



## **BRUMAS EXISTENCIALES Y TRANSTEXTUALIDAD EN *LA CIUDAD Y SUS MUROS INCIERTOS* DE MURAKAMI**

**Heraclia Castellón Alcalá** 

*Grupo ILSE, Universidad de Almería*  
heracliacastellon@gmail.com

**RESUMEN:** La novela *La ciudad y sus muros inciertos* (2023) de Haruki Murakami puede ser analizada desde una perspectiva textual (génesis, precedentes textuales) como también estructural, atendiendo a las piezas narrativas que la componen y sus marcas relevantes, sobre todo temáticas. Resulta imprescindible considerar los aspectos del realismo fantástico presentes, orientación literaria especialmente adecuada para reconocer la tonalidad literaria de su autor. Se ha prestado atención a los elementos recurrentes en Murakami y a las posibles aportaciones novedosas de esta novela. La consulta de los trabajos de especialistas de la talla de Seats, Strecher, Rubin, Rubio y Sotelo ha brindado el necesario aporte teórico para el análisis.

**PALABRAS CLAVE:** Narrativa Contemporánea, Haruki Murakami, Literatura Japonesa, Realismo Fantástico, Novelistas Japoneses.

## **EXISTENTIAL MISTS AND TRANSTEXTUALITY IN MURAKAMI'S *THE CITY AND ITS UNCERTAIN WALLS***

**ABSTRACT:** The novel *The City and Its Uncertain Walls* (2023) by Haruki Murakami can be analyzed from a textual perspective (genesis, textual precedents) as well as a structural one, paying attention to the narrative pieces that compose it and their relevant marks, especially thematic ones. It is essential to consider the aspects of fantastic realism present, a literary orientation especially suited to recognize the literary tone of its author. Attention has been paid to the recurring elements in Murakami and to the possible novel contributions of this novel. The consultation of the works of specialists of the relevance of Seats, Strecher, Rubin, Rubio and Sotelo has provided the necessary theoretical contribution for the analysis.

**KEY WORDS:** Contemporary Narrative, Haruki Murakami, Japanese Literature, Fantastic Realism, Japanese Novelists.

## **BRUMES EXISTENCIALES ET TRANSTEXTUALITE DANS *LA VILLE ET SES MURS INCERTAINS* DE MURAKAMI**

**RÉSUMÉ** : Le roman *La Ville et ses murs incertains* (2023) de Haruki Murakami peut être analysé dans une perspective textuelle (genèse, précédents textuels) ainsi que structurelle, en tenant compte des pièces narratives qui le composent et de leurs marques pertinentes, notamment thématiques. Il est essentiel de considérer les aspects présents du réalisme fantastique, une orientation littéraire particulièrement adaptée pour reconnaître la tonalité littéraire de son auteur. Une attention particulière a été portée aux éléments récurrents dans Murakami et aux éventuelles contributions inédites de ce roman. La consultation des travaux de spécialistes de l'envergure de Seats, Strecher, Rubin, Rubio et Sotelo a apporté l'appareil théorique nécessaire à l'analyse.

**MOTS-CLES** : Récit contemporain, Haruki Murakami, Littérature japonaise, Réalisme fantastique, Romanciers japonais.

Recibido: 30/10/2024. Aceptado: 27/12/2024

### **1. Introducción**

*La ciudad y sus muros inciertos*, la novela más reciente de Murakami -2023-, se construye a partir de un escalonado recorrido textual que ha permitido a su autor replantear con mayor enjundia cuestiones temáticas que desde sus inicios como escritor le interesaron, plasmadas ya en narraciones previas de su primera etapa creativa en los ochenta. No es el único caso de transferencia textual entre sus obras, desde luego, pero quizás sí al que ha consagrado mayor autoanálisis y detallado empeño en su redacción. Es sabido que algunas de sus novelas son el desarrollo de previos cuentos, como es el caso de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, cuyo elemento nuclear fue el cuento “El pájaro que da cuerda al mundo y las mujeres del martes”, aparecido en la compilación *El elefante desaparece*; asimismo, en el volumen compilatorio *Sauce ciego, mujer dormida* aparecen dos relatos –“La luciérnaga” y “Los gatos antropófagos”– que posteriormente se incluirán, respectivamente, en las novelas *Tokio blues* y *Sputnik, mi amor*. Esta evidente conexión intertextual suscita especial interés al objeto de comprobar cómo se ha ido modificando su desarrollo narrativo de esta última novela, que ha sido glosado por el propio autor.

A través de las anteriores versiones de la trama de esta novela se aprecian elementos sustanciales, que se mantienen de una a otra reelaboración. Se revelan así como constantes distintivas que circulan en la órbita murakamiana, ya sean modelos de tramas, tipos de personajes, motivos literarios y, principalmente, el entronque de

la narración desde una perspectiva realista, referencial, hacia lo fantástico como fórmula constructiva global (Strecher, 2014: 69). Son elementos recurrentes a lo largo de la producción narrativa del autor que aquí reaparecen y marcan la tonalidad propia que la distingue.

El núcleo constante –a través de todas las formas textuales que esta historia ha revestido– parte del atormentado sentimiento de pérdida y ausencia de la amada que el narrador protagonista sufre desde la adolescencia; la chica que amaba –quien en sus encuentros juveniles le hablaba de una ciudad amurallada a la que verdaderamente su auténtico ser pertenecía, puesto que lo en realidad se mostraba en el mundo real era solo su sombra, no su auténtico ser– desaparece bruscamente. Para entender –como aquí plantea este personaje– que la identidad personal puede asumir diversas formas conviene recordar cómo la aparición de la figura de los fantasmas en la tradición literaria japonesa constituye una fórmula narrativa muy popular, el *kaidan*; sirva como ejemplo el relato “La linterna de peonía”, una conocida historia de fantasmas.

En esas conversaciones entre los jóvenes, el protagonista advierte que es ella quien ha creado la ciudad:

Según entendí, la ciudad nació de ti. O bien fue creación original tuya, o bien ya existía su germen oculto desde el principio en tu interior. No obstante, si bien eso es cierto, también es verdad que yo, con mis preguntas, completamente volcado en querer saber más, intervine en la materialización objetiva, visible y susceptible de ser descrita por medio del lenguaje, de aquella entidad propia que, en principio, solo habitaba en tí (Murakami, 2024: 17).

