

# GRADIVA Y FINNEGANS WAKE: DOS VERSIONES DEL SUEÑO

Labaronnie, María Celeste  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

---

## RESUMEN

En el presente trabajo, analizamos algunas de las características relativas a la inserción y composición de lo onírico en la *Gradiva*, de Wilhelm Jensen y en *Finnegans Wake*, de James Joyce. Siguiendo a Freud, partimos de la hipótesis de que el artista literario plasma en su obra un saber muy particular respecto a los procesos anímicos del ser hablante. Utilizando un método comparativo, analizamos la inserción de lo onírico y el registro en que se ubican los efectos del sueño en ambas obras. Concluimos que tanto Jensen como Joyce, dejaron huellas interpretativas en sus escritos, que permiten establecer relaciones entre el sueño y las potenciales asociaciones de un soñante hipotético. Sin embargo, Joyce nos ofrece un material más desnudo de elaboraciones yoicas, gracias a lo cual pone al descubierto el goce en juego en el cifrado. Jensen, en cambio, articula habilidosamente los efectos del sueño con la trama de la novela. Por lo tanto, consideramos que en *Gradiva* y en *Finnegans Wake* pueden apreciarse dos plasmaciones diversas del sueño: una que apunta al costado simbólico-imaginario de todo sueño, y otra que resalta el aspecto real del goce del cifrado.

## Palabras clave

Sueño, *Gradiva*, *Finnegans Wake*, Interpretación

## ABSTRACT

**GRADIVA AND FINNEGANS WAKE: TWO VERSIONS OF DREAMING**  
In this work, we analyze some characteristics of the insertion and composition of dreaming in Wilhelm Jensen's *Gradiva* and James Joyce's *Finnegans Wake*. As well as Freud, we stand on the hypothesis that literary artists capture in their work a very particular knowledge about human being's emotional processes. Using a comparative method, we analyze the insertion of dreaming and the level where dream effects are placed in this two literary works. We conclude that both Jensen and Joyce left interpretative traces in their works, allowing readers to establish connections among dreams and potential associations of a hypothetical dreamer. However, Joyce offers a less self-elaborated material, bringing to light the jouissance involved in dream-work; whereas Jensen cleverly assembles dream effects with the novel's plot. Therefore, we judge *Gradiva* and *Finnegans Wake* to be works where two different displays of dreaming can be appreciated: one of them, pointing the symbolic-imaginary side of dreams, while the other one outlines encoding jouissance on its real aspect.

## Key words

Dream, *Gradiva*, *Finnegans Wake*, Interpretation

## Introducción

En el presente trabajo, nos proponemos recorrer algunas de las características relativas a la inserción y composición de lo onírico en la *Gradiva*, de Wilhelm Jensen y en *Finnegans Wake*, de James Joyce. Consideramos que ambos autores se vieron llevados a destacar dos costados del sueño bien diferentes, de acuerdo a una elección que podríamos calificar de subjetiva y que, a su vez, contribuye al aporte artístico de cada uno de ellos.

También hay otra elección, que es la de Freud y por su parte, la de Lacan, de trabajar la contribución de estas piezas literarias tomándolas por el sesgo de lo que cada uno pretendía privilegiar.

Los sueños de la *Gradiva* atrajeron a Freud por su verosimilitud con los contenidos manifiestos de los sueños reales y por el llamado a la interpretación que producen sobre el lector, quien no puede dejar de encontrar claves en las líneas anteriores y posteriores a cada relato.

Lacan, en cambio, es seducido por la insensatez de la letra joyceana, por sus juegos de palabras, su entronización de la melodía y su desestimación de la verdad interpretativa.

Así, ambos poetas y luego ambos psicoanalistas, nos ofrecen una mirada recortada sobre distintos aspectos del sueño que nos interesa resaltar.

