

IUNA | Instituto Universitario Nacional del Arte |
Área Transdepartamental de Artes Multimediales

Límites de Cristal

Sobre *Corazón de Cristal* de Werner Herzog en el concepto filosófico del Tiempo.

Ignacio Buioli, 2014
ibuioli@gmail.com

Límites de Cristal

Sobre *Corazón de Cristal* de Werner Herzog en el concepto filosófico del Tiempo.

El problema del límite

Sobre el acto de creación, el escritor Jorge Luis Borges afirma que se trata de una transformación de lo cotidiano en símbolos¹. Ciertamente es que el tiempo es una magnitud relativa, y en contadas ocasiones el arte lo transforma en un suceso simbólico. Y es así que muchas veces, el acto creativo también consiste en un acto de censura, de oponer un límite al tiempo. Pero a la vez que tomamos acción sobre eso, el tiempo también decide ponernos un límite. Estos límites recíprocos están presentes en toda disciplina artística, no obstante adquieren notable importancia en los desarrollos interdisciplinarios motivados por el cine -artes temporales- y la introducción del carácter performático -artes espaciales- a la diversidad de producciones.

El primer término que se introduce es el límite de lo estático y dinámico. Siempre se vuelve a Zenón, sin embargo -y luego de tantas refutaciones- la paradoja está hoy más presente que nunca. Porque el problema filosófico del tiempo, a partir de la modernidad, comienza a teñirse de un matiz historicista. Ya no es posible ver a la historia como una sucesión temporal y continua. Necesitamos hacerla artificial, precisarla como instantes congelados en el tiempo, como una película que se fabrica y se destruye.

En segundo lugar, el límite del tiempo externo sometido por el tiempo interno. La idea de una dimensión temporal que devora a otra ya es desarrollada por los estoicos, y se mantiene imperturbable en la actualidad. Se trata también de un límite que separa -y hace convivir- dos formas de percibir el tiempo: como una superficie que se desenvuelve muy lentamente y como una profundidad que se desmorona, cual castillo de naipes, con la más suave brisa.

Finalmente, esto pone de manifiesto la existencia de un tercer límite, el cual separa lo finito de lo infinito. Este desmembramiento del ser sobre sí mismo es también un problema del límite, y se hace ostensible en la idea del tiempo como “capas infinitas”. Refleja, además, el concepto de perpetuidad entre las obras de arte, los artistas y los espectadores.

Nuestra guía, una película: *Corazón de Cristal* de Werner Herzog. Filmada en la que

1 Entrevista a Jorge Luis Borges por Joaquín Soler Serrano para el programa 'A Fondo', 1976.

posiblemente se trate de la etapa más lúcida del director, surge tamizada por su propia materialidad temporal. En esencia, los tres ejes temporales del límite se desarrollan -dentro de la película- con notable sutileza y anticipación.

De los planos sin secuencias

Cual vidrio que necesita fundirse a fuego lento y constante, el film *Corazón de Cristal* de Herzog reproduce la misma lógica desde su realización y montaje. Sometida a la paciencia, propone la espera perseverante, reflejando sus líneas argumentales desde su puesta formal. Y es este punto el que requiere notable atención, porque está presente ahí una recurrente problemática, la cual consiste en la opresión producida por la fragmentación de la cinética. Herzog, sutil como un cuentagotas, logra convertir los fotogramas de la película en una fotografía, liberando a su obra de la presión del tiempo.

El material fílmico permite estructuras de narración que se ligan -o desligan- al argumento en concreto. Por su parte, Juan Ignacio Muñoz atribuye estas novedosas interpretaciones del cine a las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan y a las nuevas ideas de la semiología². Dichos estudios toman protagonismo hacia las décadas de 1960 y 1970 -no está de más recordar que el film de Herzog es de 1976- y afecta a toda la crítica y producción artística. Más allá de este *boom* estructuralista -que parece estar más vinculado a una especie de fetiche- es evidente que la mirada de los directores sobre el celuloide empieza a distar mucho de aquella idea del cine pensado desde las escuelas a principios de siglo. Se trata de narrar historias, sí, pero es más importante cómo son narradas. El *qué* y el *cómo*, en Herzog, suelen fundirse en una sola estructura.

