



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

DESPUÉS DEL NATURALISMO: ZOLA FOTÓGRAFO

Emilio Bernini

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Universidad del Cine

Resumen || Este estudio releva algunas aproximaciones críticas relativas al vínculo literatura/fotografía en Émile Zola para plantear, a diferencia de ellas, que se trata de una relación no convergente. La propuesta es que la práctica fotográfica del escritor tiene lugar *a posteriori* de la finalización del gran ciclo de los *Rougon-Macquart*, como consecuencia del agotamiento de la poética naturalista, debido en gran parte a la tensión irreductible entre el programa científico y la realización literaria. La poética naturalista constituía un modo de acercamiento a la realidad y de representación que impedía que la fotografía formara parte de él, y que la fotografía misma, como imagen técnica, altera de modo radical, precisamente por su captación automática y físico-química del mundo. Zola desvincula deliberadamente la fotografía de la literatura (naturalista) y de la pintura (impresionista), para hallar su especificidad estética precisamente sobre la base de su singularidad técnica. La fotografía se ofrece así como una vía de indagación de la realidad y sus posibilidades de representación a la que la literatura no tiene acceso. En la indagación zoliana con el dispositivo, es decir, en sus fotografías, puede trazarse un recorrido que va del registro indicial-analógico del mundo, propiamente realista, hacia una experimentación expresiva, por medio de encuadres no antropomórficos, de visiones más bien «aberrantes», que orientan sus fotografías en la dirección de las vanguardias.

Palabras clave || literatura y fotografía, naturalismo, vanguardias

Title || *After Naturalism: Zola photographer*

Abstract || This study reviews some critical approaches to the literature/photography relationship in Émile Zola to propose, unlike them, a non-convergent link. The proposal is that the writer's photographic practice takes place after the end of the great Rougon-Macquart cycle, due to the exhaustion of the naturalist poetics, largely due to the irreducible tension between the scientific program and the literary realization. Naturalist poetics constituted a mode of approach and representation of reality that prevented photography from being part of it and which photography itself, as a technical image, radically alters precisely because of its automatic and physical-chemical capture of the world. Zola deliberately dissociates photography from (naturalist) literature and (impressionist) painting to find its aesthetic specificity precisely based on its technical singularity. Photography thus offers itself as a way of inquiring into reality and its possibilities of representation to which literature has no access. In Zolian inquiry with the device, that is, in his photographs, a path can be traced that goes from the indexical-analogical record of the world, properly realist, to expressive experimentation, by means of non-anthropomorphic framing, of rather «aberrant» visions, that orient his photographs in the direction of the avant-garde.

Keywords || literature and photography, Naturalism, avant-gardes

I.-

En los estudios relativos a las relaciones fotografía/literatura en Émile Zola, pueden relevarse, al menos, tres aproximaciones. La primera es aquella que considera las fotografías como documentos biográficos del autor, sobre todo las fotografías familiares, de Zola y sus hijos (agrupadas en el álbum que el escritor llamó, sugestivamente, *Denise et Jacques. Histoire Vraie*, publicado en 1897), o de Zola y su grupo de amigos (Mirbeau, Huysmans, Maupassant, Cézanne): se trata centralmente de los trabajos en la línea del biógrafo canónico de Zola, Henri Mitterand, para quien, por ejemplo, las fotos tomadas en Londres se tienen en cuenta solo en función del exilio de Zola en esa ciudad como consecuencia de su intervención en el *affaire* Dreyfus. En esta misma primera línea biográfica es preciso situar los trabajos de Massin y de Brigitte Émile-Zola, que destacan las innovaciones formales de Zola en la práctica de la fotografía, en particular en el retrato y

el autorretrato que revelaba con papeles de todo tipo, así como las invenciones técnicas, como un disparador automático que le permitía fotografiarse a distancia (Massin 241).

La segunda aproximación es la de los estudios que parten de las fotografías propiamente dichas para pensar en ellas mismas el modo en que constituirían una ampliación, un *élargissement* de su poética naturalista, como lo plantea Philippe Ortel: «Una fidelidad semejante al orden natural de las cosas [propio de la fotografía] es el índice de que existe una continuidad entre su nueva práctica y el naturalismo renovado que busca promover» (Ortel, «Photographies zoliennes» 58).¹ Así, en su práctica con el dispositivo técnico, Zola habría *continuado* una indagación naturalista, pero esta vez como una evolución positivizada, optimista, «naturalizada» del naturalismo literario:

Un naturalismo ampliado, promotor de valores positivos y luminosos, vuelto hacia el porvenir, sensible a las ideas nuevas que dejan finalmente que la emoción y la pasión se expresen en tanto medios de acceso a lo real. Apertura y fidelidad a los «hechos» conducen más generalmente a Zola a naturalizar el naturalismo, proceso que la fotografía amplifica y avala al darse como la huella directa de las cosas. (78)

En el mismo sentido, la crítica portuguesa Kelly Basilio, aun cuando reconoce que la novela y la fotografía en tanto técnicas no son asimilables («no se podría, de ninguna manera, asimilar la novela naturalista a la fotografía en la medida misma en que la novela naturalista (...) por definición, es actancial y, en ello mismo, diegética, cosa que estructuralmente no puede ser la fotografía» [Basilio, «La photographie zolienne», 71]), postula que la fotografía practicada por Zola debió guiarse por los principios naturalistas:

si la novela naturalista no podría, para Zola, asimilarse a la fotografía, lo contrario no sería necesariamente verdadero: la fotografía (...) tendría tal vez interés, para acceder al arte, para acceder a la obra, en guiarse según los principios mismos que son aquellos de la novela naturalista. (...) se podría decir que, de hecho, Zola aprendió a «hacer fotos» primero como novelista

¹ Todas las traducciones me corresponden.

naturalista. La novela naturalista ha sido su primera escuela de fotografía. (74, 78)²

Por último, una tercera aproximación es aquélla que estudia ciertas técnicas descriptivas propias de la imagen técnica y cierta representación de la fotografía en los textos literarios propiamente dichos que remiten a sus procesos de percepción, de encuadre y de selección, y a sus efectos sobre la vida. No se trata en estos textos, como en la segunda línea de aproximación, de una continuidad literatura/fotografía, sino de una concepción de la obra literaria *ya formada* en el paradigma del dispositivo fotográfico. Charles Grivel encuentra en los *dossiers préparatoires* –los cuadernos en los que Zola tomaba notas para componer sus novelas, investigando en los espacios mismos que serían los medios de las historias a narrar– lo que él mismo llama una «fotogénesis» de la obra:

Estamos aquí ante (...) una «una toma fotográfica [*prise de vue*] completamente excepcional sobre la sociedad francesa de la segunda mitad del siglo diecinueve» (...). Relevo estas fórmulas [escritas por Zola] para mostrar bien hasta qué punto el texto zoliano de los *dossiers préparatoires* se siente como una performance visual cuyas cualidades más evidentes son la precisión, la exactitud, la inmediatez y el alcance. Son cualidades que es necesario inscribir sin duda en el haber de un aparato fotográfico. (Grivel, «Zola photogénèse de l'œuvre» 21)

En los textos de los cuadernos, Zola habría hecho uso de una «terminología» propia del «procedimiento fotográfico» (22), de modo que la fotogénesis de la obra literaria consiste, para Grivel, en una «fuerza estructurante, dinámica, modelizadora» que el dispositivo fotográfico le da al novelista, y «que orienta la mirada del narrador o del personaje de la novela, dispone las escenas y pone en valor el sentido» (29). Toda su literatura se puede leer, así, bajo el signo de la imagen fotográfica, aun cuando Zola haya rechazado explícitamente incorporar la imagen fotográfica propiamente dicha a su obra. Grivel hace una lectura notable de ese rechazo zoliano de la fotografía en el texto literario cuando observa que

² En el mismo texto, Basilio no niega que Zola reconozca «especificidad» a la fotografía (75), pero aun así propone que las fotos familiares del álbum *Jacques et Denise. Histoire vraie*, constituyen una «historia que se puede añadir a las del ciclo Rougon-Macquart» (79). Zola subordinaría así la fotografía a la literatura, quitándole toda autonomía (80). En un segundo artículo, «Zola et la photo II. "Tout voir et tout prendre"», la autora trabaja con la misma hipótesis, esta vez sobre las fotografías tomadas en el espacio público, y señala que el objetivo naturalista de «verlo todo» se cumple con la fotografía. En esto, las fotografías vienen a confirmar lo que ya había puesto en evidencia la obra literaria: que la vista es el fundamento del arte zoliano (Basilio, «Zola et la photo II» 96). En esta misma línea de lectura se sitúa también el estudio de Alfred Cohenoff, «Zola et la photographie: amateur, reporter ou artiste?».

para el escritor naturalista el texto literario es una elaboración que necesariamente transforma el documento, la nota tomada en el espacio de investigación, los hechos observados. En esto, lo literario siempre implica una «distancia», un proceso de «abstracción», de «reducción» y transformación de lo dado, de modo que «*escribir es aniquilar lo fotográfico como tal*» (38-40, énfasis del autor). Ahora bien, si la fotografía responde a una episteme que es preciso expulsar de lo literario, ¿por qué no obstante afirmar que la fotografía misma está ya en el origen de lo literario en su concepción, en su propia génesis, es decir, como si ya contuviera aquello mismo que expulsa?

En una línea semejante, Émilie Pitton-Foucault estudia los modos en que las ficciones zolianas representan metafóricamente la fotografía en sus narraciones: esas metáforas ponen en cuestión las lecturas «maniqueas» de la relación del escritor con la fotografía, es decir, aquéllas que sostienen que, por un lado, Zola rechazó toda relación entre fotografía y literatura, al representarla negativamente en las ficciones (como en los textos *Madeleine Féral* y *la Curée*) y, por otro, que la practicó asiduamente al final de su vida.³ Para Pitton-Foucault, la relación zoliana con la imagen fotográfica no es dicotómica sino que, en los textos literarios, se representa de modo ambiguo: tanto de manera peyorativa (en los retratos de algunos personajes) como, también, de modo poético, irreal y «maravilloso» en la captura de la vida (Pitton-Foucault 204). Esa ambigüedad muestra en Zola dos «estados» de lo fotográfico: el de la imagen latente (asociada a las actividades psíquicas de los personajes, a la irrealidad, y a la creación artística) y el de la imagen resultante que se fija en la placa o en el papel (vinculada a la reproducción industrial, a la mercancía y a la mecanización de la vida) (207-211). Pero importa señalar de esta proposición que esa ambigüedad con que se entiende la imagen está relacionada, para la autora, con la propia concepción zoliana del naturalismo: «Esa doble relación conlleva necesariamente una concepción ambigua de lo real (...), especialmente en su lazo con la representación literaria naturalista» (201). En sus novelas, Zola privilegia la imagen fotográfica como creación «mágica» de realidad, como ilusión artística y no precisamente como mimesis, y es en este sentido en el que concibe el propio naturalismo: creación ilusoria, aun desde el paradigma del realismo, contra la ilusión de lo real, en el sentido de la obra de arte schopenhauereana. Lo mimético de la imagen técnica, una vez producida, en cambio, se representa como puesto al servicio de una reduplicación mercantil, alienada de la vida (214-215).

Así pues, la relación que Pitton-Foucault establece entre fotografía y literatura vuelve sobre la idea de que la fotografía en Zola debe comprenderse siempre en relación con lo literario (ya como continuidad, ya

³ Para una lectura de la fotografía como representación «nefasta», «maléfica» en *La curée* y *Le Rêve*, véase Alain Buisine, «Les chambres noires du roman» (245), con la excepción de la positividad de *Le Docteur Pascal* (248).

como génesis), permite explicar las metáforas de lo fotográfico en los textos y sus connotaciones, y amplía con ello una concepción del naturalismo vinculada a la noción de arte planteada por Schopenhauer (de ilusión artística contra la ilusión real). Aun así, no se detiene en la producción misma de imágenes cuando el autor se vuelve en efecto fotógrafo, precisamente allí donde esa práctica *une* los dos «estados» de la imagen, que en la literatura se representan con signos opuestos: la creación, y la imagen mercantilmente reproducible, fijada en la placa.