## Hipótesis y método

Siguiendo a Freud, partiremos de la hipótesis de que el artista literario plasma en su obra un saber muy particular respecto a los procesos anímicos del ser hablante (1999: 76). Todo su ensayo sobre *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* pone a prueba la afirmación de que el poeta es capaz de dirigir hacia su obra el trabajo inconsciente que el neurótico vuelca en un tratamiento. Con ese objetivo, se sumerge en el análisis de los sueños que Jensen adjudica al protagonista, Norbert Hanold, y demuestra con creces que allí se cumplen una a una las reglas de interpretación por él formuladas (Freud, 2001).

Por nuestra parte, nos abocaremos en este artículo a comparar las características del sueño destacadas en la *Gradiva* y en *Finnegans Wake* (en adelante "FW"), con el objetivo de analizar las diversas formas de representación del sueño presentes en cada una de estas obras, inclusive respecto al registro en que se ubican sus principales efectos. Seguimos a Freud respecto a que "los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho [...] se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia" (Freud, 1999: 8).

Cabe aclarar que el método de abordaje de ambas obras no puede ser el mismo, ya que la novela *Gradiva* puede leerse de corrido, mientras que el FW constituye una obra para mirar y oír, más que para leer —al menos en el sentido en que acostumbramos leer una novela—[]. Entonces, considerando que la obra puede ser apreciada más por lo que muestra y hace resonar que por lo que relata, el abordaje de la misma para este trabajo no podrá más que ser fragmentario.

Ciertamente los postulados de Lacan nos han inspirado para el estudio de las cualidades del sueño allí resaltadas; pero nos valdremos también de los aportes realizados por Mario Teruggi en su profundo análisis del FW (1995). Además, coincidimos con José Ioskin (2013) en defender la versión de Teruggi sobre el FW, contra el abuso que se ha hecho en psicoanálisis de algunas frases de Lacan al respecto [ij].

## Análisis

### 1) El sueño y los soñantes

En primer lugar, es claro que en *Gradiva* los sueños son atribuidos sin ambages al protagonista, Norbert Hanold. Al respecto, Freud repara en la manera en que el autor ha insertado los sueños en el relato, vinculándolos de forma implícita (por alusión), con las escenas anteriores y posteriores. Como un soñante cualquiera, Hanold sueña con personajes que vio en la víspera -generalmente trastocados- y frases realmente oídas, siempre insertadas en una trama novedosa que les confiere nuevos sentidos. Allí encuentra Freud la ocasión para poner a prueba sus reglas interpretativas, tomando las narraciones del poeta como si fueran asociaciones del soñante y confiando en que la creación literaria habrá estado sujeta a los mismos principios que rigen el trabajo inconsciente.

El caso de FW es más complejo; podría, o bien ser “el sueño del postrado Finn que ve pasar [...] los hechos y personajes de la historia de Irlanda y del mundo” (Teruggi, 1995: 20) o bien una pesadilla donde “el soñador no es ningún personaje particular, es el sueño mismo” (Lacan, 2009: 123). De hecho, según Teruggi no hay acuerdo entre los críticos respecto a quién es el soñador en FW, “es el sueño del autor, o del protagonista, o de otra persona, o el sueño de un sueño, o el sueño de un sueño de un sueño” (1995: 31-32). De cualquier manera, lo fundamental en el estilo de FW es “la estética del sueño, en el que las formas se prolongan y multiplican, en el que las visiones pasan de lo trivial a lo apocalíptico, en el que el cerebro usa las raíces de los vocablos para formar otros que sean capaces de nombrar sus fantasmas, sus alegorías, sus alusiones” (Jaloux, 1941, citado en Teruggi, 1995: 29).

Por lo tanto, podría decirse que la mayor diferencia entre la plasmación de lo onírico en una y otra obra, radica en el plano o registro en que se lo presenta. En *Gradiva*, son sueños linealmente relatados e insertados en una trama, de acuerdo a la formación simbólico-imaginaria típica de los sueños. En FW, en cambio, podría decirse que lo onírico está ubicado a nivel de la escritura misma, en tanto la descomposición significativa propia del proceso primario es allí puesta en relieve, casi sin cobertura imaginaria, excepto por una leve trama narrativa, constantemente interrumpida. En ese movimiento, es desnudado el goce que alimenta el cifrado, sobre el cual profundizaremos más adelante.

