

Fantasía, sueño y deseo en la obra de David Lynch y Haruki Murakami

Fantasy, dream and desire in the works of David Lynch and Haruki Murakami

VIOLETA VACA DELGADO

Universidad de Granada, España

more.elen[at]gmail.com

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 16 (noviembre 2018). Páginas 76-92. Artículo recibido 25 enero 2018, aceptado 14 junio 2018, publicado 30 junio 2018



RESUMEN: David Lynch y Haruki Murakami son dos de los autores contemporáneos que mayor éxito han tenido a la hora de configurar un universo propio. Al tomar como partida la categoría de *lo fantástico* tal como fue teorizada por Tzvetan Todorov, analizamos cómo estas creaciones se desarrollan en el espacio indeterminado de la fantasía. Tras atender a las concomitancias entre ambos, se advierten algunas diferencias en el tratamiento de lo cotidiano, en cuanto que para Murakami parece albergar un espacio de satisfacción que en las obras de Lynch nos es negado. Por último, se analizan los motivos del sueño y del deseo como acceso al choque traumático con lo real lacaniano, que irrumpe en el orden estructurado de la realidad simbólica en la que, según Lacan, nos constituiríamos como sujetos.

PALABRAS CLAVE: Murakami, Lynch, lo fantástico, psicoanálisis, comparatismo interartístico, Todorov, Žižek

ABSTRACT: David Lynch and Haruki Murakami are two of the contemporary authors who have succeeded the most at creating their own universe. As a starting point, this paper analyses how their works develop the concept of *the fantastic*, as it was theorized by Tzvetan Todorov. After attending to the convergences between both authors, this paper suggests some differences in the treatment of the quotidian: Murakami seems to find some gratification in it, whereas Lynch seems to consider satisfaction hardly possible. Finally, dream and desire are taken as topics that would lead to the traumatic collision with the lacanian real, which breaks into the symbolic order that would constitute our subjectivity and reality as we experience it.

KEYWORDS: Murakami, Lynch, the fantastic, psychoanalysis, interartistic comparatism, Todorov, Žižek



LO FANTÁSTICO: ENTRE LA REALIDAD Y LO SOBRENATURAL

Tanto las películas de David Lynch como el universo narrativo creado por Haruki Murakami comparten una primera y manifiesta característica común: el continuo tránsito entre lo que consideramos la realidad y lo que podemos identificar como sobrenatural. Esta comunicación ininterrumpida emplaza sus narraciones en el ámbito de *lo fantástico*, al que Tzvetan Todorov atribuyó el provocar “una vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1994: 24). En efecto, las historias de ambos creadores suelen comenzar con la presentación de escenarios cotidianos, en los que las leyes “naturales” de la vida diaria de la clase media (con sus respectivas particularidades en Estados Unidos y en Japón) son las que dictaminan y determinan el transcurrir, en apariencia desprovisto de sobresaltos, de los personajes. A la espera de un segundo momento –que no tardará en llegar– de irrupción de lo sobrenatural, la representación de la cotidianeidad alcanza una gran importancia en la obra de ambos autores.

De este modo, en las novelas de Murakami encontramos minuciosas descripciones del atuendo de los personajes, sus gustos alimenticios, las marcas que consumen, la música que escuchan, el modo específico que tienen de ordenar la ropa o los elementos que introducen en su mochila y el orden en que lo hacen. Lynch también nos provee de múltiples escenas caseras, siendo la más emblemática el comienzo de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*) (1986). En primer lugar, el/la espectador/a accede a una amplia panorámica del apacible barrio en el que reside el protagonista. El cielo es azul y las flores, rojas y amarillas, contrastan con la blancura impecable de las vallas que limitan los jardines de las casas. Unos segundos después, se nos permite la entrada al hogar del personaje principal y podemos apreciar en detalle la decoración y el tipo de vestimenta tradicional y algo cursi de sus tías. Al igual que en las novelas de Murakami, el aspecto de los personajes es impecable en las películas de Lynch y aporta una gran cantidad de información. Son significativos el estilo presumido y algo atrevido de Audrey Horne y la intachable elegancia del agente Dale Cooper en *Twin Peaks*

