



Estética y dictadura: “Graffiti” de Julio Cortázar

Amanda Holmes (McGill University)

n el cuento “Graffiti”¹ de *Queremos tanto a Glenda* (1980), Julio Cortázar presenta las posibilidades de articular una respuesta estética hacia una ciudad dominada por una dictadura, otorgándoles a sus personajes la capacidad de comunicar a través de pinturas abstractas plasmadas en superficies urbanas o usando sus cuerpos torturados como representaciones de sufrimiento político. Los dos protagonistas, hombre y mujer, se comunican y se enamoran a través de dibujos codificados que pintan en una pared o en la puerta de un garaje para que los vea la otra persona. Son imágenes efímeras porque la policía se ocupa de limpiar las paredes en cuanto aparece un nuevo bosquejo. Como las consecuencias de sus actos bajo el gobierno militar serían graves, ambos personajes tienen mucho cuidado de no ser descubiertos en el acto de dibujar. Al final pasa lo peor: la mujer es encarcelada y torturada, lo cual es descrito a través del último dibujo de graffiti que muestra la cara mutilada de la protagonista. De este modo, el cuento vincula el acto de dibujar en una pared con las marcas dejadas en el cuerpo torturado: dos maneras destructivas de expresarse bajo un gobierno dictatorial. Me interesa la caracterización de lo artístico en “Graffiti” la capacidad de realizar y producir este tipo de manifestaciones culturales en una ciudad oprimida por un régimen militar. La censura de la producción artística en el contexto de la violencia autoritaria que se vio en la Argentina durante los años setenta condujo a una estetización de manifestaciones artísticas no convencionales, lo que permitió la expresión de percepciones hasta entonces soterradas por la violenta represión política.

Aunque la posición política de Cortázar era bien conocida desde el comienzo de la Revolución Cubana, fue sólo con la publicación de la antología de cuentos *Alguien que anda por ahí* en 1977, un volumen inmediatamente censurado por el régimen militar argentino, que el exilio voluntario de Cortázar a París se hizo oficial.² A través de toda su producción literaria, una de las principales preocupaciones intelectuales de Cortázar fue la responsabilidad del escritor de conjugar lo político con lo estético en la obra literaria: desde las respuestas al peronismo en su obra temprana como *El examen* (escrito en 1950; publicado póstumamente en 1986) y *Bestiario* (1951); a la polémica con, entre otros, Roberto Fernández Retamar y Mario Vargas Llosa en la cual Cortázar niega el papel del autor en la producción de propaganda en los años 60; a este último periodo de escritura pertenecen obras de contenido provocativo como *Libro de Manuel* (1973), novela que causó la indignación tanto de la izquierda como la derecha. La insistencia de Cortázar en la independencia artística del autor, mientras todavía participa en una agenda política con la escritura de una literatura *engagé*, a la vez creativa y revolucionaria, lo lleva a una experimentación en su narrativa y a un estilo de escritura autoconsciente que cuestiona constantemente su propia composición.

Debido al reprimido deseo de los ciudadanos de comunicarse en una ciudad bajo la dictadura, en "Grafitti," Cortázar eleva a "todo hombre" a la categoría de artista. De esta manera, amplía el campo del arte para incluir formas de expresión que son despreciadas, y presenta esta manifestación artística como una representación metafórica de un espacio urbano inquietante. Como observa Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life*, el hombre común "plays out on the stage the very definition of literature as a world and of the world as literature" [desempeña en escena la definición misma de la literatura como un mundo y del mundo como literatura] (2; traducción mía). Los límites entre la realidad y la ficción se desmantelan en este análisis de experiencia y dan lugar a que la imaginación de una colectividad ordinaria sea la intérprete de la realidad espacial. En el cuento, los bosquejos en las paredes crean una forma de comunicación abstracta, un lenguaje que públicamente representa el sufrimiento individual; el cuerpo torturado sirve para exponer la violencia política grabada sobre la carne humana. De esta manera, tanto los artistas de graffiti como las víctimas de la tortura comparten la divulgación de una respuesta artística hacia esta sociedad. Esta forma de apropiación anónima de representación corresponde a la reacción hacia un violento régimen político en el cual el residente urbano es amordazado.

