

La banda sonora de la vida. La música a  
*Tòquio Blues i Alta Fidelitat*

Carla Vilardebó  
Curs d'especialització en estudis literaris  
Treball final  
Febrer de 2008

## **Introducció: música i colonització. Identitat i nacionalisme**

La música forma i ha format part del patrimoni cultural de totes les civilitzacions al llarg de la història de la humanitat. És també un dels mitjans de comunicació més antics, des de temps immemorables forma part de les nostres vides. Antigament a través de les cançons es narraven les gestes dels personatges més rellevants de l'època. És interessant destacar com la barreja de música i paraula ajudava a recordar les notícies que s'havien de pregonar, i com la música era i és encara avui en dia, usada com a arma de seducció, recordant especialment la figura dels trobadors a l'Edat Mitjana.

No em centraré aquí en analitzar com la música ens ha acompanyat al llarg de la història de les civilitzacions, però sí en com aquesta ens condiciona en la cultura contemporània, sobretot des del moment en que la música penetra profundament en la nostra vida, com a societat i com a individus, com es converteix en un llenguatge que conforma la nostra identitat, ens ajuda a expressar emocions i sentiments. En altres paraules: dóna forma al nostre pensament.

La música, i especialment la música pop rock occidental i anglosaxona, per ser més exactes, tradicionalment associada al folklore particular de cada cultura, adquireix arribat un moment una universalització i traspasa fronteres, com en el seu dia feren els grans imperis occidentals, especialment europeus.

Es pot crear un paral·lelisme entre la colonització estricta i la colonització cultural. Per un costat, agafant les paraules que la Gran Enciclopèdia Catalana fa servir per definir el mot colonització, entenem com a colonització estricta 'la introducció de la civilització europea a països socialment i econòmicament endarrerits, als quals hom imposà la llengua, els costums, les tècniques de producció i les creences religioses del país colonitzador'. Per l'altre, la colonització cultural, una colonització no bèl·lica en el sentit estricte de la paraula, entesa aquí utilitzant la cultura com a matèria d'intercanvi, amb una importància econòmica que no es pot ignorar. Quan la música comença a ser un fenomen de masses, traspasa fronteres i es converteix en un producte comercial la música occidental adquireix la universalització més fàcilment.

El mercat occidental és molt fort econòmicament, per tant té més possibilitat d'actuar. Això vol dir que la indústria musical té més mitjans per promocionar aquesta música a

tot arreu; les campanyes de màrqueting i publicitat són més agressives, inunden tot l'ambient musical. D'aquesta manera es pot entendre més fàcilment el fet que tingui tanta acceptació, no se'n pot escapar. Els adolescents d'avui tenen preferència per aquesta música perquè els hi és més fàcil d'accedir-hi.

El colonialisme està estretament lligat a l'occidentalisme, i a la vegada a la globalització. Shih, en el seu article 'Literatura global i tecnologies del reconeixement', defineix els paràmetres precedents a la idea d'una 'literatura del món'. En aquesta literatura del món, els gustos occidentals predominen per sobre dels no occidentals. Tenint en compte que occident imposava la seva cultura i manera de fer, donant per suposada la superioritat del què és europeu o occidental i la inferioritat del que no ho és, com posava de manifest Said en el seu llibre *Orientalisme*; sembla evident que aquest occidentalisme centralitzat, segueix existint en forma de cultura.

Ens trobem davant dos personatges, homes, que provenen de dues cultures diferents a simple vista. Un provinent d'orient, del Japó per ser més exactes, en Toru Watanabe, protagonista de *Tòquio Blues* escrita per Haruki Murakami; i un altre provinent d'occident, en Rob Fleming, el protagonista d'*Alta Fidelitat*, escrita per Nick Hornby. Tenint en compte l'espai que dista entre els dos és interessant destacar-ne les seves similituds i paral·lelismes al llarg de les seves vides, sobretot a través de la música associada a la seva adolescència i a la descoberta de l'amor i la recerca d'aquest al llarg de la vida i amb l'arribada a l'edat adulta. És important destacar la forta influència en totes aquestes descobertes de la música popular contemporània occidental.

Els nostres protagonistes tenen una vida bastant semblant. A l'inici de la narració tots dos superen la trentena, tot i que *Tòquio Blues* transcorre de manera retrospectiva. Visqueren la seva infància fora de la capital dels seus països respectius, Tòquio i Londres, però s'hi muden amb l'arribada de l'adolescència per seguir amb els seus estudis superiors, tot i que això només és l'excusa, doncs el que volen realment és deixar el seu lloc natal per començar una vida en un lloc que ningú els conegui 'jo estava decidit a marxar de Kobe i començar una nova vida on no em conegués ningú' (Murakami, 1987, p. 32), 'abans, la majoria de la gent que m'havia conegut a mi... m'havia conegut de petit, sempre havia tingut la sensació de que la meua adolescència era a punt de ser desvetllada a tot el món' (Hornby, 1995, p. 33, traducció pròpia).

Tots aquest paral·lelismes tenen la música com a element d'unió. Tots dos comencen a treballar en una botiga de discos per agafar certa independència econòmica dels pares, identifiquen cançons amb certs moments de la seva vida i als dos els agrada regalar discos.

*Tòquio Blues* narra en clau retrospectiva la història de Toru Watanabe, un jove estudiant universitari que viu a Tòquio als anys 60, i com aquest descobreix l'amor adolescent a través de la relació entre dues noies completament oposades, la Naoko i la Midori.. Al moment de començar la narració en Toru té 37 anys, i la veritat és que de la seva vida d'aleshores en sabem ben poca cosa. La novel·la comença quan ell arriba a Hamburg, per qüestions professionals i sent la cançó Norwegian Wood dels Beatles i un sentiment de melancolia l'embarga i el transporta de nou al Japó del 1960, a la seva adolescència, a la seva descoberta del món i tot el que això comporta.