No obstante, así como Freud encuentra la clave para la interpretación de los sueños de Norbert Hanold en las referencias anafóricas y catafóricas del texto -todo esto dentro de una trama imaginariamente llevadera, con leves y atractivos puntos de enigma, que relanzan el ansia interpretativa del lector-, Teruggi repara, para nuestra sorpresa, en lo siguiente:

Lo notable, lo realmente asombroso, de esta técnica joyceana es que los nuevos significados que van apareciendo con el despiece y rearmado no están sueltos como guijarros, sino que están integrados en el texto y la estructura del libro. [Si una] alusión [fue] prevista por el autor, puede haber una clave en la misma línea o en otras más o menos próximas. [...] encontraríamos en la vecindad alguna referencia (1995: 96)

Entonces, estamos frente a una coincidencia notoria y realmente inesperada, dada la naturaleza tan diversa de estas dos obras literarias. Tanto Jensen como Joyce dejaron huellas interpretativas (conscientes o no) en su escrito. Podemos decir que ambos se sumergieron, cada uno a su manera, en esa lógica por la cual cada elemento permite múltiples referencias y entrecruzamientos -desplazamiento y condensación-, a la vez que ninguno es definitivo. Así se cumple, como dice Teruggi, la vieja aspiración poética de que el texto diga más de lo que dice; pero, agregamos nosotros, también se logra que el texto diga menos, que reste sentido.

En el caso de Joyce, al que Lacan calificó de “desabonado del inconsciente” (2009: 162), es interesante observar que las fuentes para su creación del FW provenían de la producción onírica de otros. Al respecto, Teruggi menciona el interés que mostraba Joyce por los sueños de Nora y de sus allegados. Iba anotando en un cuaderno todo lo que decían respecto a sus sueños: tanto el contenido manifiesto como las asociaciones que se avenían a darle. A pesar de su desprecio por “La interpretación de los sueños” de Freud, parece haber hecho un muy buen trabajo, reteniendo del sueño lo fundamental.

### 2) Efectos del sueño en la *Gradiva*

A nuestro criterio, es crucial destacar, para la comparación del sueño en ambas obras, el nivel en el que se ubican sus efectos. Veremos más adelante que el FW se caracteriza por la producción de efectos que llamaremos “diferidos”.

En la *Gradiva*, en cambio, los efectos del trabajo onírico son maravillosamente destacados, a la vez que son adjudicados al protagonista. Podrán, por identificación, alcanzar al lector, pero son claramente atribuidos al personaje. Freud se detiene especialmente en ellos, otorgándoles todo su valor a partir de su teoría sobre los sueños. Veamos cómo Jensen relata los efectos del primer sueño sobre el protagonista:

Quando el doctor Norbert Hanold se despertó, tenía aún en los oídos los gritos espantados de los habitantes de Pompeya y el ruido sordo que hacen al romperse las olas de un mar enfurecido [...] Necesité un rato largo para librar sus sentidos de su estado de semiestupor y para darse cuenta de que no había participado realmente la noche anterior en la catástrofe ocurrida dos mil años antes en el golfo de Nápoles. Poco antes de vestirse ya se había desembarazado algo de esta obsesión, pero no acertaba -mediante el empleo de la crítica razonada- a desechar la idea de que *Gradiva* hubiese vivido en Pompeya y hubiese sido sepultada con ella en el año 79. Su hipótesis primitiva se transformaba, por el contrario, en convicción (Jensen, 1946: 26-27)

Dicha convicción será de efecto duradero sobre el protagonista, ya que desatará su delirio. Lo interesante es que Freud no se detiene sólo en la posible interpretación del sueño, sino en sus efectos sobre el soñante. Para él, la creencia en la realidad de lo soñado es producto de un “acto psíquico”. Partiendo de esto, atribuye al primer resto onírico relatado en la *Gradiva* una cualidad muy particular, que no se presenta en cualquier sueño y que, en este caso, contribuye a la interpretación de la novela.

