

La Hija Oscura o lo que el cine puede enseñarnos de lo ominoso infantil y del rechazo a lo femenino en los seres hablantes

La Hija Oscura | Maggy Gyleenhall | 2021

Luciana Szrank*

Centro de Investigación y Estudios Clínicos (CIEC)

Recibido 17/10/2023; aprobado 28/10/2023

Resumen

El presente trabajo toma base para su elaboración en la ficción de “La hija oscura”, novela original escrita por Elena Ferrante y adaptada cinematográficamente por la directora Maggy Gyleenhall. A partir de las interpretaciones que esta película presenta se realiza un desarrollo en torno al concepto de lo ominoso planteado por Freud y retomado por Lacan en su enseñanza, puntualizado en su Seminario sobre la angustia. Además, este ensayo trabaja en relación al rechazo generalizado que se da en los seres hablantes respecto a lo femenino, más allá del género. Y sobre las cargas discursivas que atraviesan los cuerpos hablantes así como las distintas posiciones/salidas con que estos se las arreglan con el deseo, con el goce y con lo imposible de decir. Así también, se trabaja sobre la complejidad inherente a la maternidad, a las relaciones madre-hija y a la singularidad de los parientes.

Palabras claves: Lo ominoso | lo femenino | cuerpos hablantes | salidas | goce | deseo

The Lost Daughter or what cinema can teach us of the ominous infantile and the rejection of the feminine in speaking beings

Abstract

This work is based on the fiction of “The Lost Daughter”, an original novel written by Elena Ferrante and adapted for film by director Maggy Gyleenhall. From the interpretations that this film presents, a development is made around the concept of the ominous raised by Freud and taken up by Lacan in his teaching, specified in his Seminar on anxiety. Furthermore, this essay works in relation to the generalized rejection that occurs in speaking beings regarding the feminine, beyond gender. And about the discursive burdens that speaking bodies go through as well as the different positions/outputs with which they deal with desire, enjoyment and the impossible to say. Likewise, we work on the complexity inherent to motherhood, mother-daughter relationships and the uniqueness of parents.

Keywords: The ominous | the feminine | speaking bodies | departures | enjoyment | desire

Entrar por los detalles

Este trabajo toma base en una película que contiene viajes en el tiempo de una mujer-madre —entre otras que habitan en ella misma y entre otras otras que la rodean—, a lugares familiares y no tan familiares, tanto en el transcurso actual, como en lo que vuelve en lo actual desde otra escena, y que tocan casi siempre algo del orden de lo ominoso infantil, gran tema para trabajar elegido por el equipo del *Journal de Ética y Cine*, siempre actual.

La Hija Oscura (2018) es una novela de Elena Ferrante llevada al cine, escritora italiana que es reconocida mundialmente tanto por su obra como por un detalle

agalmático que comparte con el artista callejero Banksy, ya que sus escritos no son presentados con su nombre de pila sino desde un seudónimo, detalle interesante también para pensar en relación al nombre y la autoría, qué y cómo se nomina, quién y desde dónde se escribe. Por su parte, la directora que decide hacer de esta novela una película es la actriz Maggie Gyllenhaal, quien se estrena con ella en el camino de la dirección cinematográfica. Cabe destacar que antes de esto ella era ya una gran lectora de Ferrante: “Tenía la sensación de que aquellos libros expresaban algo que nunca antes se había dicho así de claro (...) Algo acerca de muchas, muchísimas cosas. Sobre la experiencia de ser una mujer en este mundo, ser pensadora, amante y madre.” (Gyllenhaal, 2022)

