

“No hay banda”: lo unheimliche en el film Mulholland Dr. De David Lynch.

Thompson, Santiago.

Cita:

Thompson, Santiago (2025). *“No hay banda”: lo unheimliche en el film Mulholland Dr. De David Lynch. XVII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXXII Jornadas de Investigación XXI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. VII Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. VII Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-004/455>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eNDN/z6y>

“NO HAY BANDA”: LO UNHEIMLICHE EN EL FILM MULHOLLAND DR. DE DAVID LYNCH

Thompson, Santiago

Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

Este trabajo explora la relación entre el concepto freudiano de lo Unheimliche (lo ominoso) y la noción de horror al saber, en el marco del proyecto UBACyT 2023 “Delimitación de la noción de horror al saber y sus manifestaciones clínicas”. A partir del análisis del film Mulholland Dr. de David Lynch, se estudia cómo lo ominoso se manifiesta mediante disyunciones narrativas, repeticiones y ambigüedades. Se pesquisa la “sorpresa aterrada” (die schreckliche Überraschung) en la diacronía de los fenómenos ominosos. Por último, se puntualizan los saldos que el recorrido permite extender a la práctica clínica.

Palabras clave

Horror - Saber - Sorpresa - Cine

ABSTRACT

“THERE IS NO BAND”: THE UNHEIMLICHE IN DAVID LYNCH’S MULHOLLAND DR

This paper explores the relationship between the Freudian concept of Unheimliche (the uncanny) and the notion of horror of knowledge, within the framework of the 2023 UBACyT research project “Delimitation of the Notion of Horror of Knowledge and its Clinical Manifestations.” Through the analysis of David Lynch’s film Mulholland Dr., the study examines how the uncanny is manifested through narrative disjunctions, repetitions, and ambiguities. The concept of “terrified surprise” (die schreckliche Überraschung) is investigated in the diachronic unfolding of uncanny phenomena. Finally, the paper highlights the outcomes that this theoretical path enables to be extended into clinical practice.

Keywords

Horror - Surprise - Knowledge - Cinema

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación correspondiente a la programación científica UBACyT 2023 titulado “Delimitación de la noción de horror al saber y sus manifestaciones clínicas”, dirigido por la Prof. Dra. Vanina Muraro.

MARCO TEÓRICO

Lo *Unheimliche* y el horror al saber

Freud distingue los saberes que son accesibles a la conciencia y de los cuales no se reniega de aquellos saberes ignorados que permanecen reprimidos. Estos toman la forma de un “saber no sabido” del cual se desprenden tanto afectos -la culpa, por ejemplo- como responsabilidades. De ello surge la tesis freudiana que sostiene que la neurosis descansa en una suerte de ignorancia que conlleva un padecimiento: el neurótico es aquel que padece de algo que ignora porque en algún momento ha desterrado determinados elementos de su conciencia; ese des-terro ha tenido como función principal evitar un conflicto entre ciertas representaciones de fantasía ligadas a las mociones pulsionales y el yo. Estos desarrollos señalan que no se trata de un saber inocuo, sino que el saber que interesa al analista es el referido al deseo. Se trata de un saber que implica necesariamente la angustia de castración y que, por eso mismo, desencadena afectos indeseables que podemos resumir bajo la denominación de “horror al saber” (Muraro & Alomo, 2023).

En el texto de 1919 sobre lo *Unheimliche*, Freud enlaza lo ominoso con lo que provoca angustia y horror. Analiza la inscripción propia de lo ominoso entre lo extraño y lo familiar: *heimlich/unheimlich*. Se pregunta acerca de qué es lo que hace posible que lo familiar devenga ominoso: se trata de lo familiar enajenado por la represión; algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz (Freud, 1919, p. 241). Cuando esto emerge desencadena el horror y la angustia. Resulta relevante para nuestra investigación ubicar en el concepto de lo ominoso este antecedente del horror como afecto desencadenado por la salida a la luz de algo que permanece sofocado por la represión. Se trata de ese horror como posición típica del neurótico frente al saber. Si sostengamos que lo reprimido se expresa en el síntoma, suponemos que esta manifestación se articula en el retorno de lo reprimido que el síntoma implica. El síntoma en su condición de cuerpo extraño conserva este carácter de lo ominoso. Respecto al tratamiento de los restos de la percepción, hallamos en la obra de Freud diversas referencias al trauma como vivencias