Dos son los factores a considerar sobre el paso de lo dinámico a lo estático en *Corazón de Cristal*. En primer lugar, se da una suerte de interpretación del lenguaje cinematográfico como mero material fílmico. Tomemos por caso la escena en la que entra un sujeto con un arpa al bar³. El diálogo del personaje está en nuestra línea temporal, pero la de los personajes que se encuentran en las mesas es muy diferente, es el tiempo de la fotografía. Los planos como instantes imperturbables en el tiempo, como *ahoras*, como la flecha de Zenón. Es que el concepto de lo imperturbable está manifestado, desde dentro del film, en base a la representación del tiempo como

2 Onirosopios: metadispositivos cinematográficos y posiciones espectadoriales en *No te mueras sin decirme adónde vas* y *La sonámbula*, Juan Ignacio Muñoz, p. 1.

3 *Corazón de Cristal*, Werner Herzog, 41:20 – 42:11.

instantes *congelados*. Hay que pensar, además, que esta idea está condenada ya desde la filosofía de Aristóteles, quien afirma que un período de tiempo no es la suma de sus instantes indivisibles⁴. Según el filósofo, el tiempo está sometido al movimiento, por lo tanto, la suma de instantes inmóviles mata a la idea del tiempo. Pero no podemos aceptar esto como la verdad dominante y descartar del todo a Zenón. Si todo está compuesto de instantes estáticos o lo es de otra manera, no interfiere para nada en nuestra percepción de la continuidad temporal. *Corazón de Cristal* es una película y

-por el hecho de ser película- no puede renegar de su condición de material estático. Herzog pule estas condiciones, sin poder nunca destruir la dinámica. El límite entre lo estático del material y lo dinámico del lenguaje está tan cerca, que la percepción del espectador se perturba constantemente. En la otra esquina, la necesidad de hacer estático algo que está condenado a registrar el movimiento. ¿Por qué a Herzog no le tiembla el pulso al trasladar su film por los senderos del lenguaje fotográfico?. Porque, muy probablemente, sabe que se produce un *choque* entre la temporalidad del espectador y la temporalidad sutil de su obra. El *punctum*⁵, lo llama Barthes. Aquella emoción que punza al espectador, que llama, busca una respuesta, la recibe y, finalmente, desgarrar. Y punza porque trae consigo el advenimiento. La fotografía guarda lo que *ha sido* en un cuadro infinito, pero a su vez invade al presente con la idea de aquello que va a *venir* de forma inevitable. En la película, la figura del visionario no hace más que resaltar esas características. Sus palabras son lo inevitable, lo punzante, son lo que produce el desgarramiento. Él anticipa vivencias, pero además cada fotograma está pensado en relación a su posterior. Tal es el caso de una escena de transición en el film -casualmente posterior a una predicción que se hace en el bosque- donde los planos son fotografías con mínimos movimientos, que a su vez son producto del celuloide y de leves perturbaciones del ambiente⁶. Los planos ascienden, cambian a igual velocidad, pero la densidad -otorgada en parte por el humo- aumenta gradualmente, solo para volver

-en instantes- a su densidad primaria. Ese azul es invadido por el rojo, pero casi no hay necesidad de mostrar ostensiblemente el rojo. Y al azul regresa. Se percibe que por ahí ha pasado un incendio, pero Herzog no nos muestra el incendio. Prefiere mantenernos en vilo y, con destreza, se permite ordenar a su película.

4 Los filósofos presocráticos, Zenón de Elea, C. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, p. 391.

5 La cámara lúcida, Roland Barthes, p. 58 – 59.

6 Corazón de Cristal, Werner Herzog, 29:31 – 32:23.

Armonías de los opuestos complementarios

Contemplando la lógica estoica, la figura de Cronos se desarrolla en base a la personificación de un fenómeno temporal. Cronos es un cuerpo, pero no es la idea de cuerpo. Por otro lado, su visión del tiempo está desdoblada en dos nociones del presente: el de las vivencias y el de lo corporal.

Cierto es que el tiempo no es solo aquello que muta lo estático en dinámico, sino que también es el fenómeno que afecta a la superficie en desmedro de la profundidad. Y, de esta forma, el montaje de Herzog no solo desmorona los límites de lo estático y lo dinámico, sino que también comienza a desintegrar los límites entre el tiempo externo y el tiempo interno. Cuando se trata de otorgar sentido, no hay idea del tiempo de mayor importancia para Gilles Deleuze que Cronos, Aión y Kairós. Si bien es cierto que estos conceptos son figuras en la filosofía estoica, en el caso de Deleuze no se encuentra sublevado por la idea de mitos.

