

Las fases de la Luna

Ya se trate de viajes imposibles o de certezas científicas, las fascinaciones lunares, incluso después de la Gran Llegada, perviven en la pintura, la fotografía y el cine. Y pueden rastrearse en las distintas imágenes que, simbólicas o hiperrealistas, oscuras o luminosas, positivistas o líricas, orbitan una y otra vez alrededor del satélite.

Estrella de Diego

Luna nueva

Debe ser cierto que, como cuenta Ariosto en su fabulosa obra *Orlando furioso*, todo lo que se extravía en la Tierra —los suspiros de los amantes, el tiempo derrochado por los jugadores, las horas malgastadas de los perezosos, los deseos vanos...— termina en la Luna, a su manera gran espejo de los acontecimientos telúricos, pues como dijera Calvino parafraseando los versos del poeta italiano del 1500: “En el universo jamás se pierde nada”.

Por eso, tal vez, veneramos la Luna, la imaginamos; la vigilamos desde la ventana y desde el objetivo del telescopio. Por eso o porque de todos los astros es la más cercana y la más visible, satélite cerquísima, más contundente que la estrellas, más única, con vida propia y con historia particular. Y por eso la cantan los versos y la pintan los pintores, la describen las leyendas, cambiante, plateada, oculta, misteriosa, inapresable a lo largo de los siglos: Luna lunar.

Omnipresente en el firmamento, así contigua, la Luna ha condensado desde tiempos inmemoriales fantasías que con frecuencia se acumulan en torno a aquello que, en apariencia próximo y casi posible de tocar con las puntas de los dedos, termina por convertirse en inaccesible, pretexto para infinitas quimeras de ciencia ficción y nostalgias de infinito. ¡Alcanzar la Luna!



1

Por eso la increpa el perro de Joan Miró en *Perro ladrando a la Luna* [1], pintado en 1926: reclama a la Luna la devolución de lo apropiado. Cuánto les gusta a los surrealistas la Luna, quién sabe si por lo que de romántico pervive en ellos, por esa pasión suya hacia las nocturnidades de Edgar Allan Poe. Se trata, en su caso también como en los nocturnos del XIX, de un aliento casi lúgubre, de trance, oscuridad del alma, precipicio —tenía razón Goethe cuando dijo que a las ciudades se llega siempre de noche—; Luna nueva y trágica la que pinta Victor Hugo en su dibujo *El burgo a la luz de la Luna*.

Y a veces lunas retóricas las de los surrea-



2



3

listas, igual que la de la *Ciudad petrificada* de Max Ernst [2]. —redonda, perfecta y dorada como un sol—, copia o realidad de un viaje por Angkor cuando, tras el abandono de Gala para fugarse con el Paul Éluard, su marido —vaya absurdo final para una historia moderna—, se vio obligado a seguir —si lo prosiguió— el trayecto solo. O las lunas de René Magritte, tan amante de las escenas crepusculares, menguantes, crecientes, entre árboles. Superficie lunar infinita y satinada, una luz tenue y firme, la de Yves Tanguy, cuyos paisajes metafísicos, desiertos de luz fría, recuerdan a la superficie lunar como se construye en *La mujer en la Luna* de Fritz Lang [3], quien en su film clásico de 1929 toma imágenes que recuerdan a las fotografías del viaje al Polo de Ernest Shackleton, quizás porque los desiertos y las tierras vastas y nevadas terminan por parecerse tanto. Lunas de cine que dejaban de ser románticas —las que cantaban los poetas y reproducían las postales cursis para enamorados— y se hacían precisas, positivistas, fábricas de ingenios con mucho de verosimilitud, remedo de las fascinaciones científicas de la época y hasta de las que las habían precedido, fotos desde un telescopio como la tomada por Lewis Rutherford en Nueva York en marzo de 1865, donde se mostraban las rugosidades que la gran pantalla trasladaría luego a sus juegos de ciencia ficción.

Aunque sería en ese mismo año de 1929 cuando Luis Buñuel acabaría para siempre con el halo romántico de la Luna: Luna cortada por la nube, ojo cortado por la cuchilla. Esa siempre recordada cuchilla anuncia una nueva visión, un modo de mirar que quiere romper con las metáforas del XIX, pero presagia a un tiempo un ojo de mujer que abre el inicio de un conflicto masculino/femenino, clara alusión a la castración como pérdida de la visión, tal y como se presenta en Freud y Lacan asociada al feticchismo. Si el ojo no viera, no existiría el dolor, la ansiedad, la pérdida.