*Alta Fidelitat* és la història de Rob Fleming, un noi de trenta sis anys que viu a Londres i és propietari d'una botiga de discos anomenada Championship Vinyl, on només venen la música que a ell li agrada. Al començar la història en Rob acaba de trencar amb la seva parella, la Laura, i aquest fet el porta a plantejar-se les relacions de la seva adolescència, lligada al descobriment, principalment, de la música i l'amor.

Ens ocuparem aquí de com aquesta música 'globalitzada' va lligada a la nostra identitat a partir de l'anàlisi dels protagonistes de dues novel·les d'orígens molt diferents, un d'oriental i l'altre d'occidental. Tractaré de definir i analitzar com la música, especialment la música popular contemporània occidental, ajuda a formar consciència en dos individus distants en l'espai. Què fa que dos personatges separats per milers de quilòmetres de distància, membres de cultures molt diferents es defineixin en un paral·lelisme format per la mateixa classe de música? En primer lloc analitzarem *Tòquio Blues*, escrita per Haruki Murakami, després el compararem amb *Alta Fidelitat*, escrita per Nick Hornby, i finalment comentarem la pel·lícula homònima, dirigida per Stephen Frears i protagonitzada per John Cusack.

## **La funció social de la música a *Tòquio Blues i Alta Fidelitat***

La música i especialment el pop (o la música popular contemporània), que és la que aquí ens ocupa, ens ajuda a créixer i ens acompanya en aquest creixement, és a dir, a cada època ens delim per unes cançons o per unes altres, per un estils musicals o uns altres, però n'hi ha que queden gravades (i mai millor dit) per sempre a la nostra memòria.

Es pot dir que tothom té una cançó per a cada moment, les cançons ens transmeten quelcom només sentir-les, ens agraden o no ens agraden, quan ens agraden les fem nostres, i aleshores ens poden fer sentir alegres, contents, deprimits, rabiosos. No a cada moment aquestes cançons ens fan sentir el mateix. Determinades cançons defineixen diferents períodes de la nostra vida. La música pot actuar com a combustible: sabem quines cançons ens faran estar de cert humor; si volem canviar d'humor només hem de canviar de cançó. No sempre ens ve de gust sentir una determinada cançó perquè la música ens remou la consciència. De la mateixa manera que com veurem més tard, la Naoko no pot escoltar sempre Norwegian Wood, en Rob canvia d'idea sobre una cançó quan l'escolta en un moment anímic baix.

Segons explica Simon Frith en el seu article *Hacia una estética de la música popular* (1987), la música té quatre funcions socials: relacionades amb qüestions d'identitat, com a via per administrar la relació entre la nostra vida emocional pública i privada, per donar forma a la memòria col·lectiva, i finalment la més abstracta de totes, i conseqüència de les altres tres, és que la música popular és quelcom que es posseeix. Totes aquestes funcions es veuen reflectides a les dues novel·les sobre les quals parlarem.

Primerament, seguint les paraules de Frith, 'gaudim de la música popular com a resposta a qüestions d'identitat, utilitzem les cançons pop per a crear-nos a nosaltres mateixos una espècie d'autodefinició particular, per a donar-nos un lloc al sí de la societat...és un procés d'inclusió i d'exclusió'(Frith, 1987. t.p.) En el cas d'en Toru, ens trobem davant d'un adolescent que se sent desplaçat, no troba el seu lloc al món, es troba pressionat per dues cultures molt diferents, sentint més propera la aliena que la pròpia; viu una contradicció interna, entre el que és i el que sent. Aquesta funció social de la música la veiem reflectida quan fa referència a la cançó de The Doors '*People Are*

*Strange*. 'Diria que encara no m'he acostumat al món. Em fa l'afecte que aquest no és el món real. És com si la gent que m'envolta fossin de mentida' (Murakami, 1987, p. 181). El cas d'en Rob és diferent, ell i els seus amics jutgen i trien a la gent amb qui creen vincles a partir de la música que ells escolten; a la novel·la són freqüents les al·lusions a que la gent no escolta la 'música correcta', com quan un client entra a la botiga a comprar un single d'Stevie Wonder i el dependent Barry es nega a vendre-l'hi, tot i que no el tenen, perquè segons ell 'l'ha ofès amb el seu gust lamentable' (Hornby, 1995, p. 71. t.p.).

En segon lloc, la música com a via per administrar la relació entre la nostra vida emocional pública i privada, Frith ho explica per la 'necessitat de la gent de donar forma i veu a les emocions, que no es podrien explicar d'una altra manera sense resultar incòmodes o incoherents... les cançons no substitueixen les nostres conversacions, però aconseguen que els nostres sentiments semblin més rics i convinents que si els expresséssim amb les nostres paraules. És interessant destacar, com diu Frith i com ja hem dit abans, que les cançons d'amor, generalment heterosexual, ocupen gran part de la música popular, tant en la música occidental com en la no occidental; potser això és degut a la dificultat generalitzada de l'home de descriure sentiments, especialment els sentiments que tenen una interrelació amb altres persones.

L'amor i tot el relacionat amb aquest és un tema molt estès en la música, es podria dir que és una relació recíproca: l'amor és un tema recurrent en la música i al mateix temps l'amor recorre a la música per expressar-se. Si tenim en compte la presència de l'amor en les dues novel·les, sembla evident la relació dels nostres personatges amb la música.

A *Alta Fidelitat* això es veu reflectit quan en Rob parla de gravar una cinta per a la Laura, qui es convertirà en la seva parella, i la seva ruptura després serà l'eix central de la novel·la. En Rob troba a través de la música el que no pot posar en paraules. 'Per a mi, gravar una cinta que he de regalar és com escriure una carta'. Utilitza la cinta per a declarar-se a la Laura, ha d'endregar els sentiments i aquests agafen forma a través de l'ordre de la cinta. Això ens demostra, com veurem després com la música ens serveix per expressar-nos.