Quando tras un sueño la creencia en la realidad de las imágenes oníricas dura un tiempo insólitamente largo, de suerte que uno no puede desasirse del sueño, ello no constituye, por ejemplo, un espejismo del juicio provocado por la vivacidad de aquellas imágenes, sino que es un acto psíquico por sí, un aseguramiento, referido al

contenido del sueño, de que algo en él es en la realidad tal y como se lo soñó (Freud, 1999: 48).

A nuestro criterio, es realmente asombrosa la docilidad del poeta al atribuir este estado a su personaje tras el primer sueño, inclusive ofrece una interesante plasmación acerca de la angustia capaz de desprenderse del trabajo onírico. Freud repara también en ese dato, sobre el cual no deja de mencionar la relación entre angustia y libido y el modo en que el sueño aporta elementos de representación que justifiquen dicho afecto, disfrazando sus verdaderas fuentes. Es así que de la inspiración del poeta, tanto como de la genialidad freudiana, podemos extraer una regla valiosa para el trabajo con los sueños en la clínica y el desmontaje de sus elementos imaginarios. La importancia de desestimar el contenido manifiesto de los sueños, en pos de los sentidos que puedan surgir a partir de la asociación, es una regla base para su análisis. Tomando las primeras teorizaciones de Lacan, podríamos observar que por imposibilidad de poner en palabras el capítulo censurado de su historia, el protagonista queda prisionero de una convicción delirante que desprende del contenido manifiesto del sueño.

El segundo sueño, como Freud lo destaca, no requiere un arte complejo para ser interpretado. Ocurre estando Hanold hospedado al lado de una pareja de recién casados. La presencia de una “revuelta agitación”, un “chirrido” y luego “un espeso silencio” en el sueño (Jensen, 1946: 49) aluden de forma directa a lo que no podía dejar de oír mientras dormía. Con Lacan, diremos que el erotismo no está puesto a jugar únicamente por el acto sexual aludido, sino por la presencia de la voz en su dimensión pulsional y la actividad de “espíar con las orejas” (Freud, 1999: 57).

Ahora bien, Jensen no deja de acentuar los efectos del sueño y también aquí refiere cuestiones que apuntan de modo directo a la inhibición del acto, ya que inmediatamente al despertar “algo había cambiado, en efecto, en él, sin que pudiera decir qué, pues de nuevo se sentía preso de ese sentimiento particularmente premioso de que estaba encerrado en una jaula” (Jensen, 1946: 50). El segundo sueño, entonces, introduce como efecto un cambio en el sentir del protagonista.

Lo mismo sucede con el tercer sueño relatado en la *Gradiva*, la actitud del soñante es magistralmente puesta de relieve: “mientras soñaba, Norberto Hanold se daba cuenta de que todo esto era absolutamente disparatado y se agitaba tratando de sacudir el sueño” (Jensen, 1946: 146).

Como lo señala Freud, el acto de Hanold radicaría aquí en su “respuesta rechazadora”, mediante la cual elige no enterarse de lo que su sueño cifra. Producto de este fuerte rechazo a lo que proviene del inconsciente, continúa delirando.

Por otra parte, además de la genialidad de Jensen al referir no sólo los sueños, sino sus efectos sobre el soñante, no podemos dejar de destacar los recursos oníricos que Freud reconoce en el armado de estos sueños literarios (especialmente en el tercero): alusión a impresiones de la víspera, representadas mediante variantes y desfiguraciones; inserción de dichos textuales realmente proferidos en una nueva trama; sustitución de una persona por otra; empleo simbólico de algunos elementos o acciones; condensación; recurso al absurdo e inclusive un juego de palabras o equívoco translingüístico (“en algún lugar del sol” a cambio de “en el Albergó del Sole”) (Freud, 1999: 68).