* lucianaszrank@gmail.com

Continuando en la línea de los detalles valiosos, en esta entrevista que le hacen a Gyllenhal, cuenta lo que la escritora planteó respecto a la importancia de que tenga éxito la película para las artistas de todo el mundo. Destacando que por ello quiso darle tanta libertad, así como decirle que si ella hubiese sido un hombre no le habría resultado incómodo trabajar juntos, pero que se lo ofrecía y delegaba específicamente a ella por ser mujer y artista. Esta conversación de ellas retrotrae a una nota de Miller (2010) que conversa además muy bien con el planteo que hace la propia película, donde se propone una brújula para pensar la cuestión del coraje, la relación entre el coraje y la castración; ubicándose siempre el coraje como franqueamiento de la barrera del horror a la feminidad, horror que se encuentra en los dos sexos, pero más en los hombres que en las mujeres. Ese horror, podría decirse tiene que ver con un rechazo a lo que excede, con un rechazo a la pérdida, con un rechazo a lo que no es del orden del control y lo contable, por ende su franqueamiento requiere de apuesta, riesgo, coraje y otra disposición y posición respecto a la pérdida, a lo insoportable y a lo imposible de decir.

Para Gyllenhaal los libros de Ferrante son crudos, inflexibles y “total y escandalosamente honestos” (2022), algo que sin dudas se encuentra reflejado en la pantalla. *The Lost Daughter* (2021) es el nombre original de la película, mientras que *La hija oscura* es el título de la novela escrita —del que se dice es el libro preferido de la escritora— y cabe tenerlos en cuenta en su equívocidad de sentidos. Ya que puede pensarse tanto en la hija perdida, errante, la que tiene los síntomas de mareos de la madre, en la hija-madre que huye, así como quizá también en relación al proceso de separación de la posición de hija. Eso aparece en distintos rodeos de la peli, donde aparece la personaje principal con su historia como hija de una madre a la que describe como un agujero negro y como una mujer con ciertos obstáculos en su relación a la maternidad, dando a ver que este lugar en distintas oportunidades se le presenta al personaje como un agujero negro en sí mismo, volviéndose por ende ominoso, insoportable.

En pocas palabras, la trama de *La hija oscura* (Gyllenhaal, 2021) está centrada en la historia de una mujer, madre y profesora universitaria —Leda, interpretada por Colman— que estando sola de vacaciones en la isla griega de Spetses, se obsesiona con una mujer más joven —interpretada por Johnson— y su hija y una muñeca —divino detalle este objeto que opera como hilo de la historia.

Con estos encuentros la muestran a la vez reviviendo algunos recuerdos de su propia experiencia como mujer, madre de dos hijas, como hija de una madre, como profesora de literatura y como amante. A lo largo de la película, con un guión estridente, acompañado de imágenes sumamente expresivas, se escuchan decir cosas como: “-la muchacha impactante”, “-soy una madre antinatural”, “-los hijos son una responsabilidad devastadora”, “-les cortaré sus pititos y haré que se los coman como maníes”, “-odio hablar con mis hijas por teléfono”, entre muchas otras (Gyllenhal, 2021).

Es decir que se trata de una película que con una disposición hacia ella permite encontrarse con temas muy profundos y polémicos, así como con múltiples deslizamientos, preguntas y respuestas. Sin dudas que además, como se señaló desde un principio es realmente una película que impresiona por cómo se sirve casi de lleno a lo largo de su desarrollo del recurso a lo ominoso.

Esta apuesta de interpretación de lo humano por la ficción se vuelve mayor si consideramos justamente en cómo la falta y lo opaco están siempre atravesando las vidas, las relaciones con los cuerpos que se tienen y las relaciones con los otros. Así como también en las relaciones madres-hijas hay siempre de alguna u otra manera aspectos que tienen halo de agujero negro, esa siempre e inevitablemente mal lograda transmisión, con la que cada quien se encontrará tanto en la repetición como en el invento de algo nuevo; claramente, según por donde, teniendo con ello efectos distintos.

Cabe destacar otro detalle que la misma Gyllenhaal (2022) subraya sobre el personaje principal y la importancia de la cordura en este: “le ofrecemos al público la oportunidad de ver de qué manera interactúa ante aquello tan transgresor y aberrante que obra su personaje.” Es decir, hay una decisión de incluir en esta expresión artística, la consideración de lo humano con lo real, sin escrúpulos, sin purismos.