Sumido en el dolor, el joven nunca supera esa separación, y aún en su madurez anhela reunirse con ella en esa ciudad creada con la imaginación. Ese juego movedido de lo real a lo creado / imaginado, de la identidad propia y sus niveles o pliegues, sustenta todas las versiones textuales de la historia. En particular, el tema del reconocimiento de la identidad propia puede de algún modo venir modulado en el imaginario japonés por los conceptos del neoconfucianismo, que recogió influencias del budismo y del taoísmo (Prado Fonts, 2013).

Carlos Rubio reconoce que es propio de la cultura japonesa la aceptación de fenómenos que difícilmente encajarían desde una óptica occidental:

Los sucesos que configuran los argumentos de las novelas de Murakami [...] reproducen arquetipos orientales. Las desapariciones y las pérdidas que jalonan sus obras son hechos cuya naturaleza inexplicable, lejos de obsesionar o atormentar al personaje afectado, como podría ocurrir con héroes occidentales, son vistas como hechos intrascendentes, como demostraciones tangibles de la porosidad de las paredes que en

el edificio de la cultura japonesa separan realidad de irrealidad [...]. Unas nociones profundamente orientales (Rubio, 2012: 263).

Por otra parte, esta novela avanza en una nueva dirección en cuanto a los asuntos que se proyectan. Es sabido que, en general, la clave para resolver los conflictos que aquejan a los personajes en las historias de Murakami se encuentra en el viaje hacia lo fantástico que cursan. Es ahí, en la travesía por otra realidad, donde se detectan los nuevos intereses y búsquedas de trascendencia que el autor ahora plantea, de calado metafísico, espiritual: ahora son disquisiciones en torno a la muerte, las posibles formas de la existencia humana y la conciencia de sí mismo en una realidad poliédrica y variable.

## 2. Génesis textual y aspectos narrativos

Murakami, de manera inusual, incluye en la publicación de esta novela un epílogo donde da cuenta de la trayectoria de creación de esta obra. Viene marcada por tres etapas de elaboración, las dos primeras en su etapa inicial de escritor en la década de los 80, y la tercera y definitiva, la que ha publicado unos cuarenta años después, en 2023. Refiere que la primera aparición fue un relato breve de 1980, fechado justo después de su segunda novela, *Pinball, 1973*; apareció en una revista literaria, *Bungakukai*, –fórmula de publicación habitual en Japón– titulado “La ciudad y sus muros inciertos”, donde ya la ciudad emerge como reducto imaginario, del que, en este caso, el protagonista decide finalmente salir; era allí donde la chica que amaba había marchado, y su ausencia lo atormenta. Esta información facilitada por el propio autor nos desvela que el asunto y los temas de la novela los ha barajado desde sus inicios literarios, en los que la historia vio la luz como texto de menores dimensiones, si bien con los elementos nucleares: la desaparición de la chica, y el espacio de la otra realidad, la ciudad imaginada.

Pocos años después, en 1985, la historia reaparece en la novela *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. Este texto se estructura en dos mundos paralelos en capítulos alternos: un Tokio de un futuro más bien aterrador –con el encabezado *El despiadado país de las maravillas*– en los capítulos impares, y de nuevo, en los capítulos pares– encabezados con *El fin del mundo*– la ciudad amurallada, descrita y trazada en su geografía y urbanismo tal como aparece en la reciente novela. Ambos escenarios de un futuro distópico llevan a considerar la obra como relato de ciencia ficción.

El germen inicial, el cuento, fue pronto relegado por el autor, quien nunca aprobó su reedición, por lo que su consulta es poco accesible. En una entrevista a

colación de la publicación de *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* Murakami puntualizaba que, pese a su no aprobación del primer cuento, este sin embargo hizo posible la segunda creación, la novela, sin el cual esta no existiría. En 1990, en sus comentarios a la edición en Japón de sus *Obras Completas 1979-1989*, renegaba del primer texto, el cuento, hasta el extremo de pedirles a los editores que no lo incluyesen. Así lo recoge y traduce del texto original en japonés Daniel Morales:

I wrote the story “The City and Its Uncertain Walls” after *Pinball, 1973*, but it was premature for me to write about these themes. I didn’t yet have the ability to write about them. I realized this myself immediately after I finished writing. I regretted what I’d done. I probably shouldn’t have published it. But in a different light, my desire to rewrite it and turn it into something more respectable might have grown even stronger precisely because I put it into print. [...] A failed work is a failed work. I didn’t want it to be exposed to public scrutiny once again (Murakami 1990 cit. Morales 2023).

Morales asimismo atestigua un ligero cambio –de puntuación, más exactamente– en el formato del título inicial, que lleva una coma entre sus dos formantes ( 城 ), y el de la novela del mismo título de 2023, sin coma ( ).

El mismo descontento hacia el cuento plasma ahora el autor en el *Epílogo* de la versión final, donde se detiene en aseveraciones de creador que pocas veces acompañan sus novelas:

Nunca llegué a quedar plenamente satisfecho con el resultado (me pareció habérselo entregado al mundo a mitad de cocción). Por eso, tal vez sea uno de los pocos relatos escritos por mí que nunca he publicado ni como novela corta ni formando parte de ninguna de las antologías editadas tanto en Japón como en el resto del mundo (Murakami, 2024: 629).

Sin embargo, pese a renegar de ese primer relato, reconoce que “aglutinaba una serie de elementos que para mí son de gran importancia. Así lo pensé desde que lo escribí, pero en aquel momento no disponía todavía de la habilidad necesaria para plasmar aquellos elementos” (*ibid.*). Ya en una entrevista en inglés en 1994, según recoge Morales, Murakami declaraba su descontento e insatisfacción por las dos obras, pues ninguna se correspondía aún con sus expectativas:

I wrote a very small piece in the story about a world, a town, surrounded by a high wall. And there was a library in that town. I knew that it wasn’t well written so I just gave up. But I felt there was something very important embedded in that story. After five or six years I expanded it into *Hard-Boiled Wonderland*. But even then, I felt it was not

enough. I felt that there should have been a kind of explosion, a kind of a booster rocket (Harding, 1994 cit. Morales 2023).