(Lynch, 1990-1991),¹ así como la inocente rebeca rosa y la suave melena rubia con que hace aparición la aspirante a actriz Betty en *Mulholland Drive* (Lynch, 2001) o el aspecto *vamp* de la primera Renée en *Carretera perdida* (*Lost Highway*) (Lynch, 1997). Las escenas en cafeterías son también numerosas: sabemos qué comen o qué beben los personajes de Lynch, siendo el caso más paradigmático y entrañable la afición por los donuts del agente Cooper, anécdota que durante la tercera temporada de la serie se transformará en un signo cargado de significación, pues será uno de los pocos vínculos que Dougie, quien comparte cuerpo con el antiguo Cooper, conserva con su pasado como agente del FBI.

El “acontecimiento aparentemente sobrenatural” del que habla Todorov tarda poco en hacer aparición, porque tanto Murakami como Lynch introducen de forma temprana un acontecimiento imprevisible que provoca una fractura en esa realidad regida por leyes comprensibles y “naturales”. En *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, de Haruki Murakami (2001), pronto enfrentamos la desaparición del gato de Tooru Okada, que actuará como anticipo de los extraños sucesos por acontecer. El cumpleaños número quince de Kafka Tamura en *Kafka en la orilla* (2006) o el encuentro de Mari Asai con Takahashi en *After Dark* (2004) cumplen una función similar. En *Terciopelo azul*, tras el primer despliegue de apacible cotidianeidad, irrumpe el ataque cardíaco del padre de Jeffrey y el posterior hallazgo de la putrefacta oreja cortada en las profundidades ocultas del jardín. La enigmática frase “Dick Laurent ha muerto” a través del telefonillo de una casa acomodada pero anodina en *Carretera perdida*, la visita de la extrañísima anciana que vaticina el futuro de Nikki en *Inland Empire* (Lynch, 2006) y, sobre todo, el descubrimiento del cadáver de Laura Palmer en *Twin Peaks* son detonantes que nos avisan de la incursión en la realidad de algo que la excede y amenaza con ponerla en peligro. “Este es un mundo violento y extraño”, advierte Malta Kanoo en *Crónica del pájaro*, y en sus palabras resuenan aquellas de Sandy en *Terciopelo azul*: “Es un mundo extraño”.

¹ Con *Twin Peaks: The Return* se continuó y concluyó la serie (Lynch, 2017).

Las obras de Lynch y Murakami se mueven en la categoría de lo fantástico porque hay elementos sobrenaturales que irrumpen en la realidad, lo que da lugar a un espacio de incertidumbre que nunca llega a ser descifrado. “Llegué a pensarlo”, dice Todorov, es la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico (1970: 28). No obstante, lo que resulta más interesante es que, una vez quebrada la confianza en la solidez de lo habitual, no habrá manera de efectuar su recomposición, porque el plano de la realidad va a verse atravesado por aquello que la sobrepasa. Es decir, una vez el límite entre la realidad y lo sobrenatural comienza a diluirse, la separación entre estas dos caras se mantiene inconsistente. Los extravagantes personajes que comienzan a hacer aparición en *Crónica del pájaro* viven, comen, se relacionan con personajes del mundo de la realidad y con su cotidianeidad, de modo que están insertos en ella. Así, tras soñar que ha tenido relaciones sexuales con la hermana de Malta Kanoo, confiesa Tooru Okada:

Si no contrastaba cada hecho con detenimiento, siguiendo un orden estricto, no podía discernir hasta dónde llegaba la realidad y dónde empezaba la fantasía. El muro que dividía ambos territorios empezaba a fundirse. En mi memoria, al menos, lo real y lo irreal coexistían con una consistencia y una nitidez casi idénticas. Había tenido relaciones sexuales con Creta Kanoo y, a la vez, no las había tenido (Murakami, 2001: 305)

