



De mujeres y estragos. Una lectura de “La hija oscura” de Elena Ferrante

Constanza Meyer

RESUMEN: Tomaré las referencias al relato de Elena Ferrante, *La hija oscura*, y a la película que Maggie Gyllenhaal dirigió a partir de él, *The lost daughter* (2021), para emprender un recorrido por el concepto de estrago, un tema que me interesa desde hace tiempo y cuya emergencia en la clínica antes o después me interroga cada vez. La escritora italiana muestra en la mayor parte de sus relatos una preocupación por cierto “extravío” que aqueja a sus personajes femeninos en el universo que habitan, particularmente en las relaciones madre-hija, con otras mujeres o con sus propias hijas. Va dejando claro con su escritura que en estas relaciones permanece siempre un “resto” indisoluble, cierto malestar, algo imposible de nombrar del todo que parece retornar desde un tiempo primitivo de la relación con la madre

PALABRAS CLAVE: estrago, goce, sexualidad femenina, feminidad, *Penisneid*

Intervención: 11 de julio

Introducción

Para introducir el recorrido que propongo, recojo de una entrevista a Elena Ferrante una palabra que ella recupera del napolitano que hablaba su madre, podríamos decir que se trata de un significante que pertenece a su *lalengua*, para referir a algo enigmático que trasciende la dimensión del sentido. Lo nombra *frantumaglia*, sustantivo que deriva del verbo *frantumare*, que significa hacer añicos, triturar, moler.

“Era la palabra para un malestar que no podía definirse de otro modo, que se refería a una multitud de cosas heterogéneas, en la cabeza, detritos en el agua limosa del cerebro. La *frantumaglia* era misteriosa, causaba actos misteriosos, era el origen de todos los sufrimientos no atribuibles a una única razón evidente. (...) es un pasaje inestable, una masa aérea o acuática de escorias infinitas que se muestra al yo, brutalmente, como su verdadera y única interioridad. La *frantumaglia* es el depósito del tiempo sin el orden de una historia, de un relato. La *frantumaglia* es el efecto del sentido de la



pérdida, cuando se tiene la certeza de que todo aquello que nos parece estable, duradero, un anclaje para nuestra vida, va a sumarse de pronto a ese paisaje de detritos que nos parece entrever” (recogido por Edgardo Dobry en el prólogo a *Crónicas del desamor*, Ferrante, 2016: 16).

Parece que en los relatos de Ferrante se trata de localizar esa *frantumaglia* que puede encontrarse en cada mujer y con la que cada una tiene que poder tratar de otro modo, hacer otra cosa. En su caso se trata de escribir una trama que permita tejer esos detritos heterogéneos en un intento de bordear el imposible.

Resulta innegable el fenómeno que ha generado esta escritora y sus relatos a los que pocas mujeres pueden sustraerse. Particularmente curioso es el rumor de que Elena Ferrante, de la que no existían imágenes públicas, pudiera ser en realidad un hombre. Dejando de lado esta leyenda urbana que puede haber sido incluso una ingeniosa maniobra de marketing, lo cierto es que lo que ella escribe logra transmitir algo más allá de lo que dice. Quizás podemos decir como hacía Lacan en referencia a Marguerite Duras, salvando las distancias, que Ferrante sabe sin Lacan (o con él, no lo sabemos) lo que él enseña. Por otro lado, es interesante destacar la marea de textos sobre las relaciones madre-hija, bastante testimoniales, por cierto, que puede encontrarse en las librerías. Por nombrar algunos: *Apegos feroces* de Vivian Gornick, *El corazón del daño* de María Negroni, *Madre mía* de Florencia del Campo, y muchos más que me dejo en el tintero. La

abundancia de este tipo de libros, más allá del interés del mercado editorial, muestra que existe una preocupación por interrogar la intensidad de esta relación de amor/odio, el destino del apego primitivo y de una demanda que no parece cesar.