Lo ominoso infantil

En *Lo ominoso*, (1986) Freud plantea que hay dos vías distintas que llevan a un mismo resultado a la hora de pensar en su significado. Por un lado, la posibilidad de recorrer la historia de las lenguas que significaron esta palabra y por otro lado la historia referida a partir de hechos o cosas que despiertan este sentimiento de extrañeza. Y a la vez allí, se encarga de aclarar que sería importante no quedarnos en la equiparación de lo ominoso con lo novedoso.

En ese mismo texto Freud hace distintas alusiones que toma de la literatura pero que muy bien sirven para leer también lo que aparece como recurso cinematográfico, tanto en la escritura que habita cada guión, como en la tonalidad sonora y de imágenes que tiene cada película

(...) el escritor dispone de otro recurso mediante el cual puede sustraerse de esta rebelión nuestra y al mismo tiempo mejorar las condiciones para el logro de sus propósitos. Consiste en ocultarnos largo tiempo las premisas que en verdad ha escogido para el mundo supuesto por él, o en ir dejando para el final, con habilidad y astucia, ese esclarecimiento decisivo. Pero, en general, se confirma lo antes dicho: que la ficción abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades, que faltan en el vivenciar. (Freud, 1919 [1986] p. 250)

Y esto se puede encontrar desde el inicio en *La hija oscura*, ya que es una grandiosa expresión esta obra de esa experiencia de extrañeza que Freud localiza, donde el esclarecimiento está casi continuamente por venir. La película inicia contundente y cargada de factores y detalles que van en esa dirección: marea, mancha, y caída; opacos detalles que a lo largo de la historia vuelven y se explican de a poco y un poco, no todo. Lo viejo puede volverse novedoso y por ende algo de lo *unheimlich* presentarse, y esta película se hace sin dudas en gran parte con este recurso, dando lugar a pensar y trabajar sobre las derivas posibles de la presencia de lo ominoso infantil en la vida cotidiana de los seres hablantes así como en las producciones artísticas:

No en vano Freud insiste en la dimensión esencial que da el campo de la ficción a nuestra experiencia de lo *unheimlich*. En la realidad, ésta es demasiado fugitiva. La ficción la demuestra mucho mejor, la produce incluso como efecto de una forma más estable porque está mejor articulada. Es una especie de punto ideal, pero cuán precioso para nosotros, ya que nos permite ver la función del fantasma.” (Lacan, 2015, p.59)

Recuperemos también de allí una aclaración, los seres hablantes hacen de su castración lo que le falta al Otro,

es decir así este se garantiza la función del Otro donde el sujeto no se ve más que como destino,

(...) destino que se pierde en el océano de las historias. Ahora bien ¿qué son las historias — sino una inmensa ficción? ¿Qué puede asegurar una relación del sujeto con este universo de las significaciones, sino que en algún lugar haya goce? (...) La castración no es, a fin de cuentas, nada más que el momento de la interpretación de la castración.” (Lacan, 2015, p. 56)

Cabe también destacar que Lacan estudia la angustia en su Seminario partiendo del campo escópico, empieza por la imagen especular y los trastornos de la relación a la imagen propia, ingresando allí lo *Unheimlich* del doble y captando con ello “el momento en que la imagen empieza a tener cierta autonomía, empieza ella misma a mirar” (Miller, 2017, p. 525). Tomamos esta concepción porque se encuentra totalmente articulada al planteo que hace este film, sirviéndose de múltiples escenas que consisten precisamente en hacer existir y resaltar el objeto mirada.

Es decir que aquí nos encontramos en una relación indisociable entre lo ominoso y el goce que se encuentra y acontece o irrumpe en los cuerpos hablantes. Y al respecto, no podemos olvidar lo que de hecho Lacan (2015) propone considerar primero en relación a la angustia, en su definición básica: como señal: “La angustia está ligada a todo lo que pueda surgir en el lugar (-).” (p. 57), es decir donde convendría que haya falta hay algo en más y dice que esto justamente se ve asegurado por el fenómeno de lo *Unheimlichkeit*.