La confusión entre “lo real y lo irreal” que describe Okada es también un estado permanente en las películas de Lynch, de modo que el par realidad/irrealidad parece funcionar no tanto como una oposición de términos disociados sino, más bien, como una continuidad oculta entre dos aspectos de lo existente en apariencia disgregados entre sí. En este sentido, resulta sugerente recurrir a uno de los elementos topológicos de los que hace uso el desarrollo psicoanalítico de Jacques Lacan: la superficie conocida como banda de Möbius, que, según Lacan, ilustraría de forma más adecuada algunas oposiciones que el psicoanálisis ha interpretado como escisiones más definitivas. La banda de Möbius consiste en una superficie topológica tridimensional que presenta una sola cara y un solo borde, aunque esto difiere de

lo que su aspecto sugiere intuitivamente. La construcción de una banda de Möbius material es muy sencilla: se trata del resultado de cortar una tira alargada de papel y unir sus extremos realizando antes una torsión en uno de ellos. A pesar de que percibimos más de una cara y más de un límite, podemos recorrer con el dedo toda la superficie de forma continua, y lo mismo ocurre con el borde. Además de ser una superficie reglada, esta banda es una superficie no orientable, lo que significa que si tomamos una pareja de ejes perpendiculares orientados y nos desplazamos a lo largo de la cinta llegaríamos al punto de partida, pero con la orientación invertida. Es decir, si una persona se deslizara tumbada a lo largo de la banda mirando hacia la izquierda, al recorrer una vuelta completa aparecería mirando hacia la derecha, sin haber, sin embargo, dejado de recorrer una única superficie.

En lo que a Lynch y Murakami se refiere, podríamos distinguir un primer conjunto de obras en las que la realidad y lo irreal tienden a estar en contacto íntimo y a confluir en un mismo espacio-tiempo de manera con dificultad disoluble. Sería el caso de *Terciopelo azul*, *Twin Peaks* o *Inland Empire*, películas en las que el tiempo narrativo discurre sin aparentes bifurcaciones o cortes diegéticos radicales. Por otro lado, películas como *Carretera perdida* o *Mulholland Drive* sí nos permitirían orientar un punto de inflexión, un doblez en la historia a partir del cual hay un cambio de cosmos, tal como ocurre en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, que distribuye los capítulos pares e impares entre dos historias paralelas en diferentes mundos. No obstante, ni siquiera en estos casos en los que la separación mundo real/mundo sobrenatural está más delimitada podemos considerar una división inflexible. Preguntarnos qué ocurre cuando cortamos una banda de Möbius puede ayudarnos a ilustrar estas interrelaciones. Si realizamos un corte a lo largo de ella, nos encontramos con dos posibilidades. Por un lado, si el corte se realiza en la mitad exacta del ancho de la cinta, se obtiene una banda más larga, pero con dos vueltas, y si volvemos a cortar esta banda por el punto medio de un ancho, obtendríamos dos bandas entrelazadas. Por otra parte, si no efectuamos el corte en la mitad exacta del ancho de la cinta, se obtiene como resultado dos

cintas entrelazadas diferentes, una de longitud idéntica a la original y otra con el doble de longitud. A pesar de que, por ejemplo, en *Carretera perdida* podamos identificar un corte narrativo a partir del cual parecemos abandonar el universo de lo común y entrar en otro diferente, más terrorífico y exaltado en todos sus elementos, lo sobrenatural permea la realidad y, además, elementos de la realidad están presentes en la fase que nos resulta más extraña. La realidad y lo irreal se despliegan, engarzan, multiplican sus conexiones y sus dobleces, mas la continuidad entre ambos elementos siempre es mayor de lo que aparenta. Un personaje que representa esta confluencia es el Hombre Misterioso al que Fred conoce en una extraña fiesta. El Hombre Misterioso, quien proviene de un lugar diferente al de las leyes “naturales”, está presente en ese primer universo real, aunque estremecedor, que abarca desde el inicio hasta la transfiguración del impotente Fred en el fogoso Pete, y que nos revela la inquietante falta de unicidad de la realidad, la fragilidad del espacio y el tiempo que da sentido a la existencia. La presencia del Hombre Misterioso en *Carretera perdida* sugiere la idea de una multiplicidad conectada entre esas diferentes versiones de la realidad, en las que la realidad y lo fantástico se confunden. Como analiza Slavoj Žižek respecto al Hombre Misterioso, “su independencia del tiempo y el espacio [...] corresponde a la independencia del tiempo y el espacio de la red simbólica sincrónica y universal responsable de todo registro” (2013: 165).