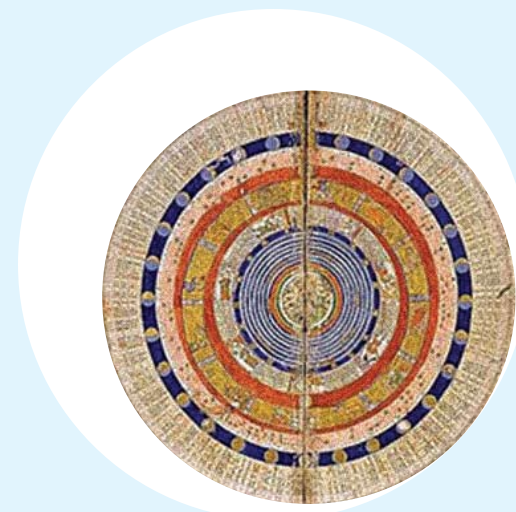
También el perro de Miró anda mirando y reclama a la Luna lo robado. Y se vuelve la Luna entonces —menguante— remedo del perro, un poco su reflejo y su doble, ansia de hombres lobo que décadas antes, en plena era romántica, le pedían piedad o vértigo al caer la noche. No falta nada en la escena nocturna, la más curiosa de las muchas lunas que pinta el artista mallorquín: la escalera, escala con aspiraciones celestiales de Bizancio o Babel, refleja una ilusión antigua. ¡Tocar la Luna!

Porque se trata de una obsesión tempranísima, incluso del siglo II, cuando Luciano de Samósata inaugura la saga de los grandes viajes imaginarios hacia el astro blanco, pronunciando una idea muy próxima a la que será más tarde desarrollada por Ariosto, la Luna, cierta prolongación de la Tierra: “Y aún contemplé otra maravilla en el palacio real, un espejo muy grande en la boca de un pozo no muy hondo. Si uno va y desciende al pozo

puede oír todo lo que se dice en la tierra, en nuestro país, y si uno mira al espejo, ve todas las ciudades y todos los pueblos como si estuviera en medio de ellos. Entonces pude yo ver a mis amigos y toda mi patria, pero no puedo decir con certeza si también ellos me veían a mí. Quien no crea que esto es así, si algún día va en persona por allá, se enterará de que digo la verdad.”

Luna presente en las cartografías celestes y plasmada en las visiones universalizantes de la artista e intelectual de la Edad Media Hildegarda de Bingen; Luna de las visiones y la ciencia de esa época a la cual pertenece, circular e implacable, poseedora del universo completo y las constelaciones. Usada la Luna con discreción inusitada en la época del *Orlando*, incluso por pintores de la oscuridad por excelencia, Paolo Uccello en sus batallas de luces nocturnas —Luna nueva—, y Piero della Francesca para las noches en vela de Constantino, en el cual la luz plata de la Luna se ofusca entre lo cálido de la antorcha, invisible a su vez. Pues debe estar la Luna cerca; debe estar aun cuando no se vea: cuando hay noche hay Luna, brillante a veces, invisible otra; persiguiéndonos.

E ir a la Luna también para salir de la Tierra. Soñar con mirar la Tierra desde fuera, desde lejos, para describirla como la cuenta el mapa. Se imagina a Mercator leyendo, repasando, anotando, desentrañando el futuro —porque



4

de eso se trata un poco al fin—. Soñar cómo podría ser ese mundo desde arriba. Y más arriba incluso que arriba. Desde fuera, desde la Luna, incluso, como Francis Godwin, quizás el precursor del propio Jonathan Swift en el siglo XVII, lo imaginó en el texto *Aventuras de Domingo González en su extraño viaje al mundo lunar*. Ante los ojos del protagonista se van apareciendo “manchas en forma de pera” y no tiene duda de que “se trata del continente africano”; y se aparece después “una mancha en forma de huevo, como la América dibujada en nuestros mapas.” ¡Llegar a la Luna!

Luna llena

Y llegaron. Pero si el contexto cambia de una cultura a otra, cambia también de una época a otra y el caso de la llegada a la Luna, retomado a lo largo del escrito de Ludwig Wittgenstein *Sobre la certeza*, acaba por ser un ejemplo excelente para confirmar lo efímero de la certeza sobre todo en el territorio de la ciencia que se deseaba inexpugnable: sé que no he estado en la Luna, porque nadie ha estado en la Luna y las leyes físicas no permiten aceptar que se puede ir a la Luna, afirma Wittgenstein a principios de los 50.