Dado el interés de Julio Cortázar por la escritura multitextual, no debería sorprenderle al lector que "Grafitti" se haya publicado por primera vez en 1978 como parte del catálogo para la exposición de arte de Antonio Tàpies en la Galería Maeght de Barcelona. Las "tapias de Tàpies" forman el trasfondo ideal para el cuento de Cortázar, no sólo debido al interés del artista catalán por usar capas en sus obras (desde cabello humano a polvo de



ESTÉTICA Y DICTADURA:
"GRAFITTI" DE JULIO CORTÁZAR

marfil a muebles viejos), que nos recuerda a los textos tipo *collage* de Cortázar como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último Round* (1969), sino también al enfoque artístico de Tàpies hacia lo político. Con su arte, Tàpies subvierte conceptos de representación con el solevantamiento de símbolos tradicionales que imitan la realidad marcando imágenes de autoritarismo, pero sin hacer explícita referencia a eventos históricos. Elementos centrales del fascismo franquista, como por ejemplo el crucifijo y los muebles, representativos de la Iglesia y la familia, aparecen con frecuencia en su obra, pero despojados de su significado. Por ejemplo, la estetización extrema de la cruz en *Quatre carres gris sur marron* (1959), en el cual el símbolo de la crucifixión se reduce a un bosquejo sobre una áspera y vetada pared, y en *Grand gris au chiffon noue* (1971), donde la división vertical del chifón crea un efecto decorativo en vez de uno ceremonial, drena este símbolo religioso de su importancia representativa (Kuspit 246).

Influenciado por las fotografías de Brassai de los años treinta en París, para Tàpies la pared es una superficie repleta de significado que luego adopta los símbolos subversivos que él incrusta sobre ella. En 1974, el artista exclama, "¡Qué riquezas pueden encontrarse en la imagen de la pared y todas sus posibles derivaciones!" (Tàpies 14)³. El papel central de la escritura sobre la pared en la obra de Tàpies recalca una ampliación de la definición del arte especialmente por parte de los ciudadanos bajo una dictadura militar. La pared como lienzo de "todo hombre", el anonimato del artista de grafiti, el secreto y la delincuencia inherentes en el acto de violar el espacio público, todos entran en juego en esta forma de expresión. Oficialmente esto es vandalismo, pero la censura de otras formas de arte aceptadas hace admisible este delito menor. Con el enfoque en este medio, Tàpies y, con él, Cortázar demuestran la capacidad estética y comunicativa del ciudadano durante las épocas de dictadura. El cuento aparece como si hubiera sido escrito directamente a máquina de escribir en las primeras páginas del catálogo en papel grueso con un dibujo de Tàpies (una puerta) en la contraportada. Incluye después una traducción del texto de Pere Gimferrer al catalán. Las otras páginas del breve catálogo, consiste en apenas veintiséis páginas, muestran por la mayor parte paredes de Tàpies con sus características cruces. Una representación momentánea de subalternidad, una ilustración fugaz de sufrimiento, los grafiti en el cuento de Cortázar, que dedica al artista catalán, pintan el dolor ocultado implicado en la habitación de un espacio urbano opresivo.⁴

Al mismo tiempo que las marcas de Tàpies transmiten un sentido de arbitrariedad o de lo automático, implican también una forma de significación inconsciente. El historiador del arte Donald Kuspit interpreta estos símbolos redefinidos "as a kind of writing—not just handwriting, but writing in its most primary form, that is, writing in which the gratuitous mark, made unconsciously, seems about to become a conscious signifier, if not yet signifying anything 'exactly'" [un tipo de escritura—no solamente letra, sino la escritura en su forma más primaria, es decir, escritura en la cual



la marca gratuita, hecha inconscientemente, está a punto de convertirse en significante consciente, aunque todavía no signifique nada 'exactamente'" (249; traducción mía). La idea de crear un significado secreto, inherente a la versión criminalizada de la escritura en una superficie pública, se estetiza en las creaciones de Tàpies, elevando el concepto de graffiti a la categoría de Arte. Las representaciones abstractas reemplazan los códigos desarrollados por los artistas de graffiti con su forma artística de comunicación. En el graffiti *hip hop* de Nueva York de los años 70, por ejemplo, los dibujos, que casi siempre eran las firmas de los artistas, se convirtieron en una declaración elaborada de identidad. Los artistas de graffiti comparten cierta lógica según el sociólogo Michel Maffesoli: "El hecho de compartir un hábito, una ideología, un ideal, determina el ser conjunto y permite que éste sea una protección contra la imposición, venga de donde venga" (de Diego 24). Tàpies mantiene la complejidad del desciframiento de la expresión artística sobre una pared a través de la redefinición de los significados de símbolos tradicionales, de este modo creando una analogía entre el arte culto y esta forma popular de expresión.