Una vez establecidas estas características comunes, advertimos, no obstante, que la representación de lo cotidiano, y, por tanto, la significación del par realidad/irrealidad, difiere en ambos autores. Después de abandonar su trabajo en el bufete de abogados, la vida de Tooru Okada en *Crónica del pájaro* es tranquila y ordenada, aunque también monótona y solitaria. Tras la desaparición de su gato, Okada recibe la noticia de que su mujer ha faltado dos días consecutivos al trabajo sin que la noche entremedias hubiera vuelto a casa, por lo que Okada hace gala de la pasividad que caracteriza a muchos personajes masculinos de Murakami y empieza a sospechar que tal vez su mujer lo haya abandonado. Desconcertado, visita a su vecina y nueva amiga adolescente May Kasahara, quien le aconseja que cuando vuelva a casa se

dé una ducha, escoja ropa limpia y se afeite, pues, según ella, se trata de pequeñas cosas que tienen importancia. Okada vuelve a su hogar y sigue los consejos de May:

Regresé a casa y miré mi rostro reflejado en el espejo. Era cierto que hacía una cara realmente espantosa. Me desnudé, me duché, me lavé bien el pelo, me afeité, me lavé los dientes, me puse loción, luego volví a estudiar, hasta los más mínimos detalles, mi rostro en el espejo. Me pareció que había mejorado un poco. Las náuseas también habían cesado. Sólo tenía aún la cabeza un poco turbia (Murakami, 2001: 200)

Se trata del mismo ritual que encontramos, por ejemplo, en *Kafka en la orilla* cuando Kafka Tamura limpia y observa su cuerpo justo antes de escapar de casa, o cuando limpian la sangre y arreglan los destrozos del cuarto en el que una prostituta ha sido agredida en *After Dark*. Para el escritor japonés, lo cotidiano se presenta asociado al rito, a una serie de pasos significativos y purificadores, detalles sin aparente importancia que aportan tranquilidad y sosiego a la existencia humana en la ciudad, marcada por el ritmo frenético del cual Okada quiere escapar. Esta ritualización de lo cotidiano se hace aún más evidente al comienzo de *Crónica del pájaro*, cuando Tooru Okada decide afrontar el desconcierto que le causa la extraña llamada erótica del siguiente modo: “Decidí que lo mejor sería planchar camisas. Siempre lo hago cuando me siento confuso. Es una vieja costumbre. Mi método se descompone en un total de doce pasos” (Murakami, 2001: 14).

Carlos Rubio, en su obra *El Japón de Murakami*, explica que la idea de purificación ha conformado la vida diaria de los japoneses dando lugar a una “cultura de la limpieza”:

En relación con el interior de las personas hay un aspecto de la limpieza y la pureza ritual del sintoísmo que no se puede pasar por alto. Se puede resumir en el concepto de sinceridad o *makoto*, la pureza interior de pensamiento y acción. [...] *Makoto* es limpieza interior, es responsabilidad social, es exigencia absoluta de que la dignidad personal se mantenga siempre limpia a ojos de los demás y de uno mismo (Rubio, 2012: 223).

Para Murakami, por tanto, la realidad puede revelarse como un lugar reconfortante, un lugar que merece la pena habitar a pesar de haber entrado en contacto con su faceta más perturbadora. De hecho, los personajes de Murakami que han quedado atrapados en el *otro lado* desean volver a la vida corriente, a pesar de que ésta también pueda resultar en ocasiones un retraimiento angustioso. No cabe duda de que Kumiko busca ser rescatada en *Crónica del pájaro*, que Eri Asai quiere escapar de la habitación en el interior del televisor en *After Dark*, y que Kafka Tamura decide regresar de ese espacio *más allá* oculto en el bosque en el que se adentra cuando sigue el espectro de la señora Saeki al final de *Kafka en la orilla*.