En los textos relevados, pues, la fotografía se ha estudiado en relación con la biografía y con lo literario, como si no pudieran separarse ambas prácticas en concepciones que podrían *no converger*: la fotografía parecería no poder pensarse, en el caso de estos estudios sobre Zola y la foto, por fuera del paradigma de la literatura. Por esto mismo, en este trabajo no voy a seguir ninguna de estas líneas. Por el contrario, voy a plantear que la práctica fotográfica de Zola constituye un *a posteriori* del naturalismo (como en parte lo señaló Alain Buisine),⁴ y que, en tanto tal, se trata de una práctica ajena a esa poética y radicalmente heterogénea respecto de la literatura.

II.-

Zola empieza a tomar fotografías a fines de la década de los años 80, más precisamente en 1888, en el momento en que publica *Le Rêve*, el texto más anómalo de los *Rougon-Macquart*, el más extraño al corpus de novelas del ciclo, y a la vez, en el momento de dos innovaciones técnicas fundamentales: la instantánea y la portabilidad (Ortel, «Photographies zoliennes» 59), que transforman notoriamente las posibilidades de captación, de registro y las posibilidades estéticas, tanto al nivel de la imagen misma como al nivel de la relación del cuerpo con la máquina y de la máquina con los cuerpos (objetos de la imagen). Pero es importante señalar que Zola se vuelve un fotógrafo casi profesional –dispone de varias máquinas fotográficas, arma hasta tres laboratorios en el subsuelo de sus tres casas de París, Medan y Verneuil (Massin 238-239)–, después de la publicación de *Le Docteur Pascal* (1892), la última novela del ciclo de los *Rougon-Macquart*, y que, aun cuando continúa escribiendo, por lo menos dos series más breves de textos literarios (las *Trois Villes* y los *Quatre Évangiles*), practica intensamente con el dispositivo. Notoriamente, la

⁴ Buisine observó que la práctica fotográfica solo pudo tener lugar una vez terminado el ciclo *Rougon-Macquart*, porque la imagen técnica responde a otro imaginario, no literario: las fotografías de Zola, en consecuencia, no pueden considerarse naturalistas (249). Para Buisine, la fotografía es «una reconciliación de Zola con lo real», que la fotografía misma «pacifica» (251), pero considera que se trata de una práctica únicamente íntima, privada y familiar (252-253).

fotografía no forma parte de esas nuevas textualidades, esas últimas dos series de textos, cuando ya su relación con la imagen fotográfica es plena.

No obstante, la literatura simbolista ya ha empezado a trabajar la relación texto literario-imagen fotográfica, como es el caso de *Bruges-la-Morte* (1892), novela de Georges Rodenbach, que hace efectivamente, por primera vez, un uso de la fotografía en el texto literario mismo, lo que la vuelve una obra de experimentación inédita en el siglo, híbrida, en la configuración de un «dispositivo foto-literario» (Henninger 111). Zola, en cambio, decide con toda deliberación separar la imagen fotográfica del texto literario. En la declaración que hace al ilustrador Alain Ibels – publicada en el *Mercure de France* en enero de 1898–, respecto de la ilustración de la novela con fotografías, afirma:

Usted me fuerza a decir lo que pienso de la ilustración de la novela con fotografías; habría preferido no responder, porque no creo en absoluto en el buen uso ni en el buen resultado de esos procedimientos. Se caerá de inmediato en lo desnudo [*on tombera tout de suite dans le nu*]. (citado por Grivel, «Le Roman mis à nu» 147)

La respuesta de Zola da cuenta de la relación conflictiva de varios escritores del siglo XIX con la imagen técnica. Por un lado, se refiere a los «procedimientos» que suponen la ilustración de la novela con fotos y que constituirían una «caída» en «*le nu*», lo desnudo. Pero, por otro lado, en esa misma idea de caída y de desnudez de la imagen fotográfica hay un rechazo de esta misma por su estatuto, para el escritor que en ese momento *ya* es fotógrafo. El procedimiento de combinación de las dos técnicas de representación resulta problemático para el Zola escritor porque no podrían constituir una unidad, es decir, un dispositivo (en los términos de Henninger),⁵ en la medida en que se incluiría en el texto un elemento heterogéneo, que no ha dependido de un imaginario literario (científico) para su creación, sino que es el resultado de una técnica, mecánica y neutra. En el plano de lo literario, la fotografía introduce la «desnudez» (*on tombera dans le nu*), en el sentido precisamente de que ha resultado de un automatismo para producirse, y no de la escritura. Zola opone, en este sentido, el imaginario a la técnica, aun cuando sus propias fotografías demuestran con toda evidencia que el imaginario se despliega allí donde hay selección de objeto, encuadre, decisión en el momento mismo de la toma, y elecciones de revelado. Que Zola, entonces, no incorpore la imagen

⁵ Henninger toma la noción de *dispositif photo-littéraire* de Philippe Ortel («Trois dispositifs photo-littéraires» 118). Para Henninger, el dispositivo foto-literario permite al lector «crear asociaciones inéditas», «nuevos recorridos de interpretación»: produce una recepción activa del texto y la imagen (119); y, en *Bruges-la-Morte*, la novela de Rodenbach, la selección de las fotografías establece una relación «armónica» con la estética simbolista y tiene el objetivo de presentar una «ciudad-personaje» (131).

fotográfica a sus textos del ciclo *Rougon-Macquart* ni a los posteriores, cuando ya es un fotógrafo casi profesional, remite pues, a que en efecto sabe que se trata de una práctica y de una estética irreductiblemente divergentes respecto de la literatura.

