

AKI KAURISMAKI (FINLANDIA 1957)
“LA EXISTENCIA NO SE INSTALA EN UN INTERIOR
SIN VENTANAS” (Han, 2021)

DOI: 10.24142/unaula.n44a11

JOSÉ FERNANDO
SALDARRIAGA M*

A Fernando Salazar,
un combatiente de la vida

Introducción

La intimidad está ligada al arte de contar la vida (...) Vivir con arte es vivir contando la vida, cantándola, paladeando sus gustos y sinsabores

Pardo, 2013

Dentro del marco de las historias oficiales del cine, Aki Kaurismaki es relativamente nuevo: su conexión con la historia de la cinematografía mundial data de mediados de los años ochenta. Así, su historial como cineasta es referenciado en la literatura cinematográfica en los primeros años de los noventa, década en la que se men-

* Sociólogo. Docente investigador UNAULA. Magíster en Estudios Políticos y Relaciones Internacionales. Doctor en Filosofía. Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín.

ciona, entre otras, las siguientes producciones: *La trayectoria artística de Aki Kaurismaki, autor de Ariel* (1988), *La vida de Bohemia* (1991), *Nubes pasajeras* (1996), cuya dirección minimalista exalta la crueldad y la ironía patética (...). Sin dejar de lado el magma de hechos contemporáneos de los que la radio y la televisión ofrecen el caos (guerras, revoluciones, miserias) (Beyle, 2006). Todo lo anterior hizo posible que se destacara en diferentes festivales europeos como el de Cannes Filme Festival, Festival de Filme Locarno, Toronto Internacional Filme Festival, entre otros.

Su derivación narrativa está inscrita estéticamente en un homenaje al cine y a las diferentes escuelas y rupturas divergentes, replicando estilos innovadores de contar historias y enunciando como pliegue y devenir narrativo clásico-moderno.

En otras palabras, se trata de leer el mundo con textura íntima, pensando en lo macro, con flexión imperceptible de las pequeñas cosas. Con influencia de los cineastas franceses como Robert Bresson (1901-1999) y Jean-Luc Godard (1930-2022), hereda la forma literaria del cine por medio de la cual ficciona historias hilándolas en una narrativa rizomática de planos, escenas de rostros, táctiles de roce de manos, miradas enlazadas con situaciones pulsionales entre la vida, la muerte y amores desaforados. Estética aludida, percepción de imágenes y las composiciones plásticas de percepción espacial; colores fuertes y opacos, espacios cerrados, objetos rozados con la mirada y exteriores urbanos con insoluble narrativa anti-binaria de formas donde oscilan el vaivén bisagra mundo exterior-interior.

Pero, igual se podría destacar un fuerte oleaje de personajes y situaciones coincidentes con la estética: *El nuevo cine alemán de los años sesenta*. Más precisamente, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) y Wim Wenders (1945). El primero, influye en personajes a veces sórdidos, llenos de un realismo de soledad humana, amor no correspondido, el deseo tortuoso, relaciones de poder y la desilusión como actividad

vital, entrelazados con un conjunto de melodramas intensos. Y, para el segundo, caso Wenders, en el que su forma de relatar lo adquiere con un estilo nómada donde sus personajes están inscritos en las líneas urbanas, hereda lo líquido de sus personajes, quienes exploran un mundo confuso, liso y excluyente. Vínculos de lenguaje cotidiano, los cuerpos y sus interacciones. En suma, es la ciudad como vínculo narrativo entre la vida, la esperanza y la interioridad

Con base en el anterior contexto, se realizará una breve descripción dividida en dos partes. La primera de ellas, *El dialecto silente entre fronteras*, da a conocer la imagen de sus orígenes como director de cine, en la que se destacan los fragmentos de realidad que vapulea la imaginación, traducidas en imágenes-movimientos. La interpelación, la auscultación sigilosa y la lucidez de un sujeto quien le da formas a las cosas, como bien lo expresa Deleuze en lectura kantiana: un filósofo no puede más que fabricar monstruos en tanto que nuevos conceptos (...). Kant está allí encontrando una cosa que ciertamente responde al gusto de la filosofía en tanto que filosofía: la cosa más simple del mundo que hace reventar un marco conceptual (Deleuze, 2013, p. 33). Se toma como referencia a *Sombras en el paraíso* (*Varjoja paratiisissa*, 1986), *Ariel* (1988) y *La Chica de la fábrica de cerillas* (*Tulitikkutehtaan Tyttö*, 1990).

