

La lógica, la poética y la ontología de *Lemmy contra Alphaville*

Miguel Alfonso Bouhaben

No cabe duda de que en *Lemmy contra Alphaville* (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, Jean-Luc Godard, 1965) late una crítica feroz contra todo sistema que pretenda coartar las libertades del hombre. En el film, la ciudad de Alphaville está controlada por Alpha 60, una suerte de *Gran Hermano* que observa, sopesa y predice cualquier elemento subversivo que escape a su dominio. Este absoluto control de las predicciones de Alpha 60 se identifica con la teoría determinista formulada por Pierre-Simon Laplace:

Podemos mirar el estado presente del universo como el efecto del pasado y la causa de su futuro. Se podría condensar un intelecto que en cualquier momento dado sabría todas las fuerzas que animan la naturaleza y las posiciones de los seres que la componen, si este intelecto fuera lo suficientemente vasto para someter los datos al análisis, podría condensar en una simple fórmula de movimiento de los grandes cuerpos del universo y del átomo más ligero; para tal intelecto nada podría ser incierto y el futuro así como el pasado estarían frente a sus ojos (MARECOS, 2009: 3).

De modo similar al ejercido por el Demonio de Laplace, la lógica de las predicciones y del cálculo encarnada por Alpha 60 pretende abolir cualquier brizna de pensamiento individual. Lemmy Caution, el protagonista de la cinta encarnado por el hierático Eddie Constantine, representa al filósofo que se pregunta por las causas de las cosas, enfrentándose de este modo a *Alpha 60*, que represen-

ta un mecanismo frío e inhumano que solo entiende de consecuencias:

— El cometido de Alpha 60 es calcular y prever las consecuencias que Alphaville obedecerá posteriormente.

— ¿Por qué?

— No, Sr. Johnson, ya no se dice nunca «¿Por qué?», sino «puesto que». En la vida de los individuos, como en la de las naciones, todo está conectado, todo es consecuencia.

Ahora bien, el Demonio de Laplace y Alpha 60 caen en la ilusión siguiente: si es posible conocer todas las fuerzas que animan la naturaleza, entonces será posible conocer todo lo pasado y todo lo futuro. En este sentido, la libertad sería desterrada y sería imposible la huida de los límites y de la determinación impuesta por esa Inteligencia Todopoderosa. El azar sería imposible. Por tanto, podemos afirmar que Alpha 60 funciona como esa primera causa de lo real. Primera causa, primera letra del alfabeto griego, primer movimiento que tiene la capacidad de extraer, sin error, cualquier consecuencia: «Nosotros grabamos, calculamos y sacamos conclusiones. Una orden es una conclusión lógica. Uno no debe temer a la lógica. Es todo. Y punto».

¿Qué posición adoptar ante esa lógica determinista capaz de las mayores matanzas y barbaries? ¿No hay que temer a este sistema totalitario que impone una semántica general de igual modo totalitaria? Para Godard, esta determinación necesariamente acorta la libertad. El mundo de Alphaville es «el mundo de las grandes concentraciones urbanas que intenta suprimir la aventura en provecho de la planificación» (GUBERN, 1969: 82). Solo desde la indeterminación y la libertad será posible construir una lógica, una poética y una ontología al margen de esa planificación para apostar por una puesta en escena libertaria y nomádica. Sin duda, Godard está más cerca de Heisenberg que de Laplace. En una entrevista con Serge Daney lo confiesa: «a mí me gusta mucho *La naturaleza en la física moderna*, donde lo que Heisenberg dice no es lo que ha visto. Hay una gran lucha entre los ojos y el lenguaje» (DANEY, 1997: 23). Recordemos, en este punto, que el principio de indeterminación de Heisenberg se refiere al modo de medición de las partículas subatómicas y afirma que un objeto subatómico no puede ser observado sin, por ello mismo, ser cambiado. Observar es transformar. De ahí, se concluye que no se puede conocer a la vez la posición y la velocidad de dicho objeto. Ahora bien, si no conocemos a la vez la posición y la velocidad, entonces no podemos prever si dos elementos se conectarán. Así, es imposible sostener el orden lógico laplaciano que se basa en el principio de causalidad. El filósofo francés Gilles Deleuze apunta algunas claves para la construcción de una nueva ontología crítica con la causalidad de Laplace y mucho más acorde con las teorías científicas de Heisenberg que tanto admira Godard: «Nadie, ni siquiera Dios, puede decir de antemano si dos bordes se hilarán o