Apego primitivo

En este recorrido me dejo orientar, entonces, por esta pregunta acerca de la deriva del apego preedípico a la madre, primer objeto de amor al que se le demanda absoluta exclusividad, tanto por parte del niño como de la niña. En el viraje hacia el padre después del reconocimiento de la diferencia sexual anatómica y del descubrimiento de la falta en la madre, sin embargo, Freud presenta para la niña un proceso de mayor complejidad y ofrece tres salidas posibles en las que no se diluye completamente la intensidad del vínculo primitivo a la madre. Las tres posiciones posibles son la inhibición de toda actividad sexual y masturbatoria, el complejo de masculinidad; y la que denomina “actitud femenina normal” que consiste en que el anhelo de pene se traduzca por medio de una equivalencia en el deseo de tener un hijo del padre, la salida por la vía de la maternidad. La respuesta a la que accede la niña resuelve la cuestión en términos de tener un sustituto de aquello que le falta. No obstante, no todo pasa por ese registro y además sabemos que la correspondencia en la traducción es siempre imposible. Nunca se llega a



obtener una equivalencia totalmente satisfactoria.

En particular, es lo que detuvo a Freud y lo llevó a reconocer en “Análisis terminable e interminable” (1937) la existencia de un rechazo de lo femenino para ambos sexos, además de que las preguntas acerca de qué quiere y qué es una mujer permanecen aún en el umbral, que cada una deberá hacer uso de sus recursos para responder a ellas.

Lacan, por su parte, da un paso más y en “Ideas directivas...” se pregunta “(...) si la mediación fálica drena todo lo pulsional que puede manifestarse en la mujer, y en particular toda la corriente del instinto maternal” (Lacan, 2010: 709).

Más allá del *Penisneid*

Creo que se trata de una interrogación que invita a ir más allá del *Penisneid* y a preguntarse dónde va a parar eso que la mediación fálica no alcanza a regular, que responde a otra lógica y que, por tanto, sobrepasa las simples rivalidades y reivindicaciones casi siempre presentes en la queja femenina. El giro de Lacan a partir de su seminario número 20, aunque empieza ya en su intento de ir más allá del Edipo y de buscar a la mujer que se oculta tras la madre, pone su foco en la cuestión femenina y sus diferentes aproximaciones. Una de ellas, las fórmulas de la sexuación, le permiten plantear, forzando la lógica aristotélica al introducir la particular negativa que impide el cierre del conjunto, que existen dos regímenes diferentes, el del todo y la excepción y el del no-todo.

Como nos recuerda Marcelo Barros en su libro dedicado a los apuntes lacanianos sobre la madre, si admitimos con Lacan “(...) que la mujer está doblemente regulada en su goce, deberíamos preguntarnos si lo esencialmente femenino (...)” (Barros, 2018: 49) no es precisamente esa doble regulación, que la vuelve no-toda. Esta doble regulación se sujeta en el falo por un lado y apunta, por el otro, a un más allá de él. En la relación con el niño y particularmente con la niña, ¿qué efectos tiene la flecha que se dirige al S(A/), lo que escapa al registro fálico en la madre?

La doble regulación no permite, entonces, que el estrago y sus consecuencias puedan ser leídos solamente en términos del régimen del todo y la excepción, porque esa lógica no le conviene a lo que no responde a las leyes del significante. Por eso, como apunta muy bien Colette Soler (2008), Lacan al señalar que el partenaire puede a menudo ser un estrago o una aflicción, no está simplemente retomando la tesis de Freud de que el objeto elegido sería una prolongación de la relación con la madre y por tanto destinado al fracaso, no puede reducirse a una posición marcada por el reclamo y la reivindicación que permanecerían aún en el registro simbólico e imaginario, sino que se trata más bien de una posición que tiene un parentesco con el goce Otro por su carácter ilimitado.

Esta distinción me resulta muy útil a la hora de desinflar la potencia del *Penisneid* como única guía de lectura del estrago porque no alcanza para responder a esa



demanda que trasciende el registro simbólico y que concierne directamente al deseo y al goce en la madre y la mujer.

Asimismo, si bien en Freud el estrago no aparece nombrado como tal, se puede rastrear en su teoría algo que insiste particularmente en la relación entre la niña y su madre que no se agota y que terminará situando como el enigma de la mujer. No obstante, para Lacan, que introduce el término de estrago para nombrar claramente los efectos del deseo de la madre ya en el Seminario 17 (Lacan, 2006), la relación con la niña es siempre estragante por esperar de ella algo imposible que concierne a la pregunta por lo femenino.

Como señala en “L’Etourdit”, “(...) parece esperar como mujer más sustancia (de ella, de la madre) que de su padre” (Lacan, 2012: 489), lo que no condice con el lugar que el padre ocupa, como segundo en este estrago. Esa sustancia no debe confundirse tampoco con una consistencia, aunque la ausencia de un significante que designe un universal para el conjunto de las mujeres no cesa de empujar a algunos sujetos a seguir esperando de la madre una respuesta al enigma de lo femenino.

