

## JOYCE, EL SINTHOME

Nora Sigal de Eliscovich

*Encuentras oscuras mis palabras.  
La oscuridad está en nuestras almas ¿no crees?  
Ulises*

### EL HOMBRE, EL NOMBRE PROPIO, EL NOMBRE DEL PADRE

A pesar de que no hay nada que saber sobre James Joyce porque su escritura siempre podrá decir más, intentaré aportar algunas ideas sobre él, su escritura y aquello que se ha denominado su sinthome.

James Augusta (no Augusto) Joyce, así como su padre, John Stanislaus Joyce, fue mal inscrito por culpa de un error que, como sucede siempre con los errores, habrá de pagar. Ya lo decía Tristram Shandy, «el delito del mal nombre es sin solución».<sup>1</sup> Este significante que marca al sujeto para toda la vida, funciona como significante amo, guiará al resto de la cadena que constituirá su historia. Con el nombre propio (conjunción de un nombre elegido con los apellidos heredados) se obtiene un lugar en el espacio simbólico de la cultura. Sin ese nombre no se nace a la vida, ya que vivir es llamarse y ser llamado por otros. El nombre, compleja armazón que condiciona la existencia, representa la ley en el sujeto.

Desde el inicio de su vida, Joyce se ha preguntado ¿Qué es un padre? de todas las maneras posibles. Su propio padre, por momentos tan indigno, ca-

1. Laurence Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid, Cátedra, 1996. Edición de Fernando Toda.

rente, jamás deja de ser amado por él. Testimonio de esta ligazón es el *Ulises*, donde Bloom es por sobre todo un padre que busca un hijo (también es un cornudo, confunde los sexos y no sabe si es un padre o una madre). James sabía muy bien que él era, en todo momento, hijo de su padre, un devoto del padre. Su síntoma es el amor a este padre tan frágil. Compensó esta carencia de la manera que pudo y supo, es decir, mediante la escritura. Se hizo un nombre propio a través de esta escritura.

Si un padre es un mal necesario, un estado místico fundado sobre el misterio, el vacío, la incertidumbre y la imposibilidad, el amor matris, genitivo, subjetivo y objetivo, en cambio, quizá sea la única cosa verdadera en la vida.

Ya en los inicios de su obra, en el *Retrato del artista adolescente* inventa el término Nobodaddy, metáfora que conjuga nobody, nadie con Daddy, padre. En este texto pasa de invocar permanentemente a Dios padre a la construcción del Nombre del Padre. Metaforizar es una variante posible en el camino de la constitución de este sujeto. En *Dublineses*, la pregunta sobre qué es un padre se responde de distintas maneras: un asesino de hijos en potencia, un borracho que pega cuando se frustra.

Sigue buscando esa definición que lo amarre. La obra entera puede entenderse como una reivindicación del viejo John. Si su padre era el principio del caos, su madre era el principio del orden al cual podría aferrarse, aquella con los pies en la tierra. Muerta la madre, durante veinte años no pudo estar en contacto cercano con él, no lo vio.

El padre nunca se consideró pobre, sino un hombre rico que ha sufrido reveses. Ser pobre era un significante que nunca lo representó, a pesar de la miseria. Conservó el blasón de armas de los Galway Joyce hasta el fin de sus días. Otro valor rescatado de este padre es su voz, objeto primordial a lo largo de su vida, así como la risa. Dentro de estos rasgos de carácter paternos debemos incluir y considerar al humor y los juegos de palabras.

El particular estilo joyciano cohesiona lo público y lo privado sin una barrera clara que los separe. Ni el pudor ni la limpieza representaron un límite para él. La extravagancia así como la originalidad en la construcción novelística lo marcan a fuego. La literatura no era para él un pasatiempo tranquilizador. Prueba de esto es su crudeza, la permanente provocación y la ruptura.

Para Steiner<sup>2</sup> «Los muertos» fue un descubrimiento fatal; desde la noche en que lo comentó por primera vez para unos jóvenes, «las sirenas de la enseñanza y la interpretación no han cesado de cantar» para él y supo que «podía conducir a otros hasta la fuente del significado». No opina así Borges,<sup>3</sup> para quien los primeros libros de Joyce, un escritor fracasado, no son importantes.