Lemmy contra Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, Jean-Luc Godard, 1965)

constituirán una fibra, si tal multiplicidad pasará o no a tal otra, o si tales elementos heterogéneos entrarán ya en simbiosis» (DELEUZE y GUATTARI, 1988: 255)

Estas partículas subatómicas en transformación gracias a la observación que define Heisenberg en la ontología deleuziana se denominan diferencias individuantes. Estas también están en estado de indeterminación permanente, en total mutación y, en consecuencia, impiden cualquier predicción o conclusión lógica sobre sus estados pasados o futuros. Esta nueva ontología necesita inventar una nueva lógica, una nueva forma de pensar, una nueva forma de crear. Pero también una poética. Lemmy Caution, ese detective metafísico godardiano, va a venir desde los Países Exteriores a proponer una nueva ontología, una nueva lógica indeterminada y una nueva poética sin nada fijo que acabe de una vez por todas con la hegemonía fascista de Alpha 60. Veamos, para empezar, algunas de las respuestas que da Lemmy a las preguntas de Alpha 60 para dar cuenta de su posición crítica:

— ¿Qué ha sentido cuando atravesó el espacio galáctico?

— El silencio del espacio infinito me ha estremecido.

— ¿Sabe lo que transforma la noche en luz?

— La poesía.

— ¿Cuál es su religión?

— Creo en los datos inmediatos de la conciencia [cita del filósofo Henri Bergson].

En lo que sigue, trazaremos brevemente las consecuencias de cada una de estas preguntas de cara a establecer la lógica, la poética y la ontología del film.

La Lógica

Comencemos pues con el análisis de las preguntas y respuestas. La primera pregunta de Alpha 60, «¿Qué ha sentido cuando atravesó el espacio galáctico?», es una pregunta por el sentido. Podemos, con Jesús González Requena (1999: 25), considerar tres usos diferentes:

lingüístico (el sentido como significado), lógico (el sentido como dirección) y sensible (el/lo sentido como experiencia). Ese/eso sentido hace referencia, en el caso que nos ocupa, a un acto de transgresión: el paso más allá de la frontera hacia los Países Exteriores y la vuelta a Alphaville. Esta transgresión se manifiesta en la propia materia del film, de acuerdo a los tres tipos de sentido que hemos señalado.

En primer lugar, la transgresión del sentido lingüístico. En este film, Godard no deja de jugar con los dobles sentidos de las palabras, con las descontextualizaciones y con las palabras-valija. Recordemos que las palabras-valija son constructos que funden en una palabra dos sentidos. En *Alphaville* encontramos este tipo de síntesis, por ejemplo, en el nombre del periódico que lee Lemmy: el *Figaro-Pravda*. Estos juegos de lenguaje que elabora Godard van contra el totalitarismo que ha invadido las teorías del lenguaje, sobre todo el totalitarismo platónico del nombre-idea que condensa una multiplicidad heteromorfa bajo el dominio de un único significante. Ante estas palabras-valija, Platón se las vería y se las desearía para buscar su correspondiente idea razonable y lógica. Las hubiera tachado, probablemente, de engendros a-significativos. Pero no solo Platón es el enemigo a combatir. Para Godard el mayor enemigo es el lenguaje dominante y los mecanismos propagandísticos que imponen sus estructuras de poder sobre los lenguajes minoritarios. El lenguaje dominante es el que se *debe* hablar en Alphaville si uno no quiere morir. Dice Lemmy:

Atravesé el teatro de las ejecuciones. Normalmente, se les sentaba en una habitación y se les electrocutaba en sus asientos, mientras veían el espectáculo. Luego se deshacen de ellos, dentro de enormes contenedores de basura y el teatro queda listo para los siguientes condenados. Si un individuo muestra esperanza de recuperación se le envía a un hospital de enfermos crónicos, donde le curan pronto con tratamientos mecánicos y propagandísticos.

