



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

LITERATURA Y PROSTITUCIÓN: «LA NANA DE MANET», UNA ÉCFRISIS DE JORIS-KARL HUYSMANS

Mariano Sverdloff
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Una introducción a «La Nana de Manet» de J.-K. Huysmans

En el siglo XIX, la prostitución y la literatura son dos cuestiones que parecen inseparables: si consultamos la *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work* (2010) editada por Melissa Ditmore, nos encontramos con las entradas «Paul Cézanne», «Chansons de Bilitis», «Edgar Degas», «Romantic Literature», «Émile Zola», y por supuesto, «French Literature». Esta conjunción se debe, sobre todo, a una realidad material: la prostitución ocasional o frecuente, para las mujeres de clases populares, formaba parte del horizonte cotidiano de posibilidades. El «amor venal» era un medio de ganarse la vida bastante extendido en el contexto del pauperismo producido por el desarrollo capitalista, tal como muestra Alain Corbin en un importante estudio que explora la historia y las diversas modalidades de esta práctica. La prostitución expresaba de la manera más brutal la distancia entre los ideales universalistas de la revolución francesa y la realidad de la dominación patriarcal y de clase (en una sociedad organizada alrededor del capital, la mujer era una suerte de perpetua «menor de edad», cuyas relaciones con el dinero estaban mediadas por los hombres: la fortuna por lo general venía a través de la herencia o el matrimonio).

Ahora bien: la prostitución era, en tanto extendido fenómeno urbano, objeto de todo tipo de lenguajes y representaciones. Para los discursos y prácticas higienistas, policiales y carcelarios, que buscaban controlar y ordenar el espacio público de la ciudad en plena modernización, era un objeto de preocupación constante. Así se advierte en una suerte de «clásico» de la literatura higienista, *De la prostitution dans la ville de Paris : considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* (1836) de Alexandre Jean Baptiste Parent-Duchâtelet. Desde el punto de vista de este discurso, la prostitución es, en primer lugar, un dato permanente y natural de la realidad, que tiene que ser ordenado, clasificado, registrado. Se trata de un punto de vista a la vez administrativo y moralizante: Parent-Duchâtelet reflexiona sobre cómo debe ordenarse este fenómeno y describe, simultáneamente, los motivos «morales» (que él relaciona con una falla del carácter) que llevan a las mujeres a prostituirse.

Una práctica, la de la prostitución, que parece engendrar un lenguaje propio. El mundo de las «*filles de joie*» o «*filles de noce*» se enuncia en un léxico particular y lleno de distinciones, un léxico cuya amplitud responde a la extensión del fenómeno. Son las infinitas variaciones en la forma de nombrar el comercio sexual: así, «*insoumise*» es la mujer que no ha sido (todavía) anotada en el registro policial, «*fille à numéro*» es la mujer que ha sido clasificada por el estado. Nominaciones que despliegan una suerte de jerarquía: «*fille à soldats*», «*pierreuse*», «*lionne*», «*grisette*», «*lorette*», «*entretenu*», hasta llegar a las «*demi-mondaines*», «*courtisanes*» y «grandes horizontales», de quienes, a diferencia de la masa anónima de explotadas sexuales, conocemos algunos nombres propios: Cora Pearl, Blanche d'Antigny, La Païva (Esther Lachmann) (fig. 1). Un despliegue lingüístico que modula asimismo toda una topografía: «*maison close*», «*maison de rendez-vous*», «*maison de tolérance*», «*brasseries à femmes*», o la espantosa «*maison d'abattage*», cuyo nombre lo dice todo. Recordemos, por lo demás, que la experiencia de la prostitución era inescindible de la experiencia de la ciudad, a cuyo mapa oficial se superponía el de los placeres venales, como ha estudiado Lola Gonzalez-Quijano (2015).

Toda la literatura del siglo XIX, como se advierte en Pierre Louÿs, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire o Émile Zola, participa de este despliegue imaginario en torno al tema de la prostitución. Y también, por supuesto, la pintura, y las nacientes técnicas de la fotografía y los afiches publicitarios; piénsese en las pinturas de Edgar Degas, Jean-Louis Forain, Jean-François Raffaëlli, o en los posters de Henri de Toulouse-Lautrec o Jules Chéret. Podemos decir que, hasta cierto punto, el imaginario sobre la prostitución es el producto de la confluencia entre la misoginia, el capitalismo y el nuevo régimen de imágenes propio de la sociedad de masas.