### 3) Efectos del onirismo de FW

Este último rasgo, que señalábamos para el tercer sueño relatado en la *Gradiva*, será el que aparecerá en FW más destacado, ya que

“la desarticulación o despiece de los elementos constitutivos de los vocablos es la técnica más constante de la prosa finneganiana” (Teruggi, 1995: 96). Teruggi refiere una multiplicidad de técnicas modificatorias de palabras que son empleadas por Joyce en FW: aféresis, síncope, apócope, prótesis, epéntesis y paragoge; junto a juegos anagramáticos, supresión y adición de letras, reemplazos univocálicos, uso de siglas y acrónimos, imitación de efectos de dicción y tartamudeos –con producción de efectos fonéticos, rítmicos y cómicos–, mezcla de idiomas en una misma oración o palabra, introducción de cierta musicalidad y efectos poéticos logrados mediante aliteración y ritmo, escalas verbales y asonancias.

Bien sabemos que los sueños de cualquier neurótico alcanzan igual talento creativo, aunque tendrá que trabajar bastante para advertirlo. Todos los sueños portan las marcas de este tipo de trabajo sobre el significante, señalados especialmente si el soñante se aviene a relatar los pasajes oscuros o dudosos, los términos neológicos puestos de relieve y el encadenamiento insensato de los fragmentos.

En este sentido, la valorización del anagrama que propone Lacan en 1973, para el abordaje del sueño, nos resulta sumamente pertinente:

El análisis vino a anunciarnos que hay saber que no se sabe, un saber que tiene su soporte en el significante como tal. Un sueño es algo que no introduce a ninguna experiencia insondable, a ninguna mística: se lee en lo que se dice de él, y se podrá avanzar si se toman sus equívocos en el sentido más anagramático de la palabra (Lacan, 2008: 116).

Entonces, si el FW es un sueño, lo es en este sentido. El ejercicio anagramático está en esta obra explotado hasta su máxima potencia, conduciendo a lo que puede considerarse la “invención joyceana” [iii], cuyo punto esencial es, para Teruggi, “su lenguaje sintético, una telaraña pegajosa hecha de palabras descuartizadas y recombinadas para generar juegos léxicos, bufonadas desordenadas, sonidos agradables, superficies verbales nuevas y muchas otras triquiñuelas” (1995: 89).

A su vez, la repetición temática que encontraba Freud en todo sueño a partir del trabajo asociativo (de la cual se deduce la condensación operante en el cifrado), también forma parte de FW.

...la brutal repetición temática de *Finnegans Wake* origina de por sí conjuntos estructurales dentro de lo amorfo y estos conjuntos no son resultado de la infinita previsión de Joyce. Él puso ciclos y estructuras, eso es indiscutible, pero dentro de ellas, por la repetitividad, aparecieron muchas más de manera más o menos aleatoria (Teruggi, 1995: 273).

Esta observación pone de manifiesto la complejidad de los efectos simbólico-imaginarios joyceanos, que no dependen de la identificación del lector con el personaje que los experimenta en la ficción (como sí es el caso en la *Gradiva*), sino que van directo al lector, lo tocan, lo conmueven en el ejercicio de descifrado que se le propone (ya sea por el enigma o por el fastidio, entre otras posibilidades).

Otro punto de interés que se destaca en el onirismo de FW es la necesidad de participación de los sentidos, tanto para el autor como para el potencial lector.

[Joyce] sostenía que tenía que escribir él y ver lo que escribía. [También] se interesaba por la función de los otros sentidos en el sueño, en particular el oído que, decía, no podía cerrarse y no se iba a dormir nunca. Se aprecia, entonces, que la técnica finneganiana que utilizará será óculo-acústica: las palabras del libro, para

su captación, requieren que se las vea y se las escuche en voz alta. Sin la base de los dos sentidos, todo *Finnegans Wake* se desmorona (Teruggi, 1995: 30-31).[iv]

Tenemos, entonces, un doble registro donde el onirismo de FW puede captarse: el costado real del goce, destacado por Lacan, pero también formaciones simbólico-imaginarias, que Teruggi resalta con claridad en su estudio, y que loskin defiende al denunciar el abuso que se ha hecho en psicoanálisis de la mirada lacaniana sobre Joyce, olvidando su meticulosidad y el trabajo arduo que dedicó a su FW.