Esa heterogeneidad de la fotografía y la literatura, no obstante, no implica en Zola un rechazo completo del nuevo dispositivo, como ocurre con Charles Baudelaire. La actitud del poeta respecto de la imagen técnica en su rechazo se debe a que ve en ella un «espejo de lo real» (Dubois 21-24), en tanto amenaza de la radical inmanencia del mundo. Como observó Françoise Gaillard, la fotografía es la imagen de la «pura existencia material» de las cosas, esto es, la negación de toda trascendencia (41-46). En «Le public moderne et la photographie» –segundo texto de su *Salon de 1859*, escrito para la *Revue Française*–, Baudelaire expone su recusación de la fotografía (sin hacer referencia a ningún fotógrafo ni a ninguna fotografía, aunque en el mismo Salón tuvo lugar la tercera exposición de la SFP, la Société Française de Photographie) precisamente porque no puede admitir esa imagen de la más evidente materialidad del mundo. Baudelaire ve por esto en la fotografía un «síntoma deplorable», que implica la renuncia de la pintura a su vocación artística, en perjuicio del gusto de lo Bello para alentar, en cambio, el gusto por lo Verdadero (264). La fotografía promueve pintores mediocres («la industria fotográfica fue el refugio de todos los pintores fracasados») e, incluso, satisface la pasión por la pornografía («el amor de la obscenidad», 265). Hace que irrumpa lo industrial en el arte, confundiéndolos, y alimenta el narcisismo de la multitud: «la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, para contemplar su imagen sobre el metal». Si en Zola, la fotografía es lo desnudo, por su génesis, en Baudelaire es lo «inmundo» (lo que muestra el mundo en su obscenidad), por sus efectos; pero si el Zola fotógrafo otorga especificidad estética a la fotografía, Baudelaire niega que ésta pueda reemplazar el arte, ni combinarse con él; debe tener, por el contrario, una función siempre subordinada:

Es necesario, pues, que [la fotografía] vuelva a su verdadero deber, que es ser la sirvienta de las ciencias y las artes, pero la sirvienta más humilde, como la imprenta y la estenografía, que no han ni creado ni suplido la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y le dé a sus ojos la precisión que le faltaba a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista (...); en fin, que sea el secretario y el anotador de cualquiera que tenga necesidad en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí nada mejor. (...) Pero si se le permite avanzar sobre el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre le añade su alma, ¡ay de nosotros! (265)

La aparición de la imagen técnica constituye pues un trastorno inédito de los valores estéticos, morales y políticos: «contagia» el bien y el

mal, hace que prevalezca la multitud en desmedro del individuo, y que éste se someta involuntariamente a obedecerla (266).

En Gustave Flaubert, cuyo rechazo de la nueva imagen no es menos completo, hay además otros motivos que se vinculan con su poética: la fotografía está asociada a una práctica pequeño burguesa, propia de la *bêtise* narcisista (Gaillard 11-13). Pero si para Flaubert la imagen fotográfica es «pobre y siempre decepcionante», la cuestión no es el realismo fotográfico (que Baudelaire llama el gusto por lo Verdadero, lo inmundo, y Zola, lo desnudo), sino la fijación en la imagen de aquello que «nunca es lo que se ha visto» sino lo que ha visto el dispositivo técnico (Gaillard 24): como no puede hacerlo el objetivo de la cámara, el ojo humano puede simbolizar e idealizar, de modo que la visión técnica es una objetividad puramente científica (32). Si bien esta crítica remite a lo que en Baudelaire es el dominio del «alma» y de lo «impalpable», Flaubert no solamente recusa la fotografía por su falta de imaginario o de idealidad, sino por ausencia de memoria. Contra la idea de François Arago, expresada en una hermosa definición de la fotografía como «espejo de memoria» [*miroir en memoire*] (Massin 239) –que Baudelaire parafrasea en el texto citado más arriba, pero para que la fotografía no tenga autonomía–, en Flaubert se trata de una cuestión de percepción maquínica que, en tanto tal, carece de memoria. Flaubert demuestra así que la memoria no es la de la imagen sino la del sujeto que la contempla. De modo que la fotografía no es nunca en Flaubert una reproducción fiel de la realidad sino, en cambio, una reproducción insuficiente (Green 199-200).

III.-

Voy a detenerme entonces en el punto relativo, por un lado, al fin del enorme ciclo literario de los *Rougon-Macquart*, de un programa y una práctica concebidos tanto en términos científicos materialistas (la medicina experimental), como en términos literarios (la superación del realismo balzaciano y de todo resto de romanticismo); y relativo, por el otro lado, al comienzo de una práctica ajena, en términos propiamente tecnológicos, a la literatura. Mi propuesta es que Zola entiende bien que se trata de dos modos de representación, de dos sistemas heterogéneos, de dos técnicas inasimilables, de dos prácticas *no convergentes*. Zola sabe que está frente a una técnica con otro lenguaje, que se opone a la literatura porque sus dimensiones miméticas son inconmensurables entre una y otra, pero que, no por ello, impide nuevas posibilidades de indagación en torno a la representación del mundo. En este mismo sentido, el uso de la fotografía que hace Zola no es literario ni artístico, ya que no está concebido ni imaginado como parte de la práctica literaria, así como tampoco busca hacer fotografías desde el modelo de la pintura, por ejemplo. En esa comprensión de la singularidad del dispositivo técnico Zola reconoce y

otorga a la fotografía una especificidad estética,⁶ aquella que precisamente le niegan Baudelaire y Flaubert.

Antes de observar los rasgos de esa especificidad estética de la fotografía, no literaria, voy a considerar los motivos por los cuales este hiato, esta no convergencia, literatura/fotografía ha tenido lugar. Entre fotografía y literatura hay un hiato, un espacio que voy a intentar explicar para comprender las relaciones entre una y otra. Como señalé, el fin del ciclo *Rougon-Macquart* no es el final de una obra sino el final mismo de la literatura naturalista. ¿Cómo leer ese final? En los rasgos de la autorreflexividad y de la parodia, rasgos notoriamente presentes en *Nana* (1880), una de las novelas más notables de la serie, precisamente por los modos en que, en gran parte, es una novela sobre la representación naturalista, sobre la novela naturalista y, especialmente, sobre la novela como parte de una sociedad del espectáculo, que sostiene simbólicamente la dominación política misma del Segundo Imperio. Casi en un sentido debordiano (por su concepción de la dominación espectacular aunque, sin dudas, con notorias diferencias ideológicas), para Zola el Segundo Imperio asienta su poder en el espectáculo, en el sentido del dominio pleno de la mercancía sobre la vida social, y de la alienación de las conciencias en la representación, de la sociedad en la imagen. Zola hace en *Nana* una operación formidable que no reside únicamente en narrar, en términos de la fábula, la dominación política del Segundo Imperio, la historia de una prostituta y actriz que atraviesa las clases para devastar el orden social por medio de un despilfarro que es sexual y económico, que involucra los capitales improductivos de la aristocracia y los capitales financiero especulativos de los banqueros. Además de esto, Zola no deja de concebir su propio texto como un objeto de consumo popular, efectivamente espectacular que, en tanto tal, forma parte del mismo sistema político que critica. Zola sabe que su propia novela puede ser y es consumida como una mercancía tan vulgar como la opereta a lo Jacques Offenbach en la que actúa Nana, *La Blonde Vénus*, que atrae a una multitud parisina por la obscenidad pornográfica de la escena. Para decirlo rápidamente, la novela no deja de ser esa misma obscenidad. Como observó Maren Scheurer, en la promoción de *Nana* como actriz «no sólo se unen la publicidad y la prostitución, sino que se establece una conexión implícita con la novela, que se anuncia [publicitariamente] con medios similares y que debe generar el deseo del lector del mismo modo que la prostituta» (42). Esa autorreflexividad consiste en concebir el texto mismo reconociendo el lugar que la novela ocupa como *best-seller*: su primera edición agota sus 55 mil ejemplares en la edición Charpentier, incluso antes de que salga a la venta (Scheurer 41) en el sistema social que es objeto de su crítica.