Por el contrario, la mayoría de las películas de David Lynch (con excepción de *Terciopelo azul*) suelen presentar el mundo de la vida cotidiana como profundo y perturbador. *Twin Peaks* parece un pueblo tranquilo y acogedor, lo cierto es que sus personajes pertenecen al ámbito que Todorov denominará *lo extraño*, “acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (Todorov, 1994: 41). *Mulholland Drive* comienza con la presentación de una joven, Betty, que llega a Hollywood llena de ilusión, con una actitud tan ingenua que no puede dejar de extrañarnos. Y en *Carretera perdida*, tal como analiza Slavoj Žižek, el mundo “real” con el que comienza la película tampoco escapa a ser, como todo en Lynch, muy extraño y terrorífico:

En *Carretera perdida*, al contrario, el universo *noir* [...] –el universo en el que entramos tras el misterioso cambio de identidad de Fred/Pete, el héroe masculino de la película– no se contrapone a la idílica vida provinciana, sino a la vida aséptica, gris y “alienada” de un matrimonio en un barrio residencial de una megalópolis. [...] tenemos la oposición entre dos horrores: el horror fantasmático del universo *noir* de pesadilla [...] y la (tal vez mucho más inquietante) desesperación de nuestra aburrida y “alienada” vida cotidiana, marcada por la desconfianza y la impotencia (Žižek, 2013: 155-156).

Según Žižek, La salida de la realidad, ansiada por los personajes, parecería conducirnos al choque traumático con *lo real*, el tercer registro propuesto por Lacan junto a lo imaginario y lo simbólico, y que daría cuenta de aquello que se resiste a ser expresado por el lenguaje. El contacto con lo real innombrable desencadena en *Carretera perdida* la vuelta al mundo inicial, que se produce cuando Alice le susurra a su amante Pete: “¡Nunca me tendrás!”. Para Žižek: “De forma significativa, es en este punto cuando Pete se convierte de nuevo en Fred, como para confirmar que la salida fantasmal era una falsa salida, que en todos los universos imaginables/posibles lo que nos espera es el fracaso” (2013: 159). Cuando se intenta escapar de la realidad, el sueño es más real –y, por tanto, más “traumático en su intensidad asfixiante, incluso imposible, en el sentido de que no tiene ningún sentido” (Žižek, 2008: 58)– que la realidad, y que

Lo que “allí” me espera no es una Verdad profunda con la que tengo que identificarme, sino una verdad insoportable con la que tengo que aprender a vivir. El escape es fallido, y retornamos a la realidad en una huida imposible de aquella Verdad traumática que no podemos soportar (Žižek, 2008: 13).

Escapar de nuestra siempre confusa realidad, por tanto, no es posible para Lynch, quien parece lanzarnos un mensaje final: la realidad no solo es múltiple e inconsistente sino también insatisfactoria.

Esto nos lleva a un problema crucial: si nuestra experiencia de la “realidad” está estructurada por el fantasma, y si el fantasma sirve como pantalla que nos protege del peso insoportable de lo real, entonces *la realidad misma puede funcionar como fuga del encuentro con lo real*. En la oposición sueño y realidad, el fantasma queda del lado de la realidad, y es en los sueños donde nos encontramos con lo real traumático. No es cierto que los sueños son para aquellos que no pueden soportar la realidad; por el contrario, la realidad es para aquellos que no pueden soportar (lo real que se anuncia en) sueños (Žižek, 2008: 65).