En la segunda parte de la descripción *La soledad y el amor*, se referencian filmes como *Hojas de otoño* (*Fallen Leaves*, Finlandia, 2023), *Crimen y Castigo* (*Rikos Jas Rangaistus*, Finlandia, 1983) y *El hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyyttä*, Finlandia, Alemania, 2002). Filmes seleccionados para determinar el juego de tiempos, donde los personajes se cruzan –sin depender del tiempo de producción– y bordean una especie de *flashback* en imágenes, tejiendo tensores de pensamiento conferidos a la comprensión de enunciar la multiplicidad del *Ser*, en el significado de la cotidianidad, así como la sinfonía del tiempo con el instante.

1. El dialecto silente entre-fronteras

¿Qué nos dicen los pioneros? Nos decían que el cine ayudaba a renovar el pensamiento en todos sus aspectos, es decir, a inducir una nueva imagen del pensamiento (...), es decir, que el campo de batalla no es simplemente un lugar de acción, sino también un campo de percepción

Gilles Deleuze, 2023

Finlandia es un país pequeño (338.462 km²), pero rico en interculturalidad lingüística, producto de un sistema comercial abierto entre oriente y occidente. Su condición de país nórdico lo coloca en una situación climática de alta concentración de frío donde los espacios cerrados se presentan como estilos narrativos para habitar en el conocimiento del “otro”. Es así como los personajes instituidos en la obra de este director finés, deambulan entre líneas flojas que danzan desde cualquier lugar. No son de aquí ni de allá. Esta caracterización geográfica y espacial que narra sus películas contienen una afectación que flanea en sus cuerpos, en sus rostros, en cada objeto que la mano toma (el cigarro, la copa de vino, la botella de agua, el puñal, el saco), lo centellea hacia los lenguajes cartográficos y crean una espacialidad silente. Cada espacio físico del afuera-adentro se confunde para constituir una geografía inventada; miradas, sentimientos, cuerpos que fluyen en los silencios que hablan. Sus personajes no tienen nacionalidad alguna: sólo deambulan buscando su propia geografía. Casi toda su filmografía retrata esos ambientes fríos y sórdidos de su paisaje de su juventud. Y, por lo tanto, cada filme retrata los paisajes vividos del director. Por eso, se podría argumentar que todos los horizontes físicos están articulados a los cuerpos y los afectos de los personajes. Es más, cada universo fílmico es un vaivén entre la territorialización-desterritorialización con intensidades afectivas

Y así las bandas sonoras, convertidas en guion, son melodías que tejen cristalizaciones de signos afectivos, dilucidando una especie de sin-

razón como proxémica poética: silencios-espacios acicalados de colores oscuros... lo *anormal* como espacialidad estética. Las escenas y los planos se bifurcan atemporalmente extensiva de *La trilogía del proletariado*, compuesta por *Sombras en el paraíso* (*Varjoja paratiisissa*, 1986), *Ariel* (1988) y *La Chica de la fábrica de cerillas* (*Tulitikkutehtaan Tyttö*, 1990). En estos filmes de Kaurismaki no hay Estado, sino máquinas de captura, dispositivos del poder, pues “el poder no es una propiedad, sino una estrategia. En otros términos, hay un funcionalismo absoluto del poder” (Deleuze, G., 2014, p. 37) y sólo una profunda soledad los espera, como personajes en permanente paracaídas. Pero aman y odian al mismo tiempo. En *La trilogía del proletariado* no hay semidioses de la justicia, sólo sujetos que viven y sienten el azar de sobrevivir.

