

DIBUJO *IN ABSENTIA*: “GRAFFITI” DE JULIO CORTÁZAR Y “FURIA” DE ALEXANDRE AJA

Margherita Cannavacciuolo*

Abstract

El presente estudio considera el cuento “Graffiti” de Julio Cortázar, perteneciente al volumen *Queremos tanto a Glenda* (1980). Como es conocido, el texto fue escrito por el autor mientras residía en Francia y presenta como tema de fondo la denuncia contra el Proceso de Reorganización Nacional que en aquellos años agitaba la escena socio-política argentina. A partir del cuento cortazariano, el regista francés Alexandre Aja realizará la película “Furia” en 1999. El análisis que aquí se propone, por lo tanto, estará basada en la articulación de la comparación entre relato fílmico y texto literario, con la finalidad de explorar las elecciones que los dos lenguajes artísticos adoptan para describir una realidad despótica y distópica.

The Missing Drawing: “Graffiti” de Julio Cortazar y “Furia” de Alexandre Aja

This essay aims at offering an intersemiotic reading of the short story “Graffiti” by Julio Cortázar, included in the collection *Queremos tanto a Glenda* (1980), and the movie “Furia” (1999) adapted from the story by director Alexandre Aja. The analysis focuses on the fictional treatment of drawing in both works, highlighting that in Cortázar’s text the ‘missing’ drawing acquires a symbolical and semiotic value which is not present in Aja’s film.

Disegni in absentia: “Graffiti” de Julio Cortazar y “Furia” de Alexandre Aja

Il presente articolo intende offrire una lettura intersemiotica del racconto “Graffiti” di Julio Cortázar, appartenente al volume *Queremos tanto a Glenda* (1980), e del film “Furia” (1999) che il regista francese Alexandre Aja ha realizzato a partire dal racconto stesso. L’analisi intersemiotica che qui si propone si concentra sull’uso del disegno in entrambe le opere, per evidenziare come nel testo di Cortázar, il disegno *in absentia* acquisti un valore simbolico e semantico che nel film di Aja non raggiunge.

En 1980 Julio Cortázar escribe y publica el volumen de cuentos *Queremos tanto a Glenda* mientras residía en Francia; ese volumen, como se sabe, presenta como tema de fondo la denuncia contra el Proceso de Reorganización Nacional que en aquellos años agitaba la escena socio-política argentina. En 1999

* Università Ca’ Foscari Venezia.

el director francés Alexandre Aja realiza la película “Furia” a partir del cuento “Graffiti”, contenido en la citada colección¹. En principio, la finalidad del presente trabajo era la de comparar las dos obras y explorar los lenguajes que en ambas se adoptan para describir una realidad despótica y distópica². Sin embargo, el riesgo de una comparación intersemiótica es la caída en una descripción de semejanzas y diferencias, así que se ha decidido dar otro corte al análisis y centrarse en el distinto papel que el dibujo tiene en el texto literario y en el relato fílmico. En un análisis superficial se puede observar el rol secundario atribuido al dibujo en ambas obras. En el relato se nota la ausencia de imágenes que integren el lenguaje verbal, y también la falta de ékfrasis y la escasez de detalles en la descripción de los dibujos; mientras que en la película se le dedican solamente cinco escenas al dibujo. Sin embargo, un examen más detenido desmentirá dicha semejanza aparente y revelará el carácter narratológico y simbólico del dibujo *in absentia* en el texto de Cortázar frente a la película de Aja.

Límites y posibilidades

En el cuento, la voz narrante se dirige a un ‘tú’ que es el del protagonista, recordando su actividad de grafitero por las calles de una ciudad sin nombre donde reina «la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir los muros» (Cortázar 7)³. Un día el joven encuentra un graffiti junto al suyo y reconoce la mano de una mujer detrás de aquellos trazos. A partir de ese momento, nace una complicidad entre los dos a través de los dibujos. En un clímax ascendente, el hombre se dedicará a realizar y vigilar sus grafitis con la esperanza de ver a la joven; sólo logrará divisarla, mientras la policía se la lleva arrastrándola por estar dibujando en una pared. Después de un mes, el grafitero ve la representación de una «cara tumefacta» (10), en la cual reconoce un último mensaje de ella: signo de su condición, a la vez que despedida definitiva. Esa imagen mar-

¹ Teniendo en cuenta el debate que se ha dado en ámbito crítico acerca de la pertinencia de los términos de “adaptación” o “transposición” en la relación literatura-cine, la película constituye una transposición del cuento literario según la distinción de Wolf: «[...] la definición más pertinente es la de transposición porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos pero pensando en otro registro o sistema» (16). La transposición de una obra literaria implicaría una multiplicidad de procedimientos de integración o desintegración, de subordinación o insubordinación al hipotexto.

