

Tesis de Licenciatura. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Una lectura de lo Unheimliche a través de la filmografía de David Lynch.

Guzmán, Micaela Ailen.

Cita:

Guzmán, Micaela Ailen (2024). *Una lectura de lo Unheimliche a través de la filmografía de David Lynch* (Tesis de Licenciatura). Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/micaelaileng/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/paZh/Vn3>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

TESIS DE GRADO - LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA

Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires

*“Una lectura de lo Unheimliche a partir de la
filmografía de David Lynch”*

Guzmán, Micaela Ailen

L.U: 384241070

Tutor: Salvia, Esteban Osvaldo

DNI: 24375135

2024

Índice

Agradecimientos.....	3
1. Planteo del Problema.....	4
2. Metodología y diseño de investigación.....	5
2.1. Hipótesis.....	6
2.2. Objetivos.....	6
2.2.1. Objetivo General.....	6
2.2.2. Objetivos Específicos.....	6
3. Estado del arte.....	7
3. 1. El entrecruzamiento entre cine y psicoanálisis.....	7
3. 2. Algunas investigaciones previas acerca de David Lynch y lo Unheimliche.....	7
4. Marco teórico.....	9
4.1. Lo Unheimliche como reverso de Heimliche.....	9
4.2. Fuentes de lo Unheimliche.....	10
4.3. Más allá de Freud: Lacan y el retorno a lo Unheimliche.....	11
4.4. La función del fantasma: entre lo real y lo Unheimliche.....	12
5. Desarrollo. Desentrañando lo Unheimliche: Un Viaje por el Cine de David Lynch....	13
5.1. Entre lo Doméstico y lo Siniestro: La Experiencia Unheimliche en Rabbits.....	13
5.2. Eraserhead: la sexualidad femenina como elemento perturbador.....	19
5.3 La experiencia del espectador en el cine de Lynch.....	26
6. Consideraciones finales.....	27
6. Referencias Bibliográficas.....	29

“Me limito, pues, a señalar que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad a la esencia misma de la pulsión y con poder suficiente para sobreponerse al principio de placer, un impulso que concede a la vida psíquica un carácter demoníaco. (...) Se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior”.

— Sigmund Freud, 1919

"Se denomina Unheimliche a algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz"

— Schelling, 1983, como se citó en Freud, 1919

"No entiendo por qué el público espera que el arte tenga sentido cuando la vida no lo tiene"

— David Lynch, 1991



Agradecimientos

En primer lugar, a mis padres, gracias por su esfuerzo y dedicación. Gracias a ellos, soy quien soy hoy. Su apoyo incondicional ha sido una base sólida en mi vida y en mi camino académico.

A mis hermanos, gracias por compartir conmigo el amor por el cine. Las charlas, las películas y todo lo que vivimos juntos han sido clave para alimentar mi pasión y vivir este arte de otra manera.

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a mi tutor Esteban, por su apoyo y orientación a lo largo del proceso de elaboración de esta tesis.

Quiero extender mi gratitud a los docentes de la carrera, quienes me transmitieron el amor por el psicoanálisis. Su pasión y compromiso han inspirado mi interés por esta disciplina y han sido decisivos en mi formación académica y profesional.

Agradezco especialmente a mi analista, Andrea, por acompañarme durante todo este camino, especialmente en los momentos en que lo *unheimliche* irrumpió en mi vida.

A mis compañeros de trabajo, gracias por acompañarme durante estos años de estudio y por ser testigos de mi crecimiento. Su apoyo y comprensión han sido fundamentales en este recorrido.

A mis compañeros de facultad, gracias por las charlas, las risas y todo lo que compartimos. Estar acompañada de ustedes hizo este camino mucho más llevadero.

Finalmente, quiero manifestar mi sincero agradecimiento a la Universidad de Buenos Aires. Mi desarrollo personal y académico es un reflejo de la formación que he recibido en esta institución pública, gratuita y de calidad, la cual considero un pilar esencial en mi trayectoria. Defenderé con convicción la importancia de una educación accesible y equitativa para todos.

Resumen

Esta tesis de licenciatura explora el concepto de lo *unheimliche* en la filmografía de David Lynch, basándose en las teorías de Sigmund Freud y Jacques Lacan. A partir del ensayo de Freud *Das Unheimliche* (1919) y los aportes lacanianos, se analizan dos obras clave del director: *Eraserhead* (1977) y *Rabbits* (2002). El estudio examina cómo Lynch transforma lo familiar en algo perturbador, utilizando recursos narrativos, visuales y sonoros. Se demuestra que su cine confronta al espectador con lo reprimido y lo real, desestabilizando las defensas y exponiendo la angustia, el deseo y la castración

1. Planteo del Problema

El concepto de lo *unheimliche*, formulado por Freud (1919), no solo se refiere a la experiencia de lo familiar que se torna extraño, sino que también implica el retorno de lo reprimido, la angustia y la confrontación con lo real, elementos centrales del trabajo psicoanalítico. Este fenómeno señala aquello que el sujeto no ha logrado integrar, ofreciendo un punto de entrada para abordar contenidos reprimidos y facilitar su elaboración simbólica.

A lo largo del siglo XX, la representación de lo *unheimliche* ha evolucionado en diversas formas artísticas, siendo el cine un medio poderoso para explorar este concepto. Muchas producciones cinematográficas captan el momento en que lo no simbolizado irrumpe en la narrativa, provocando sentimientos de extrañeza. En este esfuerzo por dar forma a lo imposible de representar, el cine se convierte en una herramienta privilegiada para iluminar o enriquecer el análisis clínico de experiencias que conmocionan y desestabilizan al sujeto.

En la filmografía de David Lynch, lo *unheimliche* aparece frecuentemente transformando lo cotidiano en algo perturbador. A través de recursos narrativos, visuales y sonoros, Lynch confronta tanto a sus personajes como a los espectadores con lo reprimido y lo no resuelto. Obras como *Eraserhead* (1977) y *Rabbits* (2002) reflejan esta irrupción, estableciendo un paralelismo con los procesos de emergencia de lo reprimido y lo real observados en la clínica psicoanalítica.

Esta investigación analiza cómo Lynch utiliza estos recursos cinematográficos para evocar lo *unheimliche*, buscando comprender cómo dicha experiencia genera una sensación de extrañeza tanto en los personajes como en el espectador. En este sentido, el estudio de este

fenómeno en su cine ofrece una nueva perspectiva sobre la experiencia subjetiva frente a lo reprimido y lo no simbolizado, aportando así valiosos conocimientos al campo psicoanalítico.

2. Metodología y diseño de investigación

La presente tesis de licenciatura se enmarca en el Área Clínica y adoptará una metodología cualitativa, centrada en el sentido, la comprensión y el significado (Taylor y Bogdan, 2013). Utilizaremos el cine como herramienta principal para alcanzar los objetivos propuestos, lo que permitirá explorar de manera profunda y reflexiva la relación entre el psicoanálisis y el análisis filmico. La investigación se fundamentará en un análisis bibliográfico exhaustivo para proporcionar los conceptos necesarios, que se aplicarán a un estudio de casos cinematográficos. Como señala Cambra Badii, citando a otros autores:

"El cine, las series televisivas y otros soportes audiovisuales han sido utilizados en distintas situaciones de enseñanza y aprendizaje, con el fin de fomentar la reflexión y el pensamiento crítico, así como para ilustrar mediante ejemplos contenidos teóricos de diversas disciplinas" (2018, p. 4).

El objetivo principal de esta investigación es analizar cómo David Lynch, en sus películas *Eraserhead* y *Rabbits*, utiliza recursos narrativos, visuales y sonoros para evocar lo *unheimliche*, en diálogo con las conceptualizaciones de Freud y Lacan sobre este concepto.

La investigación se estructurará en varios apartados. En primer lugar, se consultarán estudios que analicen cómo el cine funciona como vehículo para representar lo reprimido y lo no simbolizado. Además, se llevará a cabo una revisión bibliográfica de investigaciones previas sobre la obra de Lynch y su relación con lo *unheimliche*, situando este trabajo en diálogo con el marco teórico y académico existente.