Este mundo de *Alphaville* no es muy diferente del que nos ha tocado vivir. Y Godard lo sabe y lo muestra con su habitual sagacidad y con cierto sarcasmo en sus repetidas correlaciones entre los métodos de alienación de la Alemania Nazi y los de Hollywood. Un mundo en el que



Lemmy contra Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, Jean-Luc Godard, 1965)

el sentido-significado va destruyéndose paulatinamente gracias a la barbarie del hombre contra el hombre. Este mundo es un mundo que tiene que ser re-significado. Y esta resignificación la produce Godard con una profundidad y una creatividad insólitas.

En segundo lugar, la transgresión lógica o del sentido como dirección. Está claro que *Alphaville* no es un film con un sentido narrativo lineal y previsible. A pesar de que el contenido del film gira en torno a los modos de alienación y su consiguiente ordenamiento lógico y científico, hay que señalar que la estructura del sentido del film en tanto dirección no deja de reorientarse. De hecho, Godard distribuye una serie de flechas que van apuntando a diferentes direcciones. Al inicio del film, Godard introduce una flecha apuntando hacia la derecha, hacia el sentido de la escritura occidental. Pero, justo en el momento en que detienen a Lemmy por insurgente, Godard introduce una nueva flecha en dirección contraria. La tipografía del símbolo es diferente, lo que nos puede llevar a decir que cada flecha dibuja el sentido de las fuerzas enfrentadas en la trama de esta historia. Puede parecer que la flecha del inicio es el sentido o la dirección de Lemmy;

mientras que la otra flecha es el sentido de los oponentes, la flecha de Alpha 60. Sin embargo, las direcciones no son tan claras y definidas, pues en la secuencia donde Lemmy toma un taxi encontramos el siguiente diálogo esclarecedor:

- ¿Prefiere que pase a través de la Zona Norte o la Sur?
- ¿Cuál es la diferencia?
- Que hay nieve en la Norte, y en el Sur hay sol.
- De todos modos, viajo hasta el final de la noche.

Para Lemmy las direcciones han perdido su peso específico. Él va a la deriva, es un vagabundo en un mundo de direcciones preestablecidas que no se pueden transgredir. Es un auténtico *outsider* en un mundo hipercodificado. Para él no hay ni norte, ni sur, ni este ni oeste. No hay siquiera un mundo de las ideas y un mundo de lo real. Toda localización espacial ha saltado por los aires. Sin embargo, Godard no deja de distribuir en el texto elementos direccionales, tanto las flechas que apuntan al este y al oeste, como los letreros de neón con las direcciones norte y sur. En cierto sentido, los carteles son parte de la expresión de Alpha 60 y parecen tener la estricta tarea de poner trabas a la deriva de Lemmy por esa cuadrículada ciudad. Poner trabas o direcciones predeterminadas al sentido de Lemmy, a su dirección no resuelta. Pero Lemmy, en cierto modo un buen nietzscheano, no se deja someter ni por las ordenadas ni por las abscisas. Y Godard tampoco: sus films son, como afirma David Oubiña, «una heterotopía visual más que un montaje dialéctico» (OUBIÑA, 2000: 26).

En tercer lugar, la trasgresión como sentido experimentado. Es cierto que Lemmy lucha contra el lenguaje de poder de Alpha 60 y contra ese diccionario legalizado que ha borrado aquellas palabras que resultaban peligrosas para su ejercicio de dominación. Su sentido-dirección no está preescrito ni definido por más que en esta oscura y demoníaca ciudad pretendan doblegar su libertad de movimientos. Pero también es cierto que lo que siente Lemmy en este mundo, su experiencia en Alphaville, da un nuevo matiz a la palabra sentido. Al venir del Afuera de los Países Exteriores y tener que cruzar el espacio infinito para llegar a Alphaville, Lemmy se ha estremecido: «El silencio del espacio infinito me ha estremecido». En la respuesta de Lemmy observamos cómo la infinitud del espacio supone una experiencia extraordinaria. A diferencia del espacio laplaciano, que es finito, el espacio infinito que está más allá de Alphaville admite siempre un afuera hacia el que tender, un afuera que hay que conquistar: un espacio abierto y sin límites precisos en el que son posibles los encuentros y las intersecciones entre las cosas y los seres, en el que las diferencias son azarosas e imprevisibles. Esto desencadena una distribución nomádica del ser al modo de Deleuze: un reparto que implica el salto de todos los cercos y de todas las barreras y que supone la mezcla de todos los límites para disolver la

