

IMAGEN: MERCANCÍA MORTÍFERA¹

Valeria de los Ríos*

En el primer tratado sobre el arte de la pintura (1436) León Battista Alberti afirma explícitamente que este arte tiene la divina capacidad de hacer “presentes a los ausentes” y de mostrar “como vivos a los que murieron hace siglos” (1999:89). Durante la época de Alberti, era ampliamente conocido el “mito fundacional” de la pintura, recogido por Plinio el viejo en su *Historia natural*: la primera pintura había sido hecha por una doncella de Corinto, quien trazó sobre una pared la silueta de su amado, para deleitarse con la ilusión de su presencia durante su ausencia (9).

En *Vida y muerte de la imagen*, Regis Debray afirma que la palabra griega *imago* designa una mascarilla de cera que reproduce el rostro de los difuntos, mientras que *eidolon* significa “fantasma de los muertos” o “espectro” y sólo después “imagen” o “retrato” (1998:21). Según Debray, la imagen atestiguaría el triunfo de la vida, pero se trataría específicamente de “un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella” (22). La imagen mimética es una presencia sucedánea: está en lugar de otra cosa, es decir, funcionaría —en términos derrideanos— como “suplemento”.² Al mismo tiempo, la imagen tiene un carácter mortuorio: es una presencia fantasmal, que implica una suerte de inmortalidad; no sólo puede representar a los que no están, sino que perdura más allá de la muerte de los retratados, adquiriendo un carácter monumental.³ Una imagen puede representar a personas y objetos visibles. En cuanto a la representación de mercancías, Alberti señala

El marfil, las gemas y otras cosas preciosas semejantes se hacen más preciosas en manos del pintor. El mismo oro, empleado en el arte de la pintura, tiene mucho más valor que el simple oro (89).

¹ Este artículo está asociado al proyecto Fondecyt N° 3085038, “Literatura Hispanoamericana y tecnología”. CONICYT-Chile.

² Jacques Derrida entiende la noción de suplemento como lo que excede y falta, al mismo tiempo (1976:144-5).

³ Entre las definiciones que tiene el diccionario de la Real Academia Española para “monumento” se encuentran al menos dos en que se recalca el carácter mortuorio de éstos: “obra pública y patente, como estatua, una inscripción o un sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa singular”, y “obra en que se sepulta un cadáver”. *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima segunda edición. Madrid: Espasa Calpe, 2001, 1534.

La imagen pictórica excede en valor a su referente real ¿Qué tipo de exceso es éste? Pensemos, por ejemplo, en la pintura flamenca del siglo XVII. Específicamente, en artistas como Van der Velde, Heda o Claez, que suelen engolosinarse con la representación de las superficies, especialmente en la manera como la luz toca los objetos y los hace brillar. Sus naturalezas muertas muestran tentadoras frutas, ostras, trozos de carne, aves de caza, langostas, pescados, copas brillantes, paños y variados utensilios de cocina que parecen estar “a la mano”. John Berger observa que, a menudo, este tipo de pintura muestra cosas que pueden ser compradas. La pintura al óleo como género actuaría como un sustituto simbólico de objetos potencialmente adquiribles. Al procurarse esta clase de cuadros, se compraría también el “aspecto” de las cosas representadas, generando como efecto cierto valor simbólico de la imagen. Para aclarar este punto, Berger cita a Levi-Strauss en sus conversaciones con Charles Charbonnier

En mi opinión, este deseo ávido y ambicioso de tomar posesión del objeto en beneficio del propietario o incluso del espectador constituye uno de los rasgos más originales del arte de la civilización occidental. (...) Para los artistas del Renacimiento, la pintura era quizá un instrumento de conocimiento pero era también un instrumento de posesión, y no debemos olvidar, cuando hablemos de pintura renacentista, que esta fue posible gracias a las inmensas fortunas que se amasaron en Florencia y otros lugares, y a que los ricos mercaderes italianos veían en los pintores unos agentes que les permitían conformar su posesión de todo lo bello y deseable del mundo (2002:95-96).