² Existe también un cortometraje realizado por Paco González en 2004.

³ De ahora en adelante se hará referencias al texto “Graffiti” de Julio Cortázar contenido en el cuarto volumen de *Los relatos. Abi y ahora*.

ca el final de la relación entre los dos personajes y el cambio de la segunda a la primera persona, cambio que determina el desenlace inesperado del relato.

En la película, como en el cuento, la historia está ubicada en un futuro distópico donde un régimen totalitario impide cualquier actividad artística, de la pintura a la fotografía. Los dos protagonistas, Théo y Elia, son grafiteros y revolucionarios que pintan en las paredes. A diferencia del cuento, en la película el poder está encarnado en el personaje de Laurence, hermano de Théo, policía y torturador, que logrará cautivar y detener a Elia. Al final, Théo mata a su hermano y ve en una pared un grafiti que representa la cara desfigurada de la mujer. Tras esta visión, el joven decide irse.

La película podría dividirse en dos partes, correspondientes a los dos temas principales: la relación de amor entre Théo y Elia, central en la película ya desde el comienzo, y las torturas y violaciones que Elia sufre en su cautiverio por parte de Laurence. En este sentido, en completo acuerdo con una de las leyes básicas del cine, la película 'muestra' lo que en el cuento de Cortázar permanece oculto; en el relato los dos personajes no logran verse nunca y, además, se da una elipsis temporal con respecto al mes que transcurre desde que la mujer es presa hasta que el protagonista descubre el grafiti. Resulta interesante destacar que la relación de amor entre los protagonistas tiene en la historia un papel de primer orden en comparación con los dibujos, ya que, como antes mencionado, a los grafitis se les dedican solamente cinco escenas. La importancia y el poder de la mirada parecen simbolizados más bien en los ojos de Elia, que son de dos colores distintos, a los cuales el director dedica dos largos *close up*.

Tanto en el cuento como en la película, los dibujos parecen relegados a un lugar marginal; sin embargo, en el relato de Cortázar se rechazan los dibujos tanto en el nivel intra-diegético como en el extra-diegético, puesto que la prohibición del régimen se extiende también a la mirada de los lectores, cosa que no es posible o no se realiza en la película, puesto que los espectadores ven lo que pintan los personajes. Y es precisamente teniendo en cuenta la compleja articulación de las miradas como se determina la superioridad del texto literario con respecto al fílmico.

En el relato se lee que los dibujos, sean de la naturaleza que sean – «poco les importaba que no fueran dibujos políticos» (Cortázar 8) –, están prohibidos por el régimen político al que se hace referencia. El «estado de cosas en la ciudad» (7) se concretiza en el hecho de que el hombre tiene que tomar «las precauciones de siempre» para dibujar sin ser visto por el «carro celular en la esquina próxima» (7) y que «en la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba el miedo» (8). Más adelante, se dice que «ya era noche cerrada cuando oíste la sirena y los proyectores te barrieron los ojos» (9). Este pasaje resulta de

particular importancia porque remite a la neutralización de una de las facultades individuales más importantes: la capacidad de ver, que corresponde a la debilitación del entendimiento; el poder del dispositivo político totalitario reside en el hecho de controlar – de poder ver – sin ser visto. Además, este pasaje del cuento se transpone en la película en dos escenas en las que Théo tiene que interrumpir su grafiti por la llegada de un carro celular.