Posteriormente, se explorará la conceptualización psicoanalítica de lo *unheimliche* a partir de Freud, tomando como base su artículo *Das Unheimliche* (1919). En esta sección, se analizarán las principales fuentes que Freud identifica como generadoras de lo siniestro, con especial énfasis en la repetición involuntaria y la angustia de castración. Se prestará atención a los desarrollos freudianos que relacionan lo femenino con lo *unheimliche*, vinculando esta dimensión con la represión y el deseo edípico.

Seguidamente, se abordará la lectura lacaniana de lo *unheimliche*, tal como se expone en el *Seminario X: La angustia* (1962-63), destacando el papel del objeto *a*, lo real y el fantasma como mecanismos que desatan la angustia. Esta perspectiva será clave para comprender cómo lo *unheimliche* desestabiliza al sujeto.

Finalmente, se realizará un análisis fílmico de *Eraserhead* y *Rabbits*, centrándose en los recursos cinematográficos que Lynch emplea para generar una experiencia *unheimliche* en el espectador, articulando estos elementos con las teorías psicoanalíticas estudiadas.

2.1. Hipótesis

A través de recursos narrativos, visuales y sonoros, David Lynch, en películas como *Eraserhead* y *Rabbits*, sumerge al espectador en un universo donde lo familiar se torna extraño, evocando así una experiencia de lo *unheimliche* que se vincula con las conceptualizaciones freudianas y lacanianas sobre el retorno de lo reprimido y el encuentro con lo real.

2.2. Objetivos

2.2.1. Objetivo General

- Analizar cómo la filmografía de David Lynch utiliza recursos narrativos, visuales y sonoros, según las formulaciones de Freud y Lacan, para evocar la experiencia de lo *unheimliche*.

2.2.2. Objetivos Específicos

- Caracterizar el concepto freudiano de lo *unheimliche*.
- Analizar la concepción lacaniana de lo *unheimliche* y su relación con la angustia.
- Explorar la relación entre lo *unheimliche* y el fantasma en la teoría lacaniana.
- Analizar los mecanismos narrativos, visuales y sonoros en *Eraserhead* y *Rabbits* que contribuyen a la emergencia de lo *unheimliche*.
- Reflexionar sobre el impacto de lo *unheimliche* en la experiencia del espectador.

3. Estado del arte

3. 1. El entrecruzamiento entre cine y psicoanálisis

Para esta investigación, se han revisado estudios que exploran la intersección entre el cine y el psicoanálisis. Estos trabajos destacan cómo el cine puede representar lo traumático y lo *unheimliche*, actuando como un “pasador” entre lo real y lo simbólico. Laso y Michel Fariña (2020) afirman que “el cine permite dar palabras e imágenes al acontecimiento catastrófico. Ofrece la posibilidad de operar con el real traumático y, en consecuencia, simbolizarlo” (p. 87). Esta capacidad de simbolización es crucial para que el sujeto pueda procesar experiencias que escapan a la representación. Al confrontar lo no simbolizado, el cine ofrece un espacio donde es posible lidiar con la angustia que surge frente a lo irrepresentable. Además, puede generar un “efecto perturbador” en el espectador, precisamente porque “la dimensión de lo real ha sido evocada” (p. 89). Este efecto permite al espectador explorar y confrontar sus propias experiencias traumáticas, haciendo del cine una herramienta valiosa para el psicoanálisis al facilitar el acceso a lo reprimido y lo no representable.

Este análisis se complementa con las ideas expuestas en el artículo “Lo ominoso irreductible” (Bristiel, 2023), que destaca cómo el cine permite al sujeto enfrentar lo traumático y lo siniestro, ligados a un goce que no se metaboliza. “Hay una fijación de goce ligada al resto que escapa a la simbolización, una insistencia pulsional compulsiva y atemporal” (p. 79). Este goce, que Lacan denomina la no relación sexual, desestabiliza las defensas frente al horror de la castración. Las ficciones cinematográficas crean un espacio simbólico para abordar este real, manteniendo una “justa distancia con lo siniestro” (p. 79). Así, el cine ofrece una forma de simbolizar experiencias inevitables como la sexualidad y la muerte, evitando el horror de un encuentro directo con lo real.

3. 2. Algunas investigaciones previas acerca de David Lynch y lo *Unheimliche*

A continuación, se revisarán investigaciones que abordan específicamente la filmografía de David Lynch y su relación con el concepto de lo *unheimliche*. El objetivo es situar este análisis dentro del contexto de trabajos que han examinado cómo las estructuras narrativas y visuales en las obras de Lynch transforman lo familiar en algo extraño y perturbador. Esto proporcionará un marco adecuado para el análisis de *Eraserhead* y *Rabbits*.

En su artículo “Now it’s dark... Representaciones de lo siniestro y lo fantasmagórico en la obra de David Lynch”, García (2015) plantea que la experiencia de lo siniestro en la filmografía de Lynch surge a partir de la yuxtaposición de lo bello y lo desagradable, especialmente en el contexto de la desintegración de la familia americana. En *Eraserhead* (1977), uno de los mejores ejemplos de esta dinámica, lo siniestro se manifiesta en la figura del “bebé monstruoso”, cuyo cuerpo irreconocible representa una otredad máxima que provoca repulsión y terror. El film muestra cómo lo familiar —la vida cotidiana de una familia— es devorado por oscuros secretos y ansiedades reprimidas que, al salir a la luz, destruyen el núcleo familiar. García destaca que el bebé de *Eraserhead*, un cuerpo sin piel y lleno de pústulas y fluidos, simboliza dicotomías irresolubles como adentro/afuera y vida/muerte. Esta criatura encarna lo despreciable, reflejando los temores del protagonista Henry, quien, incapaz de reconocer a su hijo como propio, termina destruyendo al niño, rompiendo así con el ideal familiar.

Nogueira (1995) también analiza *Eraserhead* y destaca que el ambiente opresivo y claustrofóbico refuerza la experiencia de lo siniestro, tanto en exteriores desolados como en interiores sórdidos. El protagonista, Henry, atrapado en este entorno, refleja su represión emocional y sexual. La relación con su esposa Mary es uno de los ejes centrales de lo siniestro en la película, caracterizada por la incomunicación y la represión. En contraste, Lynch incluye iconografía sexual, como pichones con movimientos pélvicos y cintas con formas de espermatozoides. Nogueira concluye que lo siniestro en *Eraserhead* se manifiesta en el horror del sexo reducido a la función reproductiva: “El sexo, uno de los placeres más concretos de la vida, desprovisto de cualquier espíritu hedonista... se convierte, según la película, en algo aberrante, castrador” (Navarro, 1990, como se citó en Nogueira, 1995, p. 72). Este horror se materializa en el bebé monstruoso, cuya enfermedad y llanto continuo simbolizan la desolación y represión en el universo de Lynch.

Benchimol y Vicente (2012) señalan que Lynch no se enfoca en la coherencia narrativa, sino en la creación de atmósferas enigmáticas y ambiguas. En sus films, la lógica es desplazada por el sin sentido, lo que genera una “vibración semántica” que conmueve al cuerpo por vía de la perplejidad y permite que el espectador complete este signo en la mente, dejando lugar a la semiosis infinita. Al respetar lo imposible, Lynch no sutura la posibilidad del encuentro con lo real, permitiendo que el espectador se confronte con lo inexplicable.

Por último, Vazquez (2005) analiza cómo Lynch utiliza la sintaxis y semántica cinematográfica para desestabilizar al espectador, quien se encuentra atrapado entre la atracción y el desconcierto que provoca la atmósfera de sus películas. El director juega con la deconstrucción de significados, dejando siempre un exceso de sentido que escapa a la comprensión del espectador, generando una sensación de incomodidad y misterio que nunca se resuelve. Esto, según Vazquez, es parte de la experiencia siniestra en la filmografía de Lynch: “El espectador queda para siempre suspendido, sin clausura ni explicación definitiva, porque ha quedado implicado, sin distancia posible, en lo misterioso” (Vazquez, 2005). La imposibilidad de ofrecer un sentido final provoca un estremecimiento inexplicable y una atracción por lo que debería permanecer oculto.

4. Marco teórico

4.1. Lo *Unheimliche* como reverso de *Heimliche*

En el corazón de esta investigación, el concepto de lo *unheimliche*, desarrollado por Freud (1919), se erige como clave para comprender cómo Lynch transforma lo cotidiano en algo inquietante y perturbador. Freud señala que este término no siempre se utiliza de manera precisa, aunque a menudo coincide con aquello que excita angustia, su especificidad reside en un núcleo particular que merece ser explorado. Ante esto, se pregunta: ¿Qué es lo que distingue a lo *unheimliche* dentro de la vasta experiencia de lo angustioso?