Fig. 1. La Païva (Esther Lachmann).
Foto de Marie-Alexandre Adolphe, c.
1860.

En el siglo XIX ya se está bajo el imperio de la masificación de la obscenidad pornográfica, para cuya comprensión Alain Vaillant ofrece una serie de claves:

Premièrement, la reconnaissance de la sexualité –de sa réalité comme de ses représentations– accompagne le recul de la religion à l'époque moderne –du moins son cantonnement dans une sphère spécialisée qui libère les pratiques privées et publiques, pour l'aristocratie sous l'Ancien Régime, puis dans les autres classes sociales à partir du XIXe siècle. Corrélativement, l'étalage des pratiques sexuelles (celles, en particulier, qui sont les plus ostensiblement contraires aux interdits religieux) a une dimension le plus souvent anticléricale, notamment dans les pays catholiques: dans certains cas, cette visée contestataire et provocatrice apparaît comme sa principale raison d'être, au moins en littérature. Inversement, les religions

adoptent une attitude de plus en plus intransigeante, méfiante, intrusive à l'égard des pratiques sexuelles: c'est très net pour l'Église catholique, où la direction de conscience se transforme en instrument de contrôle et de répression de la sexualité féminine et qu'on accuse alors d'avoir une responsabilité directe dans la pathologie de l'hystérie. La sexualité devient donc un enjeu majeur, d'ailleurs aujourd'hui comme hier, dans le conflit opposant les milieux libres penseurs qui insistent sur l'emprise répressive des religions et, au contraire, les représentants des cultes traditionnels qui pointent derrière la dérive pornographique qu'ils croient discerner l'effet corrompteur de sociétés sans repères spirituels.

De fait –c'est le second point–, cette érotisation généralisée des représentations culturelles (même si elle reste dans les marges de l'art et de la littérature légitimes) va de pair avec le développement du capitalisme moderne et de la société de consommation, avec une économie du sexe qui s'épanouit prioritairement dans les grandes villes, avec une marchandisation de la sexualité qui passe bien sûr par l'extraordinaire développement de la prostitution sous toutes ses formes très hiérarchisées, mais aussi avec un commerce et bientôt une industrie du livre pornographique, de l'image, de la prophylaxie, et de tout ce que désigne aujourd'hui le mot de sextoy. Il n'y a ici qu'à renvoyer aux analyses lumineuses de Michel Foucault, dans La Volonté de savoir, qui montre comment la société libérale bourgeoise investit le corps, instrumentalise les pulsions, sature l'espace public de discours et de représentations de la sexualité, sous le prétexte de lui assurer une liberté évidemment illusoire.

En troisième lieu, l'histoire de cet érotisme moderne peut se résumer assez simplement, comme pour toutes les autres pratiques de consommation, à un mouvement tendanciel de démocratisation et de massification. Au XVIIIe siècle, la «débauche» appartient d'abord à la sphère aristocratique, la consommation populaire des prostituées restant le plus souvent hors champ; au XIXe siècle, la pornographie apparaît comme un marché visant essentiellement la bourgeoisie et les classes moyennes, avant l'émergence d'une culture massifiée du sexe, qui est beaucoup plus récente et participe à l'ensemble complexe des phénomènes liés à la mondialisation contemporaine.

Enfin, il est temps de souligner que cette culture de la pornographie, du moins au XIXe siècle, illustre et renforce même la relation d'inégalité entre les sexes. La femme à la messe, l'homme au bordel: la caricature n'est pas tout à fait fausse. La femme est perdante sur les deux tableaux: d'une part parce qu'elle est la principale cible du discours répressif de l'Église et des autres autorités morales, d'autre part dans la mesure où elle est doublement et littéralement réifiée d'abord par le lien strictement économique qu'institue la prostitution, même si elle n'exclut pas une forme de camaraderie entre les deux sexes, ensuite par sa représentation pornographique (car l'image pornographique est presque toujours liée à la prostitution). À cet égard, le parallèle est saisissant entre cette réalité de l'exploitation sexuelle de la femme et, tout au long du siècle, la moquerie perpétuelle, lassante à force de misogynie, qui, de blague en blague, de chronique en chronique, de caricature en caricature, parcourt toute la culture médiatique à l'égard de la femme, forcément naïve ou dévergondée, dans tous les cas comiquement dérisoire mais sexuellement consommable. (9-10).