Deleuze elige corporizar a Cronos, y es ahí donde el tiempo se vuelve más visceral. Para el caso de los estoicos, su Cronos es un Cronos que devora y en esa acción se produce el desdoblamiento. En Deleuze, esta idea se desarrolla desde un sentido mucho más poético:

“El devenir-loco de la profundidad es pues un mal Cronos, que se opone al presente vivo del buen Cronos. Saturno gruñe en el fondo de Zeus. El devenir puro y desmesurado de las cualidades amenaza desde el interior el orden de los cuerpos cualificados. [...] El pasado y el futuro como fuerzas desencadenadas se toman la revancha, en un solo y mismo abismo que amenaza al presente, y a todo lo que existe.”⁷

El problema de los cuerpos extralimitados -que claramente se desarrolla en el argumento de Corazón de Cristal- también utiliza la anticipación como recurso de ruptura. El límite temporal del cuerpo, puede plantearse desde el Cronos de Deleuze, que en realidad son dos gigantes. Existe un enfrentamiento entre el buen Cronos y el mal Cronos. Aquel devenir-loco desintegra al cuerpo de Cronos y se justifica en el argumento de Herzog. La vida a resguardo -interna- se ve amenazada, se altera. A continuación, decide salir y destruye el afuera -la escena previamente mencionada, la del incendio, podría tratarse de un buen ejemplo-. Es ese devenir el que hace convivir ambos mundos, sin embargo Herzog necesita desarmar el límite que los separa.

¿Existe algún otro límite? Su visión opuesta: lo interno sometido por lo externo. Aún

7 Lógica del sentido, Gilles Deleuze, p. 119.

así, ¿es *Corazón de Cristal* una obra con un trasfondo complejo tal que sobrepasa dos límites tan perturbadores?.

Marcel Proust evoca a una baldosa floja, a una magdalena; involucra sus sentidos, la forma en la que su cuerpo se comunica con el exterior, cual bastidad azul nevada que domina las casas internas y calurosas en la obra de Herzog. Pese a la resistencia del artificio, su mundo termina donde las rústicas paredes de madera; en cambio, la nieve se pierde en el infinito horizonte. En cierta forma, esa exterioridad es, también, la magdalena de Proust: corrompe con la imperturbable interioridad del cuerpo. Esta experiencia -la del *tiempo puro*- se vive en el instante mismo que las profundidades se solapan con la superficie. Sí, se trata de una vivencia que tiene su origen en el exterior, pero viene a dar con las entrañas porque su esencia está en esa eterna profundidad. Es por eso que puede afirmarlo sin ninguna duda Blanchot, porque se trata de una coincidencia, “no un pasado y un presente sino una misma presencia”⁸.

Este último concepto vuelve a presentar, sin dudas, la percepción de *engullir*. Si bien en Deleuze se desarrollan ambas ideas, predomina el mal Cronos como toda meta del tiempo sobre los cuerpos. En Proust, es más importante la experiencia de un cuerpo interno sometido por lo externo. El cuerpo, si existe, no tiene gran relevancia. En cambio, rescata lo pulido que está el cristal, esa pureza que lo transforma en un lente para observar desde la superficie.

El rojo devora al verde, el azul devora al naranja. Y así hay, también, algo de verde en el azul, y algo de naranja en el rojo. Se trata de un juego formal que Herzog no desvela con facilidad. El mundo externo -afuera, natural, nevado y azul- es sometido por la expansión del mundo interno -adentro, artificial, en llamas y rojo-. Cuando el visionario emprende un viaje al bosque, decide visitar un pequeño almacén⁹. Su figura, comprimida por el marco de una puerta, es iluminada por la nieve que tiñe de azul al material fílmico. Pero se trata tan solo de un fragmento insignificante del plano, el resto está carcomido por el rojo del fuego. La puerta -elemento de división por excelencia- es la encargada de marcar las diferencias entre ambos mundos. El rojo engulle al azul, no obstante, es evidente que el azul abarca más terreno que el rojo. ¿A quien le deseamos la victoria y a quien la derrota? En este juego que nos ofrece Herzog, el límite que los separa se ha desintegrado, los ha fundido en una sola armonía. No existen, pues, vencedores o vencidos.