El padre del psicoanálisis retoma el concepto de lo *unheimliche* a partir de Jentsch, quien lo definió como lo opuesto a lo familiar, afirmando que lo siniestro causa espanto por ser desconocido. Sin embargo, Freud critica esta visión por no profundizar más allá de la relación “*unheimliche* = no familiar” y realiza un análisis etimológico más exhaustivo. En este estudio, junto con la definición de F. Schelling, quien describe esta experiencia como “lo que, debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1919, p. 226), encuentra la especificidad que buscaba.

El término *heimliche* tiene dos significados: uno relacionado con lo hogareño y otro con lo oculto, compartido también por *unheimliche*. Esto implica que la oposición entre ambos términos sólo se presenta en relación con el concepto de “casa”. Así, *heimliche* ha evolucionado hasta coincidir con su opuesto, *unheimliche*, permitiendo concluir que lo que

genera angustia es aquello que, al revelarse, conmociona al sujeto por ser simultáneamente familiar y perturbador.

Siguiendo lo planteado, Freud (1919) describe lo *unheimliche* como algo reprimido que retorna, lo que permite entender cómo lo *heimliche* (familiar) se convierte en su opuesto. Esto no es algo nuevo o ajeno, sino familiar que se vuelve extraño por el proceso de represión, y el prefijo “un” actúa como marca de esta represión. Freud concluye que lo ominoso es lo familiar reprimido que retorna, pero aclara que no toda moción reprimida se traduce en lo *unheimliche*.

El autor destaca que la experiencia de lo siniestro surge cuando complejos reprimidos son reanimados por impresiones o reafirmados por convicciones primitivas. En la ficción, sin embargo, existe mayor libertad para provocar este efecto, ya que la creación literaria escapa a la realidad. Esto implica que en la ficción hay muchas más posibilidades de generar una sensación *unheimliche* que no serían posibles en la vida real. Freud concluye que la ficción es un medio privilegiado para figurar lo que escapa a la simbolización, dado que el poeta puede “escoger a su albedrío su universo figurativo” (Freud, 1919, p. 249).

4.2. Fuentes de lo *Unheimliche*

Para comprender cómo Lynch evoca lo *unheimliche* en su cine, es esencial destacar las fuentes que Freud (1919) identifica como generadoras de esta experiencia, en particular, la repetición involuntaria y la angustia de castración, ambas fundamentales para el análisis de *Eraserhead* y *Rabbits*.

La Repetición Involuntaria

Freud (1919) observa que la repetición transforma lo cotidiano en algo *unheimliche*. Cuando un evento o situación se repite de manera involuntaria, genera una sensación de lo inevitable y lo ineludible. Este automatismo marca el paso al campo del Más allá del Principio del Placer, donde la irrupción del goce provoca un exilio de la subjetividad, dotando a lo repetido de un carácter demoníaco (Klimkiewicz, 2014). Así, lo *unheimliche* surge cuando el impulso de repetición, originado en experiencias infantiles reprimidas, perturba el presente y evoca la angustia. En este sentido, la repetición no solo desorienta, sino que también revela lo reprimido, que retorna de manera distorsionada y sin previo aviso.

La Angustia de Castración y lo Femenino

Freud (1919) señala que lo femenino es una fuente significativa de lo *unheimliche*, especialmente en relación con la angustia de castración. En su análisis del mito de Medusa, Freud (1940) vincula la figura de la gorgona con la representación del genital femenino, que simboliza la ausencia del pene y la consiguiente amenaza de castración. Además, destaca que la multiplicación de los símbolos fálicos en la representación visual de Medusa no solo mitiga el horror de la castración, sino que también refuerza su presencia, evidenciando la intersección entre el deseo y el miedo. Esta conexión transforma a los genitales femeninos en algo *unheimliche*, no solo por su asociación con la sexualidad, sino también por su vínculo con la muerte y lo desconocido.

Un ejemplo que profundiza esta relación es la fantasía de ser enterrado vivo, que Freud interpreta como un deseo inconsciente de regresar al seno materno. Lo que en un principio parece un anhelo de seguridad se transforma en una amenaza, al revelar un deseo edípico reprimido y, con él, la angustia de castración. En este sentido, lo femenino se presenta como origen de vida y, simultáneamente, portador de muerte, creando una tensión constante entre lo familiar y lo inquietante.

Iglesias (2011) añade que en la experiencia erótica, el cuerpo se vuelve una metáfora que oculta lo real; sin embargo, cuando este velo se corre, se revela la “voracidad de la carne”, exponiendo el deseo incestuoso latente. Esta revelación convierte lo familiar en algo aterrador, donde lo conocido se desdibuja y emerge la amenaza de disolución del sujeto en un espacio desconocido, más allá del orden edípico.

En resumen, el encuentro con lo femenino, por su proximidad entre la sexualidad y la muerte, convierte esta experiencia en algo profundamente inquietante. Este encuentro abre una puerta hacia lo desconocido del inconsciente, donde el origen y el fin se entrelazan. Así, la experiencia de lo *unheimliche* refleja no solo el retorno de lo reprimido, sino también la confrontación con lo fundamentalmente enigmático y eterno en la psique: la sexualidad y la muerte.

4.3. Más allá de Freud: Lacan y el retorno a lo *Unheimliche*

En el seminario X (1962-63), dedicado a la angustia, Lacan retoma el concepto freudiano de lo *unheimliche*, ubicándolo como una clave para abordar la angustia. Lacan

sostiene que lo *unheimliche* surge cuando algo que debería estar ausente, es decir, lo que falta en la estructura subjetiva, aparece inesperadamente. Esta falta estructurante, que designa como *menos-phi* ($-\phi$), representa una ausencia fundamental en la imagen especular del sujeto. En el espejo, el sujeto organiza su identidad a partir de una imagen, siempre marcada por una falta. Cuando algo inesperado ocupa ese lugar vacío, se revela una presencia que provoca angustia.

Lacan señala que el deseo del sujeto está estructurado por esta falta, y el objeto que le corresponde es el objeto *a*. Este objeto funciona como un vacío que produce el movimiento del deseo y debe permanecer oculto para que el sujeto mantenga su posición deseante. Sin embargo, cuando este objeto surge en el lugar de la falta —cuando “la falta viene a faltar” (Lacan, 1962-63, p. 64)—, lo familiar (*heim*) se convierte en algo *unheimliche*. Este fenómeno genera extrañeza en el sujeto, ya que lo que debería estar ausente aparece inesperadamente, desorientando y amenazando su posición dentro de la estructura simbólica.

Lacan vincula esta aparición del objeto *a* con la irrupción de lo real: lo que resiste a la simbolización y que, como señala, “vuelve siempre al mismo lugar” (Lacan, 1958-59, p. 531). En este sentido, lo *unheimliche* es tanto lo más íntimo como lo más ajeno para el sujeto, confrontándolo con lo que escapa a cualquier representación. La angustia se intensifica cuando aparece algo del orden de lo real en un lugar donde se esperaba ausencia. Así, lo *unheimliche* revela no solo el retorno de lo reprimido, sino también cómo lo real irrumpe en la estructura subjetiva.

4.4. La función del fantasma: entre lo real y lo *Unheimliche*

Lacan (1962-63) señala que no es casualidad que Freud insista en la importancia de la ficción en nuestra experiencia de lo *unheimliche*. En la realidad, esta experiencia es demasiado fugaz; en cambio, la ficción la representa con mayor claridad, articulando un efecto más duradero. Así, se convierte en un punto ideal y valioso para nosotros, ya que nos permite comprender la función del fantasma como mediador entre lo real y lo *unheimliche*.

Lacan introduce el concepto de fantasma como una defensa frente a lo real. El fantasma organiza la relación del sujeto con su deseo y lo protege de un enfrentamiento directo con lo real. Funciona como una red significativa que enmarca el mundo del sujeto, construyendo ficciones que, aunque necesarias y contingentes, velan el objeto de deseo. Sin embargo, cuando esta defensa falla, lo *unheimliche* se manifiesta y lo familiar se torna

extraño. En este sentido, el fantasma permite al sujeto mantener un sentido de orientación en su experiencia, pero cuando vacila, abre paso a una desorientación y angustia profunda.