#### 4) Efectos diferidos

En definitiva, ambas suposiciones –la del goce que motiva el incansable juego de palabras y, a la vez, la posibilidad de embarcarse en la interpretación de sus fragmentos –se desprenden con validez de FW y nos permiten reflexionar sobre dos costados del sueño igualmente presentes en toda formación onírica. Un núcleo de goce que impulsa el cifrado más allá de toda intención de significación (y motoriza los efectos libidinales del sueño, que alcanzan tanto a analizante como a analista, a través de ecos incalculados e irrepresentables). Por otro lado, un llamado a la interpretación que se efectúa por la puesta en movimiento del goce mismo: en este caso, la proliferación de lecturas en torno a FW, que Lacan se atrevió a llamar “blablablá” (2009: 75). Sucede que la proliferación de sentidos es también efecto de lo real; “resulta, con todo, extraordinario que se produzca ese efecto cuando se alcanza un fragmento de real. Pero es el signo mismo de que se alcanzó el carozo” (Lacan, 1995: 121). Joyce toca el carozo, pero no soñando, sino escribiendo algo parecido a un sueño, con poquísima elaboración secundaria. El efecto diferido será la copiosa producción de críticos y comentaristas al respecto (que, por otra parte, Joyce mismo predijo). En palabras de loskin:

Hay una literatura del Otro, y hay una literatura del goce, aunque hagamos la salvedad para esta última de que, tratándose de literatura, aunque sea del goce debe tener un pie en el Otro para poder ser objeto artístico, sublimado, objeto elevado a la dignidad de la Cosa (2013: 43).

En FW el carácter de la sublimación aparece resaltado por la valoración de la inconsistencia. Se parte de la falta de sentido y se hace muy poco para velarla. Por lo tanto, cabe concluir que allí “lo real del inconsciente es enfocado como término y tope de los dichos de verdad [...]. Joyce, con su tratamiento de *lengua*, fue derecho a lo mejor que se puede esperar de un análisis al final” (Soler, 2013: 81). Joyce desbarata el sentido y quita peso a las palabras; abre a la multiplicidad de sentidos y de allí conduce a la ausencia del mismo[v].

En palabras del poeta: “Words weigh no no more to him than raindrops [...] When we sleep. Drops. But wait until our sleeping.”[vi] (Joyce, 2014).

#### Conclusiones

A partir del recorrido realizado en torno a la *Gradiva* y el *Finnegans Wake*, tomando en consideración el tratamiento del sueño presente en ambas obras, podemos decir que encontramos en ellas el subrayado de dos costados del trabajo onírico que vale la pena poner en tensión en psicoanálisis.

A nuestro parecer, el onirismo que emprende Joyce en su *Finnegans Wake*, muestra de forma magistral el trabajo del sueño, pero tal como

se lo descubre una vez desmontada la síntesis usualmente impuesta por el cuidado de la puesta en escena y la elaboración secundaria –recursos mucho más respetados por Jensen-. Joyce nos ofrece un material más desnudo de elaboraciones joyceas, gracias a lo cual pone al descubierto el goce en juego en el cifrado, es decir, en el trabajo con la materialidad de la letra. Jensen, en cambio, articula habilidosamente los efectos del sueño con la trama de la novela.

En conclusión, encontramos en *Gradiva* y en FW dos plasmaciones diversas del sueño: una ligada al placer, la otra, al goce. Ambos enfoques ofrecen una mirada sobre lo onírico que coincide notablemente con lo postulado por Freud. Al fin de cuentas, como él mismo lo expresó, puede decirse respecto a psicoanalistas y poetas que “lo probable es que nos nutramos de la misma fuente, elaboremos idéntico objeto, cada uno de nosotros con diverso método; y la coincidencia en el resultado parece demostrar que ambos hemos trabajado bien” (Freud, 1999: 76).

#### NOTAS

[i] En todo caso, creemos, se puede tomar el libro entre manos y mirarlo como se contempla el collage que surge del trabajo con un sueño: asociaciones, resonancias, imágenes, ecos.