Murakami advierte que cuando escribe *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* todavía no está en posesión de un estilo realista, necesaria herramienta, según él, para crear un relato que incursiona en lo fantástico; no será hasta obras posteriores cuando se reconoce capaz de emplear ese estilo realista:

I came to understand that if one's writing style cannot capture reality completely, then one cannot write about unreality. I had been writing in a "pop" style until *The End of the World*, but with *Norwegian Wood* I was able to switch to writing with realism, and from there with *The Wind-Up Bird Chronicle*, *Kafka on the Shore* and *1Q84* I was able to write even more meticulously and even more densely (Yukawa y Koyama, 2023).

Queda así claro que lo que el autor echaba en falta en su tratamiento narrativo en las dos primeras obras —en particular en *El fin del mundo...*— era un tratamiento realista de la historia, y ahora por fin siente que su mayor rodaje como escritor le permite darle la forma adecuada.

Asentada, pues, la vinculación inspiradora que Murakami ha mantenido con este núcleo argumental, se alcanza su formulación definitiva con la novela *La ciudad y sus muros inciertos*. A lo largo de estas tres producciones se constata el proceso de creación que el teórico estructuralista Genette consideraba como una forma de transtextualidad, que él define como “trascendence textuelle de texte”, “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (1982: 13). Se trata de lo que denominó *hipertextualidad*: “J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*” (ibid. 17-18); es decir, un texto (hipertexto), que deriva de otro precedente (hipotexto). De acuerdo con estos conceptos, el texto ulterior, en este caso la reciente novela, es el hipertexto, si bien no es necesario en modo alguno que remita o reproduzca los anteriores: “B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu’en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer” (ibid. 18). Esa transformación queda en buena medida explicada por Murakami en el *Epílogo*, metatexto que responde a su deseo de confirmar cómo esta novela es el resultado final de un tema que ha estado planeando en su mente a lo largo de toda su carrera de escritor.

En el recorrido del asunto narrativo, Murakami va afianzando las líneas argumentales que le interesan. Años después de escribir el primer cuento, desea recuperar la historia de la ciudad, pero la juzga “insuficiente para la elaboración de

una novela, de modo que se me ocurrió crear una segunda historia que corriera paralela a la primera y que, en algún momento, se uniera a esta” (Murakami, 2024: 630). Jay Rubin ha señalado que ambos hilos narrativos corresponden a la doble estructura de la conciencia del personaje, es decir, el personaje actúa en “El despiadado país de las maravillas”, pero es en “El fin del mundo” donde aflora el auténtico núcleo de su conciencia, la conciencia interior: “In *Hard-boiled Wonderland and the End of the World* when tiny echoes from the protagonist’s core “inner” story (“The End of the World”) manage to reach the hard-boiled “outer” world of his consciousness” (Rubin, 2002: 2). Admite Murakami que ambas historias se fundieron en el final de *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* de forma “natural”, pese a carecer de diseño constructivo previo.

Entre los tres textos han transcurrido cuarenta años, que le han permitido consolidar su pericia y dominio del oficio, y ahora desea retomar el asunto con nuevos aportes, por entender que la idea inicial no se había cerrado tampoco en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*:

Caí en la cuenta de que aquella obra imperfecta publicada como relato años atrás, «La ciudad y sus muros inciertos», permanecía inconclusa a pesar haberla desarrollado en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, y entonces empezó a rondarme la idea de que existían alternativas al itinerario seguido en susodicha novela, y de que este solo había sido uno entre muchos otros posibles. No obstante, seguía sin interesarme crear una historia nueva reescribiendo el relato por completo: mi intención era complementar la idea original con una segunda línea narrativa que se solapara con la primera, de manera que ambas avanzaran superponiéndose en paralelo, en una misma dirección hasta tocarse. Lamentablemente, no terminaba de ver con claridad de qué manera podía afrontar ese nuevo tratamiento del relato (Murakami, 2024: 631).

Ese deseo se empieza a consolidar en 2020. Cuando empieza su redacción estalla la pandemia; escribe la primera parte como novela en sí misma, pero meses después decide ampliarla con las otras dos partes. Termina de escribirla a finales de 2022, lo que reconoce como un logro personal y profesional, pues durante todo ese largo periodo la historia no le había abandonado. Se remite para esta reincidencia textual a una cita de Borges, quien sostenía que todo escritor escribe fundamentalmente sobre lo mismo a lo largo de su vida, y aclara que “lo hace con todos los medios a su alcance para insuflarle nuevas y diferentes formas y apariencias a ese repertorio limitado de motivos de que dispone” (Murakami, 2024: 633). A una escala más global, las similitudes entre distintas obras narrativas de Murakami están constatadas; en particular, en lo que se refiere a esquemas argumentales básicos, que se pueden estimar fórmulas constructivas a las que el escritor suele recurrir (Castellón Alcalá, 2024).

Entre los dos últimos eslabones de este recorrido, las dos novelas, de 1985 y 2023, algunas ideas han tomado más peso y han determinado el giro final que se ofrece por fin en *La ciudad y sus muros inciertos*. En el análisis comparativo del propio Murakami entre ambas obras, para él vendría a ser como pasar de la creación de un ambiente, de un paisaje, en *El fin del mundo...*, hasta ofrecer en la última una opción más definida, como una vía de salida; es decir, la primera novela le sirvió para hacer surgir ese universo imaginario, la ciudad, pero ha sido con la novela última con la que cree haber encontrado el desenlace adecuado de la historia:

*The End of the World* ended up like some sort of landscape. For *The City and Its Uncertain Walls* I wanted to write a clear exit. [...] I didn't want to end the book by shoving away the reader as in *The End of the World*, but instead provide a premonition of some sort of answer, a sort of logic to the story (Yukawa y Koyama 2023).