La definición de lo *unheimlich* es que es *heimlich*. Lo que es *Unheim*, es lo que se encuentra en el punto del *Heim*. (...), a este lugar designado la última vez como el menos-phi, lo llamaremos por su nombre — es esto lo que se llama el *Heim*.

Digamos, si esta palabra tiene algún sentido en la experiencia humana, que ahí está la casa del hombre. Denle a este término casa todas las resonancias que quieran, incluidas las astrológicas. El hombre encuentra su casa en un punto situado en el Otro, más allá de la imagen de la que estamos hechos. (...)

Este lugar representa la ausencia en la que nos encontramos. (Lacan, 2015, pp. 57-58)

Distintos puntos en la película reflejan estos planteos tanto freudianos como lacanianos y también permiten discernir factores que podrían ser tranquilamente de la índole de lo abordable en una experiencia analítica, con diversas salidas y tonalidades en la relación al cuerpo, a lo otro del goce en uno mismo, a lo extrañamente familiar, al deseo, al amor, a las hijas, a las madres, a las mujeres que hay en las madres y a las identificaciones en general en los seres hablantes.

Del goce y del deseo en la mujer-madre y en cada ser hablante

En un trabajo titulado *Escritura del caso clínico, escritura del testimonio* Recalde (2016) evoca una pregunta hecha por Marie-Hélène Brousse en unas Jornadas de formación sobre en qué momento uno ha caído en la cuenta de que la madre era una mujer y la señala como una pregunta clínica crucial, elemental para el armado de un cuerpo sexualizado. Y quizá también tenga que ver con otra pregunta que se sostiene siempre abierta ¿qué quiere una mujer?

Continente negro, decía Freud para referirse al mundo de las mujeres e incluso el fenómeno del agujero negro también sirve como metáfora para pensar implicancias, consecuencias, efectos de las relaciones madres-hijas, de cada una con otra y de cada una con otra/s en una misma.

Pero a la vez resulta importante señalar que ese aspecto que allí se destaca, de pregunta, de saber y de no saber, lo que estaríamos habilitando es a considerar tanto la existencia del goce como un más allá que se habilita, donde se abre la posibilidad de la dimensión de la causa en el plano del deseo, del que también se dispone en los cuerpos hablantes. Quizás también sea interesante leer cómo en el hecho de que esa pregunta — ¿qué quiere una mujer? — se haya planteado unilateralmente por mucho tiempo tenga que ver con la carga discursiva del amo que de alguna manera ha implicado que quienes estuvieran dentro de la categoría de los hombres han estado más bien sometidos a la lógica del poder-tener del amo, sometimiento que implicó históricamente un no poder detenerse a preguntarse. Hoy podemos celebrar que al menos para unos cuantos, eso ya viene mutando.

Sin dudas, a lo largo de las épocas el discurso del amo ha incidido en los cuerpos con múltiples cargas discursivas distribuidas genéricamente, como ser el imperativo de la maternidad para las mujeres y el imperativo de la productividad para los varones. Y bien que viene cada vez que alguien se anima a no dar por sentado o por respondida esta pregunta, que en todo caso puede desmenuzarse y a la vez ir respondiendo cada vez para mejor o para peor según cómo se vaya dando la relación al goce y al deseo, a lo otro, a la falla, a lo que falla, a lo que falta siempre e inevitablemente en la vida, pero también respecto a lo que más bien sobra, en el sentido del exceso o mal uso que se puede y se suele hacer del goce de los cuerpos hablantes en las vidas.