o impresiones en el propio cuerpo, restos “las más de las veces de lo visto y lo oído” (Freud, 1939, p. 72). Estas impresiones tempranas Freud las caracteriza como no accesibles al recuerdo y de naturaleza sexual. Las huellas de los restos de lo visto y lo oído están ligadas, así, a la fijación al trauma. Resto de lo oído, ominoso, traumático, sexual, que logra retornar vía la formación del síntoma y al que se accede -en este caso- a través de la construcción que realiza el analista siguiendo la ilación del material inconsciente. (Castro Tolosa, Cellerino, Mólica Lourido & Muraro, 2024).

Mulholland Dr.

Los objetivos de nuestra investigación suponen indagar cuáles son los nexos entre las neurosis y el “horror al saber” y analizar la relación entre la noción freudiana de *Unheimliche* y “horror al saber”. En el presente trabajo intentaremos cernir el lazo entre el horror al saber y lo *Unheimliche*, tomando como referente el film de David Lynch *Mulholland Dr.* El mismo ha sido, con el tiempo, considerado una de las obras maestras del séptimo arte en el siglo XXI. Su imbricada trama no le ha impedido captar la atención del público. Entendemos que gran parte de su magnetismo se sostiene en la maestría con la que el fenómeno de lo *Unheimliche* se evidencia, tocando la fibra íntima del espectador aún sin discernir por completo el argumento del film. A continuación, haremos una breve descripción de argumento, que es al mismo tiempo una lectura de las líneas que subtienden la trama.

En los primeros minutos, vemos una chica rubia (Betty/Diane) que gana un concurso de baile, y es secundada por dos ancianos, aparentemente sus padres. Un zoom a una almohada roja sugiere que nos introducimos en un campo onírico. Una mujer morena (Rita/Camilla) sobrevive un accidente automovilístico durante la noche en Mulholland Drive, una sinuosa carretera de Los Ángeles. Queda desorientada y con amnesia. Deambula hasta inmiscuirse a una casa, donde se esconde.

Luego aparece una escena desconectada del argumento principal, pero que tiene la función de introducir lo ominoso en el ánimo del espectador: un hombre cita a un amigo en una sucursal de Winkie's, le cuenta un sueño que incluye a ambos, en ese bar, y a alguien con un rostro horrible en el patio trasero. Salen ambos al lugar indicado en el sueño, emerge un indigente cubierto de una costra negra que encarna la imagen aterradora soñada. El soñante se desmaya.

Betty Elms llega a la misma casa donde la morena se esconde. Acaba de arribar a Los Ángeles desde Canadá. En el vuelo traba relación con dos ancianos (los mismos que vemos al inicio pero que aquí son simplemente compañeros de viaje). Ambos al dejar a Betty en una limosina ríen de modo burlón. Betty es ingenua, optimista y ha llegado a Hollywood con la esperanza de convertirse en actriz. Encuentra a la mujer morena en el apartamento y, aunque al principio se sorprende, decide ayudarla. La mujer, incapaz de recordar su nombre, le dice que su nombre es Rita, luego de ver un cartel de la actriz Rita Hayworth en el baño.

Hallan una gran cantidad de dinero y una llave azul en el bolso de Rita. Ambas entablan una relación estrecha y comienzan una investigación para descubrir la verdadera identidad de esta Rita. Recuerda el nombre “Diane Selwyn” (nombre de Betty en la segunda parte), rastrean a esa persona y descubren un cadáver en estado de descomposición, lo que perturba profundamente a ambas.

A medida que avanza la historia, surgen múltiples subtramas desconectadas entre sí pero cargadas de simbolismo: un director de cine llamado Adam Kesher está teniendo problemas con la producción de su película, ya que unos personajes misteriosos (posiblemente mafiosos) le exigen que contrate a una actriz específica, Camilla Rodhes (nombre de Rita en la segunda parte). Padece además una situación humillante al encontrar a su mujer en la cama con otro hombre. Como corolario, los amantes, lejos de amedrentarse, lo echan de su propia casa.

