

VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2012.

La mirada del cronista latinoamericano en la Exposición Universal de París.

Domínguez, Mariana.

Cita:

Domínguez, Mariana (2012). *La mirada del cronista latinoamericano en la Exposición Universal de París. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-088/84>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La mirada del cronista latinoamericano en la Exposición Universal de París

Mariana Domínguez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

En esta oportunidad tomamos como eje de análisis la mirada de dos poetas en su faceta cronista, Rubén Darío y José Martí.

Para establecer una aproximación a esta categoría anticarónica de sujeto en las voces de los padres del modernismo seleccionamos algunos fragmentos¹ de *Peregrinaciones* (1901), de Rubén Darío, que refieren el acontecimiento de la Exposición Universal de París en 1900 y la crónica martiana “La exposición de París” (1889). Estos textos dan cuenta de una experiencia singular y fundante para quienes, desde la periferia, miran la modernidad central en La Exposición Universal de París y buscan proyectarla en sus lugares de origen y resituarse como letrados en la esfera artístico- intelectual y en el mercado de bienes culturales.

La perspectiva de enunciación de la exposición va a ser distinta en Martí y en Darío. Se analizará la construcción del sujeto desde diversos procedimientos compositivo-retóricos. Del mismo modo, también se intentará indagar la vigencia de la interrelación de dos fases de la modernidad en la proyección actual de aquellas correspondencias rubendarianas y crónicas martianas, lo que supone preguntarse por la relación de los binomios *arte- literatura* y *tecnología- industria*.

Palabras clave

Modernidad – Exposición – Cronista – Mirada - París

En París no se silba. En tres días no he encontrado uno. Hay una enorme abundancia de sombreros de copa; desde atorrantes hasta personajes. No se puede conocer los niveles aquí. Turbantes españoles de capa y gacho, pantalones anchos, medianos y angostos; botines sin elegancia en la gran mayoría; peinados de todas formas. Las cocottes muy lindas en general, y con cierta nonchalance despreocupada que encanta. (...) En los boulevares se expone, literalmente hablando la vida cada vez que se cruzan. (...) Con 100 pesos se puede uno dar la gran vida, aún en tiempo de exposición.

*Diario de viaje a París de Horacio Quiroga.
Segunda libreta [1900]*

En esta oportunidad tomamos como eje de análisis la mirada de dos poetas en su faceta cronista, Rubén Darío y José Martí. Nuestro interés es analizar su construcción como sujetos modernos en textos que no han sido privilegiados en demasía por la crítica. Al respecto, diremos que, por supuesto, estas crónicas tienen el correspondiente estatuto de literarias. Tomamos el género en el sentido definido por Rotker, en *La invención de la crónica* (2005) en su “condición

¹ “En París” (I y II) y “Los anglosajones”.

de texto autónomo dentro de la esfera estético-literaria (...) [como] discursos literarios por excelencia.” (131)

Para establecer una aproximación a esta categoría anticanónica de sujeto en las voces de los padres del modernismo seleccionamos algunos fragmentos² de *Peregrinaciones* (1901), de Rubén Darío, que refieren el acontecimiento de la Exposición Universal de París en 1900 y la crónica martiana “La exposición de París” (1889). Estos textos dan cuenta de una experiencia singular y fundante para quienes, desde la periferia, miran la modernidad central en La Exposición Universal de París y buscan proyectarla en sus lugares de origen y resituarse como letrados en la esfera artístico- intelectual y en el mercado de bienes culturales.

El objetivo es analizar la mirada del sujeto que se construye frente a ese fenómeno que es la exposición. Unido a esta intención iniciamos esta lectura con un fragmento de Horacio Quiroga que se encuentra ligado textualmente a la documentación de esta nueva experiencia. Una experiencia que, tal como el epígrafe resume consta del extrañamiento y el asombro de un hispanoamericano en Europa en el contacto con el otro (paseantes, artistas, extranjeros...).

