

INTER ASIA PAPERS

ISSN 2013-1747

nº 58 / 2017

**CUERPO EFÍMERO SOBRE PAISAJE
POP UP: DESEO E IDENTIDAD
EN LA PRODUCCIÓN DE
TUJIKO NORIKO**

Jordi Mas López

Universidad Autónoma de Barcelona

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental

Grupo de Investigación Inter Asia

Universitat Autònoma de Barcelona

INTER ASIA PAPERS

© **Inter Asia Papers** es una publicación conjunta del Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental y el Grupo de Investigación Inter Asia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Contacto editorial

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Grupo de Investigación Inter Asia

Edifici E1

Universitat Autònoma de Barcelona

08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona

España

Tel: + 34 - 93 581 2111

Fax: + 34 - 93 581 3266

E-mail: gr.interasia@uab.cat

Página web: <http://www.uab.cat/grup-recerca/interasia>

© Grupo de Investigación Inter Asia

Edita

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona 2008
Universitat Autònoma de Barcelona

ISSN 2013-1739 (versión impresa)

Depósito Legal: B-50443-2008 (versión impresa)

ISSN 2013-1747 (versión en línea)

Depósito Legal: B-50442-2008 (versión en línea)

Diseño: Xesco Ortega

Cuerpo efímero sobre paisaje *pop up*: Deseo e identidad en la producción de Tujiko Noriko

Jordi Mas López

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen

Este estudio analiza la noción de identidad formulada en las canciones de Tujiko Noriko a partir de la interrelación entre tres elementos: cuerpo, paisaje y deseo. La conclusión es que esta identidad, de naturaleza posmoderna, se construye fundamentalmente a partir de la agencia del sujeto y del modo en que el deseo relaciona cuerpo y paisaje.

Palabras clave

Tujiko Noriko, música pop, identidad, cuerpo, posmodernidad

Abstract

The concept of identity as described in the songs of Tujiko Noriko is analyzed by taking into account the interaction between three elements: body, landscape and desire. The essay concludes that this postmodern identity is mainly defined through the agency of the subject and the way in which this subject connects body and landscape.

Keywords

Tujiko Noriko, pop music, identity, body, postmodernism

CUERPO EFÍMERO SOBRE PAISAJE *POP UP*: DESEO E IDENTIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE TUJIKO NORIKO¹

Jordi Más López

Universidad Autónoma de Barcelona

Introduction

A pesar de que algunas páginas de Internet aplican el calificativo de “diva” a Tujiko Noriko, lo cierto es que su fama se circunscribe a un círculo bastante reducido, por lo que quizás sea necesario presentarla brevemente. Nacida en Osaka en 1976 y residente en París desde hace algunos años, esta compositora y cantante empezó una prolífica carrera discográfica —catorce discos hasta el momento, incluyendo álbumes en colaboración con otros creadores y discos de remezclas de sus temas— con la que se ha ganado una sólida reputación en el ámbito del denominado *glitch pop*, es decir, la vertiente de la música electrónica utiliza sonidos generados por aparatos electrónicos tales como reproductores de música u ordenadores al funcionar o, con mucha frecuencia, al funcionar defectuosamente. Así, las largas composiciones de Tujiko Noriko se construyen a partir de capas superpuestas de sonidos generados por ordenador sobre las que la voz desgrana unas letras que basculan entre el formato de la canción pop y el puro flujo discursivo. Además,

¹ Este trabajo se inscribe en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2017SGR1155) reconocido por la Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, y en el proyecto “La traducción catalana contemporánea: censura y políticas editoriales, género e ideología (1939-2000)” (FFI2014-52989-C2-1-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

algunas ideas compositivas de ciertos discos son retomadas en discos posteriores y algunos álbumes de remezclas incluyen también canciones nuevas, lo que contribuye a trasladar el carácter fluido, sorprendentemente poco estructurado, de cada una de las piezas al conjunto de la producción de la cantante.