La tercera funció, té a veure amb la memòria, la música com a mitjà per donar forma a la memòria i organitzar el sentit del temps. Com diu Frith, la música té 'capacitat per detenir el temps, fer-nos sentir que estem vivint en un altre moment, sense memòria ni ansietat... les cançons i les melodies són sovint la clau per recordar coses que succeïren en el passat... la música en si mateixa dota a les nostres experiències vitals d'un temps en el qual transcórrer' (Frith, 1987. t.p.). 'La música sentimental té la qualitat especial de portar-te enrere en el temps a la vegada que t'hi porta endavant i per això mateix et sents nostàlgic i esperançat a l'hora' (Hornby, 1995, p. 81, t.p.).

Aquesta funció és la que veiem a l'inici de *Tòquio Blues*, quan en Toru, amb trenta-set anys arriba a Hamburg, i a partir dels sentiments que li provoca sentir *Norwegian Wood* és transportat a la seva adolescència. 'Com sempre, aquella melodia em va commoure...vaig pensar en tot el que havia perdut: en el temps desaprofitat, en la gent que havia mort o que havia marxat, en els pensaments que ja no tornarien... vaig sentir l'olor de l'herba, el vent a la pell i el cant dels ocells. Era la tardor del 1969 i estava a punt de fer vint anys' (Murakami, 1987, p. 10-11).

Per a en Rob a *Alta Fidelitat*, el fet que la música organitzi el nostre sentit del temps, és quelcom important; reorganitza la seva col·lecció de discos segons el seu estat emocional, en diferents moments de la seva vida els ha classificat segons diferents paràmetres: alfabètic, cronològic... quan trenca amb la seva xicota els endreça segons l'ordre en que els ha comprat, d'aquesta manera, com ell afirma 'escric la meua autobiografia, sense haver-me de molestar a agafar la ploma' (Hornby, 1995, p.71-2. t.p.).

Aquesta tercera funció, segons Frith és vital en els joves, 'ser jove es defineix a partir de la música, associat a qüestions d'identitat individual i de posicionament social' (Frith, 1987. t.p.) també explica el sentit de la música a l'adolescència. L'adolescència és una època de descobriments, una porta d'entrada al món, el moment en que prenem consciència de la societat i intentem buscar-hi el nostre lloc. En aquesta etapa de la vida a través de la música definim els nostres gustos, allò amb què ens sentim identificats i allò amb que no. Si tenim en compte els gustos musicals de l'adolescència d'en Toru, com veurem més tard, es fa evident que en Toru no s'identifica amb la seva societat; les

referències musicals a la novel·la són típicament occidentals (Beatles, Miles Davis, Mancini, només per citar-ne alguns exemples).

És cert que quan som joves, saber quins són els grups que marquen tendència és important per identificar-nos com a joves, per sentir-nos identificats amb grups que considerem que compleixen les nostres expectatives, però a mida que ens fem grans ens impliquem menys en la música, seguim escoltant, la immensa majoria de vegades, aquelles cançons que tant ens agradaven quan érem adolescents, aquelles que marcaren la nostra generació, sense posar massa atenció a les novetats del mercat; per exemple quan en Rob es fa gran i deixa de llegir revistes musicals, perd el contacte amb el mercat musical i els grups que són novetat, aleshores se n'adona que mira cartells de concerts pel carrer i no coneix els grups que s'hi anuncien.

Finalment, la quarta funció defineix que la música popular es quelcom que es posseeix, però no en el sentit de posseir quelcom material, la posseim com quelcom més abstracte, com a canalitzador de sentiments, en certa manera forma part del nostre caràcter; té una funció biogràfica. Aquesta quarta funció és com una síntesi de les quatre; la memòria, l'amor, la identitat, formen part de la nostra vida i ens defineixen com a individus dins d'una societat determinada.

La música pop és descrita a les dues novel·les en termes de tristesa, melancolia infelicitat, un sentiment bastant present en les dues novel·les però amb enfocaments diferents, com veurem més endavant. Els nostres protagonistes són fans del pop, i això pot ser la causa dels seus sentiments, com molt bé explica en Rob 'les persones més desgraciades que conec... són les que tenen gust per la música pop. I no sé si la música pop és la causant d'aquesta infelicitat' (Hornby, 1995, p. 37. t.p.); 'no sé si m'agrada perquè sóc infeliç o si sóc infeliç perquè m'agrada (Hornby, 1995, p. 200. t.p.).

### **Toru Watanabe: entre orient i occident**

Durant la seva adolescència en Toru viu entre dos móns culturalment oposats, orient i occident. Això li crea una contradicció que li dificulta el poder-se crear una identitat nacional. En Toru viu al Japó i per tant no pot escapar de la seva influència, però no s'hi sent identificat. Quan en Toru descriu els elements que l'envolten no hi sembla massa



involucrat, en sembla molt més un espectador que un actor. Això es veu quan en Toru descriu la cerimònia d'hissada de bandera que cada matí té lloc a la residència d'estudiants on vivia. 'el dia començava amb la solemne cerimònia d'hissada de bandera. Evidentment també sonava l'himne nacional. L'asta era ben bé al mig del pati perquè la bandera es veïés des de totes les finestres' (Murakami, 1987, p.19) La descriu des de fora, sense implicar-s'hi, com una anècdota més i no entén 'perquè a la nit l'havien d'amagar. Durant la nit la nació continuava existint' (Murakami, 1987, p. 20).

La idea de llum sempre ha estat associada a occident, de la mateixa manera que 'lo altre' és considerat fosc. Potser per això en Toru no entén el fet que la nació, quan es fa fosc no es pugui manifestar. Amb l'arribada del sol, la llum considerada occident, la foscor deixa d'existir. L'operació es repeteix cada dia, el sol surt cada matí, i a la nit, la foscor també. La cerimònia descrita per en Toru és un moviment d'exaltació nacional per fer que la gent es senti implicada amb la seva nació, que tingui present què és.