La perspectiva de enunciación de la exposición va a ser distinta en Martí y en Darío. Se analizará la construcción del sujeto desde diversos procedimientos compositivo-retóricos. Del mismo modo, también se intentará indagar la vigencia de la interrelación de dos fases de la modernidad en la proyección actual de aquellas corresponsalías rubendarianas y crónicas martianas, lo que supone preguntarse por la relación de los binomios *arte- literatura* y *tecnología- industria*.

El caso de José Martí es emblemático porque no estuvo en la exposición pero dedica una crónica a la Exposición universal de París de 1889. Las fuentes de información para el cubano fueron litografías que representaban la maqueta y el plano de la exposición. “La exposición de París” formó parte de *La Edad de Oro*, una revista mensual que Martí publicó para los niños, durante su larga estancia en Nueva York que tuvo una tirada de cuatro ejemplares.

Por otro lado, para Rubén Darío, los viajes no fueron simplemente un motivo literario sino un medio económico de vida. Él mismo publicó posteriormente un volumen antológico bajo el título de *Peregrinaciones*, como producto de su corresponsalía en Francia e Italia al servicio del periódico porteño. En este sentido, *La Nación* fue un espacio abierto a las manifestaciones sociales más diversas, con un particular interés en lo artístico y literario (Ramos 1989; Mogillansky 2004). El traslado del modernista surgió del interés suscitado para el diario por la Exposición Universal de París, que daba cita a ciudadanos de todo el mundo desde 1849 (fecha en que se celebra en Francia la primera exposición industrial de carácter internacional y a partir de la cual siguió realizándose en ese mismo país y en distintos centros urbanos modernos de todo el mundo, con mayor frecuencia). Posteriormente, Rubén Darío continuó su labor periodística desde Roma refiriendo los actos conmemorativos del Año Santo.

LA EXPOSICIÓN DE LA MODERNIDAD

Las Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía.
Walter Benjamin “París: capital del siglo XIX”.
Poesía y Capitalismo.

Las exposiciones de París³ fueron un acontecimiento internacional que movilizó al mundo. Desde 1855 con una frecuencia que rondaba entre los 10 ó 12 años la capital francesa abría sus puertas durante siete meses y mostraba los avances de la industria, el comercio y las costumbres

² “En París” (I y II), “El viejo París” y “Los anglosajones”.

³ Fuentes en línea: <http://19mendekoaisia.net/ocio/exposiciones-universales.php?o=3&b=4>

http://lartnouveau.com/belle_epoque/paris_expo_1900.htm

de los pueblos. Las exposiciones, en particular la Exposición Universal de París de 1900, presentaba los últimos logros y avances modernos, especialmente en los campos de la industria y el arte configuran una nueva cultura de la imagen, del espectáculo y de la exhibición a finales del siglo XIX. Muchos autores estuvieron en la feria... Manuel Ugarte, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo (Colombi 1997).

En la exposición se encuentra reducida, miniaturizada, la **experiencia moderna** (Berman 2008: 5): “paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades que han crecido de la noche a la mañana (...); de diarios, de telegramas, telégrafos, teléfonos...” La exposición en tanto acontecimiento, evento, exhibición es el signo de la **experiencia urbana** (Mongin 2005) porque representa, es decir, vuelve a presentar la ciudad. Según Mongin la ciudad es un objeto que se mira cual maqueta diseñada por el urbanista sometida a los flujos de la técnica y la voluntad de los estados (32). Esa misma ciudad, siguiendo los aportes del filósofo francés, cumple la función de escenificación en tanto que exterioriza, se hace pública (42).