Por otra parte, resulta importante destacar que a esta altura del mundo y de las cosas sabemos que en reali-

dad esa es una pregunta no exclusiva ni excluyente y que más bien es extensiva, generalizable al ser hablante en su generalidad. ¿Qué quiere alguien que existe? Podría ser una pregunta válida para todos en tanto todos nos encontramos impedidos de movernos por instintos al estar atravesados por el impacto de la lengua en los cuerpos. Estamos por consecuencia — como lo muestra la película de la que nos servimos — sumergidos en el malentendido de las palabras y los goces que nos han acontecido, afectado, marcado, esa extraña y muchas veces ominosa familiaridad habitante en cada uno, tanto con el propio cuerpo, como con los otros y sus cuerpos.

Todo esto lleva a pensar en la maravillosa familiaridad que puede haber entre el cine y el psicoanálisis, pudiendo encontrar tanto en las producciones artísticas como en las, si se puede decir, producciones analíticas, preguntas, obstáculos, respuestas que de alguna u otra manera hacen a posiciones y estilos de vida.

Cabe destacar, sumando a lo desarrollado sobre las cargas discursivas en los cuerpos hablantes, que del lado de las mujeres incluso con la segregación imperante históricamente ha de alguna u otra manera siempre estado más presente el coraje, la rebeldía, la asunción de riesgos, el personaje principal de la peli nos presenta también ciertos momentos que permiten pensar en esta dimensión de apuesta e incluso en la diferencia que puede haber entre la rebeldía de un instante y el sostenimiento de lo que podríamos llamar una identificación terca.

Cabe recuperar el decir de Miller (2010) en su nota *Mujer coraje*, que nos sirve para acompañar la lectura del personaje principal de esta ficción y sus avatares:

Esto se entiende a partir de la referencia fálica, según se tenga o no el órgano que, en el cuerpo, encarna el significativo fálico: los hombres tienen algo que proteger. Un hombre es (...) esencialmente un dueño; gestionará mejor o peor su propiedad, pero está condicionado por ella. Las mujeres, con respecto a la referencia fálica, no tienen nada que perder. No tener nada que perder puede otorgar un coraje sin límite, aun feroz: mujeres que, para salvar lo más precioso, están preparadas para ir hasta el final sin detenerse, dispuestas a luchar como quieran.

¿Qué le está permitido a una mujer?

Seguro desde antes, pero desde Freud sobre todo — que se dispuso a escuchar — podemos percatarnos cuán difícil ha sido aceptar e incluso al día de hoy en muchos genera rechazo que exista la posibilidad de elección so-

bre el deseo y el goce en las mujeres, que decidan sobre sus sentidos y destinos. Cuestión que también muestra esta directora, tanto en la complejidad de lo que pasa en la cabeza de la protagonista y en sus actos, como cuando elige poner en escena una familia a la que la protagonista se ve enfrentada y en la que hay un machismo muy explícito, donde la violencia, el sometimiento y ciertas tradiciones se reproducen. En *El agujero negro de la diferencia sexual*, Brousse (2020) plantea que la diferencia es por un lado una de las bases del orden del lenguaje y por otro que es una operación para unir y separar, destacando además que la diferencia es un modo de satisfacción que produce goce, implicando esto entonces el hecho de que cada uno goza de su diferencia. Y aparece allí destacado también lo que implica el goce de la mismidad, ese que es del “nosotros contra los otros”, el de la fraternidad que se encuentra en el fundamento del racismo y del machismo.

Entonces, como propone Miller (2010) viene bien captar cómo el coraje sexual es lo mismo que el coraje epistémico, en la medida en que es afrontar el otro sexo, siendo lo femenino ese sexo Otro también para las mujeres y que tiene que ver a su vez con el hecho de la relación, proporción sexual que no existe, que no está escrita para nadie. Como dice Lacan, y como esta película transmite grandilocuentemente: la mujer es para ella misma, Otra. Quizás incluso podamos agregar que esa división tiene que ver más que con una cuestión de género, con la cuestión de ser sexuado, de ser hablante, nada más ni nada menos que eso que permite que digamos y sepamos algo de lo Otro que hay en cada uno.