5. Desarrollo. Desentrañando lo *Unheimliche*: Un Viaje por el Cine de David Lynch

David Lynch es uno de los directores más influyentes del cine contemporáneo, conocido por crear atmósferas perturbadoras que desafían la lógica y generan una profunda sensación de inquietud en el espectador. Su obra explora lo desconocido y lo inexplicable, en estrecha relación con el concepto de lo *unheimliche*, como lo postularon Freud y Lacan. Al distorsionar lo familiar, Lynch transforma lo cotidiano en algo extraño y amenazante. Sus películas, con narrativas fragmentadas y personajes enigmáticos, emplean sonido, iluminación y escenografía para intensificar el desasosiego. Así, su filmografía es un terreno fértil para explorar lo *unheimliche* en el cine, invitando al espectador a adentrarse en un mundo donde la realidad se distorsiona. A continuación, se analizarán los films seleccionados: *Eraserhead* (1977) y *Rabbits* (2002).

5.1. Entre lo Doméstico y lo Siniestro: La Experiencia *Unheimliche* en *Rabbits*

En una ciudad sin nombre, inundada por una lluvia continua...

Tres conejos viven con un aterrador misterio.

— **Rabbits, David Lynch, 2002**

Un conejo antropomorfo llamado Jack entra en escena e inmediatamente una audiencia invisible emite un copioso sonido de festejo y aplaude durante un largo tiempo. La escena transcurre en una especie de box set que representa la sala de estar de una casa. Suzie está sentada en el sillón de la sala, mientras Jane plancha ropa detrás. Jack permanece inmóvil, esperando que los vítores del público cesen, luego se sienta junto a Suzie y pregunta: “¿ha llamado alguien?”. Ninguno de los personajes presentes le responde; en su lugar, Jane enuncia: “voy a descubrirlo algún día”, mientras Suzie interroga: “¿qué hora es?” y, finalmente, Jack agrega: “Tengo un secreto”.

Así comienza *Rabbits* (2002), película escrita y dirigida por David Lynch, cuya trama nos presenta a una familia de conejos antropomorfos compuesta por Jack, Jane y su hija Suzie. La particularidad del *film* no sólo radica en que está configurado como una *sitcom* de ocho episodios en la que los personajes dialogan en una especie de set de televisión durante

los 50 minutos del metraje, sino que también esos diálogos, si es que se los puede llamar así, se dan de manera disgregada y desordenada, como si se tratasen de pensamientos en voz alta.

Ahora bien, para entender mejor el efecto inquietante de *Rabbits*, debemos formular una pregunta que orientará la lectura del filme: ¿Qué elementos emplea Lynch para transformar la familiaridad de una sitcom en una experiencia *unheimliche*?

Recordemos que Freud (1919) señala lo *unheimliche* como algo dentro de lo cual uno no se orienta. Para comenzar, la película nos introduce en un entorno aparentemente doméstico, un plano fijo que apunta al *living* de una casa. El ambiente, conformado por un sillón, lámparas y una puerta, nos hace reconocerlo como un sitio familiar. Sin embargo, es un ambiente apesadumbrado, iluminado por una luz tenue que se centra más en crear sombras que en revelar a los personajes; además, la ausencia de ventanas frustra cualquier intento de determinar si es de día o de noche. Del exterior sólo se escucha una lluvia incesante y algo parecido al ulular de las sirenas o el viento. No hay sol, no hay calor; hay frío, hay humedad.

Sumado a esto, el metraje se estructura como una *sitcom*, o comedia de situación, un género televisivo que se centra en la vida cotidiana de un pequeño grupo de personajes y se desarrolla en un entorno específico, como una casa, un lugar de trabajo o un bar. Incluso posee una de sus principales particularidades, un público exterior que irrumpe en la escena a través de aplausos y risas. No obstante, en *Rabbits* dichos recursos se utilizan de manera extraña. Las risas del público estallan en momentos inesperados y a veces inapropiados, como cuando un personaje dice algo serio o inquietante, por ejemplo: “*Lo he sabido desde los siete años*”. Además, hablan en un tono monótono y con pausas largas entre las frases, lo que quita fluidez y naturalidad a las interacciones. Esto contrasta fuertemente con el ritmo rápido y vivaz de los diálogos de las *sitcoms* tradicionales. Por si ello no fuera suficiente, las conversaciones carecen de un hilo narrativo claro, lo que desorienta al espectador y lo deja a la deriva. La combinación de estos elementos crea una atmósfera de desconcierto e inquietud; el público espera la familiaridad y la comodidad de una *sitcom*, pero en su lugar encuentra un entorno extraño y perturbador.

Lynch utiliza la estructura de una *sitcom* para subvertir las expectativas del espectador. Al incorporar elementos típicos del género y alterarlos de manera inquietante, transforma lo cotidiano en desconocido. Ahora bien, ¿son suficientes estos elementos para evocar el efecto de lo *unheimliche*? Freud (1919) menciona que, en la ficción, los autores

tienen la libertad de construir mundos que pueden coincidir con la realidad familiar o alejarse de ella. Esto significa que elementos que podrían ser siniestros en la realidad pueden no tener el mismo efecto en la ficción, y viceversa. Quizás *Rabbits* puede, en un primer momento, suscitar el efecto de lo *unheimliche*, pues las leyes que rigen el mundo de lo que el espectador entiende por una comedia de situación se ven tergiversadas. Sin embargo, esa vacilación desaparece una vez que el espectador acepta las reglas del universo ficticio que presenta el director. Por ende, debemos preguntarnos: ¿qué elementos adicionales son los que realmente sostienen y profundizan la sensación de lo siniestro a lo largo del metraje?

El meollo del asunto en *Rabbits* se encuentra en que la historia es intencionalmente difícil de seguir. Los diálogos son tan confusos hasta el punto en el que no se puede conocer con certeza si existe una secuencia lineal en el desarrollo de los capítulos. Hay una sensación de ciclo temporal en donde los mismos escenarios parecen ocurrir una y otra vez. Cada episodio comienza y termina de la misma forma: Jack entra al hogar y el público vitorea. Luego se sienta e intercambia palabras con los demás personajes. El acto concluye con Jack retirándose por la misma puerta. Además, Jane y Suzie siempre están ocupadas con las mismas tareas: Jane plancha en el fondo, mientras Suzie se sienta en el sofá con una revista extendida sobre su regazo. Esta naturaleza mecánica de los personajes refuerza la sensación de monotonía y repetición.

Sin embargo, no sólo se repiten las escenas; también ciertas temáticas son redundantes. Si las conversaciones pueden parecer desconectadas y aleatorias, hay líneas específicas que se reiteran una y otra vez. Una pista importante es la alusión al tiempo. Frases como “*Ocurre a todas horas*”, “*Debe pasar de las siete*”, “*Quizás sea aún más tarde*”, “*Antes ya pasó algo así*”, y “*Aquello tenía algo que ver con la narración del tiempo*” aparecen repetidamente a lo largo de los episodios. Además, hay una sensación recurrente de misterio que se desencadena desde la primera línea del filme. Jack menciona reiteradamente que tiene un secreto, mientras que Jane asegura que “*Lo descubriré algún día*”. El enigma sigue repitiéndose en varios diálogos a medida que avanza la serie: “*Nadie se debe enterar de esto*”, “*Hay algo que debo decirte, Suzie*”, “*Apuesto que ambas se lo preguntan*”, “*Cuando ocurra lo sabrás*”, “*¿Cuándo vas a decirlo?*”, y “*Sabía que eso era lo que había pasado*”.

La repetición de temáticas clave como el tiempo y los secretos no solo refuerza la sensación de estancamiento y desorientación, sino que también resalta el carácter demoníaco de la compulsión a la repetición descrita por Freud (1919). Lo familiar, en la forma de un

secreto reprimido, retorna una y otra vez, alterando el sentido de la realidad y transformando las interacciones entre los personajes en diálogos inquietantes y extraños. Además, el hecho de que ciertos elementos no se elaboren adecuadamente distorsiona la percepción del tiempo, generando un trastocamiento en dicho sentido. El pasado y el presente se entrelazan de manera confusa debido a que lo no resuelto regresa de manera perturbadora en el presente. Esta constante repetición de acciones, palabras o temas crea una sensación de *unheimliche*, donde el espectador no puede orientarse, ya que lo que retorna no se anuda a una cadena de representaciones.