El cas d'en Toru ens serveix per analitzar la formació d' identitat i com aquesta interactua amb la música pop. El Japó és potser el país més occidentalitzat d'Àsia, els japonesos se senten fascinats per occident i s'hi identifiquen, però sense perdre la seva essència. Per entendre aquesta acceptació occidental és interessant fer una petita introducció a la història del Japó per veure com aquest ha entrat en contacte amb d'altres cultures, amb especial interès a la cultura occidental al llarg del temps i per ajudar-nos a comprendre una mica millor la situació d'en Toru.

El Japó està conformat per quatre illes principals, Honshû, Kyûshû, Shikoku i Hokkaido, i d'altres illes més petites. El país està envoltat per l'Oceà Pacífic al sud, el Mar del Japó i el d'Okhotsk al nord i a ponent pel mar de la Xina oriental. La longitud del país és d'aproximadament 2.000 quilòmetres i l'àrea és de 375.000 Km<sup>2</sup>. Hi viuen 125 milions de persones amb una alta densitat de població (333 h./ Km<sup>2</sup>), ja que dues terceres parts del país no són habitables.

A mesura que els europeus s'anaven expandint pel món, Amèrica, Àfrica i l'Àsia continental, el Japó no en va quedar al marge i el 1543 va arribar, arrossegat per un tifó, un vaixell amb un centenar d'estrangers armats amb arcabussos a l'illa de Tanegashima,

el senyor d'aquesta illa en va comprar uns quants als portuguesos a un preu exorbitat i va aprendre a fabricar-ne.

El 1549, Sant Francesc Xavier va arribar al Japó i va iniciar una forta evangelització, durant els dos anys i mig que s'hi va estar va aconseguir evangelitzar un miler de persones i trenta anys després hi havia cent mil creients. El 1587 es va promulgar una llei que donava un termini de vint dies perquè tots els sacerdots sortissin del país.

Hideyoshi, amb el consentiment de l'emperador, va iniciar un nou govern al darrer terç del segle XVI, va sotmetre a tots els senyors del país i va iniciar una política expansionista cap a l'exterior donades les demandes del país, de la Xina volia seda i plom i càntrics de les Filipines, els hi va enviar missatges perquè els paguessin en tributs sí no volien ser envaïts, com que s'hi van negar, el 1591 Hideyoshi va enviar 160.000 homes a través de l'estret de Còrea, van arribar fins a Seül ràpidament, però la falta d'aliments i la resistència del poble van fer impossible la victòria i Hideyoshi va morir el 1598 sense poder complir el seu propòsit.

El 1612 es va promulgar una llei que prohibia creure en la doctrina cristiana i el 1637 es tancà l'accés d'estrangers al Japó i la fe cristiana va ser rebutjada definitivament però a partir de 1641 es permet als holandesos de tenir una base comercial a Nagasaki, illa artificial d'1,3 ha. i per evitar que propaguessin el cristianisme tenien prohibit donar feina als japonesos, celebrar festes cristianes i vendre o regalar articles religiosos. Malgrat aquestes restriccions, els holandesos van obtenir-hi grans beneficis.

El 1854 esquadres americanes, comandades per Matthew Calbraith Perry, els van obligar a obrir-se a l'exterior, i el govern japonès va obrir els ports de Shimodu i Hakodate i va instal·lar-hi un consolat en el primer.

El 1868 hi ha una revolta nobiliària, coneguda com a revolució Meiji, que provocarà un ràpid desenvolupament i l'inici de la còpia del món occidental. Al 1872 es va inaugurar el primer ferrocarril que unia Tokyo amb Yokohama, també es van desenvolupar sistemes de telegrafia i correus, fàbriques de seda i l'explotació de mines i gràcies a grans inversions capitalistes la indústria va progressar ràpidament.

Sí el 1854 els Estats Units van obligar al Japó a obrir-se a l'exterior, aquest últims el 1876 van obligar Corea a obrir-se a l'exterior, però la Xina que era el seu "protector" no ho volia i el 1894 se va iniciar una guerra entre la Xina i el Japó, van vèncer els darrers després de sis mesos. El 1905 el Japó va iniciar una guerra contra Rússia i la van vèncer, aquesta victòria japonesa va comportar un abans i un després, ja que és la primera derrota d'una potència europea enfront d'un país no europeu.

Després de la Segona Guerra Mundial (1939-1945), on el Japó va ser derrotat i humiliat per la nova joguina americana, la bomba atòmica, el país va haver de recuperar-se i van començar a imitar els avançats productes europeus i nord-americans, i dècades més tard els seus productes arribaven a tot el món sobretot cotxes i aparells electrònics.

Un cop feta la introducció històrica del Japó, és important saber quines característiques conformen el caràcter nacional japonès. Segons escriu Marvin Harris al seu llibre *Introducción a la Antropología General*, els japonesos són estereotipats i descrits pel occidentals com a 'gent deferent, tímida, modesta, conformista i dependent de l'aprovació del grup... pocs japonesos adquireixen un sentit de si mateixos independent de l'actitud del grup (Harris, 1971, p. 587. traducció pròpia). En termes d'educació, aquesta exalta el nacionalisme, l'esperit de sacrifici i la disciplina. Tenint en compte aquesta idea i el fet que la personalitat adulta, segons Freud, es forma en gran mesura per les experiències de cada individu en resoldre certs conflictes recurrents durant la infància i l'adolescència. Es fa evident la relació entre personalitat bàsica i el caràcter nacional. Tot i que cadascun de nosaltres com a individu tenim un subjecte propi per l'experiència, és cert que no podem escapar de les convencions establertes per la societat dins de la qual vivim

No sembla possible poder fer encaixar en Toru dins dels estereotips ara citats. En Toru és un noi molt independent, potser fins i tot el podríem considerar un 'outsider'. A diferència de la gent que l'envolta, no li importa massa la noció de grup i això fa que sigui vist per la majoria de gent que l'envolta com un ser estrany, no s'integra a la societat en la qual li ha tocat viure. És un solitari, que es refugia ens els seus estudis i en la música i lectures d'obres occidentals. Els referents culturals d'en Toru són occidentals, més enllà de la música, les lectures que cita són obres considerades d'autors

canònics de la cultura occidental com *El Gran Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald i *La muntanya màgica* de Thomas Mann.