El veto impuesto por el sistema, sin embargo, desencadena en el texto escrito la articulación de una red de miradas oblicuas y cruzadas que no se reproduce en la película. El hombre mira su dibujo desde lejos y ve a «la gente que le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar al dibujo» (8). Al mismo tiempo, al encontrar el primer dibujo de la mujer, también el joven se acerca «con indiferencia» y no lo mira de frente, sino «desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote en seguida» (7). El protagonista observa a la gente que mira su dibujo, que no quiere ser vista y que no se sabe observada, a la vez que él mismo mira de reojo el dibujo inesperado.

El conjunto de miradas que el cuento pone en escena se complica si se tiene en cuenta un elemento importante. Dentro de la prohibición impuesta, la aparición de otro grafiti junto al del protagonista, y que éste atribuye a una mano femenina, deja entender que la mirada de la mujer preexiste a la del él; ella lo mira desde antes de que el joven se dé cuenta del dibujo, sin que él fuera Consciente de ello. Al mismo tiempo, hallar un grafiti al lado del suyo coincide para el protagonista con el descubrimiento de lo «imprevisto dentro de parámetros pre-vistos» (Frölicher 34), imprevisto que determina la ruptura del «juego» solitario que él había empezado «por aburrimiento» (Cortázar 7) y el comienzo de una comunicación entre los dos. Dicha dinámica, además, se concretiza en el hecho de que el hombre sólo puede ver los dibujos de la chica y nunca logra verla a ella, con lo cual el juego al que se alude al principio del cuento – «Tantas cosas empiezan y acaso acaban como un juego» (7) – consiste más bien en un juego de miradas entre ellos a través del dibujo, que actúa como un espejo.

En el cuento, como en otros de Cortázar – “Queremos tanto a Glenda” y “Botella al mar”, por ejemplo –, se da una comunicación basada en la producción de textos artísticos entre el protagonista y el personaje femenino. La realización de los grafitis se convierte en una conversación visual mediatizada, puesto que el objetivo de la creación estética para el protagonista se convierte en querer ver a la mujer, por quien él se percibe visto y se sabe visto. En el texto se habla de «los trazos de ese naranja que era como su nombre o su boca, ella ahí en ese dibujo» (10). Comparado con un espejo, el grafiti reflejaría la imagen de ella, convirtiéndose en el único medio gracias al cual el personaje

logra contemplarla. Ahora bien, en la película, en cambio, el hecho de que los protagonistas se conozcan desde el comienzo de la historia anula cualquier juego de miradas entre ellos a través del dibujo, y solamente el grafiti final sirve de elemento de comunicación entre los dos.

Entre visión transitiva y visión intersubjetiva

Es posible, sin embargo, dar un paso más. En "Graffiti", los dibujos en las paredes llegan a conformar un código que los dos personajes comparten y que resulta inaccesible a los policías y a los demás; los primeros se limitan a borrarlos y los segundos a ojarlos de manera rápida. Al referirse a un dibujo del protagonista se dice que: «de no mirarlo bien se hubiera dicho un juego de líneas al azar, pero ella sabría mirarlo» (Cortázar 9) y, más adelante, «[...] en tu departamento le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco» (9). El grafiti se convierte, siguiendo a Jean-Luc Nancy en *Image et violence* (1999), en la fuerza-signo de una presencia improbable nacida dentro de una agitación indestructible (23). Dicha fuerza-signo se expresa como la unidad que surge dentro de la multiplicidad, a la vez que se preserva de su dispersión y la rechaza. El grafiti, como cada imagen, se opone a la exterioridad desordenada de la ciudad y, al mismo tiempo, se relaciona consigo mismo dentro de sí mismo y, de este modo, excluye y relega fuera de sí lo que no es y no debe ser.

En esta misma línea, las miradas oblicuas impuestas dentro del relato se extienden también al ámbito extra-textual, por las ya citadas falta de imágenes que completan el texto escrito, y las escuetas descripciones de los dibujos. Se habla de «un rápido paisaje con velas y tajamares», de «un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble» (9) como respuesta del protagonista a un dibujo de la mujer, hecho a su vez con «tizas rojas y azules en una puerta de garaje, aprovechando de la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos» (9).