A pesar del hecho que los protagonistas de "Graffiti" son artistas ocasionales jugando un juego que había empezado del "aburrimiento" (129), aparentemente lejos de la apropiación de las narrativas pictóricas tradicionales de esta forma, Cortázar alude a la interpretación de Tàpies de esta expresión. Los artistas de Cortázar crean dibujos que pertenecen al "arte", una observación apoyada irónicamente por la negación parentética del narrador en la primera página del cuento: "(no te gustaba el término *grafitti*, tan de crítico de arte)" (129). Al llamar la atención del lector al arte de los bosquejos, Cortázar enfatiza su significado cultural, reiterado más tarde en la descripción de las formas abstractas de los graffiti. Estos residentes urbanos ficticios, como los artistas populares de graffiti, encuentran un medio para comunicar sin incriminarse explícitamente. No obstante, sus dibujos imitan el arte de Tàpies en su expresión abstracta de significados prohibidos.

Los dos cómplices de Cortázar usan graffiti como una manera de expresar una percepción de sus alrededores de otro modo enmudecida. Los graffiti se convierten en una metáfora de su existencia urbana, en el movimiento de ida y vuelta hacia la pared (su lienzo) y la conversación que tienen entre sí por los nuevos modos de comunicación generados por sus dibujos.

Mirando desde lejos tu dibujo podías ver a la gente que le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar el dibujo, a veces una rápida composición abstracta en dos colores, un perfil de pájaro o dos figuras enlazadas. Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: *A mí también me duele*. No duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer. Después solamente seguiste haciendo dibujos. (130)



ESTÉTICA Y DICTADURA:
"GRAFFITI" DE JULIO CORTÁZAR

Que este artista trabaje rápido, que disfrute el reconocimiento de la creación, que clarifique el mensaje con una frase directa, pero después sólo continúe con representaciones abstractas, todo esto acentúa un deseo convencional artístico que se transforma en este ambiente político. Este arte debe ser observado y apreciado como si estuviera en un museo, con la diferencia de que aquí la expresión es verdaderamente pública: de la ciudad y para la ciudad. La breve duración de la obra y la impresión que deja en los transeúntes indican ambas la representación del espacio urbano y su refundición con él. Un nuevo idioma se construye a través de los fragmentos de la comunicación tradicional, un idioma que consiste en formas y colores abstractos que comunican un mensaje tan poderoso como hacían antes las palabras. La supresión por parte de las autoridades y la desaparición subsiguiente de la oración promueven más dibujos que hablan sin lenguaje, creando una forma fugaz del arte, una estética que representa implícitamente, que condensa la ciudad en una expresión que es a la vez abstracta, momentánea e impresionista.

A pesar de su aspecto básicamente público, los graffiti de Cortázar también inspiran una relación personal entre dos individuos, uno de los cuales narra la historia después de haber sido encarcelado y torturado por sus dibujos. Los dos personajes atraviesan la ciudad buscando una respuesta artística del otro. Están exclusivamente conectados por su arte, en busca de las respuestas del otro, en espera de la comunicación por el contenido abstracto de sus dibujos. Un juego secreto de ir y venir se desarrolla entre la pareja mientras que el arte ejemplifica su único contacto; los primeros bosquejos aparecen en varias superficies, incluso la pared de una cárcel, pero se deciden por la puerta de un garaje como el exterior preferido. Interactuando con la materia del lienzo urbano, el artista de graffiti aparentemente aprovecha "la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos" (131), una indicación de una nueva conciencia estética.⁵ Esta manipulación de superficies ásperas alude lúdicamente al movimiento del arte europeo de la post-guerra, conocido como "tachisme" o el "art informel", al cual pertenecía Tàpies, un vínculo que identifica claramente a estos artistas de graffiti ficticios con las complejidades del experimento artístico.⁶