⁶ John Lambeth, en «Zola et Emerson: le naturalisme dans la photographie», estudió la especificidad zoliana de la fotografía vinculándola con la del fotógrafo inglés de origen cubano Peter Henri Emerson, quien deliberadamente buscó darle su propia especificidad a la nueva imagen.

Esa autorreflexividad tiene una inflexión propiamente paródica, en el capítulo X, cuando Nana lee una novela naturalista sobre una prostituta, como ella. Esa novela le resulta a Nana indignante no solo en términos morales sino por la baja calidad literaria («*cette littérature immonde*», dice Nana en indirecto libre) que supone su circulación misma y, en efecto, la lectura por parte de Nana, una prostituta casi analfabeta.

Elle avait lu dans la journée un roman qui faisait grand bruit, l'histoire d'une fille; et elle se révoltait, elle disait que tout cela était faux, témoignant d'ailleurs une répugnance indignée contre cette littérature immonde, dont la prétention était de rendre la nature comme si l'on pouvait tout montrer! Comme si un roman ne devait pas être écrit pour passer une heure agréable! (Zola, Nana 338-339)⁷

En el mismo sentido de la operación zoliana que reconoce que su texto pueda formar parte de las producciones literarias más bastas para el mercado, no busca diferenciarse estéticamente de ellas –y, en este punto, la diferencia con Flaubert es indudable–, también representa en el texto mismo, en su diégesis, su propia teoría naturalista sobre las taras hereditarias de los Rougon-Macquart (Nana es la cuarta generación de la rama bastarda de los Macquart, hija de padres proletarios y alcohólicos). En el capítulo VII, el joven periodista Fauchery, que tiene ambiciones de enriquecimiento por medio del periodismo y por medio del matrimonio con la condesa Sabine, escribe una nota sobre la actriz que es Nana misma, que titula «La mosca de oro», donde expone la poética naturalista. El fundamento científico de la poética se vuelve así un texto vinculado al negocio del periodismo.

La chronique de Fauchery, intitulée La Mouche d'Or, était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait un force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-

⁷ [«Había leído durante el día una novela que era muy comentada, la historia de una muchacha; se sublevaba, decía que todo eso era falso, y daba cuenta además de una repugnancia indignada contra esa *literatura inmundada*, ¡cuya pretensión era presentar la naturaleza, como si se pudiera mostrar todo!, ¡como si una novela no debiera escribirse para pasar un momento agradable!»]. El énfasis me corresponde.

même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige (...). (Zola, *Nana* 224)⁸

Esas metalepsis autoparódicas sobre la propia representación naturalista, sobre la novela naturalista y sobre la teoría misma que la fundamenta no dejan de poner en cuestión el realismo científico, precisamente en el momento mismo en que Zola escribe los textos programáticos sobre la novela naturalista. En efecto, en 1880, Zola publica *Le Roman expérimental*, texto en el que funda su poética con el paradigma de la ciencia médica y proyecta para la literatura una función biopolítica. A la vez, desde 1879, *Nana* aparece como folletín, en *Le Voltaire*, y en el mismo año de *Le Roman expérimental*, como libro por el editor Charpentier. La novela entonces parodia los propios fundamentos programáticos en el momento en que se formulan y los excede ampliamente en el sentido precisamente *literario*. Ya Roland Barthes señaló la «objetividad deformante» de *Nana* («La mangeuse d'hommes» 589), sus sinestesias alucinadas, de modo que la literatura misma siempre excede el programa, en una dirección no propiamente científica. Ahora bien, ¿cómo pensar esa relación? Mi propuesta es que en ese doble movimiento, uno que afirma programáticamente la posibilidad de conocer el mundo y modificarlo por medio de ese mismo conocimiento literario científico, y otro que parodia ese mismo programa y lo excede por medio de la deformación, la parodia y la alegorización o, como señaló Flaubert, la mitificación («Nana se vuelve mito sin dejar de ser real», [833-834]), en ese doble movimiento en tensión es posible alojar el interés por la fotografía, como una indagación permanente respecto de los modos de aprehender y de conocer la realidad pero en una vía que no sea la literaria.

La fotografía ofrece entonces la posibilidad de acoger la diversidad de lo real en un modo al que la literatura no puede acceder: no por medio de la palabra y la imaginación de un «temperamento» sino por medio del registro. El registro fotográfico es la prueba misma de lo real, de lo que ha estado ahí frente a la cámara. En el plano de la producción de la imagen, el registro es físico químico, de modo tal que lo que se graba en la imagen es un indicio, en el sentido de Charles Peirce, un signo indicial, es decir la huella misma del mundo en la placa. Y en el plano de la recepción es un

⁸ [«La crónica de Fauchery, titulada *La Mosca de Oro*, era la historia de una muchacha, nacida de cuatro o cinco generaciones de alcohólicos, la sangre podrida por una larga herencia de miseria y de bebida, que se transformaba en ella en un desarreglo nervioso de su sexo de mujer. Había crecido en el barrio, en la vereda parisina; y, grande, bella, de carne soberbia como una planta de invernadero, vengaba a los pordioseros y a los abandonados de los que ella misma era su producto. Con ella, la podredumbre que se dejaba fermentar en el pueblo, subía y pudría a la aristocracia. Ella se volvía una fuerza de la naturaleza, un fermento de destrucción, sin quererlo ella misma, corrompiendo y desorganizando todo París entre sus muslos de nieve»].