José Martí mira una litografía, una imagen que se alinea en el orden de las representaciones cual maqueta de ciudad. Los espacios de la exposición van nombrando a la ciudad con una descripción por fuera de la escena “al pie de la torre: un bosque tiene a un lado, y otro bosque al otro. Uno tiene más verde, y es como una selva...” (21). Es cierto que este cronista no estaba en ella, allí, anclado, vivenciando la ciudad. Pero también es cierto que Martí escribe desde una gran metrópoli como es Nueva York y que en 1874 había pisado el suelo parisino. Con esto queremos cuestionar en algún punto, si se puede, hasta dónde la omisión está relacionada con la falta de vivencia. Pues el cubano no carecía de la misma, sino que cambia el foco de esta experiencia moderna que se motiva a través de la exposición: la torre Eiffel⁴.

La exposición de 1889 es emblemática porque es año en el que se conmemoraba un siglo de la Revolución Francesa y en el que, por esto, se inauguraba la Torre Eiffel.

Vamos a subir, con los noruegos de barba colorada, con los negros senegaleses de cabello lanudo, con los anamitas de moño y turbante, con los árabes de babuchas y albornoz, con el inglés callado, con el yankee celoso, con el italiano fino, con el francés elegante, con el español alegre, vamos a subir por encima de las catedrales más altas, a la cúpula de la torre de hierro. (11)

El fragmento anterior es la primera mención que el texto hace a la torre. Es una presentación demorada cual desplazamiento de un paseante. Es una descripción prolífica que antecede a su objeto el resto de los objetos satélites o parasitarios. La torre puesta de este modo es un objeto espectacular que demanda la interacción con el sujeto, pues hay que “subir”-se a ella, no basta con contemplarla.

Pero a donde va el gentío con un silencio como de respeto es a la Torre Eiffel(17)
Allá abajo la gente entra, como las abejas en el colmenar (...) los hombres, como gusanos, hormiguean entre mallas de hierro(18).

Las citas anteriores funcionan como la reunión armoniosa del binomio arte/industria. Ir a la Torre en silencio denota en nuestra cultura una señal de respeto propia de actos sociales formales, más o menos estructurados pero, además, es el gesto propio del asombro, donde el

⁴ En este punto es necesario aclarar, para no caer en simplificaciones, que la Torre Eiffel no es el hecho que motiva la crónica, pero sí la que articula su disposición textual porque la que organizaba el plano de la Exposición. La crónica martiana es el vehículo de las preocupaciones trascendentes del cubano basadas en los imperativos de la libertad, la revolución, el trabajo, contenidos que también hablan de la modernidad y de la ciudad que alojó la Revolución, cuyo centenario se celebraba en la Exposición de 1889.

lenguaje advierte un vacío que no puede llenar. Ser respetuoso a partir del silencio nos remite a una actitud contemplativa también, propia de quien observa una obra de arte.

Los hombres están animalizados a partir de la comparación. No hay un sentido peyorativo. Es el intento del cronista por representar en una escala imaginable y proporcionada la pequeñez del ser humano frente a la gran torre. La misma no es nombrada directamente sino a través de una sinécdoque. Martí fue un gran poeta, entonces no nos sorprende la destreza en el aprovechamiento de los tropos y figuras... Pero esta parte que alude al todo es el material industrial de la modernidad. Es el metal de la comunicación, de los ferrocarriles, de los puentes, de los nuevos edificios. Y la imagen poética embellece la imagen de la novedad causada por el espectáculo de la torsión en hierro.

Barthes en su estudio semiótico sobre la Torre Eiffel dice “la torre es un objeto cuando la miramos, se convierte a su vez en mirada cuando la visitamos, y constituye a su vez en objeto, a un tiempo extendido y reunido debajo de ella, a ese París que hace un momento la miraba.”(58)

En el caso del nicaragüense, la contundencia del objeto suprime en la escritura la preponderancia del yo. El enunciador se desplaza u oculta: “Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la Torre Eiffel” (Rubén Darío, 6). El recurso comparativo de este fragmento dialoga con la pauta estética del torremarfilismo, “ruda separación del exterior, un movimiento ascensional y una peculiar vida del espíritu que mantiene su cabeza flotando entre las nubes” (Viñas, 60). Es un sujeto textual esteta metonimizado en “águila”. El suelo va a ser un sitio de observación de la muchedumbre y lo estrictamente mundano, cuestión de la cual se desliga a través de esta imagen. Una imagen ambiciosa y superior, ligada al ascenso y al dinamismo que concreta aquellos imperativos martianos “vamos a subir”, “vamos a ver”.