El significado del intercambio de pintura se transforma de "un juego" (129), a "un pedido o una interrogación, una manera de llamarte" (131), a una expresión de despedida. Más importante aún es la trayectoria de los bosquejos que graba un cambio de un lenguaje claro y escrito, "*A mí también me duele*" (130), a formas abstractas, como un triángulo envuelto por objetos que parecen hojas de roble, a una última expresión pictórica de la frase escrita "el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos" (134). El cuento traza una vuelta atrás de los modos lingüísticos de comunicación a la forma primitiva de dibujar, en efecto bosquejos en una pared, como



resultado de la restricción de la expresión artística. Esta reducción del lenguaje manifiesta una fe de parte del compositor de que el arte no sea malentendido; una certidumbre que expresa el protagonista al crear su primera obra abstracta que el narrador explica que parecería “un juego de líneas al azar” si uno no lo mirara bien, agregando “pero ella sabría mirarla” (131). Tàpies también retuvo una fe en los observadores de su arte, como bien indica el drenaje del contenido simbólico de sus imágenes elegidas: si se malentendieran sus cruces, todavía podrían mantener valor representativo institucional. Las formas elementales de las abstracciones simples tanto para Tàpies como para Cortázar revelan una creencia en un entendimiento esencial y colectivo del arte inspirado por la experiencia compartida del espacio urbano autoritario.⁷

Si se restringe el lenguaje, nuevas formas expresivas que reemplazan las palabras adoptan significados llenos y totalizadores normalmente no atribuidos a tales formas. El protagonista de “Graffiti” se alegra por la respuesta a su triángulo que viene en la forma de un círculo o una espiral (es tan pequeña que es incapaz de discernirlo completamente). Esto no solamente no es una forma ordinaria para el protagonista, sino que constituye “una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora” (133). En otras palabras, un mensaje positivo se esconde detrás de esta representación aparentemente inocente: “sí,” “siempre,” “ahora,” la promesa de posibilidades que serán negadas. Posible también es entonces la realización de lo que inicialmente es meramente imaginado; los límites entre imaginar y dibujar a su compañera: “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” (131). En realidad, como los dos nunca se conocen en el cuento, la conexión entre ellos pertenece exclusivamente a la imaginación.

La voz cambia en las últimas líneas del cuento de segunda a primera persona, un cambio que ha inspirado debates interpretativos. A primera lectura, la primera persona parece ser la mujer, una de los dos artistas de graffiti, pero después de más consideración, su identidad se vuelve más borrosa. Las referencias del narrador a una “ella” y a un “vos” a través de todo el texto suscitan dudas acerca de la conexión entre el “yo” al final del cuento y la “ella” dentro del cuento. Epicteto Díaz-Navarro interpreta al narrador como un tercer personaje, un Otro observador, y Marshall Bruce Gentry enumera varios ángulos desde los cuales percibir al narrador, quizás el más interesante sea el de un narrador ya difunto. Con la creación de esta ambigüedad, Cortázar llama a su clásico “lector-cómplice” a entrar en el cuento, a juntarse con la actividad juguetona de escribir y recibir el texto ya escrito. Que Cortázar haya multiplicado enigmáticamente las interacciones entre oyente y narrador para reflejar las ambivalencias de los dibujos de graffiti y su consecuente percepción demuestra la capacidad inclusiva de la actividad artística: los graffiti son expresiones públicas, abiertos a la mirada



ESTÉTICA Y DICTADURA:
"GRAFITTI" DE JULIO CORTÁZAR

de todos los ciudadanos. Las incertidumbres de identidad imitan el aspecto abarcador de esta forma de arte.

A través de esta ambigüedad narrativa es posible realizar un comentario sobre el poderoso papel de la imaginación en la percepción de la realidad, especialmente la vivida bajo una dictadura. Los dibujos que han servido como la única confirmación de la existencia del otro se han transformado en representaciones de una experiencia urbana dominada por la imaginación. El narrador en primera persona explica su representación final y agonizante en la frase que concluye el cuento:

Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había 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. (134)

Dada la relación previa establecida entre la imaginación y el dibujo, este final circular permitiría especular que la interacción entre esta pareja ha sido imaginada desde el primer momento, cuestionando en efecto la mera posibilidad de expresión artística.⁸ No obstante, este arte todavía puede ser imaginado, y aquí la expresión imaginada se eleva al mismo nivel que la representación misma. Es como si, desde dentro de una dictadura, sólo imaginarse la voz artística fuera suficiente para comunicar otras formas de experiencia. La representación, en este caso, alcanza su límite final: más allá de la palabra escrita, más allá de los dibujos abstractos que son formas y colores. La imaginación es suficiente para la creación productiva, en cuanto informa el espacio urbano con el trazar de los contornos de su experiencia.