Una de las razones por las que su obra es prácticamente desconocida para el público general es su vanguardismo y especificidad sonoras, que la circunscribe a los círculos de amantes del *glitch pop* o, como mucho, de la música electrónica más experimental, dentro de los cuales la calificación de diva a que se hacía alusión estaría, hasta cierto punto, justificada. Otra razón es el hecho de que la cantante, que no tiene contrato de exclusividad con ninguna compañía, haya optado por publicar sus producciones en diversos sellos, de modo que su distribución es bastante aleatoria. Sólo tres de sus discos se encuentran con relativa facilidad en las tiendas de discos españolas: *Make me Hard* (2002), *From Tokyo to Naiagara* (2003) y *Solo* (2007).² Por esta razón, será de estos tres de donde se extraerán ejemplos para ilustrar la reflexión que proponemos realizar en esta breve contribución.

El objetivo es analizar la noción de identidad que se desprende de la producción de Tujiko Noriko a partir de los elementos asociados, de manera más o menos directa, con el cuerpo, o los cuerpos, que en ella se describen. Porque la fluidez de sus composiciones, a la que se ha hecho referencia en relación a la música, afecta también a las letras, que acumulan un sinfín de percepciones, sensaciones y estados de ánimo que con

² A lo largo del estudio, indicaremos el álbum en el que aparecen las canciones mencionadas haciendo referencia al año de publicación del mismo. Las traducciones de las letras, siempre lo más literales posible, son nuestras. Las letras del álbum *From Tokyo to Naiagara* no se han traducido a partir de la versión inglesa que aparece en el libreto, sino directamente del texto cantado.

frecuencia se aproximan a la sucesión aleatoria o incluso al *collage*. La cantante habla de unos personajes difusos, perdidos en los laberintos de una posmodernidad donde la identidad, tanto propia como ajena, tanto individual como colectiva, es cuestionada, y en la que el cuerpo y el mundo físico que los rodean se convierten en una de las pocas vías que prometen una mínima sensación de permanencia o raigambre del yo.

Cuerpo y melancolía

A pesar de que el objetivo de este ensayo no es analizar la presentación del cuerpo-identidad de la cantante, sino la de sus personajes, es importante plantear la cuestión considerando cuál es el lugar que ocupa el cuerpo de Tujiko Noriko en sus actuaciones en directo. Unas actuaciones, de hecho, donde apenas se presta atención al aspecto visual, aunque éste puede variar levemente en función del lugar donde se celebra el concierto o de si la cantante actúa sola o junto con alguno de los numerosos artistas con los que ha colaborado.

Dado que su música es puramente electrónica, Tujiko Noriko necesita sólo su ordenador portátil para subir al escenario. Una vez conectado el ordenador al sistema de sonido, toda su atención se centra en manipular el ratón para reproducir las bases sonoras y ajustar mínimamente aquellos parámetros que lo requieran y, por supuesto, en cantar las letras de las canciones. Sus composiciones no suelen presentar bases rítmicas muy rígidas y, por lo tanto, su cuerpo no sigue el ritmo de la música; igual que no lo hace la audiencia, que además suele estar formada por personas que no entienden las letras, puesto que la cantante actúa con más frecuencia fuera de Japón que dentro de él. El único detalle visual que en ocasiones da un poco de lustre al concierto es un juego de luces pensado más como fondo o vestidura del escenario que como elemento relevante. El hieratismo reconcentrado de la cantante se rompe

sólo al finalizar las canciones, cuando los espectadores aplauden y ella se lo agradece con unas pocas palabras.

El resultado de la actuación es paradójico: entre el fluir de los sonidos electrónicos, los serpenteos de la voz y las luces ambientales, cuando las hay, lo único que permanece fijo, inequívoco, es el cuerpo de Tujiko Noriko. Un cuerpo, precisamente, que no cabe desligar de la identidad de la cantante a la que los espectadores van a escuchar, pero al que se le niega cualquier valor representativo; un cuerpo que se hace tanto más presente cuanto más se margina de la puesta en escena; que, indudablemente, está ahí, pero que es obviado y se convierte en un significante sin voluntad de remitir a ningún significado. La dualidad presencia-ausencia del cuerpo, además, se ve reforzada por el carácter mismo de la música, que al basarse a menudo en la utilización de microsonidos exige una escucha atenta, cercana, íntima (Thompson, 2003).