identidad. Así, si el espacio es abierto e infinito, entonces no es posible la determinación de las cosas según el orden y la lógica totalitaria, fascista y depredadora de Alpha 60. Y es justo esta distribución nomádica del espacio la que estremece a Lemmy: ese silencio del espacio infinito que no es otra cosa que la suma de todos los sonidos posibles. Sonidos que en Alphaville están prohibidos, sonidos que son censurados con la violencia con la que Platón trató a los poetas. Así, el sentido como lo experimentado puede entrecerse, en este film, como aquella experiencia indecible que se inscribe en Lemmy al atravesar el silencio lleno de sonidos del espacio infinito y su consiguiente desolación ante la anulación de todo sentimiento en los habitantes de Alpha 60.

En conclusión, la lógica narrativa y expresiva del film es una lógica contraria a los presupuestos dictatoriales de Alpha 60, una lógica alógica que funciona por alianzas no previsibles, una lógica donde el sentido como significado, dirección y experiencia pone en solfa la univocidad de la idea platónica. Una lógica del sentido múltiple.

La Poética

Segunda pregunta de Alpha 60, segunda respuesta de Lemmy. Él responde que la noche se transforma en luz gracias a la poesía. Esto, sin duda, supone la inversión y la perversión de la lógica platónica. Para Platón, el paso de la noche de la caverna —de las sombras y de las apariencias— a la luz del exterior, esto es, al mundo de las ideas, no se da por medio de la poesía sino de la dialéctica. El pensador griego defiende que mediante la poesía no se pueden conocer las ideas. De hecho, esta es su enemiga más feroz en tanto que, mediante las imágenes rítmicas que pone en juego la poesía, no se puede acceder jamás al mundo de las ideas perfectas, universales y sin ningún tipo de sometimiento al cambio. Pero no solo no se puede acceder a las ideas. Tampoco se puede acceder a lo real de la propia realidad. Las imágenes de la poesía son copias de los objetos del mundo real que, a su vez, son copias de las ideas: «viendo las producciones de esos poetas, se han olvidado de notar que se hallan alejadas en tres grados de la realidad [...], no son sino fantasmas en que no hay nada real» (PLATÓN, 1996: 604). Por esta razón, y por otras de tipo moral, como cuando asume que la poesía imita las partes irra-

LEMMY CAUTION, ESE
DETECTIVE METAFÍSICO
GODARDIANO, VA A VENIR
DESDE LOS PAÍSES
EXTERIORES A PROPONER
UNA NUEVA ONTOLOGÍA,
UNA NUEVA LÓGICA
INDETERMINADA Y UNA
NUEVA POÉTICA SIN NADA
FIJO QUE ACABE DE UNA
VEZ POR TODAS CON LA
HEGEMONÍA FASCISTA
DE ALPHA 60

EN EL CASO DE
ALPHAVILLE, EL
DISPOSITIVO DEL
IDEAL LÓGICO TRAE
COMO CONSECUENCIA
INMEDIATA LA
ANIQUILACIÓN DE TODO
AQUEL QUE SE RESISTA
A ADAPTARSE

cionales del alma y es un ejemplo pernicioso para la juventud y para un Estado fundado en la ley y la razón, Platón quiere expulsar a los poetas de las polis griegas: «así le negamos fundamentalmente la entrada en un estado que debe ser regido por leyes sensatas, y se la negamos porque remueve la parte mala del alma y porque, fortaleciéndola, destruye el imperio de la razón» (PLATÓN, 1996: 609). En Alphaville, ciudad que lleva al extremo el ideal de Ciudad-Estado propuesto por Platón, son más expeditivos: aquel que no se adapte a las prescripciones determinadas lógicamente por Alpha 60 es irremediamente ejecutado. Y, lógicamente, los inadaptados en la sociedad tecnocrática de Alphaville suelen ser aquellos que tienen otra forma de mirar la realidad, poetas, artistas, músicos. En una de las secuencias, aparecen Henry Dickson y Lemmy. Mientras conversan, Lemmy va golpeando una bombilla, va golpeando la luz como símbolo platónico de la verdad, en un gesto poético que provoca una agitación de las sombras:

— Alphaville es una sociedad tecnócrata, como las termitas y hormigas.

— No lo entiendo.

— Probablemente hace 150 años luz había artistas en la sociedad de las hormigas. Artistas, novelistas, músicos, pintores. Hoy, ya no.