Por si fuera poco, cada línea dicha por los personajes referida al tiempo es interrumpida por risas constantes que provienen del público. Lacan (1962-63) refiere que el sentimiento de lo *unheimliche* está siempre a la espera de la irrupción de lo real para poder emerger. Esto sucede cuando, en el lugar en el que debería estar el *menos-phi* ($-\phi$), es decir, el lugar de la falta, aparece algo que lo taponea. En este caso, las risas provenientes del exterior irrumpen en el dominio de lo simbólico, deteniendo la cadena significativa y generando un efecto de desorientación en el espectador. Y, precisamente, lo real penetra en relación con el tiempo, un elemento que se encuentra perturbado por el automatismo de la repetición, generando una extrañeza adicional.

Todos los episodios de *Rabbits* se desarrollan como una larga e interminable espera. No es una espera aburrida ni perezosa; los personajes esperan con pena, asustados y preocupados. En el transcurso de la película, el padre está constantemente alerta ante la posibilidad que alguien llame a la puerta. A veces, se oyen pasos provenientes del exterior, y cada vez que esto ocurre, los conejos miran la puerta con ansiedad, como si temieran la llegada de una amenaza. Todo apunta a que la familia de conejos no está sola. A través de los diálogos crípticos, surge la figura de un hombre, siempre insinuado pero nunca visto. Jack pregunta: “¿Ha llamado alguien?”, y añade: “Era un hombre con un traje verde”. Luego menciona: “Debe pasar a las siete”. Mientras tanto, Jane comenta: “Hoy ha llamado alguien buscándote” y “Era una voz de hombre”.

La constante referencia al hombre de traje verde y su eventual llegada crea una sensación de inminencia y peligro, como una amenaza latente que acecha a los personajes a lo largo de todos los episodios. Esta figura invisible no solo genera ansiedad y temor en los conejos, sino que también distorsiona la percepción del tiempo y el espacio dentro del filme. La espera interminable y la anticipación de su llegada se convierten en un bucle de tensión

que parece nunca resolverse. Cada mención de su posible aparición reaviva el miedo y la incertidumbre. De esta manera, a medida que la película avanza hacia su conclusión, las referencias a su presencia se vuelven más frecuentes y urgentes, elevando la ansiedad de los personajes y del espectador, que siente que un clímax ominoso se avecina.

Hacia el final de la película, uno de los conejos exclama en voz alta: “*¡Es más de medianoche!*”, y “*¡Aquí hay algo!*”. Estas declaraciones son particularmente alarmantes, ya que los conejos, que hasta ese momento han hablado de manera monótona, ahora muestran signos evidentes de miedo al descubrir finalmente lo que se oculta. En el clímax de la película, la puerta se abre sola bruscamente, acompañada de un sonido eléctrico que invade la habitación mientras los conejos miran fijamente. Un grito fuerte resuena, la habitación se oscurece y la imagen se distorsiona. Jane, visiblemente asustada, se acerca a la puerta y la cierra rápidamente. “*¿Y entonces eso era?*”, pregunta. “*Fue el hombre del abrigo verde*” responde Jack. Jane se sienta entre Jack y Suzie, y la película concluye con los conejos acurrucados juntos en el sofá, mientras Jane murmura: “*Me pregunto quién seré*”.

El hombre de traje verde se convierte en el eje central de *Rabbits*. Su presencia ominosa impregna todas las interacciones a lo largo de la película. Cada referencia a este personaje resuena como el eco de algo que estaba destinado a permanecer en lo oculto, pero que inevitablemente sale a la luz, alterando la frágil cotidianidad de la familia. Su figura, velada, pero omnipresente en la mayoría de los diálogos, actúa como un recordatorio constante de la amenaza latente de lo real, aguardando el momento oportuno para emerger y dejando a los personajes atrapados en un bucle temporal.

Al abordar lo *unheimliche*, siempre está presente el aspecto súbito, como algo que irrumpe de modo brusco. Aquí es donde entra en consideración el concepto de fantasma, que actúa como una defensa frente a lo real. En *Rabbits*, el hombre de traje verde encarna precisamente este objeto *a*, el cual debería estar velado, pero que al final se revela de manera estremecedora. Su irrupción altera la escena, transformando lo familiar en algo desconocido y aterrador. La línea de Jane, “*Me pregunto quién seré*”, refleja la profunda incertidumbre que trae consigo esta intrusión. La llegada súbita de esta figura produce una vacilación en la certeza que Jane tiene sobre su ser, dejándola desalojada de la escena con la que habitaba el mundo. Se trata de una caída, un punto de conmoción que cuestiona la propia existencia. Lo que antes le era familiar, de pronto se reconoce como algo completamente extranjero.

Para concluir, retomemos la pregunta que guía la lectura de este filme: ¿Cómo logra Lynch en *Rabbits* transformar la familiaridad de una *sitcom* en una experiencia *unheimliche*?

Lynch toma un formato familiar y cotidiano y lo subvierte mediante la manipulación de sus elementos típicos, como la estructura de los diálogos, el uso del tiempo y la introducción de un público invisible que interviene de manera extraña y perturbadora. La familia, como protagonista, queda atrapada a lo largo de la película en un ciclo de repetición automática. La monotonía de las escenas se ve interrumpida por la irrupción de lo reprimido, que retorna una y otra vez, rompiendo la linealidad de los diálogos. Hay algo que no puede ser dicho, que no logra anudarse a la trama discursiva, pero que insiste en el relato y puede observarse en la repetición de temáticas como el tiempo y los secretos.

Lo *unheimliche* yace inmerso en el núcleo de *Rabbits* a partir de la figura del hombre de traje verde. Su presencia no solo distorsiona la percepción del tiempo y el espacio, sino que también genera una constante tensión y ansiedad por el peligro de su posible inminencia. Este personaje representa la figura del huésped, el desconocido que aparece de manera imprevista y cuya aparición produce un sentimiento de extrañeza. En este sentido, el hombre de traje verde actúa como el recordatorio de un goce que insiste desde lo más íntimo —lo familiar—, pero que se percibe como algo extranjero. Como un éxtimo que se sitúa en la frontera entre el sujeto y el Otro, presente en ambos pero sin pertenecer completamente a ninguno. La irrupción final de esta figura desestabiliza la identidad de los personajes, revelando el verdadero impacto de la aparición del objeto *a*. La interrogante de Jane, “Me pregunto quién seré”, refleja la profunda incertidumbre que trae consigo esta intrusión, que excede al campo de las representaciones y por ello es imposible de asimilar para el sujeto.

Para el espectador, *Rabbits* se convierte en una experiencia profundamente inquietante. La familiaridad inicial de la *sitcom* se desvanece en una atmósfera de incertidumbre y ansiedad, donde cada elemento, desde la escenografía y la iluminación hasta el paisaje sonoro y la estructura narrativa, contribuye a transformar lo ‘doméstico’ en ‘desconocido’. Lynch genera un sentimiento de desorientación a través de diálogos inconexos, dejando al público inicialmente impotente para encontrar significado. A medida que avanza la película, la repetición de temas como el tiempo y los secretos en las conversaciones revela una lógica oculta que intensifica la sensación de fatalidad e inevitabilidad. Finalmente, la figura del hombre de traje verde no solo se torna *unheimliche* por su constante mención y la amenaza latente que representa, sino porque personifica lo

desconocido y lo reprimido que irrumpe en la aparente normalidad, desestabilizando la realidad y provocando una profunda inquietud en el espectador. Su presencia velada y omnipresente actúa como un recordatorio constante de que hay algo más allá de lo visible, algo perturbador que amenaza con romper la fina línea entre lo familiar y lo extraño.

5.2. Eraserhead: la sexualidad femenina como elemento perturbador

“... un horror básico a la mujer. Acaso se funde en que ella es diferente del varón, parece eternamente incomprensible y misteriosa, ajena y por eso hostil.”

— Freud, 1940, p. 195.

Introducción al mundo de Eraserhead

A través de un paisaje industrial desierto, Henry Spencer avanza con pasos apesadumbrados hacia su hogar. Su rostro, marcado por una expresión nerviosa y asustadiza, refleja el entorno que lo rodea. Edificios altos y sombríos se alzan bajo un cielo perpetuamente gris. En las calles vacías, solo se escucha el incesante zumbido de maquinarias y un retumbar mecánico creando una sinfonía estremecedora. ¿Dónde está la vida en este mundo? La vegetación ha desaparecido, dejando tras de sí montículos de tierra que acentúan la sensación de estar en un entorno postapocalíptico.