La imagen se convierte en una nueva clase de mercancía, lo que también se relaciona con la muerte. Utilizando un lenguaje metafórico, podría decirse que al crear la imagen de un objeto, muere su valor de uso en favor de su valor simbólico o de exhibición. En esta medida puede entenderse, por ejemplo, la distancia entre las palabras y las cosas o entre la representación y su referente (de ahí que la pipa de *El engaño de las imágenes* de Magritte, no sea realmente una pipa). Este valor simbólico de las imágenes supera a veces el valor material de lo que éstas representan. Aquí, la referencia a *Los Embajadores* (1533) de Hans Holbein es inevitable. La pintura muestra a dos embajadores franceses: Jean de Dinteville, Seigneur de Polisy y Georges de Selve, obispo de Lavour a tamaño natural, frente de una mesa repleta de objetos: un globo celeste, uno terrestre, instrumentos astronómicos, libros, un cuadrante solar, una escuadra, un compás y un laúd, todo posado sobre un paño oriental y con una cortina verde estampada que parece que se puede tocar, como telón de fondo. Los objetos incluidos en la pintura representan el conocimiento de la época, el *Trivium* y el *Quadrivium* clásicos. Al ser

poseedores de estas piezas, Dinteville y de Selve se suponen depositarios de ciertos saberes que la pintura visibiliza en forma de objetos. Quizá, lo más interesante de *Los Embajadores* sea que la representación de Holbein, rica en detalles y texturas, contenga un comentario típicamente barroco, encarnado en la figura anamórfica de un cráneo humano que flota a los pies de los diplomáticos. La anamorfosis funciona como una alegoría de la muerte y como *vanitas*: una advertencia sobre la brevedad de la vida y la futilidad de los bienes terrenales. Tanto las figuras centrales del cuadro como la anamorfosis están construidas dentro del régimen de la perspectiva. La única diferencia es que en el caso de la anamorfosis, la perspectiva se ha deformado para producir un efecto perturbador. La imagen de la calavera llama la atención sobre la relación entre la muerte y la representación pictórica: Holbein la pinta deformada, de modo que sólo puede ser percibida desde una posición específica, en que recupera su aspecto “normal” (la vista “de frente”). Al mismo tiempo, cuando la calavera se hace visible, necesariamente se pierde la perspectiva ideal para percibir el resto del cuadro. Representación y muerte parecen ser las dos caras de una moneda, que sólo se hacen visibles alternativamente. En otras palabras, la muerte está presente marginalmente en la representación: es su punto ciego o su reverso.

La relación entre la pintura y la muerte también ha sido analizada desde la literatura, un discurso depositario de tensiones visuales inconscientes. “El retrato oval”, un cuento de Edgar Allan Poe (1850), refiere la historia de un pintor, su obra y la muerte de lo representado.⁴ El relato está narrado en primera persona por un hombre herido, casi al borde del delirio, que llega a recuperarse a un castillo de pasado esplendoroso, pero ya en franca decadencia: los muros están repletos de pinturas de marcos dorados, decora-

⁴ Por el tema del cuento, es común encontrar ensayos críticos que reflexionan sobre el poder de la pintura como representación. Por ejemplo, en su artículo “Poe’s Pictorial Writing”, Silvia Simone Anspach da cuenta de que “El retrato oval” está repleto de elementos que hacen referencia al mundo sensorial y a los signos no verbales. Según Anspach los elementos pictóricos son “more vivid and powerful than words so that the latter fail to capture the former’s communicative value and only manage to translate them into feebler and more restrictive signs...” (17), “más vívidas y poderosas que las palabras, de modo que estas últimas fallan al querer capturar el valor comunicativo que los primeros y sólo pueden arreglárselas para traducirlos en signos mucho más pobres y restrictivos” (mi traducción). Michael Rothberg va un poco más allá al afirmar que este cuento de Poe dramatiza la crisis de representación inducida por la aparición de aparatos técnicos como el panorama y el nascente arte de la fotografía: “The paradox which the story embodies is that the perfect portrait destroys (the individuality of) its object by raising the possibility of infinite replication” (“The Prostitution of Paris: Late Capital of the Twentieth Century”, en *Found Object* 1 (Fall, 1992:3-4) “La paradoja que encarna la historia es que el retrato perfecto destruye (la individualidad de) su objeto al insinuar la posibilidad de una reproducción infinita” (mi traducción).