2. George Steiner, *Errata, examen de una vida*, Madrid, Siruela, 1998.

3. Jorge L. Borges, *Textos caustivos*, en *Obras completas*, t. IV, Barcelona, Emecé Editores, 1996.

Sí rescata la musicalidad de los textos y años más tarde, dice «es indiscutible que Joyce es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo». En fin, todos tenemos derecho a cambiar de parecer con el paso del tiempo. Auerbach<sup>4</sup> se limita al «sentimiento de decadencia universal, sobre todo en el *Ulises*, con su burlón torbellino de la tradición europea inspirado en un odio cordial, con su cinismo chillón y doloroso, con su simbolismo indescifrable».

## EL EXILIO COMO CONDICIÓN, LA EXTRATERRITORIALIDAD

El exilio, el silencio y la astucia son las condiciones del artista. Le fueron necesarios para escapar del amor del padre. El estar fuera de lugar, en condición de extimidad, de cercanía en lo lejano, rescatando lo irlandés solo a partir de estar afuera, es parte fundante de su ser artista. Solo a partir de este posicionamiento exogámico podrá hacerse de un nombre que le sea propio. La permanente referencia a la geografía de su ciudad natal le otorga una supuesta territorialidad, intentando vanamente apropiarse de un lugar. Aún en la noche más profunda será necesario darle a esa lengua una geografía.

«La literatura era para él una forma de exilio»,<sup>5</sup> escribe su hermano. Joyce exige la extraterritorialidad. Es condición de existencia para su obra. Desde Abraham, hay quienes estamos mandados a irnos de nuestra tierra y de la de nuestros padres por distintas razones. Algo del exilio le es preciso al ser humano para consistir, para existir fuera, en algún margen, el retiro es instituyente de la calidad de sujeto. Joyce elige confesarse en un idioma extranjero. Su misión sagrada era ser escritor...en los márgenes. Su propuesta podría entenderse como el fin de los nacionalismos, el fin de la lengua aislada, *Finnegan's Wake* es la puesta en acto de ese transnacionalismo activo, es el libro antifascista por excelencia escrito entre las dos guerras. No hay totalitarismo posible, no hay purezas de lenguas ni de razas.

Para habitar, elige la morada del lenguaje, habita plenamente el lenguaje. Irlanda y su lejanía será un buen pretexto para no morar la ciudad donde reside, sea París, Pola, Trieste, Zurich o Roma. Es su exilio, su destierro, nunca comparable con otro destierro sufrido, aquél de su propia lengua. El quedar fuera de su lengua convierte su obra en su propio País Secreto.

4. Erich Auerbach, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (primera edición: Alemania, 1942).
5. Stanislaus Joyce, *Mi hermano James Joyce*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, edit., 2000. Título original: *My brother's keeper*. Traducción de Berta Sofovich.

Para ser artista es preciso interrogar e interrogarse en relación a la verdad. Joyce precisó hacerse estas preguntas desde el exilio. Recorrido este camino, pudo observar este fantasma desde afuera, atravesarlo junto a *Ulises* para romper finalmente con las ataduras en el despertar de *Finnegans*.

## COINCIDENCIAS ENTRE EL DISCURSO PSICOANALÍTICO Y EL DE JOYCE

Así como el texto del analizante, el de Joyce se presenta como texto en bruto colmado de enigmas por descifrar. Es posible leer la libre asociación como punto de llegada de la obra de Joyce y punto de partida y llegada del psicoanálisis. Joyce logra aplicar magistralmente la fórmula fundamental enunciada como «diga todo», sin importar que se trate de algo nimio o prohibido o asqueroso. La enumeración, ya sea causal o meramente caótica es utilizada en él con arte. Al igual que en el análisis, una sola palabra condiciona el significado del resto de la frase de forma retroactiva (*nachtrachtlich*). La ambigüedad es su herramienta para conseguir que la letra invada la escena, retornando permanentemente, al igual que en el análisis, al tema fundamental: el deseo, el deseo como incestuoso.

La figura del narrador, así como la del analista al fin del análisis termina destituida. La palabra en su nada, en su sinsentido, revela el ser fragmentado. Joyce da a la lengua otro uso que el ordinario, creando un abismo en su lengua materna, «Yo he declarado la guerra al inglés y llegaré hasta el final», dice. Sin embargo, la lengua inglesa conforma el entramado verbal, el apoyo que salva al lector del vacío.