Se trata de una mirada misógina extendida en la naciente cultura de masas que, por lo demás, como ha sido analizado por Pollock y Parker (2013), fue central para el gran arte del siglo XIX: la pintura y la institución

arte tendieron a reproducir la dicotomía entre sujeto masculino activo y objeto femenino pasivo, y los museos, con su sobreabundancia de imágenes de mujeres, y de hombres que producen esas imágenes, se convirtieron en auténticas fábricas del «eterno femenino». Es una perspectiva (y un modo de organizar los discursos y las prácticas) que fue fundamental para el arte y la historia del arte, y que dibuja un arco que va desde la mujer como dócil modelo del artista hasta el hiperbólico temor fascinado que provoca la *femme fatale*. En el siglo XIX, el cuerpo femenino es el tema pictórico por excelencia. De este modo, para los impresionistas explorar la modernidad, es explorar el cuerpo de la mujer como mercancía, en una mirada llena de ironía, que destruye la perspectiva idealizante que podemos encontrar en un Ingres o en un Bouguereau (Clayson 2003). Las escenas de burdel que encontramos en Forain o en Degas son sumamente ambiguas: por un lado participan del imaginario misógino del siglo XIX pero, por el otro lado, muestran las bases materiales del mundo de la prostitución, deteniéndose en aspectos tales como la explotación económica, los tiempos muertos, el hacinamiento y la sordidez. Reduplican la mirada masculina, a la vez que exhiben sus horribles condiciones de producción: así parece advertirse en pinturas como *Le client* (1878) de Jean-Louis Forain (fig. 2), *L'Inspection médicale* (1894) de Henri de Toulouse-Lautrec (fig. 3), o en *Attente d'un client* (c.1877-9) de Edgar Degas (fig. 4). Quizá esta ambigüedad constitutiva sea la causa de la perduración de este imaginario, que es todavía productivo en el siglo XXI, según se aprecia en *L'Apollonide* (2011) de Bertrand Bonello, una película saturada de citas de pintores finiseculares.

La representación del cuerpo femenino es una superficie maleable sobre la que puede inscribirse cualquier alegoría o discurso histórico, sin que por ello deba renunciarse al registro obsceno o directamente pornográfico. De este modo, Zola puede criticar a la sociedad como un moralista, y simultáneamente delirar voyeurísticamente sobre «*le cul dans tout sa puissance*». Se lee en el dossier preparatorio de la novela *Nana*:

Très riieuse, très gaie. Superstitieuse, avec la peur du bon Dieu. Aimant les bêtes et ses parents. (...) – Avec cela, finissant par considerer l'homme comme une matière à exploiter, devenant une force de la nature, un ferment de destruction, mais cela sans le vouloir, par son sexe seul et par la puissante odeur de femme, détruisant tout ce qu'elle approche, faisant tourner la société comme les femmes qui ont leur règles font tourner le lait. Le cul dans tout sa puissance ; le cul sur un autel et tous sacrifiant devant. Il faut que le livre soit le poème du cul, et la moralité sera le cul faisant tout tourner. Des le premier chapitre, je montre toute la salle prise et adorant : étudier les femmes, étudier les hommes devant cette apparition souveraine du cul. En outre, Nana est la mangeuse d'or, l'avaleuse de toute richesse; les goûts les plus dispendieux, le gaspillage le plus effroyable. Elle se rue aux juisances, à la possession, par instinct. Tout ce qu'elle devore ; elle mange ce qu'on gagne autour d'elle dans l'industrie, dans l'agio, dans les hautes situations, dans tout ce qui rapporte. Et elle ne laisse que de la cendre. En un mot, la vrai fille. (Zola, Dossier préparatoire de Nana f° 193).