dos con ricas figuras arabescas. Poe enlaza pintura y literatura de manera explícita, pero sutil: el narrador encuentra “en su almohada” un libro o catálogo que contiene una explicación del origen de cada pieza del castillo, y se pone a leer con avidez. A la medianoche, ya cansado por el peso del candelabro que ilumina su lectura, intenta cambiar de postura sin despertar al criado que lo acompaña. Al hacerlo, alumbra sin querer un punto ciego, una esquina oscura del castillo en la que se encontraba colgado el misterioso retrato oval. Su primera reacción es cerrar los ojos. Luego, medita y descubre que su temor fue causado por el realismo de la composición, que lo lleva a pensar por un segundo que la cabeza de la joven retratada era real. El resto del cuento es la exposición de la historia del retrato, de cómo fue pintado, información que el narrador extrae del libro-catálogo. La joven modelo era la esposa del pintor, muerta justo al momento de ser terminada la obra. Poe sugiere una clara conexión entre el proceso de retratarse y la muerte, al afirmar que el pintor “no podía ver que los colores que extendía sobre el lienzo borrábase de las mejillas de la que tenía sentada a su lado”. El traspaso de la imagen al lienzo hace que la vida de la mujer se vaya apagando “como la llama de una lámpara que está próxima a extinguirse”, y que el cuadro tome en su lugar la apariencia de “la vida misma”. La representación de la joven modelo y esposa resulta estar más viva que el original: así lo afirma el pintor al final del cuento y el propio narrador es capaz de pensar, lleno de temor, que la imagen que ha visto corresponde a la realidad. Por ello cierra sus ojos, pero luego los abre para leer: la escritura queda plasmada como suplemento de la pintura, que la completa y desborda, a la vez.⁵ A través del proceso de representación pictórica, la joven esposa pasa de ser sujeto a ser objeto de la representación. Este proceso queda sellado por la enmarcación del retrato, último signo que le permite al narrador descifrar la presencia de la mujer como imagen [énfasis mío]: “No podía creer que mi imaginación, al salir de su delirio, hubiese tomado la cabeza por la de una persona viva. Los detalles del dibujo, el estilo de viñeta y el aspecto del marco, no me permitieron dudar ni un solo instante”. El marco —el *parergon* estudiado por Jaques Derrida—⁶ era dorado y morisco, índice de la obra de arte como mercancía, que funciona aquí simbólicamente como una tumba.

⁵ No hay que olvidar que el cuento de Poe funciona como ékfrasis de este cuadro imaginario: parte importante de la historia consiste en describir el cuadro en cuestión, junto con relatar su origen.

⁶ En griego, el *parergon* es lo accesorio a la obra (*ergon*) y comúnmente —por no ser la obra en sí— ha sido relegado a un lugar secundario. Según Derrida (2001:65) el *parergon* funciona como suplemento, y como tal, ocupa un lugar esencial: es constituyente del *ergon*, no es ni un adentro ni un afuera, sino que ambas cosas, a la vez.

Por la fecha cuando fue publicado el cuento de Poe y por el tema de éste, no es difícil establecer conexiones con la fotografía. Aparecida por primera vez en 1839, esta técnica sorprendió por su capacidad de capturar una imagen cercana a la percibida por el ojo, es decir, más fidedigna que la lograda por la pintura. Por ello, produjo asombro, críticas —entre ellas, las de artistas como Baudelaire—⁷ y también temores. En *Mi vida como fotógrafo*, Paul Nadar cuenta que su amigo el novelista Honoré de Balzac temía ser fotografiado. Según su teoría, todos los cuerpos físicos estaban formados por infinitas capas de imágenes fantasmales. La exposición repetida ante el lente de la cámara produciría inevitablemente la pérdida de estas capas, esencia misma de la vida (Batchen, 1999:208).