En *Ulises* como en el análisis, se trata de recorrer una larga odisea hasta poder decir TODO. El discurso va adquiriendo cada vez mayor velocidad hasta llegar al monólogo de Molly donde el destape es completo. No quedó NADA sin decir: obscenidades, intimidades del cuerpo, todos los agujeros quedaron expuestos. En este recorrido del PLACER al GOCE del texto todo VALE, no hay límite en el lenguaje. Joyce lleva estos ideales hasta las últimas consecuencias y esta característica es la que lo convierte en SUBVERSIVO, subvierte la lengua. Ninguna lengua es capaz de sostener cabalmente este proyecto de universalidad de Joyce. El análisis se hace en general en una lengua, pero trasciende estos límites, el inconsciente dice en un estilo propio, personal y único acerca de la propia historia.

En *Ulises*, a diferencia de los textos anteriores, más benignos, el ello habla, asocia libremente. Tanto las imágenes obscenas como de travestismo o el

episodio de la alucinación de Rudy, el hijo muerto, nos remiten a una clínica de la escucha, no de la mirada.

*Finnegans Wake*, va aún más allá. La asociación es absolutamente libre. Calificado de ilegible, tiene la función de enigma para el sueño psicoanalítico, aunque sería mejor nombrarlo como pesadilla y no sueño. En la vía de desappropriación de la propia lengua hace saltar todo: las fronteras lingüísticas, la represión inconsciente, los juegos de palabras que pueden ser impulsados hacia el infinito, rebasando todo límite. Es a la vez sueño e interpretación, pasaje sin fin de fronteras, una épica nocturna de la ambigüedad y la metamorfosis. Es una palabra, una sola e inmensa palabra pero en estado de lapsus, una palabra embarrada de palabras y un nombre lleno de nombres, pero abierto en espiral. Como declara Umberto Eco, «constituye el documento de inestabilidad formal y ambigüedad semántica más aterrador del que jamás se haya tenido noticia». <sup>6</sup> ¿Qué aterra? Que todo es posible, que no existan limitaciones ni siquiera en la lengua. Si todo está permitido, si el lenguaje ha sido doblegado, dislocado, disgregado, volvemos al tema de la culpa original, el pecado y el incesto. Se perdieron las reglas del lenguaje, ya no es razonado, es pura onomatopeya y así intenta un nuevo orden del universo donde la lógica de las sustituciones (metáforas, metonimias) es que todo puede ser sustituido por todo. Quizás este punto es el que más desconcierta, que no se trate de algo sino que sea algo. Joyce, este «goloso de las palabras», <sup>7</sup> ha tenido el valor de intentar la aventura del desorden, dice de todas las maneras posibles, que en el principio era el caos. «En *Finnegans Wake* he puesto a dormir el lenguaje» dice Joyce en una entrevista con Samuel Beckett en 1954. Aquello que siempre le interesó: doblegar, subordinar, vencer las palabras, lo consigue en su última obra. Venía intentándolo desde el episodio de la alucinación de Circe y por fin consigue provocar una fractura de la narración lineal. Así pasa de la lengua de la conciencia a la lengua del inconsciente. Esta vez no se filtra el inconsciente a través de lo dicho como en *Ulises*, sino que habla a cielo abierto. Logra llegar al inicio, cuando no existían los héroes ni los dioses, ni tampoco los hombres, sino los choques, agregados de sonidos, sílabas, letras. Después de haber escrito *Finnegans Wake*, el inglés no existe en cuanto idioma autosuficiente. Después de la noche oscura, el despertar puede volver a hacer del lenguaje una morada relativamente segura. *Finnegans Wake* sin el apóstrofo original, opción que nos lleva a la referencia tanto de la muerte como al despertar de todos los Finns, quebró el lenguaje, el psicoanálisis quebró la noción del hombre como íntegro, completo, pensante y con capacidad de decisión voluntaria

6 Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Editorial Numen, 2000, cuarta edición. Traducción de Helena Lozano.

7. George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982. (Primera edición, 1976).

sobre sus actos. Así como el sujeto está dividido, no domina sus palabras, sus sueños, sus actos, también el lenguaje puede partirse, quebrarse.

Existen otros puntos de semejanza con el discurso psicoanalítico, la continuidad moebiana entre interior y exterior, de tiempo pasado y presente, entre palabra permitida y prohibida, entre goces aceptados y censurados, entre afuera y dentro del cuerpo. Otro punto de encuentro es la importancia del ritmo y la melodía. El análisis también tiene un ritmo, una periodicidad sin la cual es imposible de practicar.