Las imágenes resultan accesibles solamente a los ojos de los protagonistas; en el texto se dice que el joven elige varios puntos de vista desde donde mirar su dibujo: «desde el mismo café de la esquina podías ver el paredón» y «al anochecer te alejaste un poco pero eligiendo diferentes puntos de mira, desplazándote de un sitio a otro» (9). Como la gente no se detiene para mirar los dibujos, de la misma manera la fruición de los grafitis mismos y su interpretación se le niegan a los lectores. De este modo, se articula un mecanismo de espejos que rompe los límites de la diégesis, ya que la 'visión entrecortada' que la gen-

te tiene de los dibujos del protagonista, y que éste tiene de la mujer, caracteriza también la que los lectores tienen de los dibujos.

El cuento pone de relieve la estética cortazariana, que está basada esencialmente en una relación dialógica, que en ese caso se desarrolla a través de las imágenes, de la cual el lector queda excluido. La comunicación tiene un carácter íntimo y el lector es un intruso en un circuito comunicativo aparentemente cerrado.

Una noche el personaje está a punto de ver a la joven, pero «un confuso amontonamiento junto al paredón» (Cortázar 9) se lo impide, y solamente puede ver «la lucha, un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos [...] unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran» (9). La comunicación visual queda indirecta e interrumpida. Lo interesante es que el intento de llevarla a cabo destruirá el equilibrio precario de los ‘grafitis-espejos’ e imposibilitará cualquier forma de contacto entre los dos personajes. La mujer, de hecho, por seguir comunicándose con el hombre, es atrapada por la policía y su dibujo queda «truncado» (10).

Las simetrías típicas de la poética del autor argentino vuelven a proponerse en el cuento, dado que los dos protagonistas parecen acercarse a ese punto de encuentro, como si fuera una especie de revelación final acerca de su destino, a partir de dos experiencias distintas pero complementarias. El intento de comunicación simétrica corresponde al momento culminante de la relación entre los dos.

Después de un mes de la captura de la mujer, el protagonista encuentra un dibujo de ella: «una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos» (11). Una vez más el diálogo se hace mediatizado en y por el grafiti. La imagen del rostro desfigurado de la mujer adquiere el papel de mediadora, espejo del sujeto, capaz de representar lo que no sería posible de otras maneras, para atenuar lo que produciría terror, incompreensión y hasta muerte.

Inmediatamente después de la descripción del dibujo, la narración cambia a la primera persona: «Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras» (11). Se descubre, así, que la instancia narrativa, que podría haberse atribuido a la conciencia del hombre mismo, encarna la voz de la mujer, quien, a lo largo del texto, se había dirigido al hombre. Estas líneas, además, junto con el «horror» (11) que el protagonista siente ante el dibujo, remiten al concepto derridiano de que ante la imagen la mirada no puede continuar siendo la misma; resulta cruzada y modificada, logrando alcanzar la profundidad, o bien acaba destrozada porque tiene que hacerse cargo de la ausencia implicada en cada presencia. En palabras de Derrida, la mirada resulta ‘fisurada’, expuesta a la *différance* que subyace en lo íntimo de cada acontecimiento de lo real.

El cierre del relato, sin embargo, desvela el estado de la mujer, que rememora desde su soledad de víctima de la represión y la naturaleza del protagonista como personaje ficticio producto de la imaginación de ella: «Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no hay ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos» (11).

En estas líneas se puede notar el pasaje de una visión transitiva – el protagonista que mira los grafitis de la mujer y la mujer que mira al protagonista – a una visión intersubjetiva, puesto que se descubre que el protagonista es un producto de la imaginación de la mujer y que el diálogo entre los dos es un diálogo de ella consigo misma. La huida aparente de la joven de la mirada del protagonista se convierte en la mirada recíproca que ella tiene consigo misma, mediatizada por el espejo del texto-imagen. El protagonista es producto y reflejo de la mujer; es ella la que ‘juega’ a dibujar grafitis en las calles y que imagina ya no jugar sola, sino hacerlo con alguien y que ese alguien fuera un hombre, y que éste efectivamente la quiere; hasta que se ve obligada a terminar con el juego compartido que ella había imaginado.