A diferencia de Darío, Martí en relación al espacio y a la observación del objeto emplea una mirada panorámica tipo *travelling* que se ajusta a la descripción. Él recorre, puede abarcar. Porque su mirada controla el objeto. Los verbos reiterados son “vemos”, “subimos”, “entramos”, típicos de movimiento. Es cierto que se encuentra ceñido a una imagen de la exposición (que es a la vez una imagen de la ciudad) por eso ordena un recorrido parcial, que es lo que no puede hacer Darío, puesto que el águila, además de ver desde arriba, vuela, toma distintas velocidades, planea, se detiene.

En esta experiencia de la modernidad y en el construirse sujeto no podemos igualar Martí Darío. El vínculo que cada uno establece con la experiencia es diferente. Venimos observando que hay dos lugares bien diferenciados para enunciar la mirada que en parte se debe al modo de mirar que cada uno lleva a cabo (*in praesentia- in absentia*). Pero también hay dos cronistas con propósitos distintos. En el caso del cubano es el discurso programático y en el caso de Darío, el discurso del artista. Veamos esto.

Martí enuncia con una forma pronominal de sujeto plural: “nosotros, los niños”. Dicho colectivo de identificación reúne, al enunciador y al prodestinatario de su texto (Verón 1996). Alterna el componente didáctico y descriptivo con marcadas diferencias. En este caso se destaca el primero porque hay un cambio de registro notable. El componente didáctico está dosificado en medio de las descripciones. Son oraciones o partes de éstas referidas al orden del “poder hacer”.

Pero, si no tenemos tiempo, ¿cómo hemos de pararnos a jugar, nosotros, niños de América, si todavía hay tanto que ver, si no hemos visto todos los pabellones de nuestras tierras americanas? (26)

La cita es más que significativa porque bajo el tono apelativo (de índole programático) remarca dos signos modernos que son el apremio del tiempo y el énfasis en la observación. El llamado martiano es a volverse un sujeto moderno que, a contrarreloj, debe abarcar con la mirada esa inmensidad que es el mundo.

“La exposición de París” ofrece una mirada procesada en extensas enumeraciones al estilo de un inventario. El estilo es uniforme en tanto y en cuanto enumera y compara, enumera y compara. Pero no olvida que el destinatario no está viendo, entonces debe construir el saber con el otro. El “como si” martiano es un componente didáctico para “sus niños de América” porque evoca un archivo, compara a partir de una información (pseudo) compartida previamente. Y más allá de que no es posible medir el éxito de tal empresa, sobre todo si consideramos la corta vida de *La edad de oro*, si es indiscutible el compromiso que se refleja en su escritura.

En este caso son los niños los destinatarios previstos o explícitos pero la ideología es más ambiciosa que lo explicitado. Porque la lucha está en situar al sujeto plural en la experiencia de la modernidad y en este sentido los niños pueden ser los pequeños infantes, como los pueblos jóvenes americanos que carecen de la abundante historia y la experiencia europea.

Darío también usa un sujeto plural: “...iremos viendo paso a paso, lector, en las visitas que has de acompañarme (...)” (8). La apelación al lector o, mejor dicho, la consideración de éste posibilita la construcción de un enunciador que narra lo que ve/vive en complicidad con el receptor de esta experiencia, el lector de *La Nación*. Dicha retórica roza el tono publicitario de la crónica, atrapando al lector y captando su atención. La estrategia colabora en contra del posible riesgo de que la crónica sea abandonada en su lectura, debido a la infranqueable distancia que aporta el Atlántico. Pero al mismo tiempo, a partir del paseo compartido hay, como en Martí, la unidad de la experiencia. Son los ojos que ven por primera vez, la mirada irá “paso a paso”.