Dado que el acto de dibujar sobre una pared se asocia típicamente con la criminalidad, los graffiti inducen temor en el habitante urbano según la interpretación de Richard Sennett acerca de esta expresión en el Nueva York de los años 70 (206). En el cuento de Cortázar, esta situación se invierte: para el ciudadano, una pared limpia representa la esperanza por su potencial de comunicación, mientras que para el gobierno significa seguridad.⁹ Esta percepción invertida indica una recodificación del espacio urbano en la cual las autoridades no proveen la seguridad para los residentes, sino que buscan ocultar las acciones del Estado controlando las formas de expresión pública. Junto con la añoranza que surge dentro de ambos protagonistas por una inscripción que afirme la existencia del otro, hay un deseo personal que subvierte el aspecto público del lienzo seleccionado. La superficie urbana encuentra significados múltiples en su violación: esperanza y deseo de parte de los autores; delincuencia y amenaza desde la perspectiva del Estado policial. En el cambio de una expresión escrita de dolor a una pictórica en el *graffito* final, los artistas exponen y crean capas de grabado desde adentro de esta ciudad autoritaria.



La experimentación con la manipulación artística de superficies alcanza un nivel siniestro cuando la superficie del cuerpo sufre la inscripción brutal de la tortura. Desde la superficie áspera del cuerpo golpeado al exterior grueso de una puerta de garaje, la brutalidad se inscribe primero corporalmente por el régimen y después en graffiti por la narradora, cuyo cuerpo ha sufrido la tortura, amenazando al torturador con sus marcas públicas. El vínculo entre la tortura y la escritura se ha observado varias veces en los análisis del cuento; Cynthia Schmidt-Cruz argumenta que la imagen del mutilado cuerpo femenino inspira una resistencia continuada (151). En la interpretación de Danielle Roemer de estos exteriores materiales en el cuento, la condición de superficie toma la forma de un concurso entre los artistas y el gobierno:

En la lucha por el espacio expresivo, el 'ganador' será el que pueda ejercer el control más efectivo sobre la materialidad. La pareja se inscribe en el cuerpo de la ciudad. También lo hace el gobierno. No obstante, además, el gobierno puede, y logra, inscribir sus señales de poder en los cuerpos de sus ciudadanos—entre los que se cuentan aquellos que atrapan en el acto de escribir graffiti. (26; traducción mía)

Ambos, el ciudadano y el gobierno, desacreditan la producción escrita y artística al elegir como lienzos superficies típicamente prohibidas o, en el caso de la tortura, inhumanas. Aquí el arte se ha vuelto o momentáneo y peligroso, en la forma de graffiti, o bárbaro, en la forma del cuerpo torturado.

De las inscripciones de graffiti al cuerpo torturado, la estética urbana generada por la opresión política es a la vez agresiva y dolorosa: sus marcas penetran tanto la superficie limpia de la pared urbana como el cuerpo humano. Inspirado por la dictadura argentina, este cuento demuestra que un espacio urbano cargado de temor y violencia política permite formas mínimas de representación artística. Los protagonistas de "Graffiti" encuentran una apertura para la expresión como también un escape fugaz de la represión social a través de la comunicación efectiva y privada que incluye una aceptación y un conocimiento de la forma artística abstracta y no-representacional que se expone públicamente. La centralidad excesiva y el control de un gobierno dictatorial no permiten otra alternativa artística.