Imposibilidad de la revelación

La telaraña de miradas que conforma la estructura de la narración trastoca por completo una de las prerrogativas del cine, que lo pone en un plano distinto por ejemplo con respecto al teatro, es decir, el voyerismo absoluto que el medio cinematográfico confiere al espectador. Éste mira sin ser visto, triunfa como sujeto en la visión de un objeto disponible por completo, lo cual anula cada residuo de alteridad (Pezzella 59). En “Furia”, personajes y espectadores comparten la visión de los pocos dibujos en las paredes, es más, los personajes sufren el poder de la mirada del espectador; en “Graffiti”, en cambio, se rompe la *omnipotencia* del espectador-lector.

A partir de Wilhelm Dilthey, cuyas tesis se descubren en Paul Ricoeur y antes en Martin Heidegger, la capacidad de la obra de arte para ‘hacer mundo’ se piensa siempre en plural, y por lo tanto no en sentido utópico, sino heterotópico. Precisamente en el ensayo “El origen de la obra de arte”, de 1936, Martin Heidegger no habla ya ‘del’ mundo, como en *Ser y tiempo*, sino de ‘un’ mundo. La protagonista del relato cortazariano crea y vive ese tipo de experiencia estética en su capacidad de hacer vivir, en dimensión imaginaria, otras posibilidades de existencia, que dilatan de este modo los confines de la posibilidad específica que

cada uno realiza en su cotidianidad⁴. El cuento pone en escena, de ese modo, la que Gianni Vattimo en *La ciudad transparente* (1989) define «heterotopía de la experiencia estética», en el sentido de que su significado existencial, el interés al que responde, es la dilatación del mundo de la vida en un proceso de reenvío a otros posibles mundos de vida, que no son sólo imaginarios, marginales, o complementarios del mundo 'real', sino los que conforman lo que llamamos el mundo real en su juego recíproco y en su residuo (168-169).

Es posible, sin embargo, dar un paso más. En *L'image-Le distinct* (1999), Jean-Luc Nancy define la imagen como una protección contra el abismo y una apertura sobre él; es más, en la imagen, el fondo se distingue desdoblándose (48), lo que coincide con lo que escribe Borges en *Otras inquisiciones* (1952) a propósito del hecho estético como 'la inmanencia de una revelación'. Es decir, la revelación que no tiene lugar y se queda inmanente, que muestra que no hay nada que revelar. El cuento, en ese sentido, ficcionaliza esa imposibilidad de revelación a través de una escritura que se desdibuja a sí misma a medida de que se traza; no desvela nunca la imagen de la que habla y haciendo esto pone en escena precisamente la conciencia de que tal vez no hay nada que revelar, y que el fondo es una inmanencia infinita, la del grafiti, suspendida sobre sí misma.

En esta línea, los grafitis dentro del cuento son imágenes sagradas, en el sentido verdadero del término, es decir, separados e inaccesibles debido a que son distintos. Si la imagen es algo que no es la cosa (Nancy. *L'image-Le distinct*: 32), el dibujo se mantiene a distancia del mundo de las cosas, que es también el mundo de la disponibilidad, puesto que las cosas están disponibles para el uso, mientras que las imágenes se apartan por ser algo que no se puede usar (*Ibíd.*: 33). El cuento pone en escena precisamente ese rasgo de la imagen-grafiti: su distanciamiento, la tensión por mantener un alejamiento al mismo tiempo que se va más allá. Los grafitis de los personajes están en la ciudad y en la diégesis, pero se mantienen separados de ellas, porque son constantemente borrados por las paredes de las calles en la historia y no resultan visibles en el discurso.

Esto implica que no hay continuidad entre texto e imagen, sino contigüidad: se mantiene la distinción a pesar del contacto. Dicho sea de paso, la ciudad no se nombra ni se describe, con lo cual se configura como algo indistinto dentro de lo que el grafiti se inserta, como algo distinto, pero con lo que no se vincula. La continuidad puede tener lugar solamente dentro del espacio homogéneo indistinto de las cosas y de las relaciones que las vinculan; lo distinto, en cambio, siempre es lo heterogéneo, lo que queda desligado, lo que no se puede

⁴ Según Gianni Vattimo, con Heidegger se verá el sentido de la experiencia estética en la aparición de un mundo o mundos que, lejos de ser sólo imaginarios, constituyen el ser mismo: que son acontecimientos del ser (168).

conectar. Por ser distinta de la cosa, la imagen ofrece su misma separación, que la contigüidad no puede sanar.