Que el mundo que nos rodea pueda actuar de refugio o no, parece ser un motivo de divergencia entre la obra de Lynch y de Murakami. No obstante, lo que ambos parecen sugerir es que la realidad no es en esencia sólida, tranquilizadora y nítida. En palabras de Žižek a propósito de su análisis de *Carretera perdida*, la densidad característica de la experiencia de la realidad “no se apoya solo en UNA fantasía, sino en una MULTITUD INCONSISTENTE de fantasías”. El filósofo continúa defendiendo que “Frente a toda esta cháchara de la ‘realidad múltiple’, debemos insistir en otro aspecto: en el hecho de que *el soporte fantasmático de la realidad es en sí mismo necesariamente múltiple e inconsistente*” (2013: 173). No dar el salto al otro lado del espejo no es motivo de tranquilidad. Lo extraño puede sorprendernos en cualquier momento, puesto que está inscrito en las condiciones y estructura de nuestra existencia, en el enmascaramiento de una falla inherente a lo existente que el soporte fantasmático tendría como función amortiguar.

EL SUEÑO Y EL DESEO COMO ACCESO A LO REAL

Una de las escenas oníricas recogidas por Freud en *La interpretación de los sueños* (1978) es la siguiente: en una sala oscura, un padre guarda el cadáver de un niño que descansa en un ataúd de madera. Agotado por las noches en vela, el progenitor acepta el consejo de sus parientes y decide dormir hasta el amanecer, mientras un anciano amigo de la familia se encarga de custodiar el cuerpo del niño. Tras algunas horas de sueño, el padre siente una presión en el brazo, y al levantar la vista descubre a su hijo ante él, quien, con tono de reproche, le dice: “Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?”. Sobresaltado, el hombre despierta para comprobar que en la estancia donde se vela el cadáver un cirio ha caído sobre el ataúd y ha prendido fuego a una manga de la mortaja.

Freud interpreta el pasaje viendo en el sueño del padre la respuesta a su preocupación y al estímulo externo del fuego. Žižek retoma la lectura lacaniana según la cual “el soñador se despierta cuando lo real del horror encontrado en el sueño (el reproche del hijo muerto) es

más horrible que la propia realidad de la vigilia, de modo que el soñador se escapa a la realidad para escapar a lo real encontrado en el sueño” (2013: 161). Además, en la frase del hijo, Žižek detecta una reivindicación de la vida frente a la autoridad simbólica que encarna el padre, de modo que “Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?” se convierte en “Padre, ¿no ves que estoy gozando?” (1992: 154-155).

Tres de los elementos que esta historia pone en juego, el fuego, el sueño y el deseo, están muy presentes en las obras de Lynch y Murakami. Atendamos, por ahora, a los dos últimos, que resultan los más interesantes en la tarea de analizar la estructura significativa de las obras. En línea con la interpretación lacaniana, tanto para Murakami como para Lynch, el papel de los sueños dista mucho de ser una respuesta a un estímulo de la realidad, sino que “El sueño doblega a la realidad y el que se interna al otro lado del espejo, de esos dinteles y marcos que surcan *Twin Peaks*, puede despertar acarreado en su desconcertada memoria la condena de las imágenes todavía no vividas” (Pintor Iranzo, 2006: 73-74). Para Murakami, la relación entre realidad y sueño es también bidireccional, y, al igual que lo soñado puede simbolizar la realidad, ésta también es un símbolo de lo soñado. Los sueños no son un producto pasivo del inconsciente, puesto que en ocasiones pueden convertirse en un mandato agotador y exigente que perturba la vida de quien sueña. Cuando Kafka Tamura viola en sueños a Sakura mientras ésta a su vez duerme en *Kafka en la orilla*, estamos ante una acción que no ha ocurrido pero que aun así siembra ciertas reminiscencias en la realidad. En la segunda parte de *Crónica del pájaro*, Tooru Okada, después de haber accedido a través del pozo a *otra dimensión* onírica donde se encuentra la habitación 208, descubre que en su cara ha aparecido una llamativa mancha azul. Esta interacción queda bien resumida por narrador y protagonista de *La caza del carnero salvaje*:

Hay sueños simbólicos, y hay una realidad simbolizada por tales sueños. O bien, hay una realidad simbólica, y hay sueños simbolizados por tal realidad. El símbolo es lo que podría denominarse el alcalde honorario del universo de las lombrices. [...] Así es el universo de las

lombrices. Para escapar de él, no hay más camino que tener otro sueño simbólico (Murakami, 2016: 91).