En su debut como director, Lynch comienza a delinear las temáticas y los elementos que explorará en sus trabajos posteriores. En *Eraserhead*, (Cabeza borradora, 1977), como en *Rabbits*, encontramos una oscura presencia sonora y una ambientación lúgubre. Los personajes actúan de manera extraña, los diálogos son interrumpidos por largos silencios y su lenguaje corporal parece mecánico. Estas interacciones crean una sensación de desconexión que, aunque extraña, es aceptada como natural en la diégesis. Este choque entre lo familiar y lo extraño sitúa al espectador en un estado constante de incertidumbre.

Lynch nos conduce hacia un núcleo inquietante: la compleja relación de Henry con lo femenino. Esta relación nos invita a cuestionar: ¿Cómo convierte Lynch lo femenino en una fuente de lo *unheimliche*?

El deseo de retorno al seno materno y lo *unheimliche*

Cuando Henry llega a la pensión, la atmósfera sofocante del exterior lo sigue hasta su hogar. La vecina, una mujer de estremecedora belleza, lo mira fijamente y le informa que Mary X lo ha invitado a cenar en la casa de sus padres. Henry queda paralizado, como petrificado por su mirada. Buscando refugio, entra en su habitación, pero en lugar de consuelo, encuentra un espacio oscuro y claustrofóbico. Las paredes parecen cerrarse sobre él, y la única ventana, bloqueada por una pared de ladrillos, acentúa la sensación de encierro. El cuarto no se siente como un hogar, sino más bien como una celda oscura, invadida por cúmulos de tierra. Incluso el radiador, cubierto de follaje, sugiere un nido abandonado.

Siguiendo a Freud (1919), lo *unheimliche* se produce cuando complejos infantiles reprimidos retornan de manera distorsionada en la vida adulta. *Eraserhead* despliega este concepto a través de los montículos de tierra y el forraje que invaden el departamento de Henry. Estos elementos no son simples adornos visuales, sino manifestaciones de una fantasía primordial: el deseo de regresar al seno materno. Lo que comienza con un anhelo de seguridad, pronto se convierte en una amenaza. La habitación de Henry, cargada de símbolos que evocan el útero materno, genera una tensión entre la intimidad protectora de ese estado original y el miedo a perderse en la fusión con la madre. Esta dualidad entre lo familiar y lo amenazante marca el tono de su relación con lo femenino. A partir de aquí, examinaremos cómo este conflicto se despliega a lo largo de la narrativa.

Las mujeres de Eraserhead: entre el deseo y el horror

En la casa de los padres de Mary, el ambiente se vuelve aún más extraño. La Sra. X interroga a Henry sobre su relación con Mary, mostrando una intensidad que incomoda. Durante la cena, pequeños pollos son servidos en la mesa, y al cortarlos, Henry presencia una escena grotesca: las aves comienzan a moverse de manera espasmódica. Todo se intensifica cuando la Sra. X acompaña estos movimientos con una respiración agitada que pronto se transforma en gemidos. Finalmente, se acerca a Henry, besándole el cuello y susurrándole al oído si ha tenido relaciones sexuales con Mary. La tensión es insoportable. Henry, nervioso, niega, pero el verdadero shock llega cuando Mary rompe en llanto y confiesa que ha dado a luz a un bebé prematuro, un “monstruo”, según sus propias palabras. Atónito, Henry queda paralizado mientras la Sra. X le exige que se case con Mary y asuma la responsabilidad del bebé.

Más tarde, Mary y el bebé ya están instalados en el apartamento de Henry, ahora invadido por más tierra que nunca. Una noche, Henry intenta acercarse a Mary en la cama, pero ella lo rechaza bruscamente. La tensión entre ambos se intensifica cuando Henry nota que en la nuca de Mary comienza a brotar una extraña vegetación. Mientras tanto, el bebé, con su grotesca apariencia que recuerda a un feto sin brazos ni piernas, llora sin cesar, negándose a ser alimentado. Exhausto, Henry se duerme. Frustrada e incapaz de conciliar el sueño, Mary decide volver a la casa de sus padres. Al buscar las maletas bajo la cama, la mueve violentamente, como si imitara el acto sexual, mientras lanza miradas de reproche a Henry, que sigue inmóvil.

Hasta este punto, se nos han presentado tres figuras femeninas que desempeñan un papel crucial en la vida de Henry: la Sra. X, Mary X, y la vecina. Cada una de ellas introduce diferentes formas de lo femenino que, lejos de ofrecer consuelo o estabilidad, generan un gran malestar en él. Por un lado, la Sra. X, con su presencia invasiva y sus insinuaciones sexuales, se presenta como una figura materna que desdibuja las fronteras entre lo familiar y lo prohibido, introduciendo el deseo incestuoso en el ámbito familiar. Según Lacan (1962-63), lo *unheimliche* emerge cuando lo simbólico se desmorona y lo real irrumpe. Esta irrupción es desencadenada por el comportamiento excesivo de la Sra. X y su intrusión en la sexualidad de Henry, exacerbando su angustia.

Por otro lado, la vecina, con su enigmática mirada y su belleza perturbadora, paraliza a Henry. Ella representa una atracción peligrosa, que combina deseo y terror. Su presencia genera en Henry una mezcla de fascinación y miedo, como si estuviera frente a la mirada de Medusa. Este breve encuentro refleja el conflicto interno de Henry, atrapado entre la atracción que lo seduce y el impulso de huir.

Por último, Mary X, al dar a luz, representa la vida, sin embargo, la criatura deformada que trae al mundo simboliza más bien la descomposición y la muerte que la vida. Esta dualidad se refleja en pequeños detalles, como la vegetación que crece en su nuca, un eco del extraño forraje que invade la habitación de Henry. Esa vegetación no sólo sugiere el deseo de regreso al origen, sino que también presagia un proceso de desintegración, como si esa vuelta al seno materno escondiera algo más oscuro e irreversible. Además, la escena en la que Mary mueve la cama con violencia mientras busca la valija introduce una tensión sexual latente, que, aunque incipiente en este punto, cobrará mayor importancia conforme avance la trama.

La Mujer del Radiador y la caída del velo

Una cuarta figura femenina aparece en un contexto completamente distinto: el espacio onírico de Henry. Durante la noche, sueña con un pequeño escenario dentro del radiador, iluminado y con un piso en forma de tablero de ajedrez, rodeado por el mismo forraje que infesta su apartamento. En el escenario, aparece una mujer sonriente, vestida como un ama de casa de los años 50, cuya belleza refinada contrasta con sus grotescas mejillas inflamadas de textura rugosa. Ella se balancea de un lado a otro, como si bailara tap con pasos tímidos y repetidos. Inexplicablemente, figuras con forma de espermatozoides o de cordones umbilicales caen y se retuercen sobre el escenario. La mujer los observa sin preocupación y, de hecho, parece disfrutar aplastándolos. Después, retrocede y desaparece en la oscuridad.

En esta primera aparición, la Mujer del Radiador parece representar algo diferente a las otras figuras femeninas que Henry ha encontrado. El radiador, como elemento del hogar, está vinculado a la noción de calor y protección, evocando la calidez del vientre de la madre, un espacio donde todo parece seguro. Sin embargo, el acto de aplastar espermatozoides o cordones umbilicales —futuros niños monstruosos— sugiere que lo maternal también lleva consigo una dimensión destructiva.

Tras su encuentro con la Mujer del Radiador, el conflicto interno de Henry se intensifica. La ilusión de un espacio seguro y maternal pronto se desmorona, y lo que sigue revela una lucha aún más profunda. Una noche, mientras Mary se mueve con nerviosismo en la cama, sus constantes roces provocan una creciente tensión en Henry. Desesperado, él comienza a extraer con horror un interminable cordón umbilical de la ingle de Mary, lanzándolo con violencia contra la pared. Más tarde, este malestar se reaviva en su interacción con la vecina. A diferencia de Mary, la atracción que ella le provoca es más directa, pero no menos desconcertante. Aunque Henry se deja llevar por sus avances, su lucha interna se hace evidente. La escena culmina en un extraño acto sexual en el que ambos se sumergen en una cama cubierta de leche, hasta que lo único visible es el cabello de la mujer.