Así pues, este proceso evolutivo del relato desde una idea inicial, el germen, su transformación en un sucesivo estadio, hasta llegar a la versión narrativa final también la ha analizado Genette, al hablar de amplificación:

L'amplification est l'un des « sentiers de la création » –disons plus modestement de la genèse de bien des œuvres que rien en principe ne désigne comme aucunement hypertextuelles–. En fait, le « sujet » d'une œuvre, fût-ce une anecdote rapportée ou un événement vécu [...], se présente toujours comme un texte minimal, qui se développe peu à peu dans l'esprit de l'écrivain par germination ou cristallisation (Genette, 1982: 442).

A lo largo de ese itinerario transtextual queda, pues, constancia de que la novela actual da la oportunidad a su autor de culminar una ficción que ha llevado en su carpeta personal de temas y asuntos a lo largo de toda su creación.

El plan inicial de Murakami al retomar el asunto se plasmó en la primera parte de la reciente novela, si bien, como ha declarado, una vez terminada, decide ampliarla; es decir, tras escribir como obra acabada, autónoma, lo que en la versión actual es la primera parte, estimó que aún había materia narrativa que desarrollar: “Me di cuenta de que la historia pedía más y que necesitaba continuarla, y así, escribí el Libro 2 y, a continuación, el Libro 3” (Murakami, 2024: 633). Sin llegar a afirmar que hay discontinuidad, parece innegable que la primera parte responde a rasgos diferentes a las otras dos. En ella, como en *El fin del mundo...*, se alterna la ubicación entre dos mundos paralelos, y el narrador protagonista transita del mundo real -de su adolescencia, cuando podían verse, o más fugazmente, su vida de universitario en Tokio- a la ciudad amurallada y sus entornos (río, biblioteca, las dependencias de la muralla y el guardián...). La ciudad ya aparece como una creación mental de los

personajes, que de algún modo cobra vida propia. En esta primera parte catorce de sus veintiséis capítulos (3, 5, 7, 9, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 25 y 26) ubican la acción en la ciudad amurallada.

La segunda parte, algo más extensa –del capítulo 27 al 62–, se inicia en Tokio, para después –del capítulo 30 en adelante– trasladar la acción a una remota aldea montañosa, en la prefectura de Fukushima. En la tercera parte, el tramo final del relato, la ciudad amurallada copa los ocho capítulos.

La atmósfera narrativa difiere entre las distintas partes; la diferencia es sobre todo apreciable de la primera con respecto a las otras dos. El inicio de la obra recoge de manera recurrente el intenso dolor que aqueja al protagonista por la inesperada desaparición de la joven que ama. Su anunciada marcha a la ciudad parece haberse consumado, y en los capítulos ubicados en el mundo real, el narrador devana su inconsolable soledad, que le impide hallar alivio o estímulo en nada de lo que le rodea. Las fuerzas que rigen su vida son “monotonía, silencio y soledad”, pues no por marcharse ella se ha borrado de su vida: “Seguía *teniéndote presente* en mi vida. Sí, tu presencia, tus palabras, tu existencia permanecían intactas en mi corazón. Seguía pensando en ti desde algún lugar profundo de mi alma” (Murakami, 2024: 167).

En esta primera parte, como se observa, el narrador se dirige a la joven como destinataria de su dolorido discurso, como narrataria, por lo que le habla en segunda persona. Como curiosidad idiomática, estilística, Murakami emplea una forma gramatical distinta para el pronombre de segunda persona, ese *tú* –*Kimi*– a quien se dirige en la primera parte. Esos rasgos distintivos de las formas pronominales forman parte de las grafías posibles de la lengua japonesa. Así, el tipo de alfabeto para el pronombre *tú* en la primera parte de la novela cambia, según sea un capítulo ubicado en la ciudad, o en el mundo real del protagonista: respectivamente, emplea el kanji, sistema más conceptual con ideogramas, en la ciudad; en el mundo real, por contraste, emplea hiragana, alfabeto de sistema fonético (Morales 2023).

En las siguientes dos partes de la novela, el foco ya no se dirige hacia la joven que ama, cuya figura queda bastante diluida; las referencias a ella se hacen ya en tercera persona; hay, igualmente, otro cambio gramatical en el texto original japonés: el narrador protagonista ahora se automenciona como *Watashi*, en lugar de *Boku* (Yusaku 2023), como hacía en la primera parte. Ambas son formas pronominales para la primera persona, con matices que en español no se marcan: *Watashi* para hablante adulto, *Boku*, en cambio, lo usaría un hablante varón joven. De los diferentes usos pronominales en ambas lenguas se han ocupado, entre otros, Rubio (2012: 422) y López Jara (2020: 621).

La segunda parte se ambienta en la pequeña población de montaña en la prefectura de Fukushima donde decide instalarse como director de la biblioteca y abandonar su estéril vida en Tokio. Así recapacita cuando, desconcertado tras abandonar su sombra la ciudad amurallada, se descubre confundido a sí mismo en un mundo impersonal, deshumanizado hasta el vacío: “Yo ya no era más que una pequeña rueda dentada dentro del engranaje de una sociedad de tamaño descomunal, una diminuta pieza de su inmensa maquinaria, una mera pieza intercambiable. ¿Cómo no iba a sentir lástima de mí mismo ante tal panorama?” (Murakami, 2024: 194).

El interés se centra ahora en nuevos personajes, habitantes de esa población, algunos notoriamente peculiares: el anterior director de la biblioteca, ya fallecido, con cuyo fantasma mantiene el protagonista conversaciones cruciales; el joven innominado de la camiseta del *Submarino amarillo*, autista y con capacidades muy especiales, cuyo apelativo testimonia una vez más la presencia significativa de la música en los relatos murakamianos; la mujer de la cafetería, con la que inicia una nueva relación; o la bibliotecaria ayudante, Saeda. Esta segunda parte, al igual que las otras dos, podría ser una novela en sí misma. En el conjunto de la obra, podría entenderse como apartado de transición; es decir, se ubica en el mundo real, pero al personaje se le dan claves para pasar al otro lado, a la ciudad amurallada. Y es en el espacio real –el río, una estancia inferior de la biblioteca, el bosque– donde tienen lugar sucesos extraordinarios, como la mencionada aparición de un fantasma, o asimismo, la misteriosa desaparición de otro personaje, el chico.