La lluita interna entre la cultura occidental i l'oriental en la qual es troba immers en Toru, agafa la seva màxima expressió en relació al caràcter de les dues noies entre les que ell es debat: la Naoko, que representa orient, i la Midori, que representa occident.

En Toru ens narra els dies d'institut amb el seu millor amic, en Kizuki i la novia d'aquest, la Naoko. Amb 17 anys en Kizuki es suïcida, marcant un punt d'inflexió en la vida d'en Toru, com ell mateix afirma "quan la mort es va endur en Kizuki aquell vespre de maig, també se'm va endur a mi... aquells van ser uns dies ben estranys. A la flor de la vida, tot girava entorn de la mort" (Murakami, 1987, p.33). Aquest punt d'inflexió es pot veure com un canvi de consciència en Toru. La idea de suïcidi, tant present encara avui dia en la joventut japonesa, entès com un acte de valentia i sacrifici, oposició a la idea occidental del suïcidi, vist com un acte de covardia, digne dels fracassats.

Primerament, definirem a la Naoko. La relació entre en Toru i la Naoko, comença a Kobe, el lloc natal dels dos, a través d'en Kizuki, el millor amic d'en Toru i el nòvio de la Naoko, que es suïcidarà als disset anys. Després de la mort d'en Kizuki els dos es traslladen a Tòquio per estudiar però perden temporalment el contacte fins que un dia es retroben pel carrer i reinicien l'amistat. Aquesta amistat els porta a passejar, sense parlar-se, pels carrers de Tòquio, sempre a unes passes de distància l'un de l'altre; durant aquestes passejades l'amistat donarà lloc més tard a l'amor. Aquest amor es veurà interromput primerament per l'internament de la Naoko a un centre per a malalts mentals, i finalment pel seu suïcidi. La Naoko és una noia emocionalment fràgil marcada per la mort de dues de les persones més importants de la seva vida, la seva germana i el seu nòvio; i pensa que en Toru no l'entén, ni a ella ni a la seva malaltia, i per molt que ell s'esforci a fer-ho, no podrà evitar que finalment aquesta posi fi a la seva vida.

La Midori és una companya de classe d'en Toru a la universitat. El que en principi també neix com una amistat, anirà convertint-se amor, un amor també impossible perquè en Toru no vol ferir la Naoko i se sent culpable d'estimar la Midori, ja que li

havia promès a la Naoko que sempre l'esperaria. La Midori, completament oposada a la Naoko, és una noia alegre, imaginativa i vital, que sempre fa i diu el que pensa sense importar-li massa els que els altres en pensin. Aquesta actitud la porta a trencar amb el seu nòvio. La Midori se sent atreta per l'estranyesa d'en Toru, la seva manera de parlar i la seva manera de veure la vida.

Tenint en compte els estereotips del caràcter japonès descrits més amunt, sembla evident que la Midori no hi encaixa, és una persona individual que com en Toru també se sent incompresa. La idea de la mort tan present en la vida de la Naoko sembla la clau per considerar-la la part oriental en la vida d'en Toru; a més a més el fet que quan caminen per Tòquio sempre vagin separats i el seu amor incomplet, sembla indicar que en Toru no pot arribar mai a aconseguir sentir-se com a pròpia la seva pàtria. L'episodi en que en Toru va a visitar-la per primera vegada a la residència, recorda el periple que els grans imperis havien de fer en les seves empreses de colonització; és un camí llarg, ha de canviar diverses vegades de mitjà de transport, ha de travessar boscos i muntanyes fins que finalment arriba al seu destí. Un cop a la residència, aquesta sembla representar metafòricament el Japó, un lloc tancat, que 'prohibeix l'entrada a persones alienes al centre' (Murakami, 1987, p. 104), on la noció del treball i convivència en grup és de vital importància. La residència és autosuficient, els seus 'habitants' tenen un comerç propi basat en l'intercanvi, i és un lloc on tothom és lliure d'entrar i sortir però que està aïllat del món exterior, potser perquè la població no rebi influències foranes que puguin modificar el seu caràcter.

La manera d'actuar de la Midori, especialment la seva manera de parlar de sexe obertament, el seu gust per vestir minifaldilles (amb un cert punt exhibicionista) i el que el seu nòvio pensa de la seva actitud, mostren un paral·lelisme amb la societat occidental de final dels anys 60; època de l'alliberament sexual i de l'obertura de la dona a un nou món, amb la invenció de la píldora anticonceptiva, que dotava a la dona del control del seu propi cos i la possibilitat de decidir. Quan en Toru sent les converses de la Midori amb les seves amigues 'li sembla que aquelles converses són sortides de l'altra banda de la Terra' (Murakami, 1987, p. 261-2), mostra un clara al·lusió a occident, l'altra banda d'orient.

La dicotomia entre orient/occident – Naoko/Midori, el debat intern entre en Toru sobre el que ell és, donat el seu lloc d'origen, la seva inculcació educacional i cultural i el que ell sent realment no troben resposta al final de la novel·la. El fet que ell tri a la Midori per davant de la Naoko, el conseqüent sentiment de culpabilitat per la seva tria i la por de ferir la Naoko, pot ser interpretat com a un sentiment de culpabilitat real d'en Toru per preferir la cultura occidental per sobre de la seva pròpia cultura materna. Al final de la novel·la sembla mostrar una evidència de que la cultura occidental no pot ser posseïda per complet per en Toru; tot i que degut al suïcidi de la Naoko, mai podrà “posseir” la seva pròpia cultura. No triar la cultura pròpia és renegar d'ella mateixa, negant-ne tot el que això comporta, que pot portar conseqüències fatals en l'individu, ja que ‘qui perd els orígens perd la identitat’, com cantava Raimon. Si com dèiem la Naoko representa la cultura originària d'en Toru, aquesta negació d'identitat a la que fèiem referència lligada a la pèrdua de la Naoko, es quelcom que no podrà superar mai.