El arcaísmo narrado en las historias está enmarcado en situaciones de ubicuidad del espacio. El nomadismo de sus personajes hace que no pertenezcan a ninguna nacionalidad determinada. Relatos elaborados del director finlandés, es la continuidad rizomática de imágenes pivotadas en estéticas de devenires influidas en su estilo de situar las cosas con la existencia, esto es, *flashback* en clásicas imágenes del cine. Imágenes silentes, pero con mucha sonoridad. Para respaldar esta idea se hace importante acudir a Deleuze cuando intenta establecer una especie de genealogía de las imágenes en el tiempo cinematográfico, recobrado hacia una estética de ruptura; el tiempo como potencia, en Bresson, Dreyer, cual las denomina como un cine que se manifiesta a través de la ruptura y el derrumbe de las relaciones sensorio-motoras con elevación de situaciones ópticas y sonoras; El cine ya es plenamente conciencia del tiempo (...) Para mí, este cine es el que se merece el nombre “no de clásico” (...), sino cine “vuelto clásico” (Deleuze, 2018. P. 273). Situaciones simples, personajes que deambulan en lo existencial, lo paradójico de la vida. La supervivencia, el amor y el olvido, son la condición de estar vivo y sobrevivir al estado natural de las cosas.

Historias y personajes se inscriben en contexto de situaciones políticas, culturales diversas y complejas, donde el laberinto moderno transforma su aspecto en las paradojas de la existencia, los acontecimientos que se relatan y se contraen así mismo, para mirar sus propios rostros en nuestro espejo. *El Ser ahí*, en su naturaleza: “El hastío nivela los enigmas...” (Cioran, 2022, p. 26). Las perspectivas aludidas a unas narraciones lentas son un cuidadoso festejar con las cosas y los objetos. Los cuerpos y las miradas se narran con los objetos que rodean las escenas, haciéndolas vivir; la ropa fue mi cuerpo, la mano que toca la otra mano es una vibración que hace que los ojos se crucen como dos lanzas que abrazan el alma. Las letras musicales (bandas sonoras) extienden los monosílabos lentos que salen de sus labios. La música descifra sus almas. Es la ironía del excluido.

En suma, toda lectura filosófica es también la construcción de imágenes, personajes conceptuales. Es la virtud que se puede otorgar a la expectación de crear percepciones con el cine. Los filmes pueden inscribirse como una discontinuidad de pensamiento en imágenes. Lo anterior da una voz de aliento a la posibilidad de caminar por el tiempo, para poder auscultar un pensamiento ligado a la vida, como una premisa de la conciencia: “La conciencia experimenta el tiempo inmediatamente como una disposición afectiva, y esta experiencia se encuentra a sí misma antes de cualquier acto de reflexión (Hiedegger, 1999, p. 13). La filosofía tiene otro pasajero que, como Hermes, se convierte en el depositario de nuevos mensajes de pensamiento aludido al *Arte Séptimo*. El cine representa la conciencia individual y colectiva e indaga las almas de los hombres en el marco temporal del largo siglo XX. Hermes, como viento que fluye en el tiempo discontinuo, extiende sus mensajes al acetato para friccionar la vida en el rizoma del *ser*. Quimeras cinematográficas inscritas en las vivencias históricas e íntimas del alma. Como en *Plató*, en donde las pinceladas son una especie flanear con el pensamiento.

2. La soledad y el amor

El amor, en efecto, es un procedimiento, son las consecuencias del encuentro. Pero las consecuencias del encuentro, para que estén a la altura del carácter excepcional de éste, deben tratarse, justamente, como una creación, una creación que, a veces, se hace día a día

Badiou, 2023

En el cine Kaurismaki indaga las paradojas del amor, el desamor y la soledad existencial. El *abi* fluye: vaivén entre el miedo y la soledad que busca estar con el *otro*. Una “fenomenología del estado de ánimo se ejercita en una mirada distinta, en una mirada que, más acá de lo obvio, se vuelve a lo oculto y lo no aparente” (Chul Han, 2021, p. 39). Este cine siempre mira al otro como creación de las esencias en el dilema de la existencia misma. Los filmes de Kaurismaki andan en la búsqueda de lo tosco, lo absurdo y lo inhumano como apuestas políticas. Pero el amor brota a manera de salvación inconclusa, como sombras del paraíso perdido