No era opinión de Joyce esta ligazón entre su obra y el psicoanálisis: «Por lo que respecta al psicoanálisis, se trata ni más ni menos que de un chantaje»,<sup>8</sup> dijo.

## LA VOZ Y LA FALTA

La voz, la falta y la letra son los elementos organizadores del texto joyceano. La voz y su representante, la fonación transmiten la función del nombre. Nuestro autor pasa de tener buena voz a hacerse, construirse una voz y un nombre propios. La masculinidad (lo heredado del padre) en él se enlaza a la voz. Bloom dice: «Sabe que soy un hombre. La voz». La voz es aquello que distingue a un hombre. Entre las virtudes del padre hubo una que resaltó: su buena voz. Pasar de tener o no buena voz a la musicalidad del lenguaje fue su largo camino. Steiner<sup>9</sup> dice que Joyce hubiera podido extraer música de una página de la guía telefónica, Umberto Eco constata que hace música de ideas.

La voz está íntimamente ligada al significante, la fonación soporta el significante a la vez que transmite la función del nombre. Cuando nace su hijo Giorgio, dice: «El niño parece haber heredado la VOZ de su abuelo y de su padre. Algo de la inflexión de la voz del padre vivía en la de él y fue transmitida a su vez a su hijo. ¿Será que eso, imposible de transmitir en palabras, al menos intenta pasarse mediante la voz?»

Una manera particular de voz en la obra de Joyce son las llamadas «epifanías», a las cuales definimos como testimonios de una experiencia no delirante de acercamiento, manifestación de lo real. Son una manera particular de anudamiento de lo real con lo inconsciente. Marcan el espacio de un goce que la escritura intentará cernir con un borde. Más adelante, estas epifanías dejarán de sostenerlo e incluso se burlará de ellas. Así, Joyce logrará con su arte

8. Citado por Ellmann extraído de Djuna Barnes en «James Joyce», *Vanity Fair*, XVIII, abril 1922.
9. George Steiner, *Extraterritorial*, Buenos Aires, 2000. Editora: Adriana Hidalgo. (Primera edición, 1971).

fabricar el anudamiento necesario pasando del síntoma (la epifanía) al *sinthome* (la escritura).

Hay un gran VACÍO que recorre su obra. La obra de arte lo representará en ese momento de evanescencia y la falta encontrará manera de expresarse. Virará de la fobia a perros, ratas o tormentas a una bien armada consistencia en la superstición obsesiva. Para salvar al padre de una estrepitosa caída crea su mito individual neurótico a partir de la leyenda del noble origen, una mentira con sabor a verdad.

No busca solo la palabra exacta sino el orden apropiado de las palabras en la frase. ¿Cuál es la función de este orden en el *Ulises*? Sostener el edificio. Del orden ligado al placer del *Ulises* pasa a un programado desorden gozoso en *Finnegans Wake*. Mediante el recuento, la acumulación obsesiva de nombres y número de ríos propone un orden que se oponga al caos. De nuevo triunfa rigurosamente la forma, incluso en el sórdido momento de alusión a lo real presente al narrar el flujo de pensamientos orientados por el ritmo muscular cuando defeca.

A partir de la lectura de los textos joyceanos nos aventuramos a la construcción de un fantasma fundamental: comienza con una frase tomada de una carta a Nora:<sup>10</sup> «Esta noche tengo una idea más loca de lo corriente. Creo que me gustaría que me azotaras. Me gustaría VER tu MIRADA ardiente de ira...» y la completamos ...para luego ser protegido por ti, un ciervo protegido de los cazadores. Esta imagen de sí mismo como un ciervo, una presa perseguida por cazadores se repite con insistencia. La podemos conectar con la primera escena sexual relatada donde, también en el bosque, ESCUCHA orinar a la niñera y se excita.

Fue más un mirón que un gran amante, un mirón de vista entorpecida dispuesto a gozar plenamente, sí, pero de la palabra. La literatura de Joyce se lee no porque se comprenda sino porque se siente presente el goce de quien la escribe. Joyce supo hacer con ese goce de la lengua. Este saber hacer con el goce del síntoma es su escritura, su artificio, y en él hace las veces de Nombre del Padre.