Ya comentamos que Rubén Darío asiste como corresponsal a la de 1900, la cuarta exposición. En este sentido el autor registra la vivencia que implica el deambular por la ciudad o por la “pequeña ciudad”, la vasta feria. Si la exposición es una sinécdoque bien representativa de la ciudad, un fragmento que vuelve a mostrar reunido y organizado el flujo del nuevo orden moderno, podemos afirmar que la escritura es también un fragmento que muestra la totalidad de la experiencia del sujeto en la modernidad de la exposición.

“París se ha estremecido, se ha conmovido y ha hecho ver su locura al mundo una vez más” (RD 35) La ciudad, París, es recursiva, pues el cronista denuncia la repetición en la locución adverbial “una vez más”. La crónica de Darío es el registro de la experiencia de la exposición que es esa muestra miniaturizada del orden del mundo. Se acumulan una serie de mediaciones que emplean diversos soportes, la letra impresa, la mirada, la experiencia pero todos se condensan para nosotros, sus lectores, en un único soporte técnico, la escritura.

Rubén Darío describe la densidad de la ciudad moderna en correlato directo con el arte. Por eso vemos que cuanto mayor es el peso de la industria mayor es el reclamo por el arte y la presencia de una mirada estética. Tomemos para el caso dos fragmentos. El primero corresponde a la crónica titulada “Los anglosajones”:

Y no se puede sino pensar en que este país en que se asienta la inmensa y taciturna Londres, este país de hombres prácticos y de ávidos comerciantes, es un reino de poesía, una tierra de meditación y de ensueño. (20)

Y como el espíritu tiende a la amable regresión a lo pasado, aparecen en la memoria las mil cosas de la historia y de la leyenda que se relacionan con todos esos nombres y esos lugares. Asuntos de amor, actos de guerra, belleza de tiempos en que la existencia no estaba aún fatigada de prosa y de progreso prácticos cual hoy en día. (“El viejo París”14)

La de Darío es una mirada crítica sobre la ciudad moderna porque debe trasladarse al pasado para encontrarse con el arte. En una sintaxis que abunda en paralelismo vemos la semántica maniquea pasado/arte presente/industria. Al mismo tiempo esa crítica está en relación directa con la intelectualidad francesa del momento, con el *spleen* baudeleriano que señala

angustiosamente la necesidad de hacerse sujeto en la ciudad laberíntica y teatral que es París (Mongin). Su mirada atiende a objetos disímiles, pues la exposición es la reunión de éstos, pero su dedicación se centra en el arte. No sólo por la particular descripción sino, además, porque sus crónicas exhiben este saber en detrimento de lo industrial, lo prosaico, como él lo denomina.

No me perdonaríais que pusiese cátedra de arquitectura y comenzase en estas líneas una explicación y nomenclatura técnicas de edificios, calles y barrios. Mas permitidme que os envíe la impresión del golpe de vista, en una tarde apacible y dorada, en que he mirado deslizarse a mis ojos el ameno y arcaico panorama. (13)

El sujeto que ve y mira en el contexto del paseo y el panorama (no fotográfico aquí) tiene la entidad para focalizar y buscar la belleza más allá del referente que como periodista está obligado a reseñar. Por eso es pertinente la cita anterior donde contraponen los objetos. Cumple en informar, pero se desplaza a explayar en la escritura “el golpe de vista” que, paradójicamente, le llevará unos cuatro extensos párrafos.

Asimismo, el cronista atento al público al cual le debe su estadía y del que no puede desligarse de “cumplir[le] con la tarea”, aparece el sujeto individual en primera persona. Este es un corte abrupto o, tal vez, un cambio que aporta hibridez a su registro. La experiencia cosmopolita es la del hombre de arte y aquí no dialoga con el lector del diario porteño sino con el lugar mismo de la enunciación. Muestra el contacto con personalidades de la época y otros paseantes de alta raigambre.