La misma ambigüedad corporal, y entramos ya en el tema de estudio, está presente en las letras de las canciones. En ellas se hace continuamente referencia al cuerpo, tanto en lo que se refiere a las sensaciones que experimenta, es decir, a su conciencia de sí mismo, como a las impresiones que recibe del paisaje que lo rodea, a la conciencia de ser en el mundo. Este cúmulo de sensaciones va perfilando, de manera discontinua pero insistente, un espacio corporal que se presupone fijo y que debería remitir a una identidad inmutable, a un sujeto esencial. Sin embargo, el curso de las canciones tiende a desmentir esta ilusión: las sensaciones que traspasan el cuerpo parecen a menudo aleatorias y no permiten una lectura coherente, globalizadora. Es decir, las letras de las canciones apuntan también a un cuerpo-identidad cuestionado, cuya inmediatez, en lugar de contribuir a afirmar su ser, más bien lo pone en duda.

Quizás el ejemplo más claro del discurso de Tujiko Noriko se encuentra en la última canción de *Solo, In a Chinese Restaurant*

(2007). La letra comienza con un diálogo donde se pone en cuestión la entidad del mundo físico, cuya perdurabilidad depende de una memoria inevitablemente sujeta a errores y lagunas. La ley del tiempo hace que lo que un día existió y quizás amamos ya no exista ahora, y nos obliga a prever que lo que ahora amemos dejará de existir algún día. Y si el mundo no tiene una esencia inmutable y duradera, si todo en él es avatar fortuito, lo mismo puede aplicarse a la identidad del sujeto que un día amó algo que ya no existe y que ahora se aferra a algo distinto pero igualmente contingente:

—Se me nubla la conciencia. Cuando paso por aquí, no veo el rastro de todo lo que he visto hasta ahora.

¿Cómo quieres verlo?

—La distancia que hay entre todas las cosas, sus cursos, se confunden. Se confunden irremisiblemente. Abrázame, abrázame antes de que me vuelva loca.

Eso decías tú, llorando.

Yo me limitaba a observarte con mis ojos azules mientras me comía los fideos transparentes.

—Abrázame, abrázame, abrázame, abrázame antes de que me desintegre.

Rebobina el color del cielo.

¿Hasta qué punto debería desilusionarme?

Como aquella vez (moto, moto, moto, moto).

Como es característico en las composiciones de Tujiko Noriko, el tema central se introduce mediante una conversación informal que surge de una situación cotidiana, incluso banal: una pareja come en un restaurante donde ya había estado en alguna otra ocasión supuestamente memorable. En el transcurso de la conversación, sin embargo, se plantean, de manera implícita e indirecta, dos cuestiones propiamente metafísicas: ¿existe en realidad el mundo, o es tan sólo una ilusión efímera? —“abrázame antes de que me vuelva loca”— y ¿existo realmente yo, o también soy una ilusión? —“abrázame antes de que me desintegre”—. La irrupción de esta desazón metafísica explica la

reacción aparentemente desproporcionada de la mujer, y la petición de ser abrazada responde al deseo de retener el presente, de fijar el mundo y el propio yo en su avatar actual y dotarlos, así, de una esencia continua e inmutable. La referencia a la motocicleta sugiere, por supuesto, que el abrazo de nada servirá, y anuncia la imagen central de la canción, puesta en boca del hombre:

Y yo,
 mientras miro los peces que nadan en el acuario, a los que
 pronto se comerán,
 abrazo tu cuerpo blando que llora con cara de monstruo
 en un restaurante chino.

El derrumbamiento del mundo físico que empezaba a producirse al inicio del diálogo se acaba trasladando al sujeto que pronto tendrá que desaparecer, un sujeto que, como los peces vivos de la pecera de un restaurante chino, se limita a recorrer una y otra vez el mismo espacio sin reconocerlo –los peces, se dice, sólo tienen tres segundos de memoria– y sin sospechar que lo único que le depara el destino es la propia disolución a través del olvido. Asimismo, la blandura del cuerpo de la mujer, afín a la de la carne de los peces, remite a la poca consistencia de una identidad discontinua que no existe fuera de los engranajes del tiempo y del deseo.

Estos son, a grandes rasgos, los elementos que se analizarán con más detalle en la siguiente sección, y que generan el discurso de prácticamente todas las canciones de Tujiko Noriko, con acentos y soluciones diferentes. Dado el protagonismo que tiene el cuerpo en ellas y su caracterización como sede de una identidad equívoca, es lógico que su tono tienda casi siempre a la melancolía, que tiñe tanto los momentos más alegres u optimistas –como las canciones *Penguin* (2002) o *Gift* (2007)– como los más sombríos –*Robot Hero* (2003) o *Saigo no chikyû* (2007)–: una melancolía que nace de saber que aquello que tan

persuasivamente describe la música y las palabras acaso no exista y, con seguridad, no haya de durar.