La muerte y la fotografía han sido vinculadas desde variados ángulos. Desde un punto de vista teórico, Roland Barthes (1999:35-36) nombra lo fotografiado con la palabra *Spectrum*, que contiene en sí misma lo terrible de toda fotografía: el retorno de lo muerto. Para Barthes, en el momento de ser fotografiado no se es ni sujeto ni objeto, sino un sujeto que siente su metamorfosis para convertirse en objeto, tal como le sucede a la joven modelo en el cuento de Poe. Según el semiólogo francés, la imagen fotografiada es la prueba material de que algo estuvo vivo alguna vez. Susan Sontag, por su parte (2006), afirma que todas las fotografías son *memento mori* y que tomar una fotografía es participar en la mortalidad de lo fotografiado, en la medida en que se congela un instante, un tiempo que no volverá jamás, que ha muerto tanto para el fotógrafo como para el fotografiado.

La fotografía fue vista como el medio ideal para conservar la imagen de los seres queridos una vez desaparecidos.⁸ En 1840, uno de los pioneros de la fotografía, Hypolite Bayard, realizó una serie de composiciones conocidas como *La Noyé*, que consistían en su autorretrato como hombre ahogado. Entre cada una de estas composiciones hay pocas variaciones: todas representan el cuerpo del modelo desnudo hasta la cintura, sentado y con la cabeza apoyada. Se dice que Bayard utilizó conscientemente el modelo pictórico de *La muerte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David, comentando —quizás de manera inconsciente— sobre “la muerte de la pintura” preconizada tras la aparición de la nueva técnica fotográfica. En 1858, el fotógrafo británico H. P. Robinson realizó su polémica obra *Fading Away*, una fotografía hecha en base a 5 negativos que muestra supuestamente la imagen una joven al momento de morir, rodeada por familiares que, preocupados por su salud,

⁷ Walter Benjamin afirma que para el poeta francés la daguerrotipia “tenía algo de espantoso y perturbador”, definiendo su atractivo como “sorprendente y cruel” (1999:65).

⁸ La tradición de poner fotografías en las tumbas y de fotografiar a niños muertos como “angelitos” se relaciona con esta idea.

ignoran a la cámara.⁹ La relación de la técnica fotográfica con la muerte puede ser leída metafóricamente como el triunfo de la técnica por sobre el arte (la muerte sería en este caso “la pérdida de aura”, consignada por Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte). Pero curiosamente, la relación histórica entre fotografía y muerte no fue solamente metafórica: el propio Robinson debió dejar el ejercicio de la fotografía porque estar sometido a los tóxicos químicos utilizados en el proceso fotográfico afectó su salud.

Desde su invención en 1839, la fotografía hizo posible un “inventario” de la realidad hecho a partir de imágenes. Según Sontag, las fotografías son primeramente objetos que podemos transportar, ampliar, cortar, retocar o coleccionar. Si la pintura convertía a las imágenes en mercancía, entonces la fotografía las democratizaba, abaratándolas, multiplicándolas y haciéndolas potencialmente móviles en circuitos diversos. A finales del siglo XIX, la imagen se convirtió en espectáculo, contribuyendo a la formación de una sociedad del mismo nombre, denunciada por Guy Debord en 1967.¹⁰

¿Cómo se relaciona la imagen con el espectáculo? La imagen es un objeto perceptible, una presencia que se relaciona con la muerte y con lo fantasmal. En *Iconology*, (1986) W. J. T. Mitchell advierte que Platón separó estratégicamente la idea (*eidōs*) de las imágenes (*eidōlon*), concibiendo el *eidōs* como realidad suprasensible y el *eidōlon* como la impresión sensible que provee sólo semejanza (*eikōn*) o apariencia (*phantasma*). Desde entonces, la imagen queda entreverada con lo fantasmático, con aquello que estando muerto, parece vivo. La idea de la imagen de un “muerto-viviente” se relaciona con el concepto de fantasmagorías.¹¹ En el siglo XVIII, estas

⁹ De ahí a las fotografías de muerte de Wegee, por ejemplo, hay un solo paso. A diferencia de las fotografías posadas y artísticas de Bayard y Robinson, las de Wegee son documentales, fuertemente iluminadas por el *flash* y rápidas: Wegee llegaba a la escena del crimen o del accidente al mismo tiempo que la policía, ya que fue el primer fotógrafo en “colgarse” de una radio policial. Además, en los años 30 y 40, el proceso fotográfico se ha acelerado y no requiere ya de largos procesos de pose, como en la primera época de la fotografía.

