muerte; y, así, afrontarla desde esa liviandad que linda con la desaparición absoluta, donde lo único que han quedado son ruinas, los restos de escritura que se desparramaron a la manera de una serie de papelitos, que encontraron al final su espacio preciso corrido del lugar original.

Todo esto nos adentró en la cuestión nodal en la que devino nuestro modo privado de analizar y en qué papel juega el crítico en todo este entramado para que sea válido hablar de una *crítica fantasmática*. Porque, si hemos hablado de un nudo constituido por tres elementos, es necesario colocarnos como el *cuarto anillo* que, a la manera de un *sinthome*, permite mantener unidos a los otros tres. El lugar que ocupa el crítico en relación con su objeto produce resonancias con respecto al fragmento 26 de *Zettel*:

Sarduy, Severo, dice que Lacan –en "Kant avec Sade"– que el héroe sádico, para alcanzar su finalidad, renuncia a ser sujeto: es pura búsqueda del objeto. En el héroe kantiano, en cambio, lo único que cuenta es una moral sin finalidad: un sujeto puro, sin objeto al que hay que dar alcance.

Para quienquiera que pregunta cómo ubicar a Freud (sádico, kantiano), la respuesta podría estar alojada de cuerpo presente en cualquiera de sus actuales cabalistas: en sus intérpretes. Dependerá de qué lectores hizo de él que fueran ellos: ¿psicoanalistas kantianos que se prolongan y viven en el sano mercado de sus enseñanzas? ¿O cerrados sobre el objeto-Freud; sádicos escritores del sueño imposible de su literatura? (Libertella, 2009: 25).

Esto nos da una clave sobre las posibilidades de *cómo* posicionarnos. Ahora bien, ¿el crítico obsesionado, fijado por su fantasma, sería un crítico *perverso*? La respuesta podría surgir de otro fragmento: "¿Perverso significa 'vaciado en una cosa'? Tal vez. Pero el mayor goce del perverso es *saber que la cosa no está ahí, y el que se vacía tampoco.*" (Libertella, 2009: 33. Las cursivas son nuestras). En cualquier caso, se trata de una forma de *per-versión*: nosotros, en definitiva, nos hemos orientado *a través de la(s) versión(es)*. Y, en el entretiem po de esta travesía, nos quedamos también con las manos vacías: "Tan vacío él mismo que ahí tiene la oportunidad de mostrar por fin su sueño: su escritura, su imaginario, su Compromiso de la Forma; su pathos (Libertella, 1993: 28).

5. Notas

¹Aunque las investigaciones más académicas sobre Libertella no abundan, los trabajos de investigación más importantes que podemos citar al respecto son los de Silvana López y Esteban Prado, que

profundizan en la obra libertelliana en torno a algunos de estos tópicos y que, por momentos y de manera transversal, se cruzan y encuentran con nuestro trabajo.

² El término en el campo psicoanalítico se debate en torno a su traducción al español desde las versiones en francés. Nosotros no reconstruiremos aquí el apartado que dedicamos al problema traductológico del concepto. Usaremos indistintamente "fantasía" o "fantasma" para referirnos a él, pero privilegiando el uso del segundo siguiendo la obra libertelliana. Sin embargo, en cada apartado aclaramos el uso y sentido del vocablo original según los autores referenciados.

³ Si bien escapa a nuestros objetivos de investigación planteados realizar un análisis que implique la obra completa de Libertella y nos centramos sólo en el caso de *Zettel*, es posible afirmar una insistencia en el empleo de la noción a lo largo de sus textos, donde el "fantasma" aparece como un tópico recurrente. Por mencionar un ejemplo de abordaje, Silvana López plantea al fantasma como un "núcleo productivo" en la figuración del yo que se configura entre la autobiografía y la autoficción (López, 2010:7).

⁴ En este sentido, es preciso que realicemos una aclaración en torno a la división que propusimos entre la forma y el método, y porqué ubicar la problemática del fragmento dentro de este último. Situarlo meramente del lado de la forma habría reducido nuestro análisis. Ciertamente, al inscribir a *Zettel* como una antología de la obra libertelliana, donde cada fragmento se ubica de manera particular en relación con el sistema que lo compone, no se trata solamente de la consideración de una escritura fragmentaria o una fragmentarización de la escritura como una forma general, un género o el resultado de contingencias. El fragmento en *Zettel* es, a primera vista, la forma privilegiada; pero, al llevar el análisis un paso más allá, debemos considerarlo como un procedimiento más específico, en la medida que éstos con el producto de una operación obstinada y obsesiva de recorte y reescritura de aquellos textos previos que Libertella seleccionó para tal tarea.

⁵ Este es quizás uno de los aportes más importantes del último período de la obra de Jacques Lacan con la introducción del nudo borromeo y los avances en topología (Roudinesco, 2004).

6. Bibliografía

- BARTHES, Roland. (2014). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- . (2005). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- . (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- EVANS, Dylan. (2010). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- DOSSE, François. (2004). *Historia del estructuralismo. Tomo 2. El canto del cisne: 1967 a nuestros días*. Madrid: Akal.
- FREUD, Sigmund. (1976). "'Pegan a un niño'. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales". En *Obras completas, Vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- . (1976). *Obras completas, Vol. IX*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GARCÍA, Germán [et al]. (2011). *Literal. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- LACAN, Jacques. (2004). *La lógica del fantasma*. Traducción de Pío Edgardo Sanmiguel Ardila.
- . (2008). *El seminario 14. La lógica del fantasma*. Escuela Freudiana de Buenos Aires. Versión crítica y traducción de Ricardo E. Rodríguez Ponte.
- . (2014). "Kant con Sade". En *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- . (2012). *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- LAPLANCHE, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

LIBERTELLA, Héctor. (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.

---. (2000). *El árbol de Saussure, Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

---. (2006). *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

---. (2009). *Zettel*. Buenos Aires: Letranómada.

LIBERTELLA, Héctor (comp.). (2002). *Literal. 1973-1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

LÓPEZ, Silvana. (2010). "La autobiografía como fantasma en la estética de Héctor Libertella." En *II Coloquio Internacional Escrituras del yo*. Centro de Estudios de Teoría Crítica y Literaria, Centro de Estudios de Literatura Argentina. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

MILLER, Jacques Alain. (2007). *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*. Buenos Aires: Manantial.

PRADO, Esteban. (2014). *Libertella: un maestro de lecto-escritura*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones.

ROUDINESCO, Elisabeth. (2004). *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.