El devenir del deseo: cuerpo, paisaje y tiempo

Son tres los elementos que permiten analizar la noción de identidad de las canciones de Tujiko Noriko de acuerdo con el objetivo fijado: el cuerpo, sede, en principio, de esta identidad; el paisaje sobre el cual se proyecta la agencia del sujeto y en el que cabe incluir la segunda persona del discurso; y el tiempo, que pone en relación, más desuniéndolos que uniéndolos, los dos primeros. No obstante, resulta tan pertinente hablar de deseo como de tiempo, pues el curso temporal que convierte irremisiblemente en pasado todo lo que toca queda expresado en las letras tanto como una ley impuesta por una subjetividad caprichosa como por la naturaleza objetiva de las cosas.

Como se ha mencionado, en *In a Chinese Restaurant* el cuerpo se describe como una entidad blanda y poco consistente, tan incapaz de contener el pasado como de perdurar en el futuro: incapaz, pues, de albergar una identidad estable y duradera. Aun así, los personajes de Tujiko Noriko insisten una y otra vez en la esperanza de que el cuerpo sea, efectivamente, capaz de sostener una identidad, una memoria, de este tipo. Tal es el sentido que el abrazo adquiere en *In a Chinese Restaurant*, o la acción de correr por la playa para revivir sensorialmente un momento del pasado en *Shore Angel* (2002).

Sin embargo, la presentación que algunas canciones hacen del cuerpo como algo que llega sucio al presente, contaminado por las experiencias previas, insinúa la ineficacia de estas estrategias. *Fly* (2002), por ejemplo, empieza con estos versos:

También hoy, como siempre, la noche es como una anguila.
Estas manos sucias acarician la piel resbaladiza de la noche.

La canción no explica en ningún momento por qué las manos están sucias, lo que obliga a leer esta suciedad en relación con la superabundancia temporalizadora del primer verso –“También hoy, como siempre...”–. Esta noche no podrá ser vivida como una experiencia verdaderamente real, nueva, porque nos hemos “ensuciado” las manos con las anteriores: de ahí que la piel de la noche sea resbaladiza. Además, las manos desempeñan, en la frase, la función de sujeto, y no la de complemento instrumental, lo cual sugiere que la distancia existente entre la protagonista de la canción y la experiencia a vivir es insalvable. La imagen de la anguila, a su vez, sugiere que el transcurso de esta noche sólo servirá para hacer imposible el contacto real con la anguila de la noche siguiente.

No Error in my Memory (2007) presenta el motivo de la suciedad desde un punto de vista diferente. La protagonista se ducha repetidamente hasta que se produce un acontecimiento inesperado:

Y mientras no paro de repetir todo esto,
y mientras me ducho una y otra vez,
pierdo el anillo que era tan importante para mí...
El del diamante.
“Ah, claro, seguro que en realidad no era tan importante”,
debes de pensar,
“seguro que no en realidad no me quieres, ¿no?”

El problema que se plantea aquí es el de hasta qué punto, si la identidad tiene que basarse en la persistencia de la memoria pero al mismo tiempo esta memoria-suciedad nos impide vivir el momento actual, podríamos o deberíamos desmantelarla. La canción sugiere que tal opción no es posible, puesto que la protagonista acaba subida a un metro sin conseguir recordar dónde tenía que bajarse, pero sin ser tampoco consciente de su olvido –de ahí que el título sea irónico– y maquillándose para estar preparada para algo que tampoco sabe qué es. Un presente sin memoria sería, efectivamente, siempre actual, absoluto,

pero no daría lugar a una identidad que pudiera ser descrita como tal, sino solamente a una sucesión de acontecimientos fortuitos.

Spot (2007), la canción, que sigue a *No Error in my Memory*, desarrolla el mismo motivo en un sentido algo más amplio y explícito:

Pienso en ello como en un lunar.

Aunque se me olvide, pienso en ello.

No me pregunto para qué estoy luchando, ni nada por el estilo.

Sólo pienso que no quiero para nada las cosas tristes.

Sólo quiero vivir cosas divertidas.

Pero pienso en ello como en una mancha, como en un lunar.