8 El libro que vendrá, Maurice Blanchot, p. 19.

9 Corazón de Cristal, Werner Herzog, 43:41 – 44:18.

Hacia una comprensión de lo perpetuo

Sobrepasar los límites de lo interno y lo externo es un acto de degeneración. Las entrañas terminan demoliendo la carne y, como en toda obra de arte, se presenta la silenciosa muerte. Allí encontramos su trascendencia, incluso posterior a la muerte del artista. Se trata de un nuevo tiempo que nace por la ruptura del límite entre lo finito y el infinito. Y que -con diferencia- es el argumento central en *Corazón de Cristal*. La muerte de un hombre marca el rumbo de lo imperturbable, porque a partir de ese hecho inicia la perturbación.

La perturbación se presenta en términos formales. Herzog decide filmar planos que exceden la duración de la dinámica desglosada. Así como los personajes se *paralizan* frente a la noticia de la muerte de su maestro, la película se *paraliza* ante la inevitable muerte de su creador. Según Jacques Derrida, el amigo es quien lo sobrevive a uno¹⁰, y así también, a uno lo sobrevive su obra. El cuerpo finito se encuentra en un constante enfrentamiento consigo mismo: lo interno contra lo externo. Cuando aquellos límites se traspasan, solo nos queda el infinito: nuestras obras. Y la obra -en realidad- se encuentra en lo que Blanchot nombra como un *mal infinito*¹¹, el único al que podemos acceder. Una posible eternidad real pero imperfecta -*sombra de inmortalidad*, la llama Miguel de Unamuno- que no hace más que acrecentar el deseo del infinito completo. El arte sobre el cristal deja semillas de trascendencia, pero son frágiles menudencias. Para este caso, es interesante pensar una obra de arte esculpida en talco. La más leve brisa la destruirá, la hará perecer. ¿Qué ocurrirá luego de la muerte de su escultor? La obra adquiere un punto de vista ajeno: no solo sobrevive al autor, también nos habla de su inevitable muerte (*auto-bio-tanato-heterografía*). Esta idea de la doble perpetuidad trae al pensamiento la noción de historia. El ser humano pensado a partir de su pasado es notablemente figurado por Friedrich Nietzsche:

“Pero se sorprende también de sí mismo por el hecho de no aprender a olvidar y estar siempre encadenado al pasado: por muy lejos y muy rápido que corra, la cadena corre siempre con él. Es un verdadero prodigio: el instante, de repente está aquí, de repente desaparece”.¹²

¿Será esta vivencia del pasado la encargada de no permitir que se olvide al maestro

10 Un 'pensamiento amigo', Jacques Derrida.

11 El libro que vendrá, Maurice Blanchot, p. 110.

12 Sobre la utilidad y prejuicios de la historia para la vida, Friedrich Nietzsche, p. 3.

cristalero de *Corazón de Cristal*? El temor es por lo perdido o porque evidencia la próxima muerte de los personajes? Esa muerte que, por otro lado, siempre está asechando y amenazando, encarnada en la figura del visionario.

En la película, un sillón llega casi de sorpresa¹³, presentado como un objeto simbólico. Esconde un secreto, y es necesario conocerlo, desmembrar parte por parte el sillón hasta dar con lo buscado. Se hace notar la *historia anticuaria*¹⁴ de Nietzsche, pero en cierto modo de forma opuesta: no se preserva al pasado, se destruye con tal de enriquecer el presente. Pero, ¿se trata, acaso, de un enriquecimiento real? Dentro del sillón se esconde el olvido, nuestro artista ha muerto y solo su frágil obra vive en la eternidad del tiempo. Y si bien es cierto que la obra adquiere valor con la degradación del cuerpo, ese cuerpo también gana un nuevo valor: la perpetuidad simbólica. Lo corporal muta en un vestigio de lo que alguna vez fue, y acompañará al resto de los cuerpos para siempre. Es por eso que deseamos que dentro del sillón se revele la fórmula del cristal rubí, pero Herzog considera que ese secreto ya ha trascendido a una perpetuidad inalcanzable.

La mutación del cuerpo en historia viene a dar con una inserción no-temporal: lo corporal es ahora incorpóreo. Para Nietzsche el pasado es un *fantasma* e incluso un *sepulturero* del presente¹⁵, y es posible que esa percepción sea desarrollada desde la propia idea de la perpetuidad. No es casual que se mencione la idea de espectro cuando se habla de referentes en el arte. Nosotros hablamos de seres cuyos cuerpos mortales se han esfumado ya, pero la realidad es que algo de esos cuerpos aún tiñen el universo simbólico que nos rodea en lo cotidiano. Son presencias incorpóreas e infinitas, se trata de una superación del estado de obra que trasciende el propio cuerpo, que parece haberse transformado en algo banal y superfluo. Herzog ha pulido el cristal de su obra en demasía: ha sabido quebrar los límites que cobija el tiempo.