Podríamos decir también que el reconocimiento de la falta, de la castración en la madre y en sí misma, muchas veces busca un consuelo o una compensación por la vía del exceso, confundiendo el *encore* que Lacan desarrolla en el Seminario 20 (1998) con un “en más” que conduce al extravío, al desarrollo de un superyó feroz o al empuje a extremar el valor que tiene el

ser amada para una mujer y que puede llevarla a perderse.

En este sentido, cabría señalar una diferencia entre la imagen de la boca del cocodrilo que se mantiene abierta por la intervención de un palo de piedra, y la figura de la madre de Hamlet, bautizada como “coño siempre abierto” y devorador, que Lacan denomina en el Seminario 8 “la extraña iniquidad del goce materno” (Lacan, 2003: 319) para dar cuenta de una deriva del exceso que alcanza incluso cierta maldad. En las ficciones de Ferrante, lejos de privilegiar una respuesta sobre otra, encontramos las declinaciones de esta diferencia de un modo que incluye siempre la interrogación y el intento de tramar el goce de la *lalengua*.

En mi análisis he privilegiado el texto del relato pero podemos dejar para la conversación las similitudes y diferencias con la película que es, en realidad, una excelente interpretación que otorga peso a la mirada y a lo que circula entre las mujeres por el modo que tiene de emplazar la cámara y acercarse a los rostros deteniéndose especialmente en las expresiones de las actrices. Logra crear, así, una atmósfera inquietante que no pierde un ápice la intimidad del relato original.

El relato

Leda, profesora universitaria, divorciada y madre de dos hijas, a punto de cumplir 48 años, se encuentra pasando unas vacaciones en el mar. Al poco tiempo de llegar, se ve invadida en la playa por una



escandalosa familia que le recuerda a la suya de origen y a su propia madre.

De esta pintoresca y ruidosa familia que le provoca al mismo tiempo una mezcla de irresistible atracción y repulsión, queda fascinada por la relación entre Nina, una joven madre y su pequeña hija, Elena, a las que no puede dejar de mirar, y siente también curiosidad por el papel de una mujer no tan joven, embarazada, cuñada de la madre de la niña.

“La pequeña tenía algo peculiar, no sé exactamente qué (...). Todo su rostro dirigía permanentemente a la madre la petición de estar juntas, una súplica sin llantos ni caprichos, y la madre no la rehuía. (...) Si la muchacha era de por sí bella, en esa manera suya de ser madre había algo que la distinguía; parecía no tener deseo de otra cosa que la niña.” (Ferrante, 2016: 404-405).

Es una estampa que atrapa la mirada de Leda que se confiesa envidiosa de este vínculo y que la hará buscar la atención de Nina, hasta provocar, incluso, cierta complicidad. No nos detendremos en ello, pero quiero señalar el peso que tiene la mirada en este relato y la circulación de un personaje a otro, lo que la convierte en otra posible entrada e incluso clave de lectura.

Las escenas entre Nina y su hija desatarán en Leda memoraciones del pasado que nos permitirán reconstruir su historia en su papel de madre y mujer, confundida, desbordada, atemorizada, desafiante y reivindicativa que relata en primera persona cómo se marchó para apostar por lo que creyó el amor y la carrera

profesional, dejando a sus hijas con su padre, en una ausencia que duró 3 años.

Un hecho extraño, el arrebato que la lleva a robar la muñeca de la niña y no devolverla hasta el final de la historia empujan a Leda a recorrer el oscuro escenario inconsciente en el que fue haciendo determinadas elecciones cuyas consecuencias la interrogan aun hoy y de las que le cuesta dar cuenta. “No sé” es un sintagma que repite a la hora de responder, entre otras cosas, a por qué roba la muñeca, objeto preciado de la niña, a la que deja en un absoluto desconsuelo, desbaratando la idílica relación que ella veía entre Nina y Elena.

El relato de Ferrante (2016) forma parte de una trilogía que se publicó bajo el título de *Crónicas del desamor* y que recoge tres historias de mujeres centradas todas en las relaciones madre-hija y los encuentros y desencuentros amorosos.

La hija oscura se abre con una escena en que Leda, conduciendo, siente un escozor en su cuerpo y una posterior pérdida de conciencia, choca contra el guardarraíl y debe ser trasladada al hospital donde despierta con una lesión inexplicable en el costado izquierdo.