Con las categorías anteriores, *Hojas de otoño* (*Fallen Leaves*, Finlandia 2023), establece relatos conectados y sincopados en el tiempo narrado en sus anteriores filmes. *Ansa* (*Alma Poysti*) vive su propia guerra interior (la mano rosa, la perilla para bajar el volumen donde las noticias narran la guerra Ucrania–Rusia), siempre acosada por las injusticias de la explotación laboral. Y *Holappa* (*Jussi Vatanen*), provocador con su ebriedad permanente, subversión contra maquinación industrial, siempre prefiere ser despedido. Ambos no se acomodan a la funcionalidad establecida, prefieren el encuentro, la incertidumbre y le apuestan al abismo. Un efecto narrativo donde el director finés se instala categorialmente: “*el cine dentro del cine*” como hecho fílmico. “El hecho fílmico consiste en expresar la vida, vida de mundo o del alma, por un sistema determinado de combinaciones de imágenes (visuales, sonoras y verbales) (Aumont,

2001). Una hipertextualidad compuesta de varios planos descriptivos alternados para producir un efecto hermenéutico e ir más allá de la obra en su distancia en el tiempo.

El explotador-patrón, el obrero, propietario, seductor, la desengañada, son cuadros imágenes donde la cámara se detiene para hilar los objetos con el cuerpo que los habitó. “Es algo en el tiempo lo que se bifurca (...). Porque las bifurcaciones del tiempo se desbordan a las personas y las conciencias (...) Hay *flashback* (...) es en función de una teoría del tiempo o de un sentimiento del tiempo (...) en tanto que el tiempo no deja de bifurcarse” (Deleuze, 2018, p. 7). Una especie de multiplicación temática bifurcada en los filmes que lo precedieron; constante transitar entre lo melodramático y cómico, valiosos tintes de ironía social. Sociológicamente los protagonistas son forzados a la marginación de lo social.

Por consiguiente, ficciones que exteriorizan soledades, segregación y explotación laboral, miradas existencialistas, fotografiados en sus rostros; cada espacio de su cuerpo vapulea el rostro del poder: el administrador de la fábrica, el dueño de restaurante, el vigilante del supermercado, el propietario del bar. En respuesta a esta multiplicidad de dominio, subyace una configuración microfísica del poder como resistencia; cuerpos y rostros que permean los diagramas de dominación en el marco de lo que Deleuze, en lectura foucaultiana, aludiera: “A la pregunta ¿qué es el poder? Sólo puede convenirle una respuesta transversal que desmigaje el poder en una multiplicidad de focos” (Deleuze, 2014, p. 31). De esta manera, son historias donde flanean constantemente para no ser estandarizados por la mirada que certifica de la eficacia. La respuesta: una estética de nomadismo narrativo.

Con respecto a *Crimen y Castigo* (*Rikos Jas Rangaistus*, Finlandia, 1983), homónima a la obra literaria de Dostoievski, metarrelato interpretativo de ironía kafkiana, afina el engaño para develar la otra cara de

lo justo y la culpa ríe. *Rahikainen* (*Marku Toikka*) es carnicero y exestudiante de derecho, pero conoce el arte de matar y decapita (como primera escena) una cucaracha en el tablón de la carne, como preludeo hacia algo. Para después caminar por la calle y dirigirse a la vivienda de clase alta. En suspenso lento y calculado aprisiona el timbre, los rostros se encuentran y supone supuesta entrega de un paquete del correo e ingresar en la vivienda y matar al banquero Honkanen (Pentti Auer), para después conseguir alivio buscando a Eva (Aino Seppo), empleada de una panadería. Pero no es más que una conexión narrativa donde el juego de lo aparente y lo cierto transita la forma humorística de una reflexión sobre lo falsificado. Personajes que, por vías diferentes, eligen la libertad de transitar en la incertidumbre. *Uno y otro* desean escaparle al diagrama de poder, como anuncio de la condición de *ser* absurdo. De este modo, son antologías de imágenes que se enlazan en una especie de cartografía a saber: el universo interno, basamento fenomenológico; percepción de pantalla, como la coreografía color pastel, juegos de luminosidad semioscuras de espacio en el cual pasan todos los acontecimientos. El rostro se desplaza y regresa al visor de lo que su filmografía dio apertura, pero no es más que los puntos que el tiempo enlaza y producen derivaciones conectadas

En cuanto a *El hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyttä*, Finlandia, Alemania, 2002), narra cómo M. (Markku Peltola) llega en tren a Helsinki y espera en un banco del parque el amanecer. Es golpeado por tres delincuentes que sólo le roban el dinero y, al despertar, no sabe dónde está ni quién es. Por un golpe en la cabeza es segado para *Sernada*. Muy mal herido en la cabeza, el hombre llega a un baño público y cae. Es llevado a un hospital en estado de coma, ha perdido la memoria y ni siquiera recuerda su propio nombre. Vive de la caridad colectiva. La nada absoluta lo posee, sólo el presente existe, habla poco. El filme pone la vista en la otra Finlandia: los marginados, los locos y los olvidados en

donde M. “comienza su nueva vida”. Punto cero para comenzar en la que, la imagen del fino humor para la vida desabrida y olvidada, se pivotea como un *Alegro* musical y resuena como eco, como la existencia que busca lo que fue existencia.