Sea como fuere, menos de veinte años después el ser humano pisaba la Luna, colocaba allí su bandera —o eso dicen— y terminaba con una certeza que en tiempos de Wittgens-



5

tein parecía inamovible. Al final, es ilusorio justificar o comprobar la veracidad del marco de referencia, éste sirve sólo para establecer los límites dentro de los cuales tiene lugar la demostración. Cualquier marco puede ser aceptable y, por lo tanto, puede haber infinitas certezas dependiendo del marco elegido. En el momento de escribir el libro, la imposibilidad de llegar a la Luna era cierta porque el marco estaba descrito de una determinada manera; algunos años más tarde la posibilidad de llegar a la Luna era cierta también, ya que el nuevo marco se había descrito a partir de unas nuevas proposiciones.

Sin embargo, no es el marco de referencia lo que interesa a este relato, sino la pervivencia de las fascinaciones lunares incluso después de transformado el mismo. La Luna seguía siendo una pasión en la segunda mitad del XX y no sólo en las obsesiones hacia lo extraterrestre epitomizadas por el cine y los comics del momento, sino en el propio deseo de conocer el espacio que empezaba a vislumbrarse en las primeras misiones y que se plasma en la portada de la revista *Time* que Eduardo Paolozzi, fascinado por el mundo moderno y sus retales, toma para un collage irónico de 1952. El espacio se iba transformando en un lugar donde la Luna no era el bello astro cantado por el romántico Giacomo Leopardi en el *Canto nocturno de un pastor errante en Asia*, recuerda Carlos García Gual, y comenzaba a presentarse como un icono de la modernidad y el progreso.

Otro artista inglés, Richard Hamilton, tomaba así el espacio como parte de su tan conocida obra *¿Qué hace a los hogares...?* [5] El retazo que aparece como techo del hogar de hoy, tan atractivo y diferente, es una imagen de la Tierra vista desde un satélite como recordada de una publicación del momento.

Tampoco ahora ha dejado la Luna de formar parte del imaginario, se diría incluso que pasado el alunizaje de hace ahora cuarenta años, vuelve a mirarse con ojos asombrados. De este modo, cuando en 1996 Kiki Smith es invitada al entonces recién estrenado LeRoy Neiman Center for Print Studies en la univer-



6

Una Luna moderna

Mezcla de espíritu decadente con visos de cabaret, el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg desvía para siempre la tradición del nocturno romántico y le otorga un nuevo carácter, ahora un poco histérico y melancólico, donde la parodia prima por sobre la devoción.

Pablo Gianera

En 1815, Franz Schubert compuso la canción "An den Mond" ("A la luna") sobre un poema homónimo de Johann Wolfgang Goethe. Se trata de un poema que se resiste a la música, no tanto por la superstición de una presunta música verbal, sino porque las peripecias emocionales del texto chocan con la regularidad de las estrofas. Con un sencillo, pero oportunamente cambiante, acompañamiento en el piano, Schubert consiguió un pequeño milagro en esta canción romántica y aisló tres motivos: la luna, la corriente de un río y el amigo, que en realidad coinciden, si se piensa que la luna misma puede ser un amigo. "Feliz quien se cierra/ al mundo sin odio", dice el texto de Goethe para referirse a quien "vaga-bundea de noche en el laberinto del pecho".

Noventa y siete años después, cuando Arnold Schoenberg estrenó en 1912 su *Pierrot Lunaire*, sobre versos del belga Albert Giraud, la luna ya no se aclimatava con facilidad a la intimidad de la canción de cámara. Ese romanticismo no resultaba del todo ajeno a Schoenberg. Su opus 15, *Das Buch der hängenden Garten* (El libro de los jardines colgantes) con poemas de Stefan George, de 1908, era todavía una prolongación de la tradición romántica de Schubert y Robert Schumann, y concluía con una noche "encapotada y sofocante", sin luna. Acerca de estas quince piezas para voz y piano con textos de George, el compositor hizo una observación crucial: "Por primera vez, me acerqué a un ideal de expresión y de forma que había tenido en mente durante muchos años; pero, llegado a ese punto, me faltó la fuerza para consumarlo. Ahora que finalmente me lancé en esa dirección, soy conciente de que rompí todas las barreras de una estética pasada". Verdaderamente, el *Pierrot*, porvenir de esa estética pasada, tenía ya poco de romántico; sólo, en todo caso, su condición derivativa, en la medida en que, de algún modo, el futuro remoto del *lied* de Schubert podría ser precisamente el *Pierrot*.