En la tercera, la de menor extensión, solo ocho capítulos, el escenario total es la ciudad amurallada. El interés se centra en el joven autista, que ha optado por marchar del mundo real, en el que se siente desplazado; en su nuevo emplazamiento, ahora se muestra elocuente. El final de la novela, resuelto en la clave fantástica de Murakami, pudiera ser el inicio de un nuevo relato. Se registra, pues, un progresivo desplazamiento en el encuadre general del texto: de la juvenil relación y sus decisivas consecuencias de la primera parte, se pasa en la segunda a la creación de un nuevo marco, la aldea de montaña, con nuevos asuntos de intrincada trascendencia, para retornar en la tercera parte a la ciudad amurallada y cerrar el ciclo del deambular del protagonista por el entrecruzamiento de esferas, de las reales a las imaginadas o del otro lado de la vida. En esa incertidumbre incesante del protagonista, los elementos que se introducen en las dos últimas partes pueden guiarle en su búsqueda:

The main protagonist is someone who, however old he gets, carries some hesitation within him. Koyasu tries to give him wisdom, and the boy, innocence. Equipped with wisdom and innocence, the main character should be able to start perceiving where his ego would become defined (Yukawa 2023)

El propósito declarado del autor en el *Epílogo* apunta precisamente a admitir las diversas formas de existir en que el ser humano se puede mover: “En definitiva, la realidad no es estática, sino que se halla sometida a un incesante devenir, y ¿no es en ese devenir donde se encuentra la esencia de toda historia? Yo así lo pienso” (Murakami, 2024: 632).

### 3. Rasgos temáticos. Continuidad y Novedad

Dentro del abanico de asuntos que la novela plantea, de principio reaparece uno que viene siendo el *leitmotiv* en buen número de las narraciones de Murakami; se trata de la desaparición de la joven amada en la juventud / adolescencia, cuya separación inflige al protagonista en esta temprana etapa vital un dolor tal que le dejará heridas imborrables hasta su madurez. La añoranza insalvable por un primer amor juvenil aflora en otras varias narraciones anteriores de Murakami (Castellón Alcalá, 2024), básicamente en las novelas *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (1992) y *IQ84* (2009/2010), extensa y destacada novela desarrollada –según declara el propio Murakami– a partir del cuento “Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta en una soleada mañana del mes de abril”, del volumen *El elefante desaparece* (1993): “A boy meets a girl. They have separated and are looking for each other. It’s a simple story. I just made it long” (Anderson 2011). Pero también en algunos otros cuentos, además del ya citado, escrito en su primera época; tales cuentos serían “With The Beatles” y –en menor medida– “Áspera piedra, fría almohada”, incluidos ambos en el último libro de relatos cortos, *Primera persona del singular* (2020). En este conjunto de obras el protagonista está atenazado en su itinerario amoroso por el recuerdo indeleble de un primer amor en su temprana etapa juvenil –o incluso anterior, en la pubertad (*IQ84*)–; no ha podido olvidar su iniciación amorosa, su primera experiencia de enamoramiento intenso y de inocentes encuentros con una compañera, la cual, pese a los años transcurridos, no se ha borrado de su mente. Esa lejana imagen femenina se convierte para él en su prototipo, en el referente con que evalúa a las posteriores parejas, y nada puede colmar su ausencia.

Junto a ese asunto argumental, a lo largo de la producción narrativa de Murakami hay otro que también asoma con presencia frecuente en muchas de sus obras: el protagonista es abandonado por su esposa, para quien la convivencia conyugal es insatisfactoria. Así ocurre, por ejemplo, en *La caza del carnero salvaje*, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* y *La muerte del comendador*. De nuevo, la pérdida de la mujer, su ausencia, trastorna la vida del protagonista y le acarrea una profunda crisis vital, un marasmo del que consigue salir tras afrontar una serie de episodios de carácter fantástico. En *La ciudad y sus muros inciertos* se conjugan

ambos motivos: la joven amada lo abandona, y queda en soledad repentina y desatinada para arrastrar el peso de su vida.

En *La ciudad y sus muros inciertos* de nuevo se confirman, pues, elementos de factura propia de Murakami: el argumental de la prevalencia del primer amor juvenil y la soledad de sentirse abandonado; y, por supuesto, la orientación de la trama hacia lo fantástico, consustancial en sus obras. En efecto, por la añoranza de la chica que le inspiró el primer amor, el protagonista desea unirse a ella en la ciudad amurallada de la que le había hablado y ponderaba como propia; para eso, debía renunciar a su sombra. Cuando él llega a esa ciudad, comprueba su naturaleza específica, un recinto fuera del barullo ordinario, pero es también un lugar cuyos habitantes han tenido que renunciar a su sombra, a parte de su identidad y libertad, están desposeídos de su conciencia:

La naturaleza estática y contemplativa de este lugar, con sus escasas y simples palabras, en el cual te habías criado: esta ciudad humilde y frugal, en la que reina la calma y está detenida en el tiempo, sin electricidad, sin gas, sin manecillas en los relojes, sin libros en su biblioteca, donde las palabras conservan su significado primigenio y las cosas ocupan su lugar establecido, ancladas en él para siempre (Murakami, 2024: 95).

El recurso al componente fantástico se podría decir que es casi intrínseco en la mayor parte de las historias de Murakami. Resulta aquí de utilidad remitirse a una definición de lo fantástico en la literatura:

La convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no se produce [...]. Una de las condiciones esenciales de funcionamiento de las obras fantásticas: los acontecimientos deben desarrollarse en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real. (Roas, 2009: 94-95).