Así, la sociedad científico-capitalista de Alphaville necesita tener controlados a los habitantes para evitar que estos se sumerjan en lo ilógico de la poesía:

— Control de los habitantes. ¿Por qué?

— Porque hay gente que escribe cosas incomprensibles. Ahora lo sé, solían llamarlo poesía.

La poesía nos lega otro modo de conocer, otra verdad en alianza con el devenir. La poesía transmuta todos los materiales, transfigura todas las formas, se mueve en la equívocidad, libera todos los sentidos, transgrede todos los límites. En este sentido, los límites del mundo que precisa la filosofía de Platón, y los conocimientos firmes, únicos, verdaderos y absolutos a los que aspira, son rotos por la *hybris* inherente a la poesía y por su pasión y su vocación por la multiplicidad de las cosas del mundo, por las apariencias, por el movimiento. Como afirma certeramente nuestra María Zambrano: «El filósofo quiere lo uno porque lo quiere todo. El poeta quiere cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna [...]. Quiere un todo desde el cual se posee cada cosa [...], quiera la realidad [...], la del ser y la del no-ser» (ZAMBRANO, 2000: 22). A la luz de esta diferencia entre filosofía y poesía podemos entender por qué Pla-

tón quería expulsar a los poetas: la pasión de estos por el no-ser podía desestabilizar la firmeza de la república ciudadana.

Por lo tanto, la luz de la que habla Lemmy es muy diferente de la luz de Platón: el amor por cada una de las cosas de Lemmy, su pasión por la paradoja, nada tiene en común con la lógica calculadora y el totalitarismo de Alpha 60. El mundo al que aspira Lemmy no es el mundo de la *polis* ni el mundo de Alphaville. Ambos son mundos extremadamente codificados. De hecho, la estructura que preconizaba Platón para las *polis* griegas, según un ordenamiento de castas y según una funcionalidad predeterminada, es el origen o, para ser más precisos, la inspiración, del Estado de Derecho. Un Estado de Derecho que, en sus evoluciones más extremas, ha alcanzado cotas de sometimiento y de regulación de las vidas incluso más atroces que las de Alphaville. Y el Estado, apuntémoslo, no entiende de poesía, pues lo poético es aquello que no se coloca bajo ley alguna, aquello que está liberado de cualquier férrea estructura de dominación. No es extraño que tanto Platón como Alpha 60 odien a los poetas y sus nuevas formas de nombrar el mundo. Los poetas son un peligro ya que su manera de nombrar es un acto de creación. Pero, además, son peligrosos porque no entienden de límites: los saltan y franquean sin ningún tipo de temor en busca del verso perdido. Por esta razón, el Estado necesita dioses en vez de poetas, teología en vez de poética, una raza pura en vez de mestizaje, una frontera en vez de la libre circulación de las ideas y los seres.

De ahí la firme prohibición de ir hacia los Países Exteriores ya que allá no están sometidos a estas regulaciones y la poesía no es ilegal. Son algo así como el no-lugar de la utopía de una sociedad poética. En Alphaville, por el contrario, las palabras son sometidas a todo tipo de censuras, como cuenta el personaje interpretado por Anna Karina: «Casi todos los días hay palabras que desaparecen, porque están prohibidas. Son reemplazadas por nuevas palabras que expresan nuevas ideas». Y, contra este régimen totalitario, Godard hace un uso poético de la música en la medida en que entra en combate con las imágenes opresoras de Alpha 60, la música como el aliento vital que trae Lemmy de los Países Exteriores: «En Alphaville, la música parece estar en contrapunto e incluso en contradicción respecto a la imagen: tiene un lado tradicional, romance, que desbarata el mundo de Alpha 60. Sirve como uno de los elementos del relato: evoca la vida, es la música de los países exteriores. Y, como los personajes hablan a menudo de los Países Exteriores, en lugar de filmarlos hago que se oiga su música» (GODARD, 2010: 44).