¹⁰ Según Debord (1995), en el mundo contemporáneo la imagen se ha hecho autónoma. El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una “relación social” entre personas, mediatizada por imágenes, que se presenta como el movimiento autónomo de lo no-viviente.

¹¹ Las fantasmagorías designan a un espectáculo patentado por el belga Étienne-Gaspard Robert (1763-1837) en 1799, quien se basó en los trabajos del erudito y sacerdote alemán del siglo XVII Athanasius Kircher, inventor de la linterna mágica. Ésta última era un aparato óptico que consistía en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio. Éstas eran iluminadas con una lámpara de aceite. Robert —conocido también como Robertson— inventó el “fantascopio”, que era sencillamente una linterna mágica montada sobre ruedas o rieles. En *El Capital*, Karl Marx (1972:320-321) toma el término “fantasmagoría” para describir el fetichismo de la mercancía, donde la forma mercancía encubre el hecho del trabajo, hasta el punto que las relaciones sociales asumen la forma fantasmagórica de la relación entre objetos.

ilusiones ópticas proyectadas por linternas mágicas a modo de espectáculo generan otro vínculo entre imagen y muerte. Las figuras de fantasmas, esqueletos y duendes eran proyectadas sobre una pantalla, acompañadas de humo y efectos sonoros para aterrorizar a la audiencia. Es uno de los primeros ejemplos de espectáculos tecno-estéticos¹² masivos. Frecuentemente, la linterna mágica ha sido vista como precursora del cine. El cine, por su parte, parece haberse inspirado en las fantasmagorías para desarrollar el género del terror, plagado de muertos-vivos a lo George Romero y de vampiros como Drácula o Nosferatu. En este tipo de películas, la imagen de la muerte fotográfica se pone en movimiento, dando la impresión del volver a la vida durante la proyección.

Un ejemplo contemporáneo de esta idea, lo encontramos en película *Ringu* (1998) del director japonés Hideo Nakata. El muerto-viviente es, en esta ocasión, una mujer: Sadako, una niña con poderes sobrenaturales, capaz de matar con el pensamiento, hija de la vidente Shizuko y de un científico, el doctor Ikuma. Tras el suicidio de su esposa, Ikuma se ve sobrepasado por los poderes de su hija y termina arrojándola a un pozo. Desde ese lugar, Sadako la muerta-viviente, manda una “señal” que es transmitida por televisión y grabada en una cinta de video. Pero ese video está “maldito”, y quien lo ve, muere después de una semana. Hacia el final de la historia, descubrimos que la única manera de librarse de la maldición es copiar el video y pasarlo a alguien más. Sin detenerse demasiado en la materialidad misma de esta película —quizá en este aspecto lo más interesante de ella sea la variedad de “texturas” de imagen, que mezclan el formato color con el blanco y negro, la imagen claramente definida y el “ruido” de la cinta de video copiada innumerables veces— es interesante analizar la noción de imagen que ella construye. La imagen es presentada como un producto sobrenatural y maligno que posee además un oscuro poder de contagio. El *leitmotiv* que subyace en esta película es que no hay salida al asedio de las imágenes: el antídoto no es no mirar (como en el mito de Orfeo), ni devolver la imagen a Sadako, haciéndola mirarse en un espejo (como en el caso de la medusa), sino que reproducir la imagen e “infectar” con ella a otro espectador. La lógica que aquí opera, es la del contagio y éste se extiende a través de una plataforma claramente tecnológica.¹³ La imagen en movimiento es el refugio perfecto para los muertos-vivientes. La reproducción técnica es el único escape, porque ya no podemos dejar de mirar.