## LA ESCRITURA COMO SINTHOME

*Sinthome* es una forma antigua de escribir lo que ulteriormente se convirtió en síntoma. Consideramos la constitución del sujeto a la manera de un lazo borromeo tetrádico, donde aparte de los registros, real, simbólico e

10. Carta del 2 de septiembre de 1909, citada por Ellmann en *James Joyce*, Barcelona, Anagrama, 2002.

imaginario, existe un cuarto nudo llamado *sinthome*, el cual permite a los otros tres mantenerse juntos. «Joyce ha apuntado por medio de su arte, la escritura, el cuarto término a este nudo».<sup>11</sup> Ya no es más un nudo borromeo de tres sino que se sostiene por el *sinthome*, en su caso el artificio de la escritura que funciona como suplemento, suple una carencia (la del falo simbólico) y hace las veces de Nombre del Padre, de elemento cuarto. La escritura es su posibilidad, así como la de algunos otros, de poner límite al goce irrestricto.

*Sinthome* designa al amalgama del síntoma que es siempre significante, con el goce por fuera de los efectos de significado, el goce del fantasma, siempre ligado a un objeto. *Sinthome* es un mixto de síntoma y fantasma, la conjugación de ambos. A partir de la invención del término *sinthome*, Lacan no menciona más al fantasma, ya no precisa del fantasma como sostén, puede erigirse un artificio llamado *sinthome* que estructure al sujeto. El fantasma antes nombrado, aquél de la idea loca de ser azotado, visto como un ciervo, no tendría el mismo sentido. La escritura ha venido a suplir esta frase y Joyce se sostendrá no de estas frases sueltas sino de su consistencia como escritor. Su escritura será el soporte para su pensamiento, la huella efecto del lenguaje. Para Lacan,<sup>12</sup> el arte de la escritura de Joyce es el paradigma de la escritura, empezando por la primacía absoluta del significante sobre el significado, para luego acabar por representar la vía regia del significante a la letra. El trabajo del análisis lleva desde el borboteo, enjambre significativo, hasta el mínimo de la letra. En un loco intento de dar paso a esta letra, su hija Lucía dibujaba letras hasta el agotamiento. Ella imitaba, de modo irrestricto, ideas, fijaciones y hasta el lenguaje que su padre magistralmente controlaba.

Joyce transfirió su lealtad de la palabra divina a la palabra escrita para dar paso a una nueva religión: la sinceridad literaria, virtud suprema. A través de la reducción del significante al más puro sinsentido se permite des-gozarlo. Desimaginariza la escritura para dar paso a una nueva, ese «estilo» que toda su vida se encargó de sostener. «No me interesa la política, lo único que me interesa es el estilo», solía decir. Agregaría: y más que el estilo me interesa la pura letra, en su mínima expresión.

«El objeto de la destrucción es el universo de la cultura. Pero esta operación no se lleva a cabo sobre las cosas: se realiza en el lenguaje, con el lenguaje y sobre el lenguaje»<sup>13</sup> mediante el vaciamiento de sentido, la pérdida de significación, el sinsentido y así logra uno de los efectos buscados: precisa ser des-

11. Jacques Lacan, «Seminario XXIII 1975-1976», inédito, versión no autorizada por el autor realizada por la Escuela Freudiana de Buenos Aires.
12. Seminario «Le Sinthome», inédito.
13. Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*.

cifrado. «Les devolveré el idioma inglés. No lo destruyo para siempre»,<sup>14</sup> decía. Deconstruye para construir una nueva lengua que será siempre proscrita, intersticial y así podrá ir siempre más allá de las palabras.

Alguien que va construyendo una obra toda la vida, perfeccionando ese estilo, tan propio en un camino casi trazado de antemano, demuestra que hay ORDEN. Tiene un plan y un método (que no duda llamar jesuítico) que está permanentemente agujereado por el tratamiento dado al lenguaje, demostrando que la lengua no es un todo. Gracias a este saber hacer con la escritura, este saber jugar, los significantes encajan unos con otros, se combinan, se aglomeran, entrechocan.

El último punto al que me referiré será su relación con Nora.