En suma, la poética del film es clara y absolutamente contraria al movimiento de negación que sostiene la estructura predictiva y legalista de Alpha 60. Alpha 60 niega la poesía para imponer el cálculo. Godard, por el contrario, construye un film abierto a lo imprevisible, un

film donde la ficción y el documental se vuelven poéticamente indiscernibles: «Alphaville es un film completamente de ficción [...] pero al mismo tiempo está tratado de una manera muy documental» (GODARD, 1980: 116). Pero, además, este es un film donde las fronteras genéricas son difuminadas, «es como un cómic [en el que Lemmy] viene a hacer una investigación y después se va otra vez [...], todos los westerns son así» (GODARD, 1980: 117) y donde se cuestiona permanentemente lo que se debe y no se debe hacer en el campo cinematográfico.

Un film poético sobre la locura de la razón instrumental. Un film anti-idealista contra la consigna platónica «expulsemos a los poetas». Un film revolucionario contra las leyes narrativas de la causalidad. «Es, más que ningún otro Godard, la película de la poesía» (VIOTA, 2003: 8).

La Ontología

Tercera pregunta de Alpha 60, tercera respuesta de Lemmy. A la pregunta por la religión que profesa, Lemmy responde «los datos inmediatos de la conciencia», libro clave en la obra de Henry Bergson. Antes de nada, apuntemos que toda religión no es más que un sistema simbólico, un sistema de representaciones donde un dios o varios representan el ideal de un pueblo, algo muy acorde con el entramado filosófico de Platón. Este ideal, sin embargo, puede ser netamente depredador. En el caso de Alphaville, el dispositivo del ideal lógico trae como consecuencia inmediata la aniquilación de todo aquel que se resista a adaptarse. En la escena de la ejecución en la piscina asistimos a la sorpresa y a la indignación de Lemmy ante tal espectáculo descabellado. Cuando pregunta qué es lo que ha hecho el condenado le responden: «Se comportaba ilógicamente». Así, según dicha consigna, todo aquel que no sigue la lógica es ejecutado, lo cual da cuenta de cómo la lógica del platonismo y su movimiento de abstracción pueden ser el alimento de todos los fascismos.

Por otro lado, y siguiendo los planteamientos del filósofo alemán Ludwig Feuerbach, podemos decir que Dios o los dioses son proyecciones del hombre, lo que supone una nueva inversión del platonismo, sobre todo del platonismo cristiano. Si antes era Dios el que donaba el ser a los entes, ahora son los entes los que posibilitan la existencia de Dios. Sin embargo, desde la ontología deleuziana los entes son proyecciones equívocas de un Ser Unívoco pero inmanente. Según muestra Deleuze en *La imagen-movimiento*, para Bergson el Ser es Materia=Movimiento=Imagen=Luz, esto es, lugar de la inmanencia donde las imágenes-movimiento reaccionan las unas sobre las otras sobre todas sus caras y partes, y en el que líneas de materia-luz en movimiento no dejan de propagarse y extenderse en todas direcciones (DELEUZE, 1984: 87-93). Pero, ¿si todo está en movimiento cómo puede haber una conciencia que *vea* esas imágenes-mo-



Lemmy contra Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, Jean-Luc Godard, 1965)

vimiento, esa materia-luz en mutación? ¿Quién percibe? En realidad, estamos en el campo presubjetivo donde se invisten los sujetos y, por tanto, la conciencia no es más que una imagen especial que reencuadra las metamorfosis. Cada imagen-movimiento es percepción de las imágenes-movimiento que actúan sobre ella. En este sentido, la respuesta de Lemmy, su creencia en los datos inmediatos de la conciencia, trae como consecuencia la idea bergsoniana de que la conciencia no es algo diferente al estado de cosas en mutación. La conciencia, como las demás cosas del mundo, muta y difiere indefinidamente. Por tanto, la religión bergsoniana de Lemmy es fundamentalmente antiteológica. Su religión es la del devenir y la inmanencia contra la unidad y la trascendencia. Una ontología sin teología, una ontología a la deriva. El propio Lemmy da cuenta de esta filiación a una ontología sin teología en una de las secuencias finales del film, justo cuando se dispone a quitar el velo alienante que cubre el rostro del personaje de Karina:

Cada vez veo mejor la forma humana como un diálogo de amantes. El corazón no tiene más que una boca. Todo por casualidad. Todas las palabras sin pensamiento. El sentimiento a la deriva. Hombres vagan por la ciudad. Una mirada, una palabra. El hecho de que te amo. Todas las cosas se mueven. Debemos avanzar para vivir.