signo analógico en la medida en que los aparatos fotográficos se diseñaron para que el dispositivo se adecuara a la visión humana. Entonces, ese registro indicial-analógico no tiene comparación posible con la literatura: precisamente porque es el orden de lo no ficcional, aunque sí de lo mimético. Además, el registro indicial y analógico puede eximir incluso del estilo, que era la gran preocupación del Zola programático, en 1880, en la medida en que el estilo del escritor debía subordinarse al método experimental de la ciencia médica (Zola, *El naturalismo* 64). Para decirlo con un juego de palabras, el *objetivo* de la cámara fotográfica libera del problema de la *objetividad* científica en literatura naturalista. El dispositivo técnico automático de captación, en el que no interviene el hombre, asegura una neutralidad en el registro del mundo que es la prueba de su presencia ontológica. El fotógrafo interviene siempre antes o después del automatismo del registro: antes, puede encuadrar, puede elegir el ángulo, las incidencias de la luz; y después, puede revelar, elegir, descartar, pero el momento del registro es propiamente hablando, neutro, objetivo. Como observó Dubois:

Es ahí, *pero solamente ahí* [en el instante de la captación], que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí (...) un instante de olvido de los códigos, un index casi puro. Ese instante, por cierto, no habrá durado más que una fracción de segundo. (49)

Mi propuesta entonces es que Zola reconoce en ese automatismo objetivo del registro una captación del mundo que la literatura tiene vedada. En ello mismo, encuentra la posibilidad de superar –no en el sentido de una evolución ni de un perfeccionamiento, sino más bien en el de una mutación–⁹ las limitaciones de una literatura naturalista cuyo modo de conocimiento se encuentra agotado, si en efecto, leemos las parodias de la propia representación naturalista como extenuación de una poética. La fotografía puede haber constituido también una salida de la aporía, si queremos plantearlo así, programa/parodia, programa/desvío literario.

IV.-

Esa mutación de la literatura a la fotografía implica, entonces, la práctica de un nuevo arte, cuyos rasgos le otorgan, como planteó pertinentemente John

⁹ La mutación es también la de la fotografía misma como técnica de representación del mundo. Roland Barthes señaló en uno de sus primeros textos sobre la imagen fotográfica que esta constituyó una «revolución antropológica», porque implica un tipo de conciencia inédita, la del «*haber estado allí*» de la cosa fotografiada. («Rhétorique de l'image» 47)

Lambeth, su especificidad estética. ¿En qué consiste esa especificidad fotográfica? En principio, en que las fotografías de Zola no siguen la línea pictorialista, propia de su época, es decir, que Zola no busca hacer de la fotografía un arte con el modelo de la pintura, precisamente porque este modelo *sustrae el realismo indicial* de la imagen. El pictorialismo fotográfico niega el ser mismo de la imagen indicial, quiere parecerse a lo que no es fotografía. La fotografía pictórica realiza así un movimiento de denegación del ascenso de lo banal (como señalamos antes, lo banal es esa radical inmanencia de las cosas en la imagen). Un ejemplo notorio de esta línea es la notable fotografía de Alfred Stieglitz, de 1893, *Winter Fifth Avenue* (fig. 1), es decir, de un año después de la última novela de los Rougon Macquart.



Figura 1. *Winter Fifth Avenue*. Alfred Stieglitz, 1893. Fotografía pictorialista

La fotografía fue tomada, como las de Zola de la misma década, con un dispositivo portable con la técnica de la instantánea (la puesta a punto del gelatino-bromuro de plata): ambos rasgos de la técnica de fin de siglo se pueden observar en la placa de Stieglitz. Stieglitz esperó durante horas el momento justo para tomar la foto y para registrar la carreta en movimiento. Ese movimiento captado en el instante en el que pasa la carreta tiene el efecto de difuminar los contornos, precisamente porque capta también el movimiento de la tormenta de nieve. Se trata pues de un movimiento interrumpido en la duración, tanto de la tormenta como del carro de modo que los objetos son poco visibles en sus formas, incluidas las casas que dan a la calle, los otros carros y algunas personas, así como el fondo del plano, que apenas se ve. Esa serie de elecciones responde a un paradigma impresionista, en el sentido pictórico, de la imagen. Quiero enfatizar entonces, para comprender lo que llamo la especificidad de la fotografía en Zola, que éste no buscó reponer ese modelo pictórico en sus fotografías, que sus imágenes se parecieran a la pintura impresionista, aun cuando había asumido la reivindicación y la defensa, en la década de los años 60, de la pintura de Édouard Manet.

Por otro lado, las fotografías de Zola tampoco siguen otra línea contemporánea, la de la llamada fotografía arquitectónica.



Figura 2. Ilustración de *Bruges-la-Morte* (1892), de Georges Rodenbach. Fotografía arquitectónica

Esta fotografía (fig. 2) es una de las treinta y cinco que ilustran la novela de Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, de 1892, de la primera edición como libro, en Flammarion, el mismo año de la publicación de *Le Docteur Pascal*. No tienen nombre de autor; proceden de un stock de fotografías de la compañía Lévy et Neurdein (Henninger 116). Lo primero que hay que notar es que se trata de fotografías de la ciudad de Bruges, de modo que su función es la de lo que en cine se llama «plano de establecimiento». El plano de establecimiento es aquél que, al comienzo del relato o al inicio de una secuencia, muestra el espacio en que tendrá lugar la acción con un plano general. Son fotografías de plano general de la ciudad en la que tiene lugar la historia de la novela. El modelo es el del plano de arquitectura para mostrar efectivamente una ciudad, en que no hay presencia humana; y que —en la época— cumplen la función de tarjetas postales para turistas (116). El tipo de registro es el del daguerrotipo, uno de cuyos rasgos centrales es la imposibilidad de captar el movimiento, cuando aún no había sido puesto a punto el gelatino bromuro de plata. Del movimiento se ven solo sombras: aquello que se mueve en el momento del registro queda difuminado o imposibilitado de aparecer en la imagen. El daguerrotipo demandaba 15 minutos de inmovilidad de la persona a fotografiar, quien debía estar a plena luz del sol (Massin 239).

