



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El kodak porteño de Enrique Loncán

Autor:

Frey, Maria Luisa

Tutor:

Romano, Eduardo

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
16-6-30

Tesis 16-6-30

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 857.819	MESA
28 DIC 2009	
Agr.	ENTRADAS

Tesis para la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana

El kodak porteño de Enrique Loncán



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Maestranda: María Luisa Frey

Director: Dr. Eduardo Romano

Fecha de entrega: 28 de Diciembre de 2009

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando,
cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

Jorge Manrique

Rima LXXXVIII

Errante por el mundo fui gritando:
“La gloria ¿dónde está?”
Y una voz misteriosa contestóme:
“Más allá... más allá...”

En pos de ella perseguí el camino
que la voz me marcó;
halléla al fin, pero en aquel instante
el humo se troncó.

Más el humo, formado denso velo,
se empezó a remontar.
Y penetrando en la azulada esfera
al cielo fue a parar.

Adolfo Bécquer

Para Mirtha Bustos, mi madre,
que padeció la distancia en silencio...

Agradecimientos

El camino hasta acá ha sido largo y con él pasaron muchas personas que me acompañaron desde distintos lugares, a todas ellas quiero agradecerles...

En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento sincero a mi director, el Doctor Eduardo Romano, quien gestó en mí la iniciativa de investigar sobre Enrique Loncán, y por haberme ayudado a crecer intelectualmente.

Este trabajo no hubiera sido el mismo sin el aporte valioso de la familia Loncán, especialmente quiero mencionar a Juan Loncán por dejarme acceder a sus recuerdos más entrañables que colaboraron con mi investigación.

Por otro lado, quiero agradecer a mi amiga del alma, Jackeline Robledo, por alentarme permanentemente a terminar esta etapa de mi vida, por creer en mí y haber estado siempre cerca para no dejarme declinar. El mismo reconocimiento le debo a Sandra Cutro por las largas horas que le dedicamos a este momento. No puedo dejar de nombrar a Margarita Moscheni, que fue un fuerte pilar emocional en todos estos años.

Esta Maestría la inicié con dos personas talentosas e intelectualmente brillantes que no solamente compartimos lo académico, sino que forjamos una gran amistad. Gracias a Isabel Suppé y a Schana Lago por todas las instancias que vivimos juntas desde el primer día en Puán.

En el plano laboral quiero agradecer a los directivos del Colegio Manantiales, por la comprensión y el acompañamiento durante la etapa de escritura de la tesis. A mis compañeras de trabajo, que escucharon una y otra vez sobre mis avances hemerográficos: Patricia Romani, Martha Casco, Mabel Cantarelli, Estela Otones y Alejandra Expósito.

Por último y no menos importante, quiero agradecer a las personas que entendieron mis ausencias y acompañaron desde lo afectivo este largo proceso desde sus inicios: a mis padres, que debí dejar en San Juan para seguir estudiando, a Juan Manuel Muñoz por apoyar mis proyectos de forma incondicional, a Elsa Castro por abrirme las puertas de su casa y a Giovanna Bustos por su inmenso cariño que me fortaleció cada día.

Índice

Introducción.

Recorrido Historiográfico.....	5
La crónica como objeto.....	7
El dialogo entre el cronista y el lector.....	12
Antecedentes de la crónica: el cuadro costumbrista	14
La revista <i>El Hogar</i>	17
Kodak porteño, tipos que pasan.....	19

Capítulo I.

Enrique Loncán: aspectos significativos de su vida pública y privada.

I.1. Introducción.....	24
I.2. Curriculum Vitae.....	27
I.3. El perfil de un demócrata. Investigación heurística.....	31
I.4. La sombra de la muerte.....	41

Capítulo II.