Abans fèiem referència a l'adolescència com a l'època de la formació d'identitat relacionada amb la música. També hem posat de manifest que en Toru, durant la seva adolescència, no trobava el seu lloc al món, i els dubtes entre les dues cultures. A la part final del llibre en Toru entra a l'edat adulta ‘l'any 1970 –un any que sonava d'una manera completament nova- va posar fi als meus anys d'adolescència’ em vaig endinsar en un fangar’ (Murakami, 1985, p. 250). En Toru inicia una nova vida, deixa la residència per mudar-se a una casa, canvia de feina i pren la decisió que vol estar amb la Midori. Les últimes paraules que tenim d'en Toru semblen indicar que aquest encara no ha trobat el seu lloc al món; es troba perdut, en un ‘lloc que no és enlloc’ (Murakami, 1985, p. 302). Tenint en compte tot això, potser hem d'afirmar que en Toru realment no ha passat a l'edat adulta, de la mateixa manera que en Rob tampoc hi ha passat. Si a mida que ens fem grans en impliquem menys amb la música, les dues novel·les posen en evidència, que els seus protagonistes encara hi segueixen molt implicats. Potser mai perdrem l'adolescent que portem dins, mai mentre la música segueixi generant-nos sensacions.

### **La mort a orient i a occident**

El tema de la mort és present tot al llarg la novel·la. La mort a occident, al contrari que orient i encara més el Japó, país de l'*harakiri*, encara és considerada com un tema tabú.

En Toru s'enfronta a la mort de molt jove, abans d'entrar a l'edat adulta, amb la mort d'en Kizuki i altres personatges propers a en Toru. Aquest accepta que 'la mort existeix, no pas com el contrari de la vida, sinó com una part de la vida... fins llavors m'havia imaginat que la vida era en aquesta banda i la mort a l'altra. Jo era aquí i no pas allà' (Murakami, 1987, p. 33). La mort d'en Kizuki coincideix amb l'entrada d'en Toru a aquesta adolescència a la qual fèiem referència; comença a descobrir la vida a partir de la mort. En Toru accepta les morts que tenen lloc a la novel·la de forma natural, com a part de la seva cultura; però donada la lluita interna a la que tantes vegades ens hem referit ja, ell no pensa en la mort com a quelcom que l'afecti, 'fins ara sempre pensava que m'agradaria quedar-me als disset o divuit anys, però ara ho veig diferent... ja no sóc el mateix que quan era amb tu... i he de pagar el preu de continuar vivint (Murakami, 1987, p.259). Un cop més es mostra evident aquest pas entremig en el qual es troba en Toru i on troba d'ubicar-se.

És interessant d'altra banda veure com en Rob s'enfronta a la mort per primera vegada, amb la mort del pare de la seva estimada Laura i com aquest la relaciona amb la música. En Rob se sent completament desconcertat davant la possibilitat d'anar al seu primer funeral, i s'adona 'que és algo que farà sovint la resta de la seva vida i encara que hi hagués anat a centenars, dubto que hagués estat més fàcil' (Hornby, 1995, pp. 277-8, t.p.).

Donada aquesta situació en Rob relaciona la mort amb la música pop i veu que 'no hi ha una sola cançó pop sobre la mort'(Hornby, 1995, pp. 275); conclouent que potser aquesta és la raó per la que li agrada aquest gènere musical i en canvi no li agrada gens la música clàssica. Si ho relacionem amb la música com a mitjà d'expressió per posar en paraules els nostres sentiments més íntims,i la mort n'és un d'ells, si no hi ha certa cançó no podem expressar certs sentiments,i potser per això li resulta tan difícil expressar el que sent o el que la Laura pot sentir per la mort del seu pare.

La música va lligada a la idea de funeral que ens és descrita a les dues novel·les. A *Tòquio Blues* en Toru i la Reiko fan un funeral, no trist, a la Naoko mentre beuen vi, posant un got per a la Naoko com si ella hi fos present, i la Reiko toca a la guitarra les cançons preferides de la Naoko; en l'altre és el propi Rob qui es planteja el seu funeral.

## **La importància del títol**

La novel·la *Tòquio Blues*, originàriament es titula *Noruei no mori* (Noruei- Noruega- no- genitiu- i mori- bosc). El títol original és la traducció literal d'una cançó del Beatles, *Norwegian Wood*. La cançó, originària del disc *Rubber Soul*, editat l'any 1965, és una cançó que narra l'encontre entre un noi i una noia en to melancòlic i trist.

És una veritat universal la importància del títol d'una obra per a captar lectors i per definir sobre què tracta el llibre. En les dues versions, tant en la original com en la traduïda el títol és especialment revelador. Analitzarem, en primer lloc, el que porta implícit i el que ens suggereix el títol en l'edició original. El títol és revelador de tot el desenvolupament de l'obra, des de la primera pàgina, que és quan es fa la primera referència a la cançó, i aquesta serveix per iniciar tota la narració. Potser perquè el llibre capti la nostra atenció i ens indiqui de què va el llibre és necessari un coneixement previ, primerament l'hem d'identificar amb una cançó i seguidament hem de saber de què parla la cançó. Si coneixem la cançó, veurem que en ella hi ha cert paral·lelisme amb la història en ella mateixa: un noi que coneix una noia, i hi ha certa atracció entre ells. La història d'amor de la cançó és una història inacabada, tot i que per diferents raons a la cançó que a la novel·la. A la cançó, com a la novel·la, la noia es nega a mantenir relacions sexuals amb el noi, tot i que per diferents raons; a la novel·la perquè la Naoko primer necessita posar en ordre els seus sentiments; a la cançó potser perquè simplement la noia reconsidera la idea d'anar-se'n al llit amb el noi després d'haver-lo portat a casa seva.