En este sentido, Lemmy sugiere que otra ontología es posible: una ontología azarosa, anti-laplaciana y rizomática. Alpha 60, o el Dios de Laplace, o el Demiurgo platónico, no son

HAY QUE ACABAR, EN DEFINITIVA, CON LOS MÉTODOS Y LAS RECETAS DE LAS LÓGICAS (Y LAS POÉTICAS Y LAS ONTOLOGÍAS) UNÍVOCAS PARA COMPOSER UNA LÓGICA (Y UNA POÉTICA Y UNA ONTOLOGÍA) ENTENDIDA COMO METAMORFOSIS DE LOS LÍMITES

más que elementos simbólicos trascendentes que encadenan representaciones y estructuras arborescentes o circulares. Pero al movimiento vital no se lo puede encadenar. Si la forma humana es un diálogo de amantes, entonces no hay razón para disponer límites entre lo que hay ya que todos los perfiles son agujereados por la potencia positiva del amor. Potencia que no se rige por causalidad alguna, sino por casualidades; que no determina y cuantifica los sentimientos, sino que los deja fluctuar a la deriva; que no permite que las cosas se fosilicen, sino que alimenta su devenir y su dinamismo. Y esta fluctuación contra las determinaciones legales y contra la semántica general de Alpha 60 la muestra Godard de múltiples formas: con la ruptura del relato, con las síntesis de géneros, con el trabajo entre la música y las imágenes y con las variadas citas mezcladas de dominios no cinematográficos como son las referencias a Eluard, Pascal o Bergson (LIANDRAT-GUIDES y LEUTRAT, 1994: 48).

Igual que Lemmy, si queremos salir de los modelos de la ontología depredadora y alienante que dispone a los seres en sus departamentos estancos y los clasifica y disciplina sin que ellos tomen partido sobre sus acciones, si queremos huir de esta hipercodificación sistemática, hay que hacer rizoma, hay que producir un pensamiento a la deriva, hay que construir dimensiones cambiantes, hay que saltar las barreras de las jerarquías del Estado, del Mercado, de las Religiones. Hay que zambullirse a lo nuevo y lo desconocido. No hay que establecer programas o recetas. Tenemos, por el contrario, que potenciar los encuentros, las intersecciones, los cruces: el amor.

Hay que acabar, en definitiva, con los métodos y las recetas de las lógicas (y las poéticas y las ontologías) unívocas para componer una lógica (y una poética y una ontología) entendida como metamorfosis de los límites. Como reza el verso de *Capital del dolor* de Eluard, una de las referencias constantes en el film: «Vivimos en el vacío de la metamorfosis». Esto es: vivimos en/desde un universo en movimiento que hay que defender contra los regímenes totalitarios que pretenden ahogar la vida en estructuras y ordenamientos científicos, económicos, religiosos y legales. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

Bibliografía

- DANEY, Serge (1997). Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney. *Cahiers du cinéma*, 513, pp. 49-55.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1988). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- GODARD, Jean-Luc (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville.
- GODARD, Jean-Luc (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1999). *Casablanca*. La cifra de Edipo. *Trama & Fondo*, 7, pp. 9-30.
- GUBERN, Román (1969). *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets.
- LIANDRAT-GUIDES, Suzanne; LEUTRAT, Jean-Louis (1994). *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra.
- LOUKOPOULOU, Katerina (2004). Godard Alone? En M. TEMPLE, J. WILLIAMS y M. WITT (eds.), *For Ever Godard*. Londres: Black Dog Publishing.
- MARECOS, Edgardo (2009). El tiempo y el destino. *Revista de Posgrado de la Cátedra de Medicina*, 194, 1-7.
- OUBIÑA, David (2000). *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- PLATÓN (1996). *Diálogos*. México: Porrúa.
- VIOTA, Paulino (2003). *Jean-Luc Godard*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- ZAMBRANO, María (2001). *Filosofía y poesía*. Madrid: FCE.

Miguel Alfonso Bouhaben (Madrid, 1974) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y en Filosofía (UCM). Profesor de Cine en los proyectos de innovación educativa de la UCM y en el máster en Teoría, Crítica y Valoración del Arte Contemporáneo del Instituto Superior de Arte. Ha colaborado con las revistas *Cine Documental*, *Sans Soleil*, *Fotocinema*, *Toma Uno* y *Metakinema*.