SITUARSE EN LA MODERNIDAD

Las exposiciones eran“(…) grandes espacios performativos de la mirada, desde las cosas (habituales y nuevas) eran vueltas a presentar en un contexto que las desfamiliarizaba de su rutina y las recolocaba en una situación ‘iluminada’”(González- Stephan 247).

“Todos los grandes modernistas del siglo XIX atacan apasionadamente este entorno, tratando de destrozarlo o hacerlo añicos desde dentro; sin embargo, todos se encuentran muy cómodos en él, sensibles a sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales...” (Berman, 5).

La mirada del sujeto en estas crónicas es la mirada del extrañamiento, pero un extrañamiento que pasa por el asombro, por la novedad. Porque ser latinoamericano en el fin de siglo generaba en el artista la sensación de ser ciudadano del mundo, atacando los riesgos de la alteridad propia del continente joven. Es cierto que el registro de los cronistas que oscila entre el preciosismo, la descripción sobreadjetivada y, por momentos torremarfilista puede remitir al tópico modernista de ese enunciador demiúrgico pero también habilita la posibilidad de pensar que el lenguaje y la palabra vienen a completar un vacío y a construir un lugar otro para poder hablar y que su voz tenga un eco, tenga un uso, tenga un fin, en un mundo que llevará al extremo el poder de la máquina y el capital.

Entre los dos letrados hay un diálogo en diferido. Los dos tienen el mismo referente y se ven instados a tomar una posición al respecto. La misma se debe, ni más ni menos, a la inscripción del sujeto en su época: la modernidad. La exposición de París es una metáfora de estos escritores, pues ellos están expuestos allí. Es una metáfora un tanto dislocada pues están expuestos a mirarse a sí mismos en relación con aquello que los rodea.

Bibliografía

Barthes, Roland (2002). *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, Buenos Aires, Paidós.
Baudrillard, Jean (2010). *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI.

- Berman, Marshall (2008) [1982]. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI.
- Colombi, Beatriz (1997). "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío", *Orbis Tertius*, año II, N°4:1-9.
- Darío, Rubén (1976). *Autobiografías*, Buenos Aires, Marymar.
- (2000) [1901]. *Peregrinaciones*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Obras Completas* t. XII [1919], Madrid, Mundo Latino. Localización, Biblioteca de la Universidad de Barcelona.
- Diccionario Real Academia Española*. Versión en línea: www.rae.es
- Fernández, Teodosio (1987). *Rubén Darío*, Madrid, Historia 16.
- González Stephan, Beatriz (2006). "Invenciones tecnológicas. Mirada poscolonial y nuevas pedagogías: José Martí en las exposiciones universales". González Stephan, Beatriz y Jens Andermann (eds.) (2006). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*,. Edición bilingüe castellano-portugués, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1980). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Buenos Aires, FCE.
- Martí, José (2001) [1889]. *La exposición de París*. Edición crítica. Investigación, presentación, estudio valorativo y notas de Salvador Arias, Centro de estudios martianos, La Habana.
- Mongin, Oliver (2006). *La condición urbana*, Buenos Aires, Paidós.
- Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Montaldo, Graciela y Osorio Tejeda, Nelson (1995). "El modernismo en Hispanoamérica", *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Tomo II, Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila Editores Latinoamericana: 3184-93.
- Quiroga, Horacio (1999). *Diario de viaje a París*, Buenos Aires, Losada.
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.
- (1985). "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". Rama, Ángel. *La crítica de la cultura de América Latina*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE.
- Rotker, Susana (2005). *La invención de la crónica*, Buenos Aires, FCE.
- Scarano, Mónica – Barbería, Graciela (2006). "La modernidad como espectáculo (Lecturas de Exposiciones en París en el fin de siècle y la primera posguerra)". *Aristas*, Revista de la Facultad de Humanidades-UNMDP: 99-117.
- Viñas, David (1982). *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL.
- Zanetti, Susana (1997). *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (coord.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, Buenos Aires, Eudeba.