En *Spot* no se considera la posibilidad de dismantelar la memoria completamente, sino la de retener simplemente los recuerdos positivos que contiene. Sin embargo, la memoria ya no se presenta como suciedad susceptible de ser eliminada, sino como un lunar, una parte integrante del cuerpo: los recuerdos están ahí, forman parte de nuestra identidad, y teñirán cualquier nueva experiencia que vivamos, lo queramos o no.

Si en las composiciones de Tujiko Noriko el cuerpo aparece caracterizado como sede de la memoria y asociado al pasado, el paisaje donde se proyecta la agencia del sujeto tiene que corresponder al presente o, como mucho, al futuro inminente. Sin embargo, la aproximación del cuerpo al paisaje –o a la segunda persona, si se incluye también en el paisaje el conformado por las relaciones interpersonales– está siempre ligada subjetivamente al pasado. A veces, por ejemplo, una canción arranca a partir del vacío que deja un elemento que sólo al desaparecer revela su importancia, como sucede en *In a Chinese Restaurant* o en *Magic* (2007):

Dices que al final no hemos conseguido nada,
pero no es verdad en absoluto.

Dices que no somos nada el uno del otro,
 pero no es verdad en absoluto.
 Todos conocemos este truco de decir que lo nuestro no tiene
 importancia.
 Dices que esto no es un juego,
 pero al final tú lo conviertes en un juego con tu palabrería.

A partir de aquí, *Magic* prosigue con la evocación de la “magia” que surge de la relación entre los dos amantes que acaban de dejar de serlo. Lo que el cuerpo-identidad ligado al pasado encuentra en el paisaje presente es, pues, un lugar vacío, una negación de la propia continuidad temporal.

Otras veces, el vacío se genera a causa de un exceso de deseo que no puede ser satisfecho por la realidad “objetiva”. En *Infinity Train* (2003) el deseo de fusión eterna de los amantes es tan intenso que sólo puede expresarse mediante la imagen de un tren que vuela hacia el cielo para instalarse en un presente absoluto que, sencillamente, no existe:

Cada vez que pones esa cara querría ir adentro tuyo.

Pero vuelvo a mantener la boca cerrada y, en la noche, bailo contigo hacia la oscuridad. (...)

Déjame (*the train is running*) subir a mí también (*to the sky*).

La canción *Gift* (2007) da un paso más allá y describe la sensación de no formar parte de un mundo que, al no corresponderse con nuestras necesidades o deseos, parece excluirnos. En él, el sujeto es una entidad tan hipotética como el pastel fallido que fabrica su cabeza:

Lo que entiendo, lo que sé, aquello de lo que no sé nada,
 lo que veo, lo que sé, lo que sólo conozco un poco,
 el fantástico pastel que hago en la cabeza, esa obra maestra
 fallida,
 el sol gordo,
 parecen continuar avanzando.
 El mundo empieza sin mí, y el mundo acaba.

Si el cuerpo demostraba ser un vehículo insuficiente para sostener una identidad estable, el paisaje que se niega a confirmar las expectativas del sujeto deviene también un instrumento inútil, más una maqueta o un decorado que una realidad externa y real. He aquí algunos ejemplos:

En el agradable, cálido, camino de regreso,
el perfume de las toallitas y los pañuelos de papel,
y el aroma falso de estas galletas (*Kimi no tame ni*, 2002).

Brillan luces falsas
en la ciudad que se derrumbará en cualquier momento
(*Tokyo*, 2002).

Escucha: tirémonos al mar plateado.
Total, no da ningún miedo:
este mar parece hecho de papel recortado, como siempre
(*Sun!*, 2007).

Estas impresiones que parecen arbitrarias o pasajeras se llevan al extremo en la intensamente melancólica *Robot Hero*, donde el sujeto intenta invertir toda su esperanza de identidad en el abrazo de un héroe robótico cuyo cuerpo “no se funde nunca”:

Hoy el paisaje de la ciudad parece estar hecho de trozos de papel.
Está tan bien hecho que me sorprende. (...)
En un día como hoy, héroe mío,
abrázame hasta llegar a romperme los huesos,
Permíteme comprobar que existo.

El experimento acaba en fracaso: el abrazo del novio robot provocaría la fractura de los huesos, es decir, una violencia a la propia identidad. No es, pues, mediante la proyección en una realidad ajena a su subjetividad donde el yo puede esperar construirse.