Figura 2



Figura 3

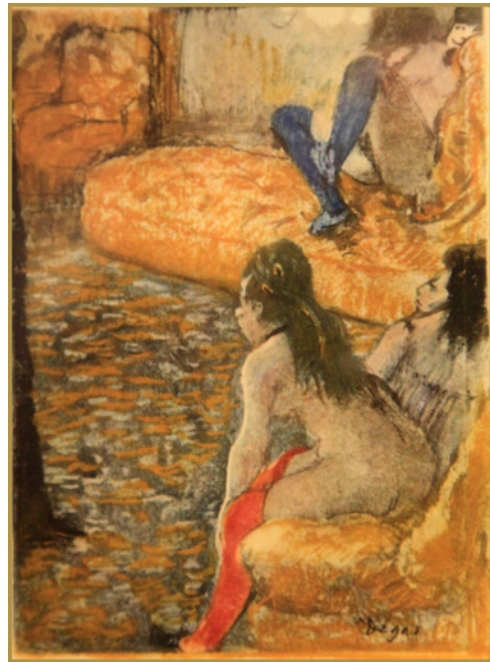


Figura 4

Huysmans se inscribe en el contexto de esta escritura del cuerpo femenino, tal como se advierte en el texto de crítica de arte que traducimos a continuación, «La *Nana* de Manet». El texto, que describe el cuadro de Édouard Manet *Nana* (1877, óleo sobre tela, 154 × 115 cm, hoy en la Hamburger Kunsthalle de Hamburgo), fue publicado por primera vez en la revista dirigida por el pintor y poeta Théodore Hannon, *L'Artiste. Courrier hebdomadaire artistique, littéraire, musical*, 2do. año, n° 19, 13 de mayo de 1877. pp. 148-149. Como siempre, Huysmans toma el lugar común y lo convierte en otra cosa. En esta écfrasis Huysmans hace una lectura a la vez fetichista y saturada del cuerpo pintado de *Nana*. Pero también la descripción de la «*fille*» actúa como disparador de la lectura huysmansiana de la modernidad y el mercado. En efecto, la obsesión fetichista por los «*bas de soie*» (un tópico recurrente en la sexualidad huysmansiana, tal como recuerdan en sus notas los editores de las nuevas obras completas, de donde tomamos el original para nuestra traducción)¹ debe pensarse como una inscripción en este registro de los flujos económicos modernos: los brocados y los diseños dibujan una continuidad entre la abominada naturaleza de la mujer y la fabricación de productos en serie (los «*bas de soie*» vienen precisamente de Londres, centro de la producción capitalista). Se trata de una poética a la vez preciosista e «industrial»: las capas de materias superpuestas se componen con objetos comprados en el mercado que, paradójicamente, se ponen al servicio de la singularización que implica la *écriture artiste*. Se anticipa aquí la atracción y el rechazo por la mercancía en tanto artificio y adulteración que llegará a su punto máximo en *À rebours* (1884). El cuerpo pintado, escrito y prostituido de *Nana*, imaginado a partir de la adición de piedras engastadas, coloretos y artículos de lencería producidos en serie, se convierte en una cifra de la poética de Huysmans: un movimiento que acompaña la metaforización de la propia figura del escritor que, cuando sale al encuentro del mercado, puede autotransfigurarse, él mismo, como «*fille de joie*» (Reverzy 2016).

¹ «*Je vais être obligé de recourir aux grands remèdes pour me secouer le spleen, lupanars de la rue Feydeau avec d'étincelants bas de soie et lecture renouvelée de Baudelaire!*» le decía Huysmans en una carta a Hannon del 17 de octubre 1878 (citado en Huysmans 1192).



Édouard Manet. *Nana*, 1877.

LA NANA DE MANET²

El cuadro de Manet que el jurado del Salón de 1877 ha rechazado admitir, con unanimidad de criterio, viene de ser expuesto en las vitrinas de la Maison Giroux.

Inútil de agregar que, mañana y tarde, la gente se apelonona delante de esta tela que suscita los gritos indignados y las risas de una multitud estupidizada por la contemplación de las cortinas que los Cabanet, los Bouguereau, los Toulmouche y otros creen necesario pintarrapear y exponer en lugar central, hacia la primavera de cada año.

He aquí el tema del cuadro: Naná, la Naná de *La Taberna*, se espolvorea el rostro con flor de arroz. Un monsieur la mira.

Declaro en primer lugar que advierto, en esta nueva obra de M. Manet, singulares fallas, encuentro igualmente esa torpeza de ejecución tan insultada por esos amables pintores que inflan a las princesas como globos y las suspenden en el techo satinado de los *boudoirs* con títulos imbéciles como estos: *primera turbación, días felices, ¿puedo entrar?, ensoñación*, pero también veo aquí lo que ningún pintor no impresionista no supo hacer todavía: ¡la prostituta!

Mostrar la actitud excitante de las caderas que se contonean, mostrar la travesura de las miradas ahogadas, hacer sentir el olor de la carne que se remueve bajo la batista, expresar las postraciones, los enervamientos, la alegre bestialidad o la resignación fatigada de la prostitutas, nada de eso han podido lograr esos miles de pintores que la Escuela de Bellas Artes, deja en días de infortunio sobre el adoquinado de la capital.