Como expresaría Deleuze desde Proust: “La memoria misma implica la contradicción hartamente extraña de la supervivencia y de la nada, la dolorosa síntesis de la supervivencia y de la nada” (Deleuze G, 1995, p. 30). M. no muestra interés de quién fue, es supervivencia y la nada camina en la dolorosa síntesis de la existencia. Sólo el olvido narrado como acontecimiento cimentado en *flashback*. Perder la memoria es navegar en el tiempo. Es narrar lo que no fuimos y somos; “sólo podemos hablar del acontecimiento como algo ya inserto en el alma que lo expresa y el cuerpo que lo efectúa” (Badiou, 2013, p. 36). Esa es permanente puesta en escena en la que los personajes se mueven en rizoma: sustancia existencial que fluye en la incertidumbre. La ironía de vivir y sus paradojas. Kaurismaki excava el desierto existencial y el amor. Y así, en el hilo del tiempo es donde reside la discontinuidad

En suma, *más allá y acá* es la alternancia sobre el tiempo tallado en los guiones, los filmes rompen con el tiempo cronológico y se sitúan en la contingencia siempre de un presente absoluto. Se interrelacionan para construir palabras, cuerpos, afectos, ese rostro nómada cargado de afecciones. Cine que destapa la conciencia moderna, la culpabilidad como narración para develar la falsa justicia. Es el golpe de luz, es la *Imagen-Movimiento* que reclama palabras que puedan contener sentidos para los silencios habitables del vacío.

La cámara filosófica simplemente narra y deja espacios de silencios donde los objetos que la rodean son signos del tiempo transcurrido. Cada escena corresponde a *primeros planos* donde las cosas, no solamente son cosas, sino situaciones conectadas con la geografía del cuarto, el

bar, la fábrica, la ciudad, creando una bella expresión plástica, toda una arquitectura urbana: la ciudad como intimidad de los cuerpos. A lo que Heidegger manifestara aludiendo al arte y el espacio: la plástica. Un poner-en-obra que corporeiza lugares y que, con éstos, permite que se abran comarcas de un posible habitar humano y las comarcas de un posible permanecer en las cosas que circulan y atañen a los hombres (Heidegger, 2009, p. 33).

Con Heidegger se puede determinar que el concepto de espacio y tiempo están unidos a las sonoridades y esencias, colores, olores, espacios que se cruzan, tejen sentidos y sonidos musicales, la voz que trasciende a la fisura de la vida. “La grieta no puede más que mantenerse abierta o agrandarse a base de carencias compensadas y plenitudes disueltas al instante, puesto que cada filme multiplica rupturas y las digresiones, mientras los personajes no cesan de contar historias” (Leutrat & Guigues, 1994, p. 31). Las grietas narrativas, que ostentan en toda esta filmografía referenciada, serán flujos transitables sin ataduras a ningún lugar. Sus personajes son nómadas, nunca están a gusto en sitio alguno, sólo piensan en huir. Oleadas descodificadas tejiendo literatura-guion en *flashback* recobrado

En pocas palabras, se reúnen los componentes con que se procurará sustentar la vigencia del cine como objeto de la filosofía y de literatura. Es también el camino inverso de una filosofía que se descubre en el escenario de la reflexión fílmica, con toda la transformación del sujeto en el siglo XXI. A la par de una filosofía, por decir en el *plató* del acetato y recordar las palabras del filósofo francés para aludir la ternura de la mirada a la vida: Mostrar que el concepto es algo vivo, un proceso y un acontecimiento, y que por tal razón no está separado de la existencia, es inscribir su cine en la modernidad, lo cual quiere decir, hacerla circular por la vida. La filosofía en el cine: lugar aleatorio en la sociedad. Como la

caricatura y la carcajada se convierten en gesto que anuncia la comprensión. La propuesta de este director es la perturbación, la exaltación de los ánimos, el humor y las afectaciones, elementos de una *hermeneusis* social, que retrotrae el espasmo, la demora y la salvación moral de la existencia.