En *Eraserhead*, las figuras femeninas que rodean a Henry revelan, de distintas maneras, elementos relacionados con lo materno. Desde la vegetación que crece en la nuca de Mary hasta el cordón umbilical que él extrae de su cuerpo, cada símbolo parece remitir al útero y al vínculo primario que Henry busca romper. Su intento de destruir el cordón, que representa la vida, la conexión y la dependencia, muestra este conflicto interno.

Sumado a lo anterior, el amor romántico y sexual funciona como una metáfora que oculta el deseo edípico latente (Iglesias, 2011). A medida que emergen estos símbolos en sus interacciones con las mujeres, se hace evidente que la metáfora comienza a desmoronarse. Finalmente, en su encuentro íntimo con la vecina, el velo que oculta la realidad de su deseo se rasga por completo. La cama se inunda de leche, reflejando el regreso al seno materno y anticipando la confrontación final de Henry con lo *unheimliche*, donde deseo y horror colisionan.

El fracaso del regreso al hogar materno

La Mujer del Radiador reaparece, esta vez cantando una melodiosa canción que interrumpe la opresiva atmósfera del film. En esta escena onírica, la Mujer del Radiador extiende la mano a Henry, invitándolo a subir al escenario. Cuando él la toma, la pantalla se ilumina, pero la mujer desaparece, dejándolo solo. Los espermatozoides que habían caído sobre el escenario desaparecen, dando lugar a una especie de roca de la que brotan ramas, lo que provoca que Henry retroceda tras una cortina. De repente, su cabeza se desprende, empujada por una figura fálica que luego es reemplazada por la cabeza del bebé monstruoso. Súbitamente, despierta en su cama, como si hubiese tenido una pesadilla.

El sueño de Henry revela un profundo contenido edípico. La Mujer del Radiador, que antes ofrecía una promesa de consuelo, reaparece justo cuando él consuma el acto sexual con la vecina. Su deseo de retornar al vientre materno se desvela en su forma más cruda: un anhelo incestuoso reprimido que, como señala Iglesias (2011), se manifiesta como un impulso irrefrenable que consume a Henry, atrapándolo en una unión sin límites. Cuando intenta tomar la mano de la Mujer del Radiador, ella desaparece, subrayando la imposibilidad de regresar a ese “hogar” sin enfrentar consecuencias devastadoras, como la muerte simbólica del sujeto. La desaparición de su cabeza, “borrada” en el sueño, ilustra esta abolición subjetiva e intensifica su angustia.

En este contexto, la vacilación fantasmática de Henry se hace evidente. La figura de la Mujer del Radiador, que encarna su anhelo por la madre, lo confronta con la cruda realidad de su deseo incestuoso. La tensión entre el campo del incesto, donde se desvanece el velo del fantasma, y el campo de lo incestuoso, regido por la estructura edípica, lo desestabiliza por completo. Lo familiar se transforma en incesto, revelando el terror de una fusión con la madre que amenaza con disolver su identidad. El fantasma, que hasta entonces había

organizado su relación con el deseo, se desmorona, obligándolo a enfrentar lo que había evitado. Cuando el velo finalmente cae, Henry queda expuesto a la verdad más profunda de su deseo, desatando el horror de la desintegración subjetiva.

La culminación del conflicto se manifiesta en la última escena del filme. Al día siguiente, de regreso a su habitación, Henry se encuentra con su vecina, quien llega acompañada de un hombre mayor y lo ignora por completo. Molesto, entra a su apartamento, que ya está completamente invadido por montículos de tierra, formando muros que estrechan aún más el pequeño espacio. El bebé emite unos sonidos que parecen burlarse de Henry. Desesperado, toma unas tijeras y corta las vendas que envuelven a la criatura, revelando su monstruosidad. Al abrir el vendaje, Henry descubre que el bebé no tiene la parte inferior del cuerpo; es solo un par de pulmones y entrañas. Incapaz de soportarlo más, lo apuñala repetidamente hasta matarlo.

El Deseo Edípico y el encuentro con la Castración

Hemos visto cómo, a lo largo de la película, ciertos aspectos de lo femenino, especialmente los relacionados con la sexualidad, están marcados por la frustración y el miedo. A esto se suma la progresiva invasión de montículos de tierra en la habitación de Henry, acompañada por una multiplicación de símbolos fálicos, desde la inquietante cabeza del bebé hasta los espermatozoides/cordones umbilicales que caen en su sueño. Todos estos elementos, que en un principio parecen inconexos, convergen en un mismo destino: la castración.

El encuentro sexual con las mujeres provoca en Henry un miedo profundo que se manifiesta en su visión de los genitales femeninos. Este temor, relacionado con el horror a la castración, refleja el conflicto edípico que lo atormenta. En *Eraserhead*, esta tensión se expresa mediante la repetición de símbolos fálicos, que Freud (1940) describe como una defensa frente al temor a la castración. La multiplicación de estos símbolos sustituye la representación directa del genital femenino, permitiendo a Henry evitar confrontar su miedo a la pérdida. Así, la proliferación de símbolos fálicos no solo refleja su angustia inconsciente, sino también su lucha interna por mantener reprimido este conflicto.

Para Freud (1919), la visión de los genitales femeninos no solo evoca el temor a la castración, sino que simboliza el acceso a un lugar primordial en el que todos hemos estado. Esta conexión se refuerza con la creciente acumulación de tierra en el apartamento de Henry,

que alude tanto a la muerte como al retorno a un espacio de seguridad prenatal. Freud señala que la fantasía de ser enterrado vivo es una macabra variación del deseo de volver al vientre materno. Esta añoranza por la vida prenatal puede dar lugar a ensueños *unheimliches*, que representan para el sujeto la realización de un fervoroso deseo: la unión con la madre y la consiguiente pérdida de distancia. En *Eraserhead*, esta nostalgia se manifiesta en las visiones de Henry con la Mujer del Radiador, donde el deseo de regresar al “hogar” originario toma una forma perversa, anulando así cualquier posibilidad de consuelo o protección.

Esta acumulación de tensiones culmina de forma dramática en el acto final de Henry: el asesinato del bebé. Este bebé, deforme y grotesco, encarna lo real —lo que es imposible de simbolizar— y lo que se ha perdido y no puede ser recuperado. Su monstruosidad expone la fragilidad del deseo de Henry, revelando que la fantasía edípica de hacer de “dos uno”, no solo es inalcanzable, sino también peligrosa.

Sin embargo, el asesinato del bebé no ofrece una solución liberadora. Apuñalarlo no permite a Henry escapar de su conflicto, por el contrario, lo enfrenta con la inevitable realidad de la castración. Este acto violento no anula el deseo edípico ni satisface la fantasía de un retorno al espacio materno. En lugar de resolver su angustia, desvela que esa búsqueda estaba condenada desde el principio. La unidad con el “hogar” originario se revela imposible sin sacrificar al sujeto.

Finalmente, el asesinato del bebé marca el desenlace de esta confrontación. La criatura grotesca y deforme encarna lo real inasimilable de la castración, el límite que bloquea cualquier intento de Henry de regresar a la seguridad ilusoria del útero materno. Al cortar el vendaje, Henry descubre la verdad oculta detrás de su deseo: cualquier intento de retornar a esa unión primordial está destinado al fracaso. La fantasía se derrumba, mostrando que la fusión total no solo es inalcanzable, sino que condena al sujeto a la disolución y a una muerte simbólica.

Conclusión: El Escape Imposible de lo Real

Lynch convierte lo femenino en una fuente inagotable de lo *unheimliche* al mostrar cómo lo familiar, encarnado en las figuras femeninas, se transforma en algo amenazante. El cuerpo de Mary, que da vida a una criatura monstruosa, y la Mujer del Radiador, que combina lo maternal y lo destructivo, vinculan el retorno al origen con una amenaza latente. La vecina,

con su atracción perturbadora, introduce otra capa de complejidad, reforzando esta conexión entre deseo y terror.

El asesinato del bebé marca el clímax de esta confrontación. Henry descubre que la fusión con la madre es imposible, enfrentándose a la ineludible realidad de la castración. El bebé monstruoso, representación de lo real inasimilable, expone que cualquier intento de retorno al origen está condenado al fracaso. Este acto no resuelve el conflicto, sino que revela la verdad subyacente: el deseo de regresar al útero es una fantasía peligrosa y destructiva.