Los elementos de cariz extraordinario o sobrenatural se cruzan en el devenir de los protagonistas y, finalmente, conllevan la superación de sus crisis existenciales. Especialistas que han indagado en el universo literario del autor, como Strecher, señalan que es a través de la entrada en lo fantástico como las atribuladas criaturas murakamianas acceden al autoconocimiento, a su propio descubrimiento. A ese criterio responde la explicación de Strecher, que interpreta que las entidades ajenas al mundo real permiten que aflore el mundo interior que oprime al personaje, y así lo liberan del peso que lo lastima causado por una estructura social deshumanizadora:

They existed in order to assist the protagonist in bearing up beneath the crushing weight of his nostalgic despair. Their task was to emerge into the light, to ease the burden of anguish and confusion suffered by the Murakami hero, who sought, unsuccessfully, the

process by which he had lost his youth and become merely another cog in an unfeeling and dehumanizing social System that had appropriated his will, indeed, his very soul. (Strecher, 2014: 5).

Otros especialistas han analizado este componente en la producción literaria de Murakami. La aproximación crítica de Seats a su literatura se desarrolla esgrimiendo complejas teorías de inspiración lacaniana, que él proyecta a los procesos sociales que vive Japón en su asimilación de la modernidad. Se refiere, por ejemplo, a cuando Murakami plantea la cuestión de la identidad propia o de eventos al margen de la lógica del tiempo y su medida, y lo convierte en materia literaria, desde un prisma estético. Seats lo interpreta como un resultado creativo derivado de la forma en que en la época contemporánea Japón construye su modernidad, lo cual implica abordar asuntos como la subjetividad y el tiempo:

His narrative attempts to problematize time by using, paradoxically, the very device which gave rise to the differend in the first place: the aesthetic of the sublime. This radically inventive approach, goes to the heart of the debate about Japanese modernity, and in doing so, invariably engages with the issues of subjectivity and time (Seats, 2002: 504).

El repertorio de elementos fantásticos que pululan en *La ciudad y sus muros inciertos* abarca seres de entidad no real –el fantasma del anterior director de la biblioteca, Koyasu–; eventos –la llegada del protagonista a la ciudad amurallada, o también la marcha a la ciudad del joven autista, cuyo cuerpo físico queda en el mundo real como una “carcasa” abandonada–; estados mentales, básicamente los sueños del narrador protagonista; lugares, la biblioteca de la aldea de montaña y el río. A través de todos ellos el protagonista accede de algún modo desde el mundo real al mundo creado –por su joven amada y por él– de la ciudad, y a fenómenos extraordinarios que le muestran otras formas de existencia.

Lo llamativo en el caso de Murakami es que todo ese despliegue fantástico sobre el que fabula, en paralelo al mundo real, viene a su mente como de un modo natural, espontáneo y no buscado; esa creación fluye como algo natural, son imágenes que nutren su escritura sin su control ni guiar su curso: “If you want to find a magical situation, magical things, you have to go deep inside yourself. So that is what I do. People say it’s magic realism — but in the depths of my soul, it’s just realism. Not magical. While I’m writing, it’s very natural, very logical, very realistic and reasonable” (Anderson 2011).

Como se constata, en relación a la consideración de su propia obra, de si podría encuadrarse o no en el realismo mágico, Murakami arguye que en realidad son sus propias visiones, las imágenes de su mente, sin recurrir a otros factores o prácticas.

Más recientemente, abundando en su no adscripción al realismo mágico, apunta que en la producción literaria de García Márquez tuvo especial peso el indigenismo, lo que en absoluto opera en su obra (Yukata y Koyama 2023). También en la novela *La ciudad y sus muros inciertos* marca distancia con respecto al realismo mágico de García Márquez, da un paso más en las diferencias, basándose en que en la obra del colombiano realidad e irrealidad se mezclan y funden, tal como le dice al protagonista en la segunda parte la mujer de la cafetería, con la que el personaje parece estar en el preámbulo de una nueva relación. A través de este personaje Murakami formula su criterio personal, al declarar, en cambio, que ambos dominios, realidad e irrealidad, sí están separados, tienen sus propios límites que deben franquearse:

La literatura del colombiano García Márquez rehuía las distinciones concluyentes entre vivos y muertos, y ponía en duda la separación diáfana entre realidad e irrealidad o la existencia de muros disociativos entre ambas. En mi humilde opinión, sin embargo, esos muros quizás existan. Mejor dicho, estoy convencido de que existen, pero son muros inciertos: tanto su rigidez como su forma son relativas con respecto al lugar y a la persona, y, por tanto, los muros se alteran y modifican como si de seres vivos se tratara. (Murakami, 2024: 567).

Sotelo ha aportado acertadas explicaciones en torno a la configuración de las distintas dimensiones por las que circulan las historias de Murakami:

Para Murakami el mundo real estaría rodeado por infinidad de mundos posibles de contenido ficcional que pueden integrarse en sus textos y actúan como artefactos culturales [...] La accesibilidad a sus textos se logra a través del realismo fantástico, las leyendas fantásticas, los relatos próximos a la ciencia ficción e incluso la ficción realista (Sotelo, 2013: 41).

El acceso al territorio fantástico en la trama se produce de diversas formas; en la primera parte, de modo repentino, inexplicable, el protagonista se encuentra que ha caído en brusco descenso ante la puerta de la ciudad, en la que entra después de que el guardián lo despoje de su sombra, requisito inexcusable de entrada. En la segunda, lo fantástico aparece en forma de encuentros con el fantasma del anterior director propietario de la biblioteca de la población a la que el narrador se ha mudado; tales encuentros se dan en ciertos espacios de la biblioteca, fundamentalmente en una sala en el semi sótano. Carlos Rubio ha subrayado como dentro del imaginario oriental, y en concreto en la cultura japonesa, las figuras de los fantasmas no resultan inusitadas o asombrosas, sino que proceden

de una tradición japonesa muy antigua. En ella monstruos y fantasmas han establecido una especie de pacto de convivencia con el mundo humano, un universo dentro del cual

la vida entera de los japoneses estaba –y aún está– pautada por actos mágicos [...] El mundo de los mortales de las literaturas orientales está poblado de personajes y situaciones de otro mundo, el sobrenatural, que deambulan y sobrevienen con una naturalidad y descaro que no encuentra parangón en las literaturas del Occidente europeo (Rubio, 2012: 277).