Conclusiones

Filosofía es una meditación acerca de la existencia de las verdades que resultan del acontecimiento en una situación dada de ser”

(Badiou A. , Alain Badiou por Alain Badiou , 2023)

(...) Contempladme como si fuera nada / para así podamos tener paz y olvidar

(Bukoswski, 2001)

Las historias de Kaurismaki narran ganadores precarios, perdedores visibles, vidas sórdidas y tristes, abordando lo absurdo de la existencia y el olvido. Estas historias se reconcilian con un fino humor, traducido en una fina ironía donde los cuerpos se convierten en los rústicos materiales con los que el régimen mantiene el poder. En consecuencia, estructura el melodrama como narrativa contra poder. Habría que decir que también figura caminos bifurcados de imágenes poéticas, submundos y situaciones, conectando como alianzas rizomáticas entre sus filmes citados: organizaciones de poder, puestas en escenas con eslabones culturales y las luchas sociales. La analogía con el rizoma emerge en el cine por su naturaleza misma, sobre la base de un estado perturbado, tanto de la sociedad como del espíritu humano.

Por consiguiente, sus personajes son casi invisibles, aparecen y desaparecen. Sus guiones-música los visibiliza en arduos diálogos del silencio, rostros, miradas y gestos. Lo trágico como comedia de la vida. En consonancia con los directores que lo antecedieron: Werner Fassbinder, Wim Wenders, Jean-Luc Godard y Robert Bresson, hereda de ellos las

“pequeñeces de la vida” como puestas en escena de la existencia, la vida cotidiana y sus pasiones. Cosa parecida sucede con su estética: una especie de juego de ajedrez en el que cada movimiento está calculado, pero con la certeza que el movimiento siempre lleva el riesgo de una mala jugada.

Establecer la relación cine y filosofía es un transitar inacabado. El cine está ahí para ser indagado, componente para sustentar la vigencia del cine como objeto de la filosofía y de literatura. Pero también el flanear inverso de una filosofía que se descubre en el escenario de la reflexión fílmica. El acetato como *plató*, donde las palabras guiones de la mirada a la vida fluyen en el tiempo discontinuo, ficcionar la vida con rizoma del *ser*; acorde con relatar ilustraciones cinematográficas inscritas en las vivencias históricas e íntimas del alma.

En suma, el cine de Kaurismaki es algo semejante a describir la incertidumbre del hombre excéntrico, pero al mismo tiempo, arrojado a un retorno a sí mismo. Habría que decir, como un proceder conector filosófico deleuzeano –en referencia a Jean Luc Godard–: la idea de *plano fílmico*, como la asociación de la filosofía de la imagen que, al mismo tiempo, puede representar: “No una imagen justa, sino justamente una imagen” (Deleuze, 2013, p. 13). En efecto, el cine como *acontecimiento estético* puede entenderse como todo aquello que produce su propio sentido.

Referencias

- Aumont, J. M. (2001). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Bs. As.: La marca editores.
- Badiou, A. (2013). *La aventura de la filosofía francesa*. Bs. As.: Eterna cadencia.
- Badiou, A. (2023). *Alain Badiou por Alain Badiou*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Beyle, C. (2006). *Películas claves de la historia del cine*. Barcelona: Ma non troppo.
- Chul Han, B. (2021). *El corazón de Heidegger*. Barcelona: Herder.

José Fernando Saldarriaga M.

- Cioran, E. (1952). *Silogismos de la amargura*. París: Gallimard.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2013). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus. Serie Clases.
- Deleuze, G. (2014). *El Poder. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2018). *Cine III. Verdad y Tiempo. Potencia de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles. *Cine IV. Las imágenes del pensamiento*. (2023). Bs. As.: Cactus.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Hiedegger, M. (1999). *El concepto de tiempo*. Madrid: Mínima Trotta.
- Leutrat, J.-L., & Guigues, S. L. (1994). *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra.
- Pardo, J. L. (2013). *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.
- Souriau, E. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Bs. As.: Cactus.