Hacia la representación como límite

Los grafitis de Cortázar remiten evidentemente a un Origen visual, pero se quedan como acontecer de la escritura. Al ser la imagen la evidencia de lo invisible (*Ibíd.*: 47), a través de los grafitis se vislumbra un mundo que se queda en el umbral; no pueden representar su trazo, porque son su trazo. Al mismo tiempo, si, como propone Jean-Luc Nancy, la imagen es la rasgadura del ser que se arranca de sí mismo para mostrarse (*Image et violence*: 24), el cuento se configuraría como el revés ciego de la imagen, puesto que se asoma a lo que ella representa⁵ y lo 'muestra', lo exhibe, sin lograr decirlo. Es imagen de la imagen, en la cual se pone en escena un rostro sin mirada de quien ya no ve, y esta es la imagen perfecta: el rostro del que no puede ver (*Ibíd.*: 24).

El cuento se configura como la puesta en escena de una representación oblicua dado que resulta imposible, donde representación remite a la cuestión de la relación con una ausencia, y la imposibilidad depende del reconocimiento de que está en juego una verdad que hay que dejar abierta, incumplida para que sea tal (Nancy. *L'image-Le distinct*: 89). Así que el criterio de la representación en la escritura y de la escritura como representación no puede ser otro sino él de una apertura – como intervalo, hueco o herida – no mostrada como objeto, sino inscrita directamente en la representación misma.

"Graffiti" de Julio Cortázar logra sondear posibilidades expresivas que "Furia" no alcanza, puesto que se queda en una simple denuncia explícita de ciertas formas de regímenes totalitarios. Mientras que en la película el espectador mantiene la superioridad de su mirada con respecto a los personajes, el cuento trastoca por completo dicha prerrogativa; debilita el poder de la mirada del lector y, al hacer esto, sugiere los límites de la representación. El relato 'muestra' algo que la película contradice; es decir, el límite de la representación, la imposibilidad de que la ausencia se llene de una presencia, con lo cual, si la película representa lo exterior visible, el cuento logra dar voz a lo interior invisible.

⁵ Se utiliza el término "representación" en el sentido indicado por Jean-Luc Nancy en *La représentation interdite*, según el cual el prefijo "re" no es repetitivo sino más bien intensivo, con lo cual la representación es algo que subraya (67). De eso procede que la representación no es la copia de la cosa sino más bien su presentación. La representación es una presencia presentada, expuesta, exhibida porque ausente (68).

Bibliografía citada

- Cortázar, Julio. "Graffiti". *Los relatos. Abí y ahora*. IV. Madrid: Alianza. 1998.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. 1984.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. 1987.
- Dilthey, Wilhelm. *Crítica de la razón histórica*. Antología compilada e introducida por Hans-Ulrich Lessing. Traducción e introducción de la edición española de Carlos Moya-Espí. Barcelona: Península. 1986.
- Figuerola Saavedra, Fernando. *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*. Madrid: Minotauro Digital. 2006.
- Frölicher, Peter. *La mirada recíproca: estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*. New York, Berlin, Bern, Frankfurt am Main: Peter Lang. 1995.
- Nancy, Jean-Luc. *L'image-Le distinct*. Paris: Galilée. 1999. Trad. it. Antonella Moscati. *Tre saggi sull'immagine*. Napoli: Cronopio. 2002.
- . *Image et violence*. Galilée: Paris. 1999. Trad. it. Antonella Moscati. *Tre saggi sull'immagine*. Napoli: Cronopio. 2002.
- . *La représentation interdite*. Galilée: Paris. 1999. Trad. it. Antonella Moscati. *Tre saggi sull'immagine*. Napoli: Cronopio. 2002.
- Pezzella, Mario. *Estética del cinema*. Bologna: Il Mulino. 1996.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós. 1990.
- Wolf, Sergio. *Cine/literatura. Ritos de pasajes*. Buenos Aires: Paidós. 2001.

Filmografía

- Aja, Alexandre. "Furia". Francia. 1999.
- González Paco. "Graffiti". Cortometraje producido por NA.PA.TO. 2004. youtube <<http://www.youtube.com/watch?v=ANQx1qS0vF0>>.