Durante el desvanecimiento se ve a sí misma en una playa donde hay un mástil en el que ondea una bandera roja lo que la lleva al inmediato recuerdo de su madre advirtiéndole: “(...) no entres nunca en el agua cuando hay bandera roja, significa que el mar está agitado y que te puedes ahogar” (Ferrante, 2016: 393) cree incluso poder verla a lo lejos en una duna, observándola.



Leda califica este *flash* de “fantasía de terror” y sitúa la causa del accidente en un gesto “carente de sentido” e insensato del que prefiere no hablar. El mar agitado y el ahogo serán elementos importantes en la vida de Leda.

De manera confusa, sin embargo, flota en este episodio la duda de un posible intento de suicidio, nunca aclarado. El accidente es uno de una serie de eventos que señalan en Leda aquellos actos empujados por el sinsentido del goce de los que ella prefiere no querer saber. Gestos que decide ocultar e ignorar y que señalarán su posición de goce. No obstante, la escritura de Ferrante apunta más bien a mostrar que si bien Leda no quiere saber, hay siempre algo opaco que el saber no logra alcanzar y con el que habrá que armar la propia trama.

En la película, que es realmente muy fiel al texto de la escritora italiana, Maggie Gyllenhaal opta por seguir un hilo un poco más cronológico y abre el film con unos flashes de esta escena que es la ensoñación de la playa, mientras que deja para el final el accidente de coche. En el relato, en cambio, al estar al comienzo se constituye en una clave de lectura que confronta al lector desde el inicio a algo un poco oscuro e insensato que habita en Leda pero también en las otras mujeres.

Seguiremos la pista de algunas frases que conforman ese núcleo opaco que se revela con crudeza ante la inexistencia de ese fantaseado “instinto maternal” que ofrecería todas las respuestas. Resulta interesante ver cómo Ferrante se ocupa de mostrar este agujero en el saber para cada uno de sus personajes femeninos

subrayando que el estrago es de ida y vuelta y concierne tanto a la madre como a la hija, así como a la dificultad de la separación.

Tras esta potente y a la vez enigmática escena inicial, Leda presenta su situación actual, vive sola ya que sus hijas decidieron mudarse con su padre después de casi veinticinco años. La relación se mantiene ahora por vía telefónica y diariamente.

Con Bianca, su hija mayor, con la que “(...) tenía una relación más imperativamente exigente” (*Ibid*, p. 395) se trata aun hoy de la demanda: la llama para consultarle si los zapatos de un color combinan con tal o cual falda, para pedirle que le busque algo que dejó en casa de su madre, que escuche sus quejas. Leda responde pero asegura que a la distancia “(...) satisfacer deseos o caprichos se convirtió en un conjunto de gestos enrarecidos e irresponsables (...)” que poco a poco fueron aligerando su peso.

Unas páginas más adelante Leda dirá: “(...) se desea un hijo con una opacidad animal reforzada por las convicciones corrientes (*Ibid*, p. 424) (...) se separa de ti a pesar de habitar tus entrañas, feliz y pesada, gozada como un impulso voraz y aun así repulsivo como el injerto de un insecto venenoso en una vena.” (*Ibid*, p. 425).

Luego surgen los recuerdos de su propia madre de la que dice que al verla tiritando en el agua, la hacía salir y la secaba con “(...) una energía, una violencia tales que yo no sabía si se debía a la preocupación



por mi salud o a la rabia largamente incubada, una ferocidad que me laceraba la piel.” (*Ibid*, p. 427).

De su madre recuerda, asimismo, la constante amenaza de que se marcharía y dejaría a sus hijos, imagen que irrumpía en la pequeña Leda cada mañana fantaseando con terror que al despertar su madre no estaría ya. Pareciera que esta amenaza hubiera quedado en suspenso hasta que la protagonista la realiza con sus propias hijas en un gesto que muestra el punto de imposible que tiene para Leda la articulación entre la mujer y la madre.

Deja claro que la maternidad, como leí en una reseña del NY Times, puede “saquear al yo” de modo irreparable y que, como dice Leda, los hijos implican una responsabilidad *aplastante* y representan un “vínculo que estrangula.” (*Ibid*, p. 430).