ESTÉTICA Y DICTADURA:
"GRAFITTI" DE JULIO CORTÁZAR

Notas :

- ¹ Cortázar deletrea "Graffiti" de este modo en su cuento, así que usaré esta ortografía para referirme a su título.
- ² Sólo regresa a la Argentina por una última visita en 1983.
- ³ La descripción de Tàpies acerca de la importancia de la pared continúa magníficamente: "Separando, enclaustrando, paredes que lamentan, paredes de prisión, testigos del paso del tiempo; superficies blancas, serenas y suaves; superficies viejas, torturadas y decrépitas; huellas de hombres, ya sean objetos o elementos naturales; la sensación de combate, de esfuerzo, de destrucción o cataclismo...el glamour romántico de las ruinas; la contribución de elementos orgánicos, formas que sugieren ritmos naturales y el movimiento espontáneo de la materia" (Tàpies 14).
- ⁴ Marcy E. Schwartz en "Cortázar Under Exposure: Photography and Fiction in the City" [Cortázar bajo exposición: la fotografía y la ficción en la ciudad] menciona este cuento junto con *Rayuela* y "Recortes de prensa" como ejemplos de la creación de una relación artística con la ciudad en la obra de Cortázar: "Urban space provides the architectural framework, and visual art the metaphorical analogue, for his ontological experimentation and revolutionary esthetics" [El espacio urbano proporciona el marco arquitectónico, y el arte visual la analogía metafórica, para su experimentación ontológica y su estética revolucionaria] (118).
- ⁵ Richard Sennett enfatiza la superficie material del lienzo del grafitista, notando con John Dewey que una conciencia de las herramientas artísticas crea una capacidad elevada para el desarrollo estética (212).
- ⁶ Véase *High and Low* por una perspectiva general excelente de las intersecciones entre graffiti y high art.
- ⁷ Mi interpretación del contenido político de graffiti va en contra del argumento de Hemingway and McQuade que los "graffiti itself are not political" [graffiti mismos no son políticos] (55). El aspecto abstracto de esta expresión y el mensaje provocado por estos dibujos presentan la única alternativa disponible a estos ciudadanos en la forma de una resistencia hacia las autoridades.
- ⁸ Con esta interpretación coincido con la de Cynthia Schmidt-Cruz quien concluye que el texto completo ha sido imaginado por la protagonista desde la cárcel.
- ⁹ Danielle M. Roemer ha demostrado las dos percepciones de una pared limpia en el cuento.



Referencias Bibliográficas:

- Cortázar, Julio. *Queremos tanto a Glenda*. México: Editorial nueva imagen, 1980.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.
- De Diego, Jesús. *Graffiti. La palabra y la imagen: Un estudio de la expresión en las culturas urbanas en el fin del siglo XX*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 2000.
- Díaz-Navarro, Epicteto. "Estrategias narrativas en 'Graffiti' de Julio Cortázar." *Romance Notes*. 29.2 (1988): 99-106.



AMANDA HOLMES

- Gentry, Marshall Bruce. "Gender Dialogue and Ventriloquism in Julio Cortázar's 'Graffiti.'" *The Arkansas Review*. 4.2 (1995): 229-41.
- Hemingway, Maurice and Mcquade, Frank. "The Writer and Politics in Four Stories by Julio Cortázar". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 13.1 (1988): 49-65.
- Kuspit, Donald. *Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-Garde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Morphet, Richard, Ed. *Encounters: New Art From Old*. London: National Gallery Company Limited, 2000.
- Roemer, Danielle M. "Graffiti as Story and Act." *Folklore, Literature and Cultural Theory: Collected Essays*. Ed. Cathy Lynn Preston. New York: Garland Publishing, Inc., 1995. 22-28.
- Schmidt-Cruz, Cynthia. *Mothers, Lovers, and Others: The Short Stories of Julio Cortázar*. Albany: The State University of New York, 2004.
- Schwartz, Marcy E. "Cortázar Under Exposure: Photography and Fiction in the City." *Latin American Literature and Mass Media*. Eds. Edmundo Paz-Soldán and Debra A. Castillo. New York: Garland Publishing, Inc., 2001. 117-138.
- Sennett, Richard. *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.
- Standish, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.
- Tapies, Antoni. *Antoni Tapies*. London: Hayward Gallery, 1974.
- Tapies, Antoni. *Tàpies: Desembre 78-Gener 79*. Barcelona: Galeria Maeght, 1978.
- Varnedoe, Kirk and Gopnik, Adam. *High & Low: Modern Art and Popular Culture*. New York: The Museum of Modern Art, 1990.