¹² Este término ha sido tomado de Susan Buck-Morss en su ensayo “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin Artwork Essay Reconsidered” (1992:22).

¹³ Una lectura más materialista, apuntaría a la idea de reproducción ilegal (so piratería) como antídoto contra la imagen maligna. Sobre esta última, las interpretaciones pueden ser infinitas.

La imagen posee un estatus privilegiado en la sociedad. Desde sus orígenes, presentó la promesa de hacer presente lo ausente. Pero esta promesa siempre ha ido acompañada de un punto ciego, obturado, que es la relación entre la imagen y la muerte. El vínculo mortífero se ha explicitado históricamente de maneras diversas, y los ejemplos aquí citados van desde la anamorfosis barroca, hasta el cine de terror,¹⁴ pasando por el frecuentemente comentado nexo entre fotografía y muerte. Al convertirse la imagen en espectáculo, la conexión entre imagen y muerte cobra mayor relevancia, sobre todo si pensamos en la revolución digital, ya que las imágenes parecen haberse liberado del negativo fotográfico, siendo más fácilmente manipulables. Del mismo modo, la gráfica computacional hace posible la elaboración de realidades virtuales, que generan ansiedad en el espectador desprevenido, que podría no distinguir lo que ve como una “imagen” (situación contraria a lo que le sucede al *narrador* del cuento de Poe).

Finalmente, ¿Cuál es la relación entre imagen, muerte y mercancía? Walter Benjamin diría que el carácter fetichista de la mercancía contiene en sí misma una imagen de la muerte, encarnada en la obsolescencia o en el “pasar de moda”. Esta lectura barroca y melancólica del teórico alemán (como el *vanitas* de *Los Embajadores*), se actualiza cuando revisamos imágenes de muerte del pasado y nos reímos de sus inocentes intentos por asustar (hasta los niños se reírían hoy de una fantasmagoría del siglo XVIII; el mismo Hollywood se ríe de sus propias producciones de terror en la serie *Scary Movie*).

Así, en su prólogo a *Signatures of the Visible*, Frederic Jameson propone que la única manera de pensar lo visual, la visualidad en toda su extensión y dominio, es intentar capturar su devenir histórico (1). Si repasamos detenidamente la “lección” que nos deja *Ringu*, veremos que no hay escapatoria alguna al asedio de las imágenes, porque no mirarlas ya no constituye una opción. Percibir las, analizarlas y diseminarlas —reproducirlas, inocularlas— parece ser la única alternativa posible.

Universidad de Santiago de Chile*
Departamento de Lingüística y Literatura
Avda. Libertador Bernardo O’Higgins 3363, Santiago (Chile)
valeria.delosrios@usach.cl

¹⁴ Otro ejemplo claro de este nexo en el cine son el género conocido como *snuff films*, tematizado por David Cronenberg en *Videodrome* (1983), Alejandro Amenábar en *Tesis* (1996) y por Roberto Bolaño en su novela *2666*, que consiste en la filmación y exhibición de muertes, suicidios y asesinatos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, León Battista. *De la pintura*. Madrid: Tecnos, 1999.
- ANSPACH, Silvia Simone. "Poe's Pictoric Writing", en *Estudios Anglo-Americanos* 9-11 (1985-1987):17-28.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1999.
- BATCHEN, Geoffrey. *Burning with Desire*. Cambridge. Mass.: MIT Press, 1999.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Leviatán, 1999.
- BUCK-MORSS, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin Artwork Essay Reconsidered", en *October* 62. Otoño (1992):3-41.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1976.
- GUBERN, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- JAMESON, Frederic. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.
- MARX, Karl. "Capital, Volume One", en *The Marx-Engels Reader*. Ed. Robert C. Tucker. New York: W.W. Norton & Company, Inc., (1972): 294-438.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- POE, Edgard Allan. *Complete Stories of Edgard Allan Poe*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1966.
- "El retrato oval": http://es.wikisource.org/wiki/El_retrato_oval.
- ROTHBERG, Michael. "The Prostitution of Paris: Late Capital of the Twentieth Century", en *Found Object* 1 (Fall, 1992:2-22).
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. *Palabras clave*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.