Afirma Iván Pintor Iranzo que en el mundo de Lynch “El sexo y el asesinato suelen ser, de hecho, el núcleo de una trama en torno a la cual se derrumba el orden simbólico que guía al espectador en una deriva a través de las memorias de los protagonistas” (2006: 94). Cuando la policía pregunta a Fred y a Renée si tienen cámara de vídeo, Renée contesta que no porque Fred las odia, y éste añade: “I like to remember things my own way”. Hostigado por el deseo inalcanzable de huir de la alienación y la impotencia, Fred se aferra a la memoria como garante del orden simbólico que estructura su narrativa. Rechaza la inmediatez de la cámara con el referente y prefiere construir una historia mediada *a su manera*. No obstante, el deseo de mantener el orden, como cualquier otro, nos conduce a la insatisfacción de la falta y, en especial mediante el sexo y el asesinato, asistimos a la fractura del orden.

El elemento sexual para Lynch y Murakami suele discurrir paralelo a la inmersión de los protagonistas en el misterio. *Terciopelo azul* es también un relato de iniciación sexual de Jeffrey, el protagonista, que discurre parejo a su grado de implicación en lo incomprensible. Del mismo modo, en *Carretera perdida* van de la mano misterio y deseo sexual, puesto que Fred deja atrás su impotencia al transformarse en Pete, un personaje que mantiene múltiples y fogosas relaciones sexuales; y en *Inland Empire* es la relación prohibida entre los dos protagonistas de la película, tanto en la ficción de la película como en la realidad de la película, lo que contribuye de forma significativa a crear la atmósfera de tensión creciente.

También para Murakami el sexo conduce a situaciones inexplicables y efectos incalculables que penetran en la realidad de los personajes. En *Crónica del pájaro*, descubrimos que Kumiko decidió que debía dejar a su marido en el momento en que sintió un desmedido placer sexual con un desconocido, y Creta Kanoo afirma que “Gracias al intensísimo placer sexual que, por primera vez en mi vida, sentí mientras aquel hombre me abrazaba y me acariciaba, se produjo una gran transformación en mi cuerpo” (Murakami, 2001: 316).

También en *Kafka en la orilla*, la desbordante experiencia sexual vivida en el sueño de la maestra parece estar relacionada con el incidente de los niños que, cuando están de excursión bajo su supervisión, se desmayan en la montaña, incidente que provocará la amnesia de Nakata. Todas estas historias tienen en común la implicación de lo soñado en lo real y el sexo como experiencia traumática y desmedida que perturba de forma esencial el interior de los personajes, el choque con lo real a través del sueño.

En sus *Fragmentos de una poética del fuego*, Bachelard plantea que “a veces la imaginación poética violenta la significación” y propone una idea del lenguaje poético como exceso, como una estética del “dinamismo de las palabras inflamadas”, que “responde por el movimiento, por la explosión, a los partidarios del lenguaje estabilizado”. Y añade:

Si pudiéramos hacer sentir que la imagen poética arde en un exceso de vida, un exceso de palabras, habríamos probado, detalle por detalle, que tiene sentido hablar de un lenguaje caldeado, fogón de palabras indisciplinadas donde se consume el ser, en una ambición casi alocada por promover un ser-más, un más que ser (Bachelard, 1988: 2).

La iconografía lyncheana nos presenta personajes excesivos, sexuales, cuyos exponentes más manifiestos serían los iracundos Frank Booth en *Terciopelo azul* y Mr. Eddy en *Carretera perdida*, de los que Žižek realiza un análisis en el que los identifica como los “garantes del respeto más básico hacia la Ley sociosimbólica”, que “en las películas de Lynch, el garante de la ley se presenta, pues, como un agente hiperactivo y ridículo, entregado al goce de la vida” (2013: 163). El motivo del fuego, además, afirma Pintor Iranzo, recorre la obra de Lynch desde su primera instalación *Six men getting sick* (1967) en adelante (2006: 80), y está presente también en la obra de Murakami, en las que cumple una función oscilante entre la redención y la destrucción que la posibilita. Son ejemplos la decisión de Okada, en *Crónica del pájaro*, de adoptar un nuevo nombre y quemar las cartas de su esposa Kumiko, o el final de *La caza del*

carnero salvaje, cuando la silueta del Rata aparece ardiendo, tras haberse sacrificado junto con el espíritu del Carnero, antes de hacer que su casa estalle en llamas.