Es en *Saigo no chikyû* (2007) donde el paisaje se revela finalmente como simulacro, como desprovisto de un sentido estable e inequívoco para ser reificado y convertido en piedra de toque de la identidad:

Muéstranos la última Tierra,
una Tierra que no nos quepa en el corazón,
que nuestras manos no puedan alcanzar.
Un lugar que no se encuentre en el súper,
un lugar que no se encuentre en el súper.

Al fin, el sujeto posmoderno se ve abocado a un entorno consumista en el que ningún objeto, por su naturaleza de simulacro, puede restañar la herida incurable que ha sufrido su identidad. De ahí que en *Saigo no chikyû* la melancolía habitual de las canciones de Tujiko Noriko se convierta, propiamente, en angustia.

Este “consumismo metafísico” que subyace en las composiciones se ilustra con un rasgo que podríamos considerar síntoma de la condición posmoderna: la superabundancia de medios de transporte (Mas López, 2010). El sujeto, desprovisto tanto de una sede fija que acoja la identidad –el cuerpo– como de un referente externo donde buscarla –un paisaje objetivo, no maculado por su propia subjetividad–, cuenta con dos posibles opciones: o bien intenta fijar el momento presente esperando que la permanencia del objeto externo llegue a generar significado –los abrazos de *In a Chinese Restaurant* y de *Robot Hero*– o bien se lanza a una búsqueda incesante confiando en que en algún momento habrán de coincidir el pasado que proyecta la memoria y el presente de la realidad externa.

La segunda opción es la que predomina en la producción de Tujiko Noriko, y queda simbolizada por los medios de transporte. La mayoría de estos medios son reales –trenes, metros, coches, motos, taxis–; otros, ficticios y abiertamente

subjetivos –el tren de *Infinity Train*–. Quizás los más excéntricos son los zapatos mencionados en dos canciones:

Los zapatos que me compraste tienen ganas de ir a muchas partes.

Incluso hasta esa luna blanca que se ve a lo lejos (*Fly*, 2002).

Nos limitamos a continuar bailando.

Zapatos preciosos y zapatos que no son preciosos (*Zipper*, 2003).

En *Fly*, la personificación de los zapatos evidencia con bastante claridad que son una transposición de los impulsos inconscientes del sujeto. Algo más desconcertante es la distinción entre zapatos preciosos y no preciosos de *Zipper*: el carácter fortuito del comentario, y la banalidad de su contenido, sugieren tanto falta de rumbo como pura aleatoriedad temporal.

Lo que aquí se persigue es encontrar la identidad que no se ha hallado en los dos primeros elementos del trinomio estudiado, el cuerpo y el paisaje, en el tercero, el del tiempo. En general, las letras de Tujiko Noriko se caracterizan por una sobreabundancia de términos temporales que rebasa lo meramente funcional. Tal acumulación tiene a menudo el efecto de tematizar el curso temporal, como sucede al inicio de *Fly*, ya citado, o en *In a Chinese Restaurant*, donde la memoria es marginada en favor del flujo temporal, por lo que las continuas referencias al pasado, al presente y al futuro adquieren tal densidad que el tiempo se hace confuso y la identidad se disuelve.

Tanto los complementos lingüísticos de tiempo como los motivos que remiten al pasado construyen la urdimbre sobre la cual se traman las continuidades e intermitencias del deseo. El ejemplo más claro de la interacción, por lo general desafortunada para el sujeto, entre tiempo y deseo se encuentra en una de las canciones más lineales de Tujiko Noriko, *Narita*

Made (2003). En ella, la protagonista se dirige en tren hacia el aeropuerto internacional de Narita, donde se supone que tomará un avión para encontrarse con su amado. Es durante el trayecto cuando surge la paradoja:

El tren corre hacia Narita (...)
 Por la ventana, las casas me dicen adiós con la mano.
 El paisaje de Toquio va quedando atrás.
I don't wanna miss you.
I don't wanna miss anything.