Ahora bien, las fotografías de Zola, no familiares —vinculadas a la intimidad, al modelo del retrato— no siguen pues ni la línea pictórica ni la arquitectónica. Esas fotografías del espacio exterior, del espacio urbano, como lo son las de Rodenbach y Stieglitz, tienen dos rasgos centrales. En primer lugar, nos ocuparemos de la captación panorámica del movimiento. Contra la fotografía arquitectónica, de la que conserva en todo caso la visión de conjunto, este primer rasgo consiste en la captación del movimiento y de las personas.

La fotografía, que se ha denominado «Environs du Crystal Palace» (fig. 3), realizada, en efecto, en los alrededores del Crystal Palace, en Londres, es una muestra notable de la captación panorámica del movimiento, tomada precisamente cuando la mujer cruza la calle acompañada de su perro que la precede. Hay que notar la deliberada composición de la imagen: las figuras en movimiento en el centro mismo del plano, la ciudad abierta hacia el fondo, y la ajustada diferenciación de luz y de sombra, de una sombra que no oscurece ni borra los contornos, de un espacio perfectamente reconocible por algunos signos en los carteles de la calle. Me interesa considerar esa composición en función de esos detalles que habría que llamar «realistas»: esto es a mi criterio lo que fascina a Zola en la fotografía. Esos detalles «realistas», que la fotografía pictórica sustrae, son la inscripción misma de lo real, en el sentido del *punctum* barthesiano, de aquello que ha sido registrado incluso a pesar de la composición (Barthes, *La cámara lúcida* 65, 89-110). Si a Zola le interesa el realismo de la fotografía, éste reside en los detalles que la imagen capta y da a ver incluso cuando no han sido previstos por el fotógrafo. Zola mismo lo señaló en una declaración, muy citada, para la revista inglesa, *The King*, en el año 1900: «A

mi criterio, no puede decirse que se ha visto algo a fondo, si no se ha tomado una fotografía que revela una multitud de detalles que, de otro modo, no podrían ni siquiera ser discernidos» (Émile-Zola y Massin 11). Allí reside la especificidad de la fotografía, que el pictorialismo deniega: captar lo impensado y lo que no tiene sentido prefigurado: el *punctum* no está pensado en la composición de la imagen, pero ingresa a ella, y en tanto impensado no tiene sentido, es la pura presencia de lo real. La literatura, una vez más, no tiene acceso a ese realismo fotográfico, debe reponer, en todo caso, por la imaginación, los detalles insignificantes. En esto, Zola diverge notoriamente de la idea flaubertiana de la percepción de la máquina como aquello que no es fiel a lo que uno ha visto: por el contrario, para Zola no hemos visto bien hasta que vimos la fotografía.



Figura 3. «Environs du Crystal Palace». Fotografía de Émile Zola. La captación de conjunto, del movimiento y de las personas

El segundo rasgo de la especificidad fotográfica en Zola implica un movimiento de indagación que va más allá del detalle realista. Se trata de lo que llamaría la visión aberrante, esto es, la visión del objeto (en las fotografías de la ciudad de París en el marco de la Exposición Universal de 1900) desde perspectivas inusuales, no antropomórficas, o tendientes a poner en cuestión el plano de la imagen adecuado a la visión humana. Es la potencialidad técnica de la imagen técnica.



Figura 4. Émile Zola, desde la Tour Eiffel. La perspectiva aberrante. © Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Ésta es una de las placas que Zola toma desde la Tour Eiffel (fig. 4). Lo notable de la imagen es indudablemente el encuadre, precisamente porque el fotógrafo ha subido a la torre que le permite tener una visión en picado del espacio. Lo que interesa a Zola y lo que fascina de la imagen es esa visión inédita del objeto desde esa perspectiva en altura, que ya no sigue el encuadre normalizado, propio de la mirada humana, como en la imagen de los alrededores de Crystal Palace. Aquí estamos, entonces, ante una investigación de las posibilidades expresivas de la imagen técnica: porque ya no se trata de registrar indicialmente el objeto sino de indagar las posibilidades de registro ese objeto, de modo que el objeto ya no es lo que motiva la imagen sino la imagen misma el motivo de la captura. Este desplazamiento que va del objeto a la fotografía misma en sus posibilidades expresivas puede notarse en las estructuras de hierro de la torre que ingresan en la parte superior de la imagen y en el costado derecho. Ese ingreso no busca tanto señalar el lugar en que ha sido tomada la fotografía sino formar una imagen que no se ajuste únicamente a la captación realista del objeto.



Figura 5. Fotografía de Émile Zola de la Exposición universal de 1900, París. © Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Si en la fotografía tomada desde la Tour Eiffel la indagación se asienta en un eje vertical, en esta imagen notable se experimenta con la relación horizontal entre los planos (fig. 5). Es una composición que trabaja deliberadamente con tres planos: un primerísimo primer plano que difumina los cuerpos, por la cercanía de esos cuerpos con el objetivo, como puede notarse en las tres figuras casi superpuestas en el margen izquierdo: apenas pueden verse un sombrero de pluma, una mujer con otro sombrero, y detrás, tapado por la pluma del primer sombrero, un hombre vestido con ropa militar. Ese polo de la imagen desenfocado por la proximidad con el objetivo contrasta con el plano medio del puente y las personas que lo están recorriendo, así como aquellos que caminan debajo. Y, finalmente, un tercer plano de fondo en el que pueden verse los edificios. Importa señalar el trabajo de composición, que es deliberadamente un fragmento de una totalidad (la Exposición Universal) y es una captación de un movimiento de multitudes, interrumpido en su duración. Bien a diferencia de Baudelaire, para Zola las multitudes constituyen un objeto estético en la fotografía, como lo constituyeron en la literatura pero como parte de una patología que es natural y política (en el caso del final de *Nana* y la multitud alentando la guerra contra Prusia). El fragmento no busca dar la

imagen de la totalidad, sino precisamente trabajar ese recorte y los efectos estéticos de la relación entre los tres planos, así como en el corte del movimiento en su duración. Zola ofrece una imagen del movimiento como corte en el tiempo.