También en la segunda parte se produce la intervención de lo fantástico en la misteriosa forma en que el joven de la sudadera accede a la ciudad amurallada, al dejar su materia corpórea, su “carcasa”, abandonada en un edificio tras el bosque; en ese entorno aislado se puede registrar cierta similitud con el lugar de lo fantástico en la novela *La caza del carnero salvaje*.

El cierre de la segunda parte de *La ciudad y sus muros inciertos* se desarrolla en el río. El río, a lo largo de todas las partes de la novela, y más especialmente entre la segunda y la tercera, se convierte en la franja espacial que enlaza ambos mundos, es un camino de conexión y zona de paso hacia la otra realidad. Su entidad radical en la trama se constata ya en el mismo inicio de la novela, en las primeras líneas:

Fuiste tú quien me habló de aquella ciudad. Aquella tarde de verano remontábamos el curso del río envueltos en el dulce aroma de las plantas, íbamos sorteando tímidos diques y deteniéndonos de vez en cuando a contemplar los pececillos plateados que nadaban en los remansos (Murakami, 2024: 5).

El avance a la última parte, la tercera, se produce para el protagonista a través del río; sin saber cómo, se ve en el río de su infancia, lo va remontando, su cuerpo va rejuveneciendo hasta los diecisiete años, y allí se reencuentra con la joven, ambos sin sombra y fuera del tiempo. El río como escenario para lo que escapa de la realidad: el personaje identifica esa vivencia “como el territorio ubicado más al filo de la realidad, en su extremo más abstracto y conceptual” (Murakami 2024, 570).

Ese es uno de los episodios en los que el protagonista se cuestiona acerca de lo que experimenta, de si su naturaleza es real, irreal... Esa incertidumbre lo aqueja en diferentes ocasiones, como ocurre en el capítulo veinticinco de la primera parte, cuando carga con su debilitada sombra para salir de ciudad: “En el interior de mi cabeza, estaba librándose una encarnizada batalla entre la realidad y la ficción, y yo me encontraba en plena encrucijada, entre una y la otra; y en la fina línea que divide la conciencia de la inconsciencia, dudaba de a cuál de los dos mundos pertenecía” (Murakami, 2024: 181). Y no hay una respuesta unívoca, contundente; al menos, no la hay para el personaje cuya peripecia existencial le ha llevado a deambular de un plano al otro, y atravesar sus estadios intermedios; no hay una realidad, sino que esta se bifurca:

Cual corriente de aguas subterráneas que fluye por un laberíntico entramado de pasajes, también la realidad se ramifica en incontables caminos que avanzan entrecruzándose, uniéndose y desuniéndose, enredándose. Y aquello que nosotros juzgamos como real no es sino una mera abstracción de todo ese entrelazamiento. Esa es, al menos, mi forma particular de ver y experimentar eso que llamamos realidad. «No, realidad no hay más que una», dirán algunos. Tal vez (Murakami, 2024: 191).

Una estación de transición, de paso intermedio, entre lo real vivido y la otra dimensión la representan los sueños del personaje. Jay Rubin ha puesto de relieve el peso específico que alcanzan los sueños en el devenir de los personajes, al revelarles mensajes y consignas trascendentales para su destino:

At the core of the self, lies the story of who each of us is: a fragmented narrative that we can only know through images. Dreams are one important way to come into contact with these images, but often they surface unpredictably in our waking lives, are briefly apprehended by the conscious mind, then return just as suddenly to where they came from (Rubin, 2002: 2).

En la búsqueda en el interior de sí mismos puede ocurrirles a los personajes que los resultados hallados lleguen a provocar el espanto hacia uno mismo. Este motivo literario también ha aparecido previamente en otras historias murakamianas, como en los relatos “El espejo” del volumen *Sauce ciego, mujer dormida*, o “Primera persona del singular”, relato incluido en el libro del mismo título. En ese viaje al propio interior se percibe el mal, una fuerza odiosa que no se quiere descubrir; el mal, pues, reside en el propio interior, como relata el vecino anciano al protagonista en la ciudad amurallada:

Lo único que soy capaz de decir acerca de lo que presencié es que, fuera lo fuese, ningún ser humano debería contemplar una cosa así. Dicho esto, sin embargo, debo añadir que se trata de algo que cada uno de nosotros llevamos dentro. Está dentro de mí, dentro de ti. No obstante, nadie debería verlo. Esta es la razón por la que casi todos nosotros vivimos con los ojos cerrados (Murakami, 2024: 91).

Pero si la cuestión de lo real se hurta tras una nebulosa incierta, también la propia identidad se presta a suscitar interrogantes. Ese es el debate que aquí plantea el autor acerca de la auténtica identidad del protagonista –y de la joven amada– y su sombra; es decir, ¿es él mismo quien se mueve en el mundo real, o es su sombra, ya que él eligió marchar a la ciudad amurallada? El desconcierto del protagonista no encuentra respuesta: “Tuve también la ambigua impresión de que, en un determinado momento, algún tipo de fuerza o energía actuó para que yo me escindiera en dos” (Murakami, 2024: 193).

A esa dicotomía identitaria aún añade la trama un nuevo componente, la duplicidad de seres que pueden fundirse en un mismo individuo, como finalmente le ocurre al protagonista; él, como individuo, acaba sumándose en su existir a alguien más. Hay, entonces, una conciencia propia dotada de “elasticidad”, que tanto puede escindirse para habitar en mundos distintos –el mundo real y la ciudad imaginada–, como aglutinarse con otro ser con quien se funde y une. Así se lo justifica al protagonista quien le pide que fundan uno con otro su identidad: “Originariamente, ambos éramos uno, créame. Después de separarnos, sin embargo, permanecemos divididos como dos seres individuales, diferenciados, para el resto de los días. En esta ciudad, sin embargo, podríamos volver a unirnos. Yo sería usted” (Murakami 2024, 594).