Leda transmite una sensación de ahogo a la hora de justificar su decisión de marcharse y dejar a sus hijas. En un sentido, aspira a recomponer en la relación con Hardy ese “yo saqueado”, y ganar la partida en la competencia con su marido. Que el profesor Hardy la nombre, que reconozca en ella un valor intelectual, la habilita a ponerse en primer lugar: “Estaba abrumada por mí misma. Yo, yo, yo: esto soy, esto sé hacer, esto debo hacer.” (*Ibid*, p. 485).

Reconoce, no obstante, el lugar que la fantasía juega en las relaciones entre los sexos pero desconoce lo que ella misma puso en juego en ese encuentro que le da la posibilidad de dejar todo sin volver la vista atrás.

Para Leda se trataba de obtener, por fin, la reparación a la “desolación” de su vida familiar. Lo dice así: era la oportunidad de elegir “(...) mi verdadera lengua, y nada, nada que me pareciese conciliable con aquel espacio doméstico desde el que ambas me miraban a la espera. Ah, volverlas invisibles, no sentir ya las exigencias de su carne como demandas más presentes, más poderosas que las mías.” (*Ibid*, p. 490-491).

El problema es precisamente éste, Leda plantea el acceso al deseo y a lo que imagina como “ser una mujer” de un modo excluyente: o toda madre o toda mujer, desconociendo que si La mujer, el modo único de ser una mujer no existe, tampoco existe La madre en tanto universal. Por ello se ve empujada a pagar un precio en el orden del tener con la ilusión de poder alcanzar un anhelado ser.

Se trata, más bien, de una falsa dicotomía porque, no viendo la responsabilidad que ella misma tiene, le atribuye a la maternidad la dificultad de sostener un deseo más allá, deseo que, en definitiva, requiere siempre la experiencia de la falta, de la castración. Por ello, la respuesta por la vía del *Penisneid*, que aunque constituya un reclamo imposible que se escapa al infinito, no alcanza para explicar por completo el estrago, lo que llevó a Lacan a no quedarse solamente en la ecuación niño=falo y a darle lugar al goce femenino.

La pérdida y el robo

La vida en la playa sufre una conmoción cuando Nina pierde de vista a su hija,



episodio que trae a Leda el recuerdo de la “desaparición” de su hija Bianca por un rato. Se produce un revuelo en la playa y finalmente Leda localiza a Elena y la devuelve a su madre, pero en ese mismo momento aprovecha para robar la muñeca de la niña. Nina recupera a su hija, pero ésta pierde a la muñeca, Nani. Se trata de un acto *insensato* del que Leda no puede dar cuenta aun sabiendo el desconsuelo que causa en la niña que hasta enfermará y tendrá fiebre.

Por otro lado, el robo parece estar ligado a cierta “envidia” que siente por Nina, ese empuje a tenerla siempre en la mira, que pasa de una primera fascinación por la relación con su hija a la de una mujer en la que descubre un deseo más allá de Elena. La cuñada de Nina se acerca a Leda para agradecerle que encontrara a la niña y descubre una herida que Leda tiene en la espalda causada por una piña que se desprendió del árbol.

Es un episodio perturbador en el que Leda llega a pensar que alguien le lanzó el fruto para hacerle daño y durante un par de noches sufre del dolor en la espalda. Resulta inevitable asociarlo con ese escozor que siente antes de chocar con el coche al comienzo del relato. Es un dolor en el cuerpo que da cuenta de una marca, una lesión. La pérdida y su relación con las marcas en el cuerpo.

Cuando trata de entender el porqué de su acto, del robo, Leda recuerda que cuando su hija Bianca estaba celosa de su hermana bebé, decidió regalarle a Mina (una derivación del diminutivo *Mamma*, mamita), una muñeca muy querida de su infancia. Pero cuando descubrió a la niña

sentada sobre la muñeca, se la *arrancó* reprochándole que no tenía derecho a maltratarla, que era una desagradecida.

Al ver de cerca a la muñeca, se dio cuenta de que estaba marcada con rotulador y sin ropas, por lo que llena de rabia y resignación por lo que consideraba una “injuria” arrojó la muñeca por el balcón y miró absorta cómo la atropellaban los coches. Perpleja por su acto, y en un gesto que busca reparar el rapto un poco loco, cogió a su hija en brazos y la besó con tal violencia que la niña se quejó de que le hacía daño.