La cançó és anomenada diverses vegades durant la novel·la, sobretot fent referència a la Naoko, doncs és la cançó que més li agrada i no la pot sentir sempre perquè la fa posar molt trista 'quant sento aquesta cançó a vegades em poso molt trista. És estrany, però és com si estigués perduda enmig d'un bosc espès. Estic sola, tot és fosc, i no ve ningú a salvar-me' (Murakami, 1987, p. 121)

Tornant a agafar les idees de Frith pel que respecta a la funció social de la música com a organitzadora de la memòria, el mateix Frith la relaciona amb els Beatles 'els Beatles, van fer música nostàlgica des dels seus començaments, que és el que en realitat els va convertir en un grup cèlebre' (Frith, 1987, t.p.). Si el que Frith ens vol dir aquí és que la nostàlgia ven, hi ha una relació entre la intenció de Murakami a l'hora de posar títol a la



seva novel·la, els Beatles i l'èxit immediat que va tenir la novel·la quan va ser publicada al seu país d'origen, sobretot entre el públic coetani de Murakami, és a dir el públic que tenia 20 anys a l'època en la qual transcorre la història.

En el cas de la traducció al català, i al castellà, es va optar per canviar de nom, en un principi el traductor, Albert Nolla, volia mantenir-ne el títol original, però l'editorial va imposar-ne el definitiu *Tòquio Blues*. En una primera impressió sembla un atac a l'obra original, doncs el títol és representatiu del desenvolupament de la novel·la i els temes que en ella es tracten. D'altra banda, el títol en català no sembla tan específic com l'original, però tampoc s'allunya de la realitat de l'obra. Les dues paraules que el formen són també representatives en la obra. La primera paraula, *Tòquio*, ens situa la novel·la en l'espai, a Tòquio, la capital del Japó on viu en Toru; la segona, *Blues*, és un gènere musical i al mateix temps un adjectiu que en anglès denota tristesa, nostàlgia; aquesta també ens dóna pistes del desenvolupament de la obra. Per un costat la música, present en la novel·la i per l'altre, la nostàlgia sentimental tan present en en Toru. A banda dels criteris que seguiren els responsables de l'editorial, penso que un dels motius per forçar el canvi fou el fet que *Norwegian Wood* no és una de les cançons més conegudes del Beatles i això podria provocar que la gent no identifiqués el títol amb la novel·la.

### **La pel·lícula *Alta Fidelitat* i la mort de l'autor**

La pel·lícula *Alta Fidelitat* va ser rodada al 2000, cinc anys després que la novel·la fos escrita. La trama de la versió cinematogràfica és bastant fidel a la versió escrita. Fixem-nos, però, en petits detalls que canvien d'una versió a l'altra: algunes cançons són diferents i el nom del personatge passa de ser Rob Fleming per esdevenir Rob Gordon. I el fet que a la novel·la durant el temps d'impàs a la relació entre Rob i Laura, ell té un *affair* amb una cantant americana, Marie La Salle, que a la pel·lícula es converteix en una cantant americana, però per donar-li un toc més exòtic, tenint en compte que els dos són americans en aquest cas, es converteix en una noia amb rostre exòtic, pell bruna, cabell rasta. Com destaca Stephen Frears en una entrevista, per un anglès el fet de tenir una aventura amorosa amb una cantant americana és quelcom extraordinari, gairebé com conèixer una estrella de cinema. Per en Rob ella és molt seductora, o sigui que s'havia de trobar algú que tingués aquesta qualitat i, al mateix temps, un costat exòtic.

El canvi més evident i en el que ens centrarem més profundament, és la localització de la història. Si bé la novel·la té lloc a Londres, la pel·lícula transcorre a Chicago. A què és degut aquest canvi i com afecta a la història? La resposta fàcil podria ser que és una qüestió de comoditat, ja que es tracta d'una producció americana i al fet que en John Cusack, l'actor que dona vida a Rob Gordon i que és al mateix temps un dels guionistes, és natiu de Chicago. Al DVD de la pel·lícula hi ha continguts extres entre els quals hi trobem entrevistes amb el director i el protagonista. En la seva entrevista John Cusack explica que van decidir situar-la a Chicago perquè mentre llegia l'obra, s'anava identificant amb en Rob a través de la seva experiència. Traslladar la trama de Londres a Chicago va ser per a ell la part més fàcil: 'quan vaig llegir el llibre el vaig traslladar directament a Chicago; sabia on en Rob seria discjòquei, on seria la botiga de discos, el bar al que aniria quan estigués trist... coneixia tots els llocs als que aniria'. Segons Stephen Frears, en un primer moment la idea del canvi d'escenari al principi va ser xocant, doncs el mateix autor va dir de la novel·la que parla d'Anglaterra i per a Frears això suposava negar el tema sobre el que l'autor havia escrit; però després li va agradar la idea, perquè la trama humana del llibre no es perd en la pel·lícula i el llibre és molt més que el retrat d'un londinenc a la època actual.

L'adaptació també va satisfer les expectatives de Nick Hornby, l'autor de la novel·la. Així ho confirma ell mateix en una entrevista disponible a la pàgina web de Penguin Books, quan se li pregunta què n'opina. 'El que més m'ha agradat és personal als cineastes de la mateixa manera que el llibre ho és del seu autor: ells creixeren a Chicago, on es roda la pel·lícula, i són addictes a la música. Així que la pel·lícula es convertí en una pel·lícula sobre ells, que és la millor adaptació'

Aquestes referències a com i perquè la pel·lícula es trasllada d'escenari, em recorda les idees que Roland Barthes posa de manifest al seu article *La Mort de l'Autor*, escrit al 1967 i fortament influenciat per les idees de Derrida i la desconstrucció.