Siguiendo este hilo, cabe traer a colación un planteo de Zack (2022) en relación a cómo puede concebirse la idea de destino en las vidas de las personas, habiendo allí sí siempre condicionamientos pero no necesariamente condenas. Ya que esto justamente de lo que depende cada vez es de a qué consiente un sujeto. Y mucho de esto también nos muestra la película, en tanto nos lleva por la vida de una mujer que se encuentra buscando una salida y experimentando un proceso complejo atravesado por diversos factores e identificaciones, incluido también el aspecto de lo ominoso infantil en su presente y en su historia como hija, como mujer, como madre.

En la historia de la cultura se ha puesto en serie a las mujeres y la película tampoco se pierde de trabajarlo. Ya que justamente interpreta y destaca lo que se juega del cada una entre distintas mujeres: rebeldes, tradicionales, madres tempranas, madres tardías, mujeres fálicas, mujeres sumisas, mujeres estructuradas, mujeres desafiantes,

mujeres tercas, siendo siempre tantas posibles en cada una. A su vez, otro aspecto que podemos extraer aquí es cómo el inconsciente es un saber que se transmite generacionalmente, teniendo incidencia tanto en los cuerpos, como en los discursos y en los actos. Y podemos decir incluso que muestra cómo la singularidad autorizada en su dignidad, proviene de encontrar otra salida que el rechazo a lo femenino, otro hacer con eso Otro que habita en todos los seres hablantes.

Digamos de paso que lo ominoso infantil puede tener también algo de lo generacional en juego, pero sobre todo una relación a esos instantes de castración, extrañeza, saturación, puntos oscuros, ciegos, de y en las historias. Como señala Miller (2017) “cada vez la angustia está del lado del colmar” (p. 525) y sin dudas lo ominoso infantil tiene también algo del orden del colmar, que no permite justamente la operatividad de la falta. Aparece algo ahí donde justamente no se lo espera o convendría que no esté.

Por otra parte, no podemos dejar de plantear el hecho siempre presente de la obstrucción que se da siempre en la transmisión sobre lo femenino, transmisión siempre fallida de madres y padres a hijas e hijos. Esto se evidencia en lo que estos vociferan, dicen, reclaman, destacándose allí el hecho de que no hay madre que no haya sido también hija, como así tampoco padre que no haya sido hijo; una hija puede no ser madre, un hijo puede no ser padre, pero ningún hijo puede no haber sido hijo de alguien o de algo. De esto dan fe las múltiples identificaciones existentes y eso no es sin consecuencias, como lo interpreta de manera excelente esta gran producción ficcional que es *La hija oscura*.

Soluciones subjetivas femeninas

En su texto *Saber hacer femenino con la relación. Las tres R: astucia, estrago, arrobamiento*, Brousse (2020) propone estas tres como posibles salidas subjetivas femeninas respecto a la no relación sexual. Nos situaremos en la tercera, la del arrobamiento, por su pertinencia para la lectura de distintos momentos que suceden a la protagonista de la película que nos ha orientado en este trabajo, como escenas en las que se tocan ciertos puntos y que traen como consecuencias mareos, estados errantes, un concreto arrebato, etc.

La salida por el arrobamiento o el arrebato implica un intento de ingresar lo heterogéneo que puede presentarse en un cuerpo hablante. Esta vía justamente se caracteri-

za por ser respuesta a un punto de imposible en el decir. “mientras la astucia y el estrago se sitúan en el campo del decir, el arrobamiento se orienta hacia lo que de *La mujer no puede decirse, hacia los límites que en ese punto encuentra el discurso mismo*” (Brousse, 2020, p. 171). Allí se trata de un intento de escritura del encuentro con lo indecible y sus respectivas marcas, donde se presenta una vacuidad del cuerpo hablante que aspira a escribirse, “un intento de soldadura” (p. 171).