Enrique Loncán entre Buenos Aires y París

II.1. Buenos Aires, vida cotidiana.....	56
II.1.1. La ciudad como objeto de estudio.....	61
II.1.2. La Gran Aldea.....	64
II.1.3. Calle Florida, corazón de la ciudad.....	70

París capital del cosmopolitismo latinoamericano. Principios de siglo XX a través de la mirada de Enrique Loncán

II.2. París para los intelectuales argentinos del siglo XIX.....	80
II.2.1. Enrique Loncán cronista de la gran ciudad cosmopolita (París).....	85
II.2.2. Su devoción parisina.....	93
II.2.3. Su partida de Francia.....	96

Capítulo III

Enrique Loncán continuador del estilo escriturario de Lucio V. Mansilla. Desde la parodia del género hacia el pastiche de las *causeries*

III.1. Introducción.....	102
III.1.1. La llamada "generación del 80".....	106
III.2. Cuestión de género: la <i>causerie</i> y el <i>kodak</i>	112
III. 2.1 Las <i>causeries</i> de Mansilla y los <i>kodaks</i> de Loncán.....	115
III.3. El escritor de las <i>causeries</i> y el escritor de los <i>kodaks</i>	128
III.3.1. Enrique Loncán y su heterónimo <i>Américus</i>	135
III.3.2. El relato autobiográfico en las <i>causeries</i> de Lucio V. Mansilla	149
III.4. El lector de <i>Sud- América</i> y <i>El Hogar</i>	156
III.4.1. El pacto de lectura de <i>Sud -América</i> y <i>El Hogar</i>	159
III.4.2. Enrique Loncán <i>lector real</i> de Lucio V. Mansilla.....	170
III.5. El paratexto como guía de lectura de las <i>causeries</i> y de los <i>kodaks</i>	173

Capítulo IV.
El kodak porteño de un etólogo

IV.1. Introducción.....	179
• El simpático profesional.....	180
• El desflorador de escándalos.....	182
• El eterno testigo presencial.....	182
IV.2. El álbum de fotografía verbales.....	187
• El etiólogo de las grandes fortunas.....	192
• El husmeador de quiebras.....	192
• La cosa está que arde.....	192
IV.3. Las estrategias kodácicas.....	195
• El cultivador de embajadores.....	196
• El periodista que no escribe nunca.....	198
• El comisionófilo polivalente.....	202
• El recetador automático.....	202
• El único que sabe lo que es el "dumping".....	203
• El cumplidor contagioso.....	204
• El guarango de la calle 7.....	204
V. Conclusiones.....	210
VI.1. Bibliografía por temas	
VI.1.1.Obra de Enrique Loncán.....	216
VI.1.2.Bibliografía crítica sobre Enrique Loncán.....	217
VI.1.3.Publicaciones Periódicas.....	217
VI.1.4.Diarios Locales de la Provincia de Tucumán.....	218
VI.1.5.Otras publicaciones periódicas citadas.....	220
VI.1.6.Bibliografía sobre las revistas argentinas.....	220
VI.1.7.Bibliografía sobre crónica y costumbrismo.....	221
VI.1.8.Bibliografía sobre la ciudad.....	223
VI. 1.9.Bibliografía sobre ironía, parodia y humor.....	224
VI.1.10.Bibliografía sobre narrativa.....	225
VI.1.11.Bibliografía sobre argumentación.....	226
VI.1.12.Bibliografía sobre el suicidio.....	226
VI.1.13. Bibliografía sobre París y Rubén Darío.....	227
VI.1.14. Bibliografía Capítulo III Mansilla- Loncán.....	229
VI.2.Bibliografía General.....	232
VII. Lista de crónicas analizadas de <i>Charlas de mi amigo</i>	235

INTRODUCCIÓN

Recorrido Historiográfico

Este trabajo comenzó siendo un proyecto que tenía como principal objetivo estudiar la representación de la ciudad en el “Kodak porteño: tipos que pasan...” de Enrique Loncán. Sin embargo, el primer acercamiento a su obra abrió diversos caminos. En primer lugar, el paso de la vieja aldea a la ciudad modernizada. La añoranza de un pasado mejor, es una de las temáticas presentes en la producción loncaniana, un vestigio de esto es su tercer libro, *Aldea Millonaria*. Asimismo, el progreso continuo de la metrópolis sedujo la mirada del cronista y logró *La conquista de Buenos Aires*, su cuarto libro de crónicas urbanas.

Las páginas siguientes son el resultado de una larga investigación hemerográfica que se centró en rescatar la mayor parte de su producción, plasmada en infinidad de artículos, comentarios y ensayos que aparecieron en numerosas publicaciones argentinas- *La Gaceta de Buenos Aires*, *La Nación* (en la que colaboró hasta el fin de sus días), *Caras y Caretas*, *Nosotros* y *El Hogar*- y del exterior. Esta característica hace que se torne difícil dimensionar la totalidad de su obra. Como parte del trabajo de organización y descripción del conjunto documental que perteneciera al escritor, se realizó una sistematización bibliográfica que permitiera reconstruir su labor crítica y periodística.