Rita, aterrorizada por el hallazgo del cadáver, cambia su aspecto con ayuda de Betty: adopta una peluca rubia... lo que la transforma en una doble de Betty. Ambas devienen amantes. Justo después de concretar el encuentro sexual y declararle su amor, Betty escucha la voz de su partenaire semidormida repitiendo angustiosamente: “Silencio, no hay banda”. Trata de calmarla: “It's ok”. “No, it's not ok” responde Rita. El artificio empieza a desmoronarse. La tiranía de Rita/Camilla, hasta el momento llevada de las narices por Betty, asoma. “Go with me somewhere... right now!” le ordena y arrastra hasta un club nocturno llamado “Silencio”.

La escena en el club Silencio marca el punto de quiebre del film. Un presentador en el escenario anuncia que todo es playback: “No hay banda. Es todo una grabación. No hay banda. Y sin embargo, oímos una banda” repite en español, en inglés, en francés. Un trompetista toca, la cantante Rebekah del Río interpreta a capella una emotiva canción en español (“Llorando”, un cover de la canción de Roy Orbison “Crying”). El cuerpo de Betty tiembla. Cuando canta “no me quieres ya y siempre estaré sola y llorando” ambas se commueven como si la separación relatada en la ficción de la canción contara su historia. El límite entre la ficción y el trauma, propio de lo ominoso, emerge. Rebekah se desmaya y su voz sigue sonando en el playback.

Tras el show, retornan a la casa, Rita usa la llave azul en una pequeña caja, y al abrirla, todo cambia radicalmente. Vemos entonces a Diane recostada sobre la almohada del inicio. La imagen se asemeja a la del cadáver hallado. La película parece recomenzar, pero con todos los personajes en roles invertidos o distintos. Betty ahora es Diane Selwyn, una mujer deprimida, celosa y emocionalmente inestable. Su presentación desangelada contrasta con el brillo agalmático anterior. Rita es Camilla Rhodes, una actriz en ascenso, que no vacila un segundo en sus movimientos. Se revela que ambas tuvieron una relación amorosa que terminó cuando Camilla comenzó a involucrarse con el director Adam Kesher. Humillada y destrozada emocionalmente,

Diane contrata a un asesino a sueldo para que mate a Camilla. Otra llave azul reaparece como símbolo de la consumación del crimen.

La eliminación de Camilla no alivia su dolor. Golpean a su puerta. Los dos ancianos reaparecen en forma alucinada y la acosan precipitando el pasaje al acto: horrorizada, se suicida en su cama.

El film presenta una estructura bifurcada. La primera parte (hasta el club Silencio) tiene una lógica onírica: Betty y Rita viven una especie de fantasía o sueño. En cambio, la segunda parte, más cruda y angustiante, se acerca más a una representación cruda de Diane. Al mundo onírico sucede un despertar traumático. Hay que destacar la asimetría temporal de ambas partes: la primera consume dos horas del film, la segunda, a partir de la apertura de la caja azul, es vertiginosa y no llega a la media hora. Una lleva adelante un relato, la otra da a ver lo traumático, lo disruptivo.

La historia que comienza con la llegada de Betty a Hollywood es una idealización inconsciente generada por Diane mientras duerme. En ese sueño, Diane se imagina como Betty: joven, llena de ilusiones, inocente y amada por Rita. La amnesia completa la escena idealizada: ella ha olvidado todo y queda a su merced. El relato idealizado invierte la relación de la otra escena: Betty es ahora la que ayuda. Esta idealización contrasta con la segunda parte, donde Diane aparece sumida en la desesperación, abandonada por Camilla y corroída por los celos.