Desde un punto de vista formal, su film es hoy un vestigio de perpetuidad que late en el corazón de aquellas obras que aún viajan en el mismo camino.

13 Corazón de Cristal, Werner Herzog, 42:35 – 43:40.

14 Sobre la utilidad y prejuicios de la historia para la vida, Friedrich Nietzsche, p. 14.

15 Sobre la utilidad y prejuicios de la historia para la vida, Friedrich Nietzsche, p. 4.

Composiciones temporales

Ignorando -en principio- toda clase de reseña sobre esta película, encuentro la idea de *imagen-cristal*¹⁶ desarrollada por Deleuze. De ahí parte el concepto de una doble noción en la imagen cinematográfica, de dos caras separadas -lógicamente- por un límite. La idea de realidad y virtualidad del film es un límite de mayor cobertura y que Herzog desmorona en base a la ruptura de los tres mencionados previamente.

Deleuze menciona una suerte de límite cósmico, disociando la búsqueda alquímica de la tensión del espíritu. Pero si se aceptase este último como único análisis, se produciría una visión general del tiempo en *Corazón de Cristal*, cuyo manejo requiere un desarrollo que contemple las sutilezas a las cuales Herzog nos somete. Y aunque parezca un juego de palabras, hay algo de Herzog en *Herz aus Glas*¹⁷.

Las artes que se desarrollan en el tiempo se enfrentan, constantemente, al desafío del límite temporal. En la actualidad se ha desintegrado la idea de disciplina pura, por la expansión de los horizontes en las artes tradicionales. El artista Jim Campbell ha teorizado sobre este tipo de problemáticas y asegura que el cine introduce el tiempo a las artes¹⁸. La obra de Herzog es un claro ejemplo sobre la actitud frente al límite temporal. La confusión no es generada por una dificultad material, ni tampoco por un error de comprensión en los espectadores. Porque está claro que el problema del límite es un problema autoimpuesto por la imperiosa necesidad de trabajar con el tiempo. ¿Cómo no desear trabajar con el límite del tiempo? ¿Cómo no sucumbir ante los problemas que allí se suscitan?

Es posible que *Corazón de Cristal* sea una película sobre el desmoronamiento de los límites del tiempo, pero el verdadero valor se encuentra en como estos terminan por desmoronarse. Porque para Herzog aquellos límites no son de roca maciza y compacta, inquebrantables e intimidatorios. Son, pues, límites de cristal: frágiles, etéreos, quebradizos, y requieren de un intenso calor para ser forjados nuevamente. El film posee una fuerza desproporcional a todo lo que genera del otro lado. Es la energía pura que -como el tiempo puro- desata los nudos del límite.

16 Imagen de Cristal, Gilles Deleuze.

17 Título original en alemán de Corazón de Cristal, de Werner Herzog.

18 Ilusiones de diálogo, Jim Campbell, p. 3.

Bibliografía

Barthes Roland, La cámara lúcida, Paidós, 1989.

Blanchot Maurice, El libro que vendrá, Monte Ávila, 1969.

Campbell Jim, Ilusiones de diálogo: Control y elección en el arte interactivo, Conferencia presentada en el Museum of Modern Art, Nueva York, 1996.

Deleuze Gilles, Lógica del sentido, Traducción Miguel Morey, Paidós, 1989.

Derrida Jacques, Un 'pensamiento amigo', entrevista con Robert Magiore, Libération, 24 de noviembre de 1994. Traducción de Rosario Ibáñez y María José Pozo, en DERRIDA, J., No escribo sin luz artificial, Cuatro ediciones, Valladolid, 1999.

Kirk C. S., J. E. Raven y Schofield M., Los filósofos presocráticos, Traducción Jesús García Fernández, Editorial Gredos, 1987.

Muñoz Juan Ignacio, Oniroscopios: metadispositivos cinematográficos y posiciones espectadoriales en No te mueras sin decirme adónde vas y La sonámbula, Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia, Vol. 1, Iss. 1, Article 8, 2013.

Nietzsche Friedrich, Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida, Biblioteca Nueva, 1999.

Proust Marcel, En busca del tiempo perdido, Traducción Pedro Salinas, Alianza Editorial.