Esconde la muñeca de Elena porque teme que alguien la descubra, pero luego la saca del armario la observa, la limpia, le quita el agua, la trata con cuidado. Se sorprende reconociendo que ella misma no sabe lo que quería de sus hijas, al mirarlas, “(...) sentía por ellas una compleja alternancia de simpatía y antipatía” (*Ibid*, p. 447), “(...) me sentía más cerca de ellas cuanto más ajena me resultaba la responsabilidad de sus cuerpos.” (*Ibid*, p. 448).

Pocos son los momentos en que Leda puede dar cuenta del amor por sus hijas o por su propia madre. Un recuerdo escapa a la decepción, a la rivalidad, cuando descubre que su hija Bianca, que siempre buscó el reconocimiento de su madre, le devolvía un gesto suyo al pelar la fruta con cuidado intentando que la piel no se rompa. Sólo esa demanda pudo transformarse para Leda en un don de amor y accede a hacer una “serpiente”. Admite que quizás robar la muñeca era quedarse con lo que “(...) custodiaba el



amor de Nina y Elena, su vínculo, la pasión recíproca.” (*Ibíd*, p. 450).

Sin la muñeca mediadora, se desencadenaba lo peor, la imagen idílica de la maternidad se venía abajo. Curiosamente, lo que después de tres años de ausencia le permite a Leda volver con sus hijas es descubrir una mañana “(...) que lo único que deseaba hacer de verdad era pelar una fruta haciendo serpentinas bajo la mirada de mis hijas, y entonces me puse a llorar.” (*Ibíd*, p. 508).

Vale la pena llamar la atención sobre el juego con la muñeca por el lugar que le otorga Freud en su artículo *Sobre la sexualidad femenina* (1931). En ese juego la niña realiza con la muñeca los cuidados que recibió de su madre y que constituyen esa primera experiencia sexual que ahora traslada activamente al objeto del juego que se convierte así en un tratamiento, un intento de separación.

Podemos leer también que esa primera identificación es con la madre en su función a falta de poder alcanzar al significante que la nombre como mujer pero que también remite a un goce que se instala a partir de los cuidados de la madre. Con la muñeca, la niña recupera algo de esa satisfacción.

Pero el relato de Ferrante introduce a la muñeca en la relación madre-hija también como un elemento tercero que funciona de mediador. Un detalle que me resulta muy interesante es que la muñeca de Elena se llama Nani, anagrama de Nina, el nombre de la madre. Por su parte, la muñeca de Leda se llama Mina, un derivado del diminutivo *mamma*, en

referencia a su madre, lo que podemos pensar también como un modo de nombrar ese apego primitivo que, a partir del juego, podría anudarse de otro modo.

Si la muñeca es mediador, la cuestión del deseo de la mujer en la madre también está tratada en el relato. Nina, cuyo marido sólo viene los fines de semana, mantiene un flirteo con Gino, un joven estudiante que trabaja en el balneario. Leda lo descubre y, turbada, manifiesta sentimientos encontrados, excitación, miedo, envidia. Le evoca fantasías sobre su propia madre a quien imaginaba de pequeña saliendo a encontrarse con otros hombres, fantasmas que removían en ella “(...) una sustancia grumosa, que reposaba desde hacía años en el fondo de mi vientre.” (*Ibíd*, p. 482).

Recuerda además que tras el nacimiento de su segunda hija descubrió que ya no amaba a su marido y sufría, asfixiada por el peso de la maternidad. Cuando él le mostraba su deseo, se “(...) sentía como un estímulo del que abusaba para su propio placer, que era un placer solitario.” (*Ibíd*, p. 470).

Ese verano, casualmente, recogen a una pareja de ingleses que hacían autostop y Leda queda cautivada por Brenda, una mujer a la que envidia por su libertad, y que percibe como deseante y deseada por el hombre con quien viaja. Para Leda este deseo era imposible de realizar mientras estuviera con su marido y sus hijas. Brenda será quien le entregue a Hardy, su futuro amante, el artículo por el que éste la conocerá.



La otra mujer

Siguiendo con la imagen del tres que se construye entre la niña, la muñeca y la madre, podemos pensar en el recurso a la otra mujer para la histérica. En Leda se muestra en todo su esplendor y resulta interesante la fantasía sobre su propia madre como Otra, en quien imagina un deseo vivo más allá de sus hijos y también un goce oscuro. La otra mujer resulta indispensable para la histérica que le supone un saber sobre lo femenino. Se defiende, así, del Otro goce y desconoce la vía a la posición femenina que le permitiría “ser otra para sí misma” en palabras de Lacan (Lacan, 2010: 695).