Es cierto que la paternidad estética de semejante cambio de signo le corresponde tanto a Schoenberg como al uruguayo Jules Laforgue y a su libro *L'imitation de Notre-Dame la Lune* (Imitación de Nuestra Señora la Luna). No podría asegurarse que Giraud, poeta mucho menos dotado, plagiera a Laforgue. Por el contrario, el libro de Giraud apareció en 1884, y el de Laforgue en 1885. Pero la sensibilidad simbolista y *art nouveau* de este último estaba, ya a principios del siglo XX, en el aire. Giraud, miembro de "Le Parnasse de la Jeune Belgique" (grupo de "atletas del ocio", según Luis Chitarróni), es un figurante de esta historia. Schoenberg trabajó en realidad con

la traducción al alemán de Otto Erich Hartleben, que más que traducir reescribió el original y dejó una versión superior al modelo. La moderada novedad de los poemas de Giraud y Hartleben consistía en la combinación de una forma rigurosa y cierta libertad en el asunto. Es sorprendente que algo de esa conjunción perviva en la música, sobre todo teniendo en cuenta la indiferencia de Schoenberg hacia los textos puestos en música; indiferencia que quedó al desnudo cuando el propio compositor explicó que sabía de memoria muchos *lieder* de Schubert pero ignoraba de qué "hablaban" sencillamente porque nunca había prestado atención a la letra.

Es indudable que el atematismo de las obras anteriores del compositor, consecuencia en parte de las fundamentales *Piezas para piano opus 11* que inauguraron el atonalismo libre, se ajustó como un guante al imaginario de Giraud y encontró en *Pierrot* una consumación radiante, en la que se insinúan ya algunos principios de organización de sus obras posteriores. La contradicción entre rigor y libertad es aquí una fuerza productiva. Programáticamente, Schoenberg consigue en cierto sentido un milagro semejante al de los poemas: acomodar un estilo de completa libertad armónica y tonal a una serie de formas tradicionales. El refinamiento, la microscopía psicológica de Schoenberg en esta obra resultan todavía pasmosos.

Pierrot está organizado como un ciclo de tres partes de siete poemas cada una: "Tres veces siete poemas del *Pierrot Lunaire* de Albert Giraud". Las veintiuna miniaturas rondan, según las interpretaciones, una duración de media hora. Se indican pausas prolongadas únicamente entre los tres paneles que forman el tríptico. La idea general es la del melodrama, género que ya había tentado, poco antes, en 1890, y con menos éxito, Richard Strauss en su obra *Enoch Arden*, basada en el poema de Alfred Tennyson. Pero aquello que en Strauss era una mera alternancia entre el recitador y el piano, queda sometido en *Pierrot* a un giro dramáticamente drástico (o, mejor aún, drásticamente dramático). Si bien la división en tres partes podría aproximar la obra a los ciclos románticos, su instrumentación y, singularmente, el tratamiento de la voz señalan un punto de partida antes que una meta (significativamente, en 1912 Schoenberg realizó también arreglos para orquesta de canciones de Schubert, Beethoven y Carl Loewe). Allí está todavía el piano, pero ya no solo, para empastarse con la interioridad de la voz, sino rodeado de flauta (*piccolo*), clarinete (clarinete bajo), violín (viola) y violonchelo; vale

decir, cinco ejecutantes para ocho instrumentos. La formación era novedosa (se la conoce ahora como "quinteto *pierrrot*") y Schoenberg la administra con inteligencia: únicamente en la última miniatura, "O alter Duft", aparece el conjunto completo; en las piezas restantes, se explotan diversas combinatorias tímbricas, sin contar que en ciertos casos, por ejemplo en la pieza n° 4 ("Eine blasse Wäscherin"), la voz queda en un segundo plano, restringida a la función de acompañante del grupo. La movilidad tímbrica se corresponde con un trabajo contrapuntístico que remite, por un lado a la herencia de Johann Sebastian Bach y, por el otro, a los polifonistas holandeses. Esto resulta evidente, por ejemplo, en la n° 8 ("Nacht"), una *Passacaglia* nocturnal que funciona de introducción a la segunda parte y que es un compendio magistral de desarrollo motivico. O la n° 18 ("Der Mondfleck", "La mancha lunar"), en la que a *Pierrot* no consigue limpiarse la mancha blanca de la luna de su chaqueta negra. Acaso *Pierrot* fuera un vidrio azogado, condenado a absorber y reflejar sus rayos, pero incapaz de verse la espalda, a menos que lo hiciera justamente en un espejo. Así, por lo menos, parece entenderlo la música, en la medida en que presenta esa relación especular de manera musical bajo la forma de un canon "en espejo" ente el *piccolo* y el clarinete, por un lado, y el violín y el chelo, por el otro.