La estructura en espejo, los cambios de nombre, y la atmósfera onírica remiten a procesos inconsciente de condensación y desplazamiento. Betty es la imagen en la que Diane se reconoce. La primera sección del film, onírica, es una defensa respecto de lo que emerge en la segunda sección. Defensa agujereada en múltiples momentos: el soñante del bar que se encuentra con su pesadilla, una anciana alerta a Betty de que algo anda mal, que ese no es su nombre, los nombres "Diane" y "Camilla" se inmiscuyen en varios intersticios de la trama, el encuentro con su propio cadáver que da lugar a la sorpresa aterrada. Encuentros ominosos, donde lo terrorífico coincide con lo familiar desde hace largo tiempo (Freud, 1919, p. 229). Toda la primera parte del film nos impresiona como un hielo delgado, que se resquebraja hasta quebrarse en la escena del club Silencio.

En la segunda parte, Diane Selwyn es objeto de la tiranía del deseo de Camilla, que la ayuda a conseguir papeles secundarios y la mantiene como amante por un tiempo para luego dejarla caer. En el mundo onírico el humillado es el director, mientras que en la segunda parte ella es la humillada por la pareja de Camilla y Adam. La maestría de Lynch hace evidente cómo el cuerpo de Diane literalmente tiembla ante Camilla. Es llevada por ella a presenciar su romance con el director. Hipnotizada, no puede sustraerse. Ella es tomada por el deseo de Camilla, quien avanza sobre ella. Como señaló Diana Rabinovich: "En la estructura del doble real (...), lo que se juega es el propio cuerpo del sujeto como posible de quedar a merced del Otro, en tanto que objeto

causa del deseo del Otro" (1993, p. 99).

El automatismo develado en el club Silencio mantiene hipnotizado al espectador, como roedores engatusados por el flautista de Hamelin. Así como Diane no puede sustraerse a quedar reducida a una mirada que completa el romance de Camilla, el espectador queda capturado por los juegos de Lynch. Mark Fisher lo destaca en su ensayo "Lo raro y lo espeluznante":

"No hay banda, no hay orquesta. Todo es una grabación": dice el relator develando el automatismo por debajo del cuerpo animado. Como una especie de equivalente cinematográfico al *Esto no es una pipa* de Magritte, la actuación en el Club Silencio nos dice que lo que estamos presenciando es una ilusión, al mismo tiempo que nos muestra que seremos incapaces de tratarla como tal. El presentador del Club Silencio, una especie de maestro de ceremonias con aspecto de mago, le dice una y otra vez al público (tanto a los que están en el Club Silencio como a quienes están viendo *Mulholland Drive*): «¡No hay banda! ¡Esto es una grabación! Todo está grabado. Esto es una ilusión.» (...) Un hombre emerge del telón rojo y parece tocar una trompeta; se quita la trompeta de la boca, pero la música sigue sonando. Cuando la cantante Rebekah del Río parece cantar una desgarradora versión de «Crying» de Roy Orbison, el poder de su actuación nos encandila. Así, cuando Del Río se desploma y la música sigue sonando, el asombro es inevitable. Algo nos arrastra a considerar auténtica la actuación." (Fisher, 2016, p. 67)

La duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte es una de las características de lo ominoso que Freud destaca en su texto de 1919. Betty queda tomada por el horror ante la puesta en escena del club Silencio.

La sorpresa aterrada

La "sorpresa aterrada", término que nos marca un horizonte para nuestra investigación, funciona como puente entre el horror al saber y lo ominoso.. El sintagma correspondiente en lengua alemana es die *schreckliche Überraschung*.

Esta sorpresa (die *Überraschung*) que Freud caracteriza como irrupción súbita en su texto sobre lo ominoso y en "Más allá del principio del placer", es descrita como "susto". Este fenómeno súbito se diferencia de una sorpresa agradable por ser atemorizante o aterrador. En los textos de Freud, lo encontramos combinado con el término *Schreck* (susto) y sus derivados (*shrecken*, *schrecken*, etc.), *Terror* y *Horror* (de grafía idéntica en castellano). En "Lo ominoso", Freud se encarga de analizar las similitudes y diferencias de estos términos con *Angst* (angustia), para precisar la especificidad de lo ominoso, que considera un componente de aquella en tanto matiz de lo terrorífico, justamente en lo sorpresivo. *Schreck* y *Überraschung* aportan lo específico de lo ominoso en la disruptión sorpresiva y aterrizzante a la vez que, al no encontrar al aparato psíquico -en los términos freudianos- preparado para recibir el embate por un montante de angustia, este evento perfora la barrera antiestímulo. En la