[ii] “Se repite interminablemente que Joyce era un psicótico sometido a la palabra impuesta, bajo la forma de epifanía, alguien que gozaba en soledad de escribir, que se reía solo, y que escribía para una posteridad de académicos entretenidos o fascinados con su obra. Pero [...] la de Joyce es una de las innovaciones artísticas más fecundas del siglo XX, una obra muy programada, meditada y trabajada” (loskin, 2013: 45). Basta leer el análisis de Teruggi para apreciar la complejidad que presenta el FW, más allá de su materia prima, hecha de juegos de palabras y epifanías.

[iii] “En esta operación Joyce pasó un límite e inventó algo nuevo, ya no se redujo su obra a una recreación del inconsciente, sino que terminó anclándose en un borde del mismo, un poco más allá del inconsciente freudiano (del cual pretendía extraer una técnica).” (loskin, 2013: 49).

[iv] Lacan, ocupado en las resonancias del decir en la clínica psicoanalítica, destacó también la función pulsional de la voz y de la mirada, en el mismo seminario en que abordó la creación joyceana: “Para que resuene este decir, para que consueene [...], es preciso que el cuerpo sea sensible a ello. De hecho lo es. Es que el cuerpo tiene algunos orificios, entre los cuales el más importante es la oreja, porque no puede taponarse, clausurarse, cerrarse. Por esta vía responde en el cuerpo lo que he llamado la voz. Lo molesto, por cierto, es que no está sólo la oreja, y que la mirada compite notablemente con ella” (Lacan, 2009: 18). Se capta en estas líneas la influencia joyceana.

[v] “La significancia se pierde a causa de la infinitud de direcciones en las que es lanzado el significante. Esta detención de la significación equivale a la transformación de lo simbólico en real, a la reversión del significante en letra. Allí es en donde Lacan observa cuidadosamente a Joyce y aprende algo nuevo sobre el inconsciente, eso nuevo es su límite, cuando el significante se vuelve sobre sí mismo y ya no remite a nada más que a sí mismo. Este es el invento joyceano, del que Lacan extrae serias consecuencias, que iluminan a la potencialidad del psicoanálisis; y es donde la literatura provocó una enseñanza que había que poder y saber leer, lanzando a la práctica analítica en una nueva dirección” (loskin, 2013: 49-50).

[vi] “Palabras que pesan para él no no más que gotas de lluvia/lluvia que gotea (drops/drips) [...] Cuando dormimos. Gotas. Pero esperan/esperen hasta nuestro dormir”.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Freud, S. (1999) El delirio y los sueños en la “*Gradiva*” de W. Jensen. En *Obras Completas* (pp. 1-79). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2001) La interpretación de los sueños. En *Obras Completas* (Vol. IV y V). Buenos Aires: Amorrortu.

- Ioskin, J. (2013) *Literatura y vacío*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Jensen, W. (1946) *Gradiva*. Buenos Aires: Poseidón.
- Joyce, J. (2014) *Finnegans Wake*. Australia: University of Adelaide. Obtenido de <https://ebooks.adelaide.edu.au/j/joyce/james/j8f/complete.html>
- Lacan, J. (1976-1977) *Seminario XXIV: Lo no sabido que sabe de la una-equivocación se ampara en la morra*. Buenos Aires: Versión de la Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Lacan, J. (2007) *La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008). *Seminario XX: Aun. Bs. As.:* Paidós.
- Lacan, J. (2009) *Seminario XXIII: El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2012a). *Liturierra*. En *Otros Escritos* (pp. 19-29). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2012b). Prefacio a la edición inglesa del seminario 11. En *Otros Escritos* (pp. 599-601). Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. A. (2013) *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. A. (2013) *Piezas sueltas*. Buenos Aires: Paidós.
- Polari, P. (2015) *Física y poética del acto analítico*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Soler, C. (2013). *Lacan, lo inconsciente reinventado*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Teruggi, M. E. (1995) *El Finnegans Wake por dentro*. Buenos Aires: Tres Haches.