Como señala muy bien Eva Bocchiola en una contribución para el último Congreso de la AMP, *La/ mujer no existe*, la histérica toma su lugar de enunciación entre aquello que rechaza ser y lo que no sabe ser, por lo que se encuentra “(...) identificada al desgarramiento inherente entre La Mujer y una mujer, demanda inextinguible de lo femenino.”¹

Eso mismo es lo que perturba profundamente a Leda de la relación entre Gino y Nina. Está dispuesta a decirle que no vale la pena ese coqueteo de verano, que ella era ya magnífica en la escena con su hija y la muñeca, estampa

que aparecía para Leda cargada de erotismo. Cuando le piden las llaves de su casa para un encuentro íntimo, se ve enfrentada al horror que siente ante una mujer que apuesta por dar lugar a un goce más allá del falo, pero no sin él.

Se revela entonces que no sólo Leda había escogido a Nina para convertirla en la imagen imposible de la madre idílica, sino que también Nina la había elegido a ella como la mujer libre, decidida y sin prejuicios ni ataduras, papel que Leda se esforzaba en representar. Los semblantes se conmueven y Leda renuncia a su juego permitiendo que Nina se entere de que fue ella quien se llevó la muñeca. Nina, decepcionada, no puede aceptar la respuesta de Leda de que no sabe por qué lo hizo suponiendo que desencadenaría la discordia entre la niña y su madre.

Leda con su acto no sólo se hace insultar por Nina en dialecto napolitano, como lo hacían su madre y su abuela, sino también herir con el alfiler que ella misma le había comprado en el mercadillo.

“Quise volverme, pero advertí una punzada en el costado izquierdo, veloz como una quemadura. (...) la impresión de doloroso hilo de fuego que me había acompañado se desvaneció.” (Ferrante, 2016: 529)

Decidida a marcharse, mientras prepara sus cosas, recibe una llamada de sus hijas para saber cómo está. Su respuesta pone fin al relato con estas palabras: “Estoy muerta, pero me encuentro bien.” (Ferrante, 2016: 531).

¿Qué es lo que ha muerto en Leda que le permite estar bien? De este modo, en

¹ Bocchiola, E., (2022): “Inextinguible demanda de lo femenino. Un asunto no sólo de mujeres”, [Consultado: julio 2022], disponible en <https://www.grandesassisesamp2022.com/es/semlants-au-feminin/>



après coup, podemos situar en otro lugar el episodio que abre la historia y que nos introduce de lleno en el gesto insensato del que no se puede hablar porque no se alcanza a comprender.

Para terminar quisiera llamar la atención sobre el acierto del título *La hija oscura* frente a la traducción al inglés que opta por *La hija perdida*. Éste último parece centrar la trama alrededor de la pérdida y el abandono referido a la relación madre-hija, mientras que el adjetivo *oscura* apunta mucho más a la opacidad del goce que habita a cada uno. Las verdaderas protagonistas son las mujeres, en este universo, los hombres tienen un papel secundario muy poco desarrollado. La materia oscura se mueve en y entre ellas.

Lacan, Jacques. 1998. *El Seminario, Libro 20, Aún* (1972-73). Paidós, Buenos Aires.

Lacan, Jacques. 2003. *El Seminario, Libro 8, La transferencia*. Paidós, Buenos Aires.

Lacan, Jacques. 2010. “Ideas directivas para un congreso sobre sexualidad femenina” (1958), en *Escritos 2*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Lacan, Jacques. 2012. “El Atolondradicho”, en *Otros Escritos*, Paidós, Buenos Aires.

Soler, Colette. 2008. *Lo que Lacan dijo de las mujeres* (2004), Paidós, Buenos Aires.

Referencias

Barros, Marcelo. 2018. *La madre. Apuntes lacanianos*, Grama, Buenos Aires.

Ferrante, Elena. 2016. *Crónicas del desamor*. Lumen, Barcelona.

Freud, Sigmund. 1931. “Sobre la sexualidad femenina”, en *Obras Completas*, Tomo XXI, Amorrortu Ed., Buenos Aires, 1991

Freud, Sigmund. 1937. “Análisis terminable e interminable”, en *Obras Completas*, Vol. XXIII, Amorrortu Ed., Buenos Aires, 1991, pp. 219-254.

Lacan, Jacques. 2006. *El seminario, Libro 17, El reverso del psicoanálisis* (1969-70). Paidós, Buenos Aires.