Cada pieza proyecta entonces un color individual; y la luna, finalmente, parece tener muchos más colores de los que creíamos. Estos colores y contrastes instrumentales tiznan asimismo a la soprano, pero no porque haya una necesaria solidaridad entre instrumento y voz, sino por la indeterminación respecto de cómo esa voz debería sonar efectivamente; una cuestión, la del *sprechgesang* (canto hablado), de la que Schoenberg se ocupó con minuciosidad en el prefacio de la partitura. Observa allí que la melodía correspondiente a la parte vocal "no está destinada a ser cantada"; la cantante debe transformarla en una melodía hablada. El propósito del compositor resulta tan evidente como arduo: la meta no es en modo alguno un habla natural o realista; debe quedar clara la diferencia entre el habla cotidiana y el habla que colabora con la música pero, singularmente, no llega a ser canto. Por otro lado, el intérprete tampoco debe derivar el carácter de cada pieza del sentido de las palabras que se dicen, sino de la música misma. Aquellos hechos y sentimientos del texto que el compositor consideró importantes, estarán en la música. "Siempre que el intérprete no los encuentre

sidad de Columbia, se pone manos a la obra. No hace mucho se ha tropezado con una serie de fotografías de la Luna tomadas en el siglo XIX desde el observatorio de Harvard y se ha quedado absorta, recuerda Wendy Weitman en el texto para el catálogo de la muestra celebrada en el MoMA en 2003. Son fotos que animan a imaginar mundos diferentes y en continua transformación, fotos misteriosas donde el cuerpo astral tiene cierto regusto a territorio del ensueño, el mismo que hizo perder la cabeza a Georges Méliès [6] en la película más fabulosa de la historia del primer cine, con su rostro jugueteado a través de un telescopio; naturaleza en constante metamorfosis que une el éter con las profundidades del océano en aquella mítica caída libre del mago del cine: una nave espacial, primitiva y premonitoria, que se precipita de regreso a la Tierra.

Smith pregunta si hay un telescopio en Columbia y una noche de enero de 1997, fría como son las noches invernales en Nueva York, con el cielo cegado de oscuridad, decide tomar unas nuevas instantáneas de la Luna con la máquina pegada al telescopio. Después, se va hasta Coney Island y atrapa las olas del mar con la cámara panorámica.

No tardarán en reunirse las dos imágenes, el reflejo de la metamorfosis, los dos instantes de esa naturaleza sorprendente. *Marea* [7], de 1998, es un artefacto prodigioso compuesto por una sucesión de trece fotograbados de



7

trece lunas llenas —las que hay a lo largo de un año— que se pliegan como un acordeón y en cuya base, de papel japonés, ha litografiado la imagen continua de las olas. En ese drama implícito entre lo roto y lo compacto, en la sensación de temporalidad que invade la obra de Kiki Smith como un presagio denso, describe certera la esencia misma de la Luna, aquello que se escapa cada vez, que está y no está. Paso, pasaje, rito de pasaje... que no cambian las cientos de imágenes del hombre pisando la Luna, muy al contrario. Sigue perviviendo el misterio de lo que habita enfrente, lejos y cerca, como el objetivo de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock que se hace redondo, espejo, inalcanzable y cerca: Luna.

La autora nació en Madrid en 1958. Es ensayista, catedrática de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid y profesora invitada en la New York University. Ha sido comisaria de exposiciones como Warhol sobre Warhol (La Casa Encendida, Madrid, 2007). Publicó, entre otros libros, Querida Gala (Madrid, Espasa, 2003), Travesías por la incertidumbre (Barcelona, Seix Barral, 2006) y Contra el mapa (Madrid, Siruela, 2008). Es columnista del diario El País de España.