Por su parte, al respecto, en el escrito que dedica a Marguerite Duras y al arrobamiento de Lol V. Stein, Lacan (2014) señala que lo que se rehace es un nudo en el acontecimiento del arrebato, “Y es lo que este nudo aprieta, lo que propiamente arrebata” (p. 210), así como también propone allí una relación con la función de la mancha. Y cabe recordar lo que dice también allí Lacan (2014), los artistas siempre nos llevan la delantera. Sin dudas, esta directora lo ejemplifica, ya que por ejemplo explota precisamente el recurso de la mancha de inicio a fin, de la mano también de su interpretación y transmisión de la dimensión del arrebato como una salida femenina posible.

Podemos decir que allí ella decide mostrar y hacer énfasis además en ese aspecto de nudo que aprieta y que la ficción justamente lo trabaja muy precisamente; partiendo de una escena en que la personaje principal arrebata una muñeca, acto-detalle con implicancias hasta el final del film.

Un final —literal— de película, sublime; pero obviamente no lo vamos a decir porque a esta altura, de lo ominoso hemos tomado ya cierta distancia. Lo que no podemos dejar de compartir es una referencia que puede articularse para pensarlo, la encontramos en *Lo femenino, entre centro y ausencia* de Bassols (2017). Allí se recuerda que el cuerpo de la madre tiene siempre un lugar primordial para cada ser hablante. Y que, además de un lugar primordial, a partir de estas relaciones primarias hay siempre algunos puntos inevitablemente ominosos, oscuros, opacos, imposibles de simbolizar y de sopor-tar que se repiten en las historias y los cuerpos de cada quien, pero que pueden leerse de distintos modos y de modo distinto para moverse hacia otros lugares.

Esos diversos modos posibles de leer/vivir se encuentran en el cine muchas veces muy bien transmitidos, como sin dudas es el caso de esta película; que nos transmite al respecto tanto, como un soneto de Shakespeare: “Mira en el espejo y dile al rostro que ves que ese rostro debe ya cambiar su forma, debe convertirse en otro rostro [...] Eres el espejo de tu madre” (Bassols, 2017, p. 36). Entonces, no nos queda más que decir que —como nos enseña esta obra que es *La hija oscura*, con su doble autoría— ante la falta y los rostros viejos: o la permanencia en los puntos y actos ciegos o el movimiento con la falla hacia inventos y apuestas nuevas; incluso respecto a y con lo ominoso que habita en cada quien.

Referencias

- Bassols, M. (2017). *Lo femenino, entre centro y ausencia*. Grama ediciones.
- Brousse, M.-H. (2020). *Lo femenino*. Ed. Tres Haches.
- Ferrante, E. (2018). *La hija oscura*. Lumen.
- Sampson, A. (2022) *Maggie Gyllenhaal, Entrevista La hija oscura* en *Revista Vanity Fair*. Recuperado en: <https://www.revistavanityfair.es/articulos/maggie-gyllenhaal-entrevista-la-hija-oscura>
- Freud, S. (1986). Lo ominoso. En *Obras Completas Tomo XVII*. Amorrortu Editores.
- Gyllenhaal, M. (Directora). (2021). *La Hija Oscura*. [Película]. Netflix.
- Lacan, J. (2014). Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein. En *Otros escritos*. Paidós.
- Lacan, J. (2015). La angustia. En *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10*. Paidós.
- Miller, J-A. (2010). Mujer coraje. En *Diario Página 12*. Recuperado en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-156235-2010-11-04.html>
- Miller, J-A. (2017). *Introducción a la clínica lacaniana. Conferencias en España*. Gredos.

Miller, J.-A. (2020). ¿Cómo rebelarse? En *Carretel. Psicoanálisis con niños. Revista de las Diagonales Hispanohablante y Americana Nueva Red Cereda*, N° 15. *Homenaje a Judith Miller. Niños Violentos*.

Recalde, M. (2016). Escritura del caso clínico, escritura del testimonio. En *Revista Enlaces N° 22. Año 18*. Grama Ediciones.

Zack, O. (2023). La estructura no regala su verdad. En *El objeto a en la experiencia analítica. Lecturas De otro al otro* Grama Ediciones.