² Joris-Karl Huysmans. «La Nana de Manet». *Œuvres complètes*. Tome I - 1867-1879. Dir. Pierre Glaudes y Jean-Marie Seillan, Ed. Jean-Marie Seillan, Aude Jeannerod, Mireille Dottin-Orsini, Éléonore Reverzy. París: Classiques Garnier, 2017.

Pero volvamos al cuadro de Manet. Naná está parada, destacándose sobre un fondo en el que pasa una grulla, mientras florecen las matas carmesíes de las peonías gigantes; solo lleva un corset, los hombros y los brazos están desnudos, la grupa inflada bajo la enagua blanca, las piernas apretadas en las medias de seda gris, brocadas sobre el empeine, con una flor brillante, se pierden, sin pliegues, en los tacones,³ de un violeta intenso. Naná levanta el brazo y aproxima a su rostro, arriba del cual prolifera una pelambre color paja, la brocha que va a difuminar y cubrir con su polvo aromatizado de ihlang los minúsculos puntos de oro que le motean ahora la piel.

Como en algunos cuadros japoneses, el monsieur sale del cuadro, huye hacia un diván, las piernas cruzadas, el bastón entre los dedos, con esa actitud del hombre que examina con descuido a la mujer que se emperifolla lentamente. - Él ha dejado su sombrero, está como en su casa - por el momento al menos. - Naná no tiene motivo para incomodarse; su amante por lo demás seguramente no ignora nada de los goces que le habían prometido sus atuendos de combate, la primera noche que la encontró. Si yo no temiera ofender la pudibundez de los lectores, diría que el cuadro de M. Manet huele a cama deshecha, que huele, en una palabra, a lo que ha querido representar, a comicastra y a pícara.

Observación profunda: las medias que las personas poco habituadas sin duda a los déshabillés enfáticos de las prostitutas, encuentran inverosímiles y rígidamente representadas, son absolutamente verdaderas; son esas medias de trama serrada, esas medias que resplandecen sordamente y que se fabrican, según creo, en Londres.

La aristocracia del vicio se reconoce hoy en la lencería: la actorzuela más anodina enarbola ropas escandalosas, pero la verdadera opulencia estalla más en el encaje de las camisolas y en las medias y en los botines lindamente labrados, que en los vestidos decorados de fruslerías y en los sombreros coronados de penachos y pájaros. Yo agregaría incluso que la avaricia, que el sueño, que el ideal de las muchachas del pueblo que, después de haber zapateado mucho tiempo sobre el estiércol han podido saltar, un buen día, sobre el plumón de la cama, es confeccionarse vestidos y acostarse en esta tela. - La seda, es la marca de fábrica de las cortesanas que se alquilan caro.

Naná ha llegado entonces, en el cuadro del pintor, a la cima envidiada por sus semejantes e, inteligente y corrompida como es, ha comprendido que la elegancia de las medias y de los tacones, es con toda seguridad, uno de los instrumentos más preciosos que las muchachas de vida alegre han inventado para voltear a los hombres.

Sería pueril negarlo. Las medias azul con ligas color limón, las medias cereza, las medias negras bordadas con ramajes blancos, las medias

³ Huysmans utiliza la palabra «*mules*», que refiere a una suerte de zueco o chinela con taco alto y talón descubierto, que no es exactamente el tipo de zapato que utiliza Nana en esta pintura.

de dameros carmesíes y azufre, las medias malva o color flor de duraznero, diáfanas y dejando discretamente transparentar el rosa de la piel o espesas y dibujando solamente el contorno perturbador de la pantorrilla, son tan adecuadas como las piedras engastadas, las gasas muy claras, el colorete de la China, el blanco de perla, el azul de myosotis, o como las pastas almizcladas y el khôl de Oriente, la pimienta larga, los ajíes rojos, las salsas incendiarias, capaces de despertar el sopor de los estómagos cansados.

Manet entonces tuvo absolutamente razón cuando representó para nosotros en su Naná, a una de las más perfectas muestras de este tipo de prostitutas que su amigo y nuestro querido maestro, Émile Zola, va a pintarnos en una de sus próximas novelas. Manet la ha mostrado tal como ella necesariamente llegará a ser con su vicio complicado y experto, su extravagancia y su lujo de lascivias.

Estas breves observaciones sobre los encantos maquillados de las mujeres me han parecido necesarias para explicar los detalles del cuadro y el artista voluptuoso que de él se deduce. Paso ahora a la factura de la obra misma.