CONCLUSIONES

Para André Breton, la utilidad capital del sueño reside en el movimiento, en un sentido de contradicción que conduce hacia delante como un impulso vital, “la desconocida fuente de luz destinada a hacernos recordar que, al comienzo del día como al comienzo de la vida humana sobre la tierra, no puede haber más que un recurso que es la *acción*” (Breton, 1955: 44). En relación con esta idea, lo fantástico en Murakami y Lynch no se presenta como mecanismo de evasión de la realidad, sino como confrontación directa con ella. Ambos autores suscitan en el/la lector/a o espectador/a una reflexión sobre lo cotidiano, y nos sugieren nuestra existencia en una realidad múltiple y sorprendente.

En el caso de Murakami, el espectro de lo cotidiano parece acoger cierto grado de tranquilidad y refugio, al que se accede a través de una ritualización que transfiere la higiene material a una especie de limpieza vital y espiritual. Probablemente, la persona lectora de novelas de Murakami identificará esta sensación de calidez y refugio que transmiten sus obras. Para Lynch, sin embargo, los reductos de calma y orden son escasos. Sus personajes desean escapar de la realidad y se ven obligados a regresar a ella debido al choque brutal que experimentan, pero sus vidas diarias se ven acechadas por la amenaza alienante de lo banal o por la inminencia de un peligro cuya llama nunca termina de desvanecerse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. (1988). *Fragmentos de una poética del fuego* (página web). <https://es.scribd.com/doc/234115655/Bachelard-Poetica-Del-Fuego> [27-5-2017].

- BRETON, André. (1955). *Los vasos comunicantes*. Madrid: Siruela.
- CHION, Michel. (2001). *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA-VALERO, Benito Elías. (2015). *La magia cuántica de Haruki Murakami. Las novelas del autor y la ciencia: ficción, era digital y física cuántica*. Madrid: Verbum.
- FREUD, Sigmund. (1978). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza.
- MURAKAMI, Haruki. (2016). *La caza del carnero salvaje*. Barcelona: Tusquets.
- MURAKAMI, Haruki. (2001). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Barcelona: Tusquets.
- MURAKAMI, Haruki. (2006). *Kafka en la orilla*. Barcelona: Círculo de lectores.
- MURAKAMI, Haruki. (2008). *After Dark*. Barcelona: Tusquets.
- PINTOR IRANZO, Iván. (2006). David Lynch y Haruki Murakami, la llama en el umbral. En *Universo Lynch*. Madrid: Calamar.
- RUBIO, Carlos. (2012). *Una cultura de la limpieza. en El Japón de Haruki Murakami*. Madrid: Aguilar.
- TODOROV, Tzvetan. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2013). David Lynch, o el arte del ridículo sublime. En *Lacrimae Rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate.

FILMOGRAFÍA

- LYNCH, David. (director) (1986). *Terciopelo azul (Blue Velvet)* [película]. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group.

LYNCH, David. (director) (1990-1991). *Twin Peaks* [serie de TV]. Estados Unidos: Propaganda Films, Spelling Television.

LYNCH, David. (director) (1997). *Carretera perdida (Lost Highway)* [película]. Estados Unidos: Ciby 2000, Asymmetrical Productions.

LYNCH, David. (director) (2001). *Mulholland Drive* [película]. Estados Unidos: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal+, The Picture Factory.

LYNCH, David. (director) (2006). *Inland Empire* [película]. Estados Unidos, Polonia, Francia: Absurda, Studio Canal, Fundacja Kultury, Camerimage Festival.

LYNCH, David. (director) (2017). *Twin Peaks: The Return* [serie de TV]. Estados Unidos: Rancho Rosa Partnership Production, Lynch/Frost Production.