¿Qué significa para Joyce esta relación? Es una relación complementaria, sexual, que viene a suplir la carencia paterna. Antes de tener su mano, James le roba un guante. Metáfora temprana indicando que ella le iría como un guante. Para él, es La mujer, sin tachadura, en mayúsculas. Es la mujer que lo hace hombre, lo completa. «Si para Joyce su escritura era el *sinthome*, Nora era la tinta de su pluma y para él, la tinta era su sangre.»<sup>15</sup>

Un mes antes de conocerla, Joyce asistió a la representación de *Casa de Muñecas* y salió muy impactado. Tanto como para aferrarse a este significantes del nombre de la protagonista hasta su muerte. El padre carente incapaz de transmitir las marcas de una filiación simbólica lo envía a este sostén suplente. Se casa con Nora Joseph el día del cumpleaños del padre. Nora era vulgar, no entendía nada de literatura ni de introspección. Sí era ingeniosa, con mucha energía y una coquetería extrema. Rescatamos una escena donde se disfraza de hombre y habla con esa gruesa VOZ que la caracterizó. «Solo oigo tu voz», «Quería oír tu voz», escribe Joyce.

Nora iba a ser tan sólida como una roca para el resto de sus días. James la conminaba a confiarle todos sus pensamientos, hacerle saber cuál era su vida interior más recóndita, que le permitiera averiguar qué es ser una mujer. Así, resolvió muchos dilemas, pero nunca la incertidumbre acerca del pasado de su amada. Dice Nora: «Jim quiere que ande con otros hombres para tener algo de qué escribir». Por vía del menosprecio Joyce hace de Nora la mujer escogida.

«La personalidad de Nora es tan especial que no logro que la mía pueda afectarla, está hecha completamente a prueba de la mía.»<sup>16</sup>

14. Eastman, *The literary mind*. Citado por Ellmann, *James Joyce*.

15. «Nora's Wake. Nora Marina Menéndez», en Nada Lasic y Elena Sumiraj, *Joyce o la travesía del lenguaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, primera edición.

16. Citado por Ellmann, *James Joyce*.

«Todo lo que es noble y elevado y profundo y cierto y emocionante en lo que escribo viene, creo, de ti.»<sup>17</sup> Es la manera joyciana de decir «eres todo». ✻

Quito, junio de 2004

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Allouch, Jean. *Freud, y después Lacan*. École Lacanienne de Psychanalyse, Buenos Aires, Editorial Edelp, 1994.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (primera edición: Alemania, 1942).
- Braunstein, Néstor. *La clínica en el nombre propio*. De «El Laberinto de la estructuras», volumen a cargo de Heli Morales Ascencio, México, Siglo XXI, 1997, primera edición.
- *El ego lacaniano*. De «El Joyce de Lacan», volumen a cargo de Heli Morales Ascencio y D. Gerber, México, Siglo XXI, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, t. IV, Barcelona, Emecé Editores, 1996.
- Conjetural. *Revista Psicoanalítica*, No. 24. Buenos Aires, Ediciones Sitio, 1992.
- Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Editorial Numen, 2000, cuarta edición. Traducción de Helena Lozano.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Joyce, James. *Retrato del artista adolescente*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982. Traducción de Dámaso Alonso.
- *Dublineses*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1998, segunda edición. Traducción de Eduardo Chamorro.
- *Ulises*, Barcelona, Lumen, 2001, sexta edición. Traducción de José María Valverde.
- *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*, Madrid, Cátedra, 1992. Edición bilingüe de Francisco García Tartosa.
- Joyce, Stanislaus. *Mi hermano James Joyce*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, edit., 2000. Título original: *My brother's keeper*. Traducción de Berta Sofovich.
- Lacan, Jacques. «Seminario XXIII 1975-1976», inédito, versión no autorizada por el autor realizada por la Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Lasic, Nada, y Elena Sumiraj. *Joyce o la travesía del lenguaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, primera edición.
- Miller, Jacques Alain. *Sobre la insignia. Metáfora y delirio*. Publicación anual de Eolia, Escuela Europea de Psicoanálisis, Campo Freudiano, Madrid, Dor S.L. Ediciones, 1993.
- Sollers, Philippe. *Joyce en París*, publicado en la *Revista Lust-Temas de Psicoanálisis*, México, 1997.

17. Carta a Nora del 2 de septiembre de 1909. Citada por Ellmann, *ibidem*.

- Steiner, George. *Extraterritorial*, Buenos Aires, 2000. Editora: Adriana Hídalgo. (Primera edición, 1971).
- *Después de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975. (Primera edición, 1975).
- *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982. (Primera edición, 1976).
- *Errata*, Madrid, Siruela, 1998.
- Sterne, Laurence. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid, Cátedra, 1996. Edición de Fernando Toda.