De esta manera, Lynch utiliza lo femenino como vehículo para explorar lo *unheimliche*, revelando que lo que parece prometer consuelo —el regreso al hogar materno— es, en realidad, una amenaza que desmantela al sujeto. La película no solo expone la tensión entre el deseo de retorno y el miedo a la castración, sino que también muestra cómo lo familiar encierra una oscuridad latente, un núcleo de lo real que, como el bebé monstruoso, no puede ser asimilado ni domesticado.

5.3 La experiencia del espectador en el cine de Lynch

El cine de Lynch funciona como un espacio donde lo real y lo simbólico se entrelazan, permitiendo a los espectadores enfrentarse a lo traumático mediante imágenes que evocan lo *unheimliche*. Las técnicas cinematográficas, como la repetición y la descomposición del entorno y los personajes, no solo desestabilizan las expectativas narrativas, sino que también exponen a la audiencia a aquello que escapa a la representación, generando lo que Laso y Michel Fariña (2020) describen como un “efecto perturbador”. Tanto *Eraserhead* como *Rabbits* simbolizan lo que el sujeto no puede elaborar completamente en la realidad, brindando una oportunidad para confrontar sus propias angustias y deseos reprimidos.

El impacto de lo *unheimliche* en la obra de Lynch se potencia mediante la repetición compulsiva de escenas y diálogos en *Rabbits*, así como a través de la grotesca figura del bebé monstruoso en *Eraserhead*, que encarna el horror de la castración y expone la fantasía edípica de "hacer de dos uno" como algo imposible y peligroso. Ambos ejemplos ilustran un goce que, según Lacan, está ligado a la “no relación sexual”, enfrentando a los espectadores con lo real, es decir, con aquello que desestabiliza sus defensas simbólicas. Este goce retorna insistentemente, generando una sensación de malestar y confrontando al público con lo que no puede ser simbolizado.

A través de estos recursos, Lynch no solo desmantela las convenciones narrativas tradicionales, sino que también crea un espacio donde lo traumático puede ser explorado. El cine se convierte, así, en un terreno fértil para la elaboración, aunque sea de manera parcial, de aspectos inevitables como la sexualidad y la muerte, manteniendo siempre una distancia que permite lidiar con lo *unheimliche* sin que éste pierda su capacidad de perturbar. Al no proporcionar un cierre claro, Lynch deja a los espectadores enfrentados con la incomodidad de lo no resuelto, atrapados en una realidad transformada y dominada por lo extraño y lo siniestro. Este proceso refleja cómo el cine puede actuar como un puente entre lo real y lo simbólico, al confrontar a la audiencia con lo inasimilable y perturbador de su propio inconsciente.

6. Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo de investigación se ha intentado mostrar cómo David Lynch, mediante recursos narrativos, visuales y sonoros, evoca lo *unheimliche* en *Eraserhead* y *Rabbits*. El análisis ha revelado que lo familiar —figuras femeninas, paisajes desolados y objetos cotidianos— se transforma en algo perturbador y amenazante, confrontando tanto a los personajes como al espectador con lo reprimido. Freud y Lacan ofrecen un marco para entender cómo el cineasta convierte lo cotidiano en un espacio donde lo reprimido y lo real irrumpen de forma inesperada, desafiando los límites de lo simbólico.

Lo unheimliche en el trabajo del director no es solo un recurso estilístico, sino una vía para revelar lo inconsciente. A través de la repetición, la deformación de los cuerpos y la constante aparición de lo oculto, Lynch confronta al espectador con lo que no puede ser representado directamente: la angustia, el deseo y la castración. Esto se manifiesta tanto en la aparición del hombre de traje verde, quien encarna el objeto *a* en *Rabbits*, como en la grotesca figura del bebé en *Eraserhead*, que representa el encuentro con la castración y desmantela la fantasía de un retorno seguro al hogar materno. En ambos casos, *lo unheimliche* nos interpela porque toca lo más íntimo, desdibujando los límites entre lo familiar y lo inquietante.

El cine de Lynch se presenta como un espacio donde lo reprimido puede emerger sin aviso, revelando lo traumático y abriendo una brecha en lo simbólico. De esta manera, se convierte en un medio privilegiado para figurar lo que escapa a la simbolización, resultando una herramienta valiosa, incluso en el ámbito clínico. Su cine no solo examina la angustia y

el deseo reprimido, sino que también revela la estructura del inconsciente. A través de lo *unheimliche*, el cineasta ilumina las tensiones entre el deseo, la muerte y la castración, mostrando cómo su obra puede actuar como un puente entre lo simbólico y lo real.

En conclusión, el análisis de lo *unheimliche* en *Eraserhead* y *Rabbits* demuestra cómo Lynch confronta al espectador con lo reprimido y lo no simbolizado, revelando que lo familiar puede volverse extraño y desestabilizador. Su obra no solo ofrece una ventana al inconsciente, sino que también actúa como un recordatorio de que aquello que más íntimo nos resulta puede transformarse en algo perturbador y aterrador. Sin embargo, este encuentro con lo *unheimliche*, aunque inquietante, no es solo una fuente de angustia, sino también una oportunidad para reelaborar lo traumático, permitiendo que lo reprimido emerja y abra nuevas interrogantes sobre lo inaccesible.

6. Referencias Bibliográficas

Benchimol, L., & Vicente, J. M. (2012). Las huellas de Lynch en la pantalla chica. *Étika y Cine Journal*, 2(2), 37-41. <https://www.redalyc.org/pdf/5644/564459991006.pdf>

Cambra Badii, I. A. (2018). Pensar el cine: La narrativa de películas y series como matriz metodológica para el tratamiento de problemas complejos. *Prometeica*, 17, 62-76. Universidad Nacional de Mar del Plata. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/100352/CONICET_Digital_Nro.5591e433-7f45-424e-8d8d-525aea3c10c7_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Freud, S. (1919). Lo ominoso. En *Obras completas* (Vol. XVII). Amorrortu.

Freud, S. (1940). La cabeza de Medusa. En *Obras completas* (Vol. XVIII). Amorrortu.

Freud, S. (2014). Das Unheimliche. En L. F. Klimkiewicz (Ed.), *Manuscrito inédito*. Mármol Izquierdo.

García Guerrero, A. (2015). Now it's dark... Representaciones de lo siniestro y lo fantasmagórico en la obra de David Lynch. *Herejía y Belleza: Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico*, (3), 193-210.

Lacan, J. (2006). *El seminario. Libro 10: La angustia* (1962-1963). Paidós.

Lacan, J. (2014). *El deseo y su interpretación. El seminario. Libro 6* (1958-1959). Paidós.

Laso, M., & Michel Fariña, J. (2020). El cine como pasador de lo real. *Ética y Cine Journal*, 10(1), 87-93. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/eticaycine/article/view/29222>

Lo ominoso irreductible: Entrevista a Ivana Bristiel. (2023). *Ética y Cine Journal*, 13(3), 77-80. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/eticaycine/article/view/29222>

Lynch, D. (Director). (1977). *Eraserhead* [Película]. American Film Institute.

Lynch, D. (Director). (2002). *Rabbits* [Película]. American Film Institute.

Iglesias, M. A. (2011). Das Unheimliche, ese instante de sombra que traga lo inhabitante, más allá del campo edípico. En C. Dujovne, C. Szewach, G. Gárgano, I. Varela, J. Risacher,

L. Croceri, M. Conti Gómez, M. Cimino, & P. Shinji (Eds.), *Presencias... algunas lecturas acerca del texto Das Unheimliche de Freud* (p. 48). El Megáfono.

Nogueira, X. (1995). *Eraserhead* (Cabeza borradora, 1976), de David Lynch. *Vértigo*. *Revista de Cine*, (11), 66-73.
https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/43030/VERTIGO_011_013.pdf?sequence=4&isAllowed=y

Vázquez Medel, M. A. (2005). Notas sobre lo siniestro cinematográfico (A propósito de *Mulholland Drive*). En J. A. Baca & A. Galindo (Eds.), *El cine y lo siniestro* (pp. 26-37). Diputación de Almería.

https://www.academia.edu/10414216/Notas_sobre_lo_siniestro_cinematogr%C3%A1fico_A_prop%C3%B3sito_de_Mulholland_Drive