Tal como lo dije más arriba, Manet está lejos de ser un pintor irreprochable, pero su Naná es irrefutablemente una de las mejores telas que jamás haya firmado. El brazo ceñido de oro, la mano que tiende la brocha del cisne, la pequeña mano suavizada por las cremas y provista de uñas como almendras, cuidadosamente limadas, son, desde todo punto de vista, encantadores, las piernas son firmes, se percibe debajo del envoltorio brillante que las cubre, la carne y no la estofa. El único reproche que yo le haría a M. Manet, así como a la mayor parte de los impresionistas, es el abuso de los blancos gredosos, los rojos sucios, los negros brutalmente aplacados; la cabeza de Naná no está lograda, la articulación del cuello, mediocre, pero todo el cuerpo, desde el hombro hasta la planta de los pies, está absolutamente bien. El monsieur sentado, el «vidente», es igualmente perfecto; en cuanto a los accesorios, ¡están bosquejados con una amplitud que los Desgoffe y otros pulidores de telas deberían envidiar! El diván, la capa azul, arrojada, al azar de los pliegues, sobre una silla, la azalea que se abre, roja, en su maceta decorada, todos los pequeños muebles del *boudoir*, en fin, ¡fueron ejecutados de una sola vez con un vigor y una bravura verdaderamente notables!

Tal como está, con sus cualidades y sus defectos, esta tela vive y es superior a muchas de las lamentables cochinadas que se abatieron sobre el Salón de 1877; me pregunto ¿verdaderamente hará falta, durante mucho tiempo todavía, para ser admitido en ese templo de baratijas desordenadas, que un artista pase por el juicio de los señores envejecidos que se imaginan que un pintor «hace algo distinguido» cuando simplemente evita mostrar al ser humano o a la naturaleza, según se los hizo ver su temperamento?

Bibliografía

- AA.VV. Revista *Romantisme*. 167. 2015/01, *La pornographie*. Prólogo de Alain Vaillant. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-1.htm> (26/10/18)
- AA.VV. *Un joli monde. Romans de la prostitution*. Eds. Daniel Grojnowski y Mireille Dottin-Orsini). Paris: Robert Laffont, Bouquins, 2008.
- Bernheimer, Charles. *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Durham y Londres: Duke University Press, 1997.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Clayson, Hollis. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2003.
- Corbin, Alain. *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*. Flammarion: Paris, 2010.
- Ditmore, Melissa Ed.. *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work (2.Vol)*. Greenwood Press, Westport-London, 2010.
- Dottin-Orsini, Mireille. *La mujer fatal: (según ellos), textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.
- Duby, Georges; Fraisse, Geneviève; Perrot, Michelle. *Histoire des femmes en Occident (4): Le XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2002.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 2013.
- Gonzalez-Quijano, Lola. *Capitale de l'Amour. Filles et lieux de plaisir à Paris au XIXe siècle*. Paris: Vendémiaire, coll. «Chroniques », 2015.
- Grojnowski, Daniel y Dottin-Orsini, Mireille. «La prostitution dans la presse parisienne à la fin du XIXe siècle», *Littératures* 69 | 2013. <http://journals.openedition.org/litteratures/159> (26/10/18)
- Huysmans, Joris-Karl. *Œuvres complètes. Tome I - 1867-1879*, dir. por Pierre Glaudes y Jean-Marie Seillan, ed. de Jean-Marie Seillan, Aude Jeannerod, Mireille Dottin-Orsini, Éléonore Reverzy. Paris: Classiques Garnier, 2017.
- Parent-Duchâtelet, Alexandre Jean Baptiste. *De la prostitution dans la ville de Paris: considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*. Paris-Londres : J.B. Baillière, 1857.
- Pollock, Griselda y Parker, Rozsika. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. London-New York: I.B.Tauris & Co Ltd., 2013.
- Reverzy, Éléonore. *Portrait de l'artiste en fille de joie*. Paris: CNRS éditions, 2016.
- Zola, Émile. *Dossier préparatoire. Nana (NAF 10313)*.

Filmografía

L'Apollonide: Souvenirs de la maison close. Dir. Bertrand Borello, 2011.

Referencia electrónica || Sverdloff, Mariano, «Literatura y prostitución: la “Nana de Manet”, una écfrasis de Joris-Karl Huysmans». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 2 (2019): 181-195. <http://www.hyperborea-lab-tis.org/es/paper/literatura-y-prostitucion-la-nana-de-manet-una-ecfrasis-de-joris-karl-huysmans-152>