enseñanza lacaniana contamos con algunos señalamientos que destacan la presencia de un objeto en plus en la emergencia de angustia -objeto en ocasiones inquietante por su inadecuación al contexto que lo enmarca-. La sorpresa aterrada (*die schreckliche Überraschung*), incluso ominosa, se manifiesta como una disruptión y eso mismo nos permite suponerla episódica o esporádica (Muraro & Alomo, 2025).

El automatismo que sale a la luz en la escena del club Silencio produce este efecto de sorpresa aterrada. Perfora el marco onírico, la voz se presenta en su extrañeza radical, literalmente como una pieza separada. Betty comienza a temblar. El espectador también queda conmocionado. El mismo efecto se produce con el hallazgo por parte de Betty y Rita del cadáver de Diane, y, sobre final del film, cuando es acosada por los dos ancianos que se infiltran en su habitación.

La desorientación y lo ominoso

El horror al saber se presenta aquí como un desconocimiento respecto de las coordenadas del deseo del Otro. Diane se “autopercebe” autónoma en el sueño. Los fenómenos ominosos que van resquebrajando paulatinamente su cuento de hadas funcionan como un retorno de la sujeción el ser hablante al deseo del Otro.

Un aspecto destacable de lo ominoso, dado que lo liga íntimamente al horror al saber, es su solidaridad con la desorientación. Freud subraya que lo ominoso “sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso” (Freud, 1919, p. 221). El sueño de Diane la deja expuesta a todas las variantes de lo ominoso. La ficción en cuestión permite combinar elementos propios de las neurosis -la ilusión de autonomía y la increencia propia de la fantasía- con otros que se emparentan con las psicosis freudianas -la denegación de la realidad y construcción de una realidad nueva, restitutiva.

En la práctica clínica corroboramos cómo los sueños neuróticos se desmoronan en encrucijadas que producen este efecto de sorpresa aterrada. Encrucijadas que desde una lectura atenta de las coordenadas eran previsibles. Pero la neurosis consiste justamente en tal escotomización que desemboca en un “it's not ok”. Un análisis, entonces, al orientar al sujeto respecto de las coordenadas que lo determinan, puede tener un efecto de reducción sobre las emergencias de lo *Unheimliche*.

BIBLIOGRAFÍA

- Castro Tolosa, S., Cellerino, S., Mólica Lourido, M., & Muraro, V. (2024). Observaciones Freudianas sobre el saber en las neurosis. En XVI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXXI Jornadas de Investigación. XX Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. VI Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. VI Encuentro de Musicoterapia: “Aportes de la Psicología en el siglo XXI” (Tomo Psicoanálisis, pp. 145-148). Facultad de Psicología, UBA.
- Fisher, M. (2016/2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Freud, S. (1919/1986). Lo ominoso. En *Obras completas* (Vol. XVII, pp. 215-252). Amorrtu.
- Freud, S. (1939/1986). Moisés y la religión monoteísta. En *Obras completas* (Vol. XXIII, pp. 7-142). Amorrtu.
- Lacan, J. (1962-1963/2006). *El Seminario, Libro 10: La angustia*. Paidós.
- Lynch, D. (Director). (2001). *Mulholland Dr.* [Película]. Universal Pictures.
- Muraro, V., & Alomo, M. (2023). Delimitación de la noción de horror al saber y sus manifestaciones clínicas (Proyecto de investigación UBACyT 2023-2025).
- Muraro, V., & Alomo, M. (2025). La sorpresa aterrada (*die schreckliche Überraschung*). Expresión transferencial del horror al saber (Proyecto de investigación UBACyT 2026-2029, inédito).
- Rabinovich, D. (1993). *La angustia y el deseo del Otro*. Manantial.