Figura 6. Fotografía de Émile Zola, desde la Tour Eiffel durante la Exposición Universal de 1900, en París

En el sentido de la visión aberrante, puede notarse aquí el modo en que las estructuras de hierro de la torre perturban, con toda deliberación, la captura realista del objeto. El plano mismo está atravesado por las estructuras de hierro de modo que lo que se busca es el efecto estético de ese encuadre aberrante para una idea mimética de la imagen fotográfica. En este sentido, los dos aspectos de la especificidad de la fotografía en Zola, la captación del movimiento en planos generales y la composición de planos aberrantes para obtener resultados estéticos, lo sitúan en una posición de indagación progresivamente ajena al realismo y, sin dudas, indiferente al naturalismo. Algunas fotografías que, hacia la misma época, realiza Eugène Atget (como *Chiffonier*, o *Chaudronner*, por ejemplo), que responden a una poética naturalista demuestran, por contraste, que Zola tiene otros intereses estéticos y que, en cambio, podrían pensarse en relación con las vanguardias. Si Manet es la avanzada modernista que hay que defender en la década de 1860, la fotografía es la innovación técnica que hay practicar, ya casi en el nuevo siglo, por sus efectos estéticos posimpresionistas, posnaturalistas y, en todo caso, pre-vanguardistas, precisamente en sus aberrancias.

Bibliografía

- Barthes, Roland. «Rhétorique de l'image». *Communications*. 4 (1964): 40-51. www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027 (22/03/21).
- . *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1980.
- . *Roland Barthes. Œuvres Complètes 1942-1965*. Vol. I. Paris: Seuil, 1993.
- Basilio, Kelly. «La photographie zolienne: "Histoire vraie"». *Ariane. Revue d'études littéraires françaises*. (2002): 69-86.
- . «Zola et la photo (II), "Tout voir et tout prendre"». *Act 4, Harmonias*. Lisbonne: éd. Colibri, 2001, 93-112.
- Baudelaire, Charles. «Le public moderne et la photographie». *Études photographiques*. 6 (mayo de 1999). <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185> (22/03/21).
- Buisine, Alain. «Les chambres noires du roman». *Les Cahiers naturalistes «Zola en images»*. 66 (1992): 246-267. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9788342k/f261.item> (22/03/21).
- Cohenoff, Alfred. «Zola et la photographie: amateur, reporter ou artiste?». *Les Cahiers naturalistes «Zola en images»*. 66 (1992): 285-301. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9788342k/f303.item> (22/03/21).
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Émile-Zola, Brigitte. «Les photographies de l'exil, un témoignage». *Les Cahiers naturalistes «Zola en images»*. 66 (1992): 227-236. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9788342k/f245.item> (22/03/21).
- Émile-Zola. François y Robert Massin. *Zola photographe*. París: Éditions Hoëbeke, 1990.
- Flaubert, Gustave. «Lettre à Émile Zola du 15 février». *Correspondance*. Vol. V. Paris: Gallimard, 1973-2007.
- Gaillard, Françoise. «"C'était une surprise sentimentale qu'il réservait à sa femme... son portrait en habit noir"». *Flaubert*. 15 (2016). <http://journals.openedition.org/flaubert/2521> (22/03/21).
- Green, Anne. «"Ce n'est jamais ça..."». *Écriture et photographie chez Flaubert*. Dir. Tanguy Logé y Marie-France Renard. *Flaubert et la théorie littéraire. Hommage à Claudine Gothot-Mersch*. Bruselas: Presses de l'Université Saint-Louis, 2005, 197-205. <https://books.openedition.org/pusl/21838> (22/03/21).
- Grivel, Charles. «Le Roman mis à nu par la photographie, même», *Romantisme*. 105 (1999): 145-155. https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1999_num_29_105_4357 (22/03/21).
- . «Zola photogénèse de l'œuvre». *Études photographiques*. 15 (novembre 2004). <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/394>. (22/03/21).
- Henninger, Véronique. «Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans *Bruges-la-Morte*». *Romantisme* 169. 3 (2015): 111-132. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-3-page-111.htm#re2no2> (22/03/21).

- Lambeth, John. «Zola et Emerson: le naturalisme dans la photographie», Colloque «Zola en images», 4-6 de octubre de 1990. Biblioteca nacional de Francia. http://www.archives-zoliennes.fr/dev/wp-content/uploads/2019/09/25-Lambeth-Emerson-1990_10_06.mp3 (22/03/21).
- Massin, Robert. «Émile Zola: la passion de la photographie». *Les Cahiers naturalistes* «Zola en images». 6 (1992): 237-241. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9788342k/f255.item> (22/03/21).
- Miterrand, Henri. *Zola. La vérité en marche*. Paris: Gallimard, 1995.
- Ortel, Philippe. «Photographies zoliennes: vers un naturalisme élargi». Dir. Béatrice Laville. *Champ littéraire, fin de siècle. Autour de Zola*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, 57-75. <https://books.openedition.org/pub/6155> (22/03/21).
- Ortel, Philippe. «Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste». Dir. Jean-Pierre Montier et al.. *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Pitton-Foucault. Émile. «Merveille et monstruosité de l'image photographique dans les *Rougon-Macquart* d'Émile Zola». Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux y Philippe Ortel. *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, 201-216.
- Scheurer, Maren. «Poetik als Werbung. Marketingstrategien und Kunst in Émile Zolas *Experimentalroman(en)*». Martina Allen, Ruth Knepel. *Poetik und Poesie der Werbung. Ästhetik und Literarizität and der Schnittstelle von Kunst und Kommerz*: Bielefeld, Transcript/De Gruyter, 2018, 35-51.
- Zola, Émile. *El naturalismo*. Trad. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1972.
- . *Nana*. Paris: Folio/Gallimard, 1977.

Referencia electrónica || Bernini, Emilio. «Después del naturalismo: Zola fotógrafo». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 4 (2021): 1-24.
<https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/despues-del-naturalismo-zola-fotografo-232>
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5290347>

Fecha de recepción: 03.09.21

Fecha de evaluación: 30.09.21

Fecha de publicación: 05.11.21