El movimiento del sujeto es lógico: ir a reunirse con el objeto amado para llenar el vacío que crea su ausencia. Sin embargo, en el desplazamiento se genera un nuevo vacío: el paisaje japonés de la infancia, cuya presencia hasta el momento lo había relegado a un segundo plano, pasa a convertirse en un nuevo objeto de deseo al que se habrá de renunciar. El conflicto expuesto en la canción, pues, se genera a partir de la incompatibilidad entre el primer verso en inglés, “I don't wanna miss you”, que expresa un deseo susceptible de ser solucionado, y el segundo, “I don't wanna miss anything”, imposible en el marco fijado por el espacio y el tiempo.

Es, pues, en la interacción entre tiempo y deseo donde aparece la única regla fija en canciones de Tujiko Noriko. Y, de hecho, las únicas imágenes de realización identitaria que se encuentran en su obra se basan, más que en el cuerpo o el paisaje, en esta regla. Veamos algunos ejemplos de esta consecución ordenadas de menor a mayor grado de plenitud.

La primera solución, y más “clásica”, es la de la pura resignación: aceptar los breves momentos en que el deseo se ve satisfecho con la conciencia de que el gozo va a ser breve. En *Penguin* (2002), por ejemplo, se describe a un personaje “con cara de pingüino”, tierno en su cómica fealdad. El sujeto no siente que sea alguien con quien pueda compartir una relación larga, pero sin embargo le propone: “No sé cuándo va a

cambiar [lo que siento], pero, ¿por qué hoy no nos divertimos juntos?”. El período de tiempo previsto para la duración del deseo es un “de momento”, pero es precisamente la aceptación de esta incertidumbre lo que hace posible la ternura de la canción.

Fly (2002) propone también una renuncia, aunque con tintes más metafísicos:

Se dice que en un lugar lejano otro dios fabrica estrellas.
Yo también quiero ir a verlas.
Pero sí, lo voy a dejar, de momento. (...)
Quiero quedarme contigo en esta horrible, bella estrella,
quiero ser como una mosca.

Aquí, el sujeto renuncia a intentar conseguir un deseo o una plenitud hipotéticos y seguramente ficticios para instalarse en el mundo real y conformarse con lo que en él existe. La identidad no es, pues, un esencia absoluta cuya existencia sea previa o ajena a la del mundo –“otro dios”–, sino un estar en él, un relacionarse con todo aquello que nuestro deambular, semejante al vuelo de una mosca, ponga delante de nosotros.

A pesar del optimismo con que culmina, la solución de *Gift* (2007) también implica un cierto grado de resignación. La canción empieza exponiendo la sensación de alienación del sujeto ante el mundo y el deseo de cambio y plenitud. Al constatar que las imágenes que le rodean aparecen reflejadas en la pantalla del televisor, el personaje protagonista introduce metafóricamente todas estas imágenes en la platina del DVD y sucede lo siguiente:

Los introduzco en la platina
y empiezan los días,
empieza una luz maravillosa.
Son un regalo.
Los introduzco en la platina
y empiezan las noches,

empieza un sonido maravilloso.
 Son un regalo.
 Los introduzco en la platina
 y empiezas tú,
 empieza un momento maravilloso.
 Sois un regalo.
 Es un regalo que el mundo nos da,
 empieza un sueño maravilloso,
 es un regalo para nosotros. (...)

Aquí el deseo consigue evadirse de las reglas del tiempo al reunir todos sus objetos en un plano puramente mental, es decir, al renunciar a materializarse efectivamente en el paisaje. Quizás la solución propuesta es tan irrealizable como la visión de las estrellas que fabrica ese “otro dios” en *Fly*, pero la última parte de la canción tiene un grado de optimismo inusual en las composiciones de Tujiko Noriko.

Sin embargo, el momento más optimista de toda la producción de la cantante se encuentra, sin duda, en *Karappô* (2002). La canción empieza y concluye con su característica melancolía, pero durante unos instantes los amantes corren hacia una especie de disolución momentánea por una playa estival donde ya ha caído la noche:

Corremos: nos vaciamos y corremos.
 Corremos: nos vaciamos y corremos.
 ¡Corre! ¡Corre! (...) ¡Corre! ¡Corre! (...)
 Ponemos la música, nos vaciamos y corremos.

Durante los escasos momentos en que dura la carrera por la arena, cuerpo, paisaje y deseo se funden completamente. El sujeto es capaz de cabalgar el tiempo como quien cabalga una ola que pronto morirá en la arena. Inevitablemente, la canción desemboca en una referencia a la música que suena en el coche al regresar y que va escapando “una y otra vez” por la ventana para deshacerse en el aire estival. Sin embargo, la conciencia de

que algo que podríamos denominar identidad ha brillado con una luz inequívoca parece imborrable, por frágil y breve que sea su destello.