Es, pues, un haz de asuntos de hondo alcance lo que Murakami ha barajado en la novela, que atisba cuestiones de difícil respuesta, quizás vinculadas a su propio periodo biográfico, interesado en meditar sobre las grandes claves vitales, sustanciales: la propia existencia, los niveles de conciencia, la muerte, la eternidad... En esa carpeta de asuntos se aprecian no solo temas familiares al autor, sino también intereses menos constatados en su producción narrativa. Se marca, pues, con esta novela, una novedad temática de corte trascendente, al abordar los grandes enigmas con los que los seres humanos se enfrentan, especialmente en las etapas más avanzadas de la vida. Esta nueva preocupación es, de alguna manera, la prolongación de la indagación narrativa sobre la vejez y la brevedad de la vida que se plasma en la obra inmediatamente anterior, el volumen de relatos *Primera persona del singular*.

Para abordar en esta novela los dos últimos asuntos citados –la muerte y la eternidad–, Murakami se vale de los personajes de Koyasu, el fantasma del anterior director de la biblioteca; y del joven autista, con quien el protagonista sostiene en la tercera parte conversaciones en torno a las creencias, o más bien, en torno a la fe como vía y solución final. Ambos le dan al protagonista pautas con las que afrontar sus incertidumbres; Koyasu, por ejemplo, le ofrece una cierta respuesta ante las dudas de la escisión de la identidad propia:

Su yo real y su sombra son las dos caras de una misma moneda, el anverso y el reverso –meditó pausadamente Koyasu en voz alta–. Cada una cumple su papel en la vida, en función de las circunstancias. Y gracias a ello, el ser humano es capaz de superar las adversidades y mantenerse en pie (Murakami, 2024: 382).

Con el joven autista, inadaptado inevitablemente en el mundo real que encuentra por fin su lugar adecuado en la ciudad amurallada, el protagonista mantiene un sustancioso diálogo a través del cual el joven le apunta la fórmula posible con la que abordar las incógnitas existenciales que se escapan a nuestro alcance; así sugiere el joven que quizás se puede evitar la mortalidad como algo inexorable: “Una fe

asentada en lo más profundo de tu alma. Sin vaguedades ni condiciones” (Murakami, 2024: 613).

Es claro que esta novela encierra especial valor para su autor; su proceso de reelaboración así lo valida, como él reconoce en el “Epílogo”: “Para mí significaba mucho tanto en lo profesional como en lo personal” (Murakami, 2024: 635). Al darle un nuevo rumbo a historias y asuntos de anteriores épocas, Murakami nos ofrece una perspectiva privilegiada de sus orientaciones creativas y de sus intereses temáticos más aquilatados, en una extensa novela que transita por un itinerario constructivo diverso y abierto a diferentes planteamientos. Muestra las claves emblemáticas de su literatura desde una nueva tonalidad, que apunta a la reflexión y a indagaciones en torno a lo trascendente.

### Referencias bibliográficas

- CASTELLÓN ALCALÁ, H. (2024). “Modelos de argumentos en la narrativa de Murakami”. *Anuario de Estudios Filológicos*, 47, 69-91. <https://doi.org/10.17398/2660-7301.47.69>
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil.
- HARDING, J. W. (1994). “Haruki Murakami.” *BOMB*. #46 January 1. Citado en Morales. <https://bombmagazine.org/articles/1994/01/01/haruki-murakami/>
- LÓPEZ JARA, S. (2020). “La estructura informativa española y japonesa: problemas con el tema y el foco en la enseñanza del español a japoneses”. En *Perfiles, factores y contextos en la enseñanza y el aprendizaje de ELE/EL2*. Universidade de Santiago de Compostela, pp. 609-623. [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/asele/pdf/29/29\\_0043.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/29/29_0043.pdf)
- MORALES, D. (2023). “Review of Haruki Murakami’s (The City and Its Uncertain Walls)”. *Medium* 29 junio. <https://medium.com/@howtojapanese/review-of-haruki-murakamis-街とその不確かな壁-the-city-and-its-uncertain-walls-2023-c1ea552d148c>
- MURAKAMI, H. (1990). “Telling the Story of my Works”, *Murakami Haruki Complete Works 1979–1989* Vol. 4, Kodansha, 1990. Trad. del japonés Daniel Morales. Citado en Morales.
- MURAKAMI, H. (2024). *La ciudad y sus muros inciertos*. Trad. Juan Francisco González Sánchez. Barcelona. Tusquets.

- PRADO FONTS, C. (2013). “Bases de la cultura y el pensamiento de China y Japón”. *Pensamiento*, septiembre. Universitat Oberta de Catalunya. [https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/78832/1/Bases%20de%20la%20cultura%20y%20el%20pensamiento%20de%20China%20y%20Jap%C3%B3n\\_M%C3%B3dulo%201\\_Pensamiento.pdf](https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/78832/1/Bases%20de%20la%20cultura%20y%20el%20pensamiento%20de%20China%20y%20Jap%C3%B3n_M%C3%B3dulo%201_Pensamiento.pdf)
- ROAS, D. (2009). “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. En T. López Pellisa y F. A. Moreno Serrano (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Asociación Cultural Xatafi. Universidad Carlos III de Madrid, 94-120. <http://hdl.handle.net/10016/8584>
- RUBIN, J. (2002). *Haruki Murakami and the music of words*. London, The Harvill Press.
- RUBIO, C. (2012). *El Japón de Murakami*. Madrid, Aguilar.
- SEATS, R. M. (2002). *Murakami Haruki: The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Tesis doctoral Universidad de Murdoch. <https://researchportal.murdoch.edu.au/esploro/outputs/doctoral/Murakami-Haruki-The-simulacrum-in-contemporary/991005542134007891>
- SOTELO, J. (2013). *Los mundos de Murakami*. Madrid, Izana Editores.
- STRECHER, M. C. (2014). *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- YUKAWA, Y. y T. KOYAMA. (2023). “Novelist Haruki Murakami speaks of fully pursuing motifs in latest novel”. *Kyodo News*, 15 noviembre.
- YŪSAKU, T. (2023). “«La ciudad y sus muros inciertos»: Murakami Haruki regresa al escenario de una vieja historia”. *Literatura Cultural* 24 mayo. <https://www.nippon.com/es/japan-topics/bg900467/>