En el seu assaig, Barthes critica la tendència de considerar els aspectes de la identitat de l'autor -les seves opinions polítiques, el context històric, religió, ètnia, la psicologia, o altre tipus o atributs personals- per a destil·lar el sentit del seu treball. En aquesta crítica esquemàtica, les experiències i les tendències de l'autor serveixen com definitiva la seva "explicació". Els lectors han de separar una obra literària del seu creador amb la finalitat

d'alliberar-lo de la tirania de la interpretació; cada peça d'escriptura conté múltiples significats, l'experiència individual de cada lector. El significat essencial d'una obra depèn de les impressions del lector, en lloc de les passions o gustos de l'escriptor; la unitat d'un text no es troba en els seus orígens, o en el seu creador, sinó en la seva destinació, o sigui, la seva audiència.

L'assaig anuncia la mort de l'autor, que és una forma retòrica d'afirmació de la independència del text literari i la seva immunitat a la possibilitat de ser unificat o limitat per noció alguna del que l'autor pugui tenir intenció en l'obra. En lloc d'això, l'assaig fa una declaració d'independència radical textual: el treball no està determinat per la intenció o el context; més aviat el text és lliure, per la seva naturalesa, de totes aquestes restriccions. Per tant, com diu Barthes en l'assaig, el corol·lari de la mort de l'autor és el naixement del lector. La innovació de Barthes recau en un desplaçament de l'atenció del text vist com quelcom produït per l'autor cap a quelcom produït pel lector. Com Barthes afirma, en l'absència d'un autor, la reclamació per a desxifrar un text es converteix en inútil.

Tenint en compte el que Barthes declara en el seu assaig, no és estrany doncs, que el resultat de la pel·lícula sigui el resultat de l'experiència d'en John Cusack com a lector, com a individu i com a guionista. Segurament mentre llegim la novel·la o visualitzem la pel·lícula, nosaltres mateixos com a individus ens hi sentim identificats, però al mateix temps segur que triaríem cançons diferents per definir els nostres estat d'ànim, de la mateixa manera que la situaríem en un entorn que ens fos familiar.

## **Conclusió**

Resumint les idees aquí exposades, la música està arrelada profundament en nosaltres, forma part del nostre patrimoni cultural, tant en el sentit individual com en el sentit de grup, a la vegada que històric. Ja sigui en moments en la intimitat d'un mateix o en moments en que estem acompanyats, la música sempre hi pot ser present per ajudar-nos a definir el nostre estat d'ànim. La música, com l'amor i la mort, per citar dos dels temes comentats anteriorment, formen part de la vida. Potser el fet que les dues novel·les i la pel·lícula esmentades gaudissin de l'èxit que tingueren, tant en versió original com les traduïdes i en el cas de la pel·lícula, és la facilitat amb que el lector s'hi

sent identificat, tant amb les històries com amb la música que ajuda a explicar-les. Expliquen situacions de la vida quotidiana que ens transporten amb facilitat a la pròpia experiència.

Avui dia les tendències, en la immensa majoria de casos, estan globalitzades. Occident és qui marca tendències. Si un escriptor, o un músic, especialment no-occidental, en d'altres paraules, qualsevol que “vengui” cultura, vol traspasar fronteres, i tenir èxit a occident, ha de seguir uns gustos globalitzats. En el cas d'*Alta Fidelitat*, l'èxit a nivell occidental és comprensible, ja que Nick Hornby pertany al món occidental i li és més fàcil, ja que coneix aquests paràmetres de primera mà. Segurament si Haruki Murakami hagués utilitzat música del seu propi país no hagués tingut tant d'èxit, ja no parlo de vendes, sinó d'acceptació, per part dels lectors occidentals; tot això sembla indicar que, una vegada més, globalització va lligada a occidentalització. Potser el fet Haruki Murakami hagi viscut uns anys a Amèrica li hagi fet la feina més fàcil. Tot i que els elements essencials presents *Tòquio Blues*, les relacions personals, el sexe, els sentiments de buidor i la soledat, estiguin situats al Japó, podrien afectar perfectament adolescents, i no tan adolescents, de qualsevol gran ciutat occidental.

## Bibliografia

### Lectures

- Hornby, Nick (2002). *Alta Fidelidad*. 3a. ed. Madrid: Punto de Lectura.
- Murakami, Haruki (2005). *Tòquio Blues*. Barcelona: Empúries (Narrativa).

### Obres de referència

- Barry, Peter (1995). *Beginning Theory: an introduction to literary and cultural theory*. 2<sup>nd</sup> ed. Manchester: Manchester University Press.
- Cuddon, J.A.; Preston, C.E. (2000). *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. 4<sup>th</sup> ed. Londres: Penguin.
- Culler, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica (Inédito).
- Frith, Simon (1987). Hacia una estética de la música popular. En *The politics of composition, performance and reception*. Eds. Richard Leeper y Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon (1978). *Sociología del Rock*. Madrid: Ediciones Jucar (Los juglares. Series especial).
- Harrys, Martin (1988) *Introducción a la antropología general*. 6<sup>a</sup>. ed. Alianza Editorial (Manuales. Ciencias Sociales).
- Kinder, H., Higelmann, W. (1999) *Atlas histórico mundial (II)*. 19a. ed. Madrid: Istmo
- Shih, Shu-mei. "Global Literature and the Technologies of Recognition". *PMLA*, vol. 119, núm. 1 (2004): 16-30.
- Yukio, Kaibara (2000) *Historia del Japón*. Mèxic: Fondo de cultura econòmica.

### Pàgines web consultades

<[www.sing365.com/music/lyric.nsf/Norwegian-Wood-lyrics-The-Beatles](http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Norwegian-Wood-lyrics-The-Beatles)> [data accés: 9 de febrer 2008]

<[www.penguin.co.uk/static/cs/uk/0/minisites/nickhornby/books/hf\\_talk.html#talk](http://www.penguin.co.uk/static/cs/uk/0/minisites/nickhornby/books/hf_talk.html#talk)> [data d'accés: 6 febrer 2008]