Conclusiones: la identidad en tránsito, la trascendencia imposible

Si la producción de Tujiko Noriko tiene un valor muy estimable, como creemos, y consigue emocionar al oyente, es precisamente por su capacidad de evocar y hacer presente un núcleo identitario que acaba mostrándose vacío o, a lo sumo, inestable. Mucho se podría decir aquí sobre la importancia que en el arte japonés de raíz budista ha tenido el concepto de ilusión. En *El cuento de Genji*, Murasaki Shikibu construye todo un mundo ficcional que, pese a su excepcional verosimilitud y riqueza de detalles, acaba imbuyendo al lector una irremisible sensación de desencanto y futilidad. Siglos más tarde, Matsuo Bashô utiliza el haiku para crear instantáneas verbales que, pese a lo nítido de sus contornos, sirven para recordarnos que todo en el mundo es ilusión.

Sin embargo, valorar la obra de Tujiko Noriko desde esta perspectiva pecaría de orientalista y nos situaría, además, en el terreno equivocado. Su producción se enclava, más justamente, en el discurso del arte posmoderno, donde las convicciones de tiempos pasados han dejado paso a la desazón de una incertidumbre absoluta, y todo corre el peligro de convertirse en anécdota o avatar inmotivado. El concepto de identidad que se desprende de sus canciones sigue la misma línea, y presenta un sujeto que, como el de Judith Butler, no “es”, sino que “(se) hace” (Butler, 1999). Quizás la diferencia entre un discurso como el de Butler y el de Tujiko Noriko es que el de la primera parte, al menos, de una agenda política, y puede defender la agencia del sujeto como una herramienta susceptible de cambiar para bien el estado de cosas. El discurso artístico de la

japonesa, sin embargo, es más escéptico, y sus personajes deambulan por el mundo sin saber muy bien hacia dónde dirigirse.

Sin embargo, en este vagar interminable sí se descubren elementos revitalizadores, destellos que alumbran algo que podría relacionarse con un núcleo identitario. Utilizando los términos de Julia Kristeva (1974), se puede afirmar que los protagonistas de las composiciones de Tujiko Noriko intentan, sin conseguirlo nunca, acceder a un orden simbólico que fije el orden de las cosas, y que pese a este fracaso sus acciones tienen al menos el mérito de liberar lo semiótico, que, al fin y al cabo, es el estrato que nutre lo simbólico.

Esta sería una lectura más bien optimista. La pesimista provendría de un pensador social como Zygmunt Bauman, quien argumenta que uno de los factores que definen al sujeto de la sociedad líquida actual es la pérdida de las raíces que antiguamente le proporcionaban, al menos, una sensación de solidez y estabilidad (Bauman, 2008: 83). Los personajes de las canciones de Tujiko Noriko, en su tránsito incansable, cuentan tan solo, como nosotros mismos, con “anclas”, unas ataduras poco firmes con el mundo físico y social que nos rodea que se disuelven cuando las circunstancias lo requieran. De esta inestabilidad, argumenta Bauman, proviene la desazón del sujeto actual, que no cuenta con referentes objetivos para explicarse a sí mismo. Y también, argumentamos nosotros, la melancolía y, puntualmente, la angustia que invade a los personajes de Tujiko Noriko.

Bibliografía

Bauman, Zygmunt (2008) *The Art of Life*. Cambridge: Polity Press.

Butler, Judith (1999) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York y Londres: Routledge.

Kristeva, Julia (1974) *La Révolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil.

Mas López, Jordi (2010) “El tránsito de Tujiko Noriko por la modernidad” en Elena Barlés y David Almazán, coords., *Japón y el mundo actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 821-834.

Thompson, P. (2003) “Atoms and Errors: Towards a History and Aesthetics of Microsound”. *Organised Sound* 9 (2), pp. 207-218.

Tujiko, Noriko, <http://www.tujikonoriko.com>

Tujiko, Noriko (2002) *Make me Hard*. Austria: Mego.

Tujiko, Noriko (2003) *From Tokyo to Naiagara*. Alemania: Tomlab.

Tujiko, Noriko (2007) *Solo*. Austria: Mego.