Enrique Loncán perteneció al grupo de escritores a los que se debe rescatar, periódicamente, de las zonas de penumbra en que suele arrumbarlos la crítica literaria. María Teresa Gramuglio en su artículo “Desconcierto en dos tiempos” se cuestiona:

¿Cuántos (libros) quedan para siempre en el limbo que no los condena al “infierno de la mala literatura” ni los asciende al paraíso de la buena? ¿Cuáles son las razones, en otros casos, del silencio que tan a menudo rodea esos libros que de modo visible (o habría que decir invisible) trastornan convenciones, introducen innovaciones temáticas

y formales a contrapelo de las tendencias predominante? Hay libros de los que no se habla.¹

De los libros de Loncán sí se habló y mucho en su contemporaneidad, luego se su obra se fue silenciando, tal vez porque no perteneció a ninguno de los dos grupos predominantes en la década del 20, Florida y Boedo. Tal vez porque no polemizó con ninguno de ellos. Lo cierto es que sobre su producción literaria hay un par de artículos críticos, pero que no se centran en revalorizar las transformaciones que produjo en el género de la crónica para dar lugar a sus *kodaks*, sino que más bien aparece como parte de una generación de suicidas. Este trabajo intenta ser un aporte significativo sobre un escritor polifacético que en vida contó con el reconocimiento y la admiración de sus colegas.

La primera aproximación a la narrativa de Enrique Loncán será desde su postura asumida como continuador y en parte renovador de la retórica de los costumbristas del siglo XIX, inserto a su vez en otro contexto, la década del 30, y en otra clase de publicaciones periódicas: *El Hogar* y *La Nación*. Como periodista compartió su trabajo con Rubén Darío, Roberto Arlt, entre otros. Destaco a estos dos autores porque con ellos tendrá una afinidad particular. Con Darío compartió el amor por París, ambos tuvieron la oportunidad de ser corresponsales para el diario *La Nación* en dos momentos históricos decisivos. El poeta modernista lo hizo durante la Exposición Universal y Loncán cuando estalló la Segunda Guerra Mundial. Con Roberto Arlt colaboraron en la revista *El Hogar* y a ambos les apasionó el estudio de la porteñidad: Arlt escribió sus aguafuertes y Loncán sus *kodaks* porteños.

Dentro de la diversidad de tipologías textuales, la obra loncaniana se centra en la crónica urbana. Este tipo de discurso aumenta nuestra comprensión y conocimiento porque hace visible lo invisible, tanto si se trata de algo ya conocido o como de algo desconocido. Partiendo de esta premisa, Enrique Loncán hace visible a través del humor el espectáculo de las flaquezas humanas y de esta manera ejemplifica y alecciona a una sociedad a su juicio devaluada.

¹ María Teresa Gramuglio, "Desconcierto en dos tiempos", en Cella, Susana (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998, p. 138.

La crónica urbana como objeto

Buenos Aires comienza a constituirse como una ciudad moderna a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Los diferentes cambios que se van produciendo en su urbanización se ponen de relieve en las distintas publicaciones periódicas de la época. El cambio de siglo dejó atrás una ciudad colonial hispánica para dar lugar a una ciudad europeizante afrancesada.

La crónica urbana es un género heterogéneo que oscila entre lo periodístico y lo literario, permitiendo diferentes abordajes. A comienzos de siglo XX forma parte activa del registro escrito de las ciudades cosmopolitas. Muchos de los poetas son a su vez periodistas; a través de este tipo de textos apuntan a un público especial, que posee ciertas características que no pueden desconocerse. Pero lo que interesa de una crónica y lo que la diferencia del resto de los artículos que forman parte de los diarios, es la forma en que está escrita: es esto lo que atrae al público lector. Será el estilo lo que caracterizará a José Sixto Álvarez en sus artículos costumbristas en *Caras y Caretas*, del mismo modo a Rubén Darío como cronista de *La Nación* y más tarde a Roberto Arlt como colaborador de *Don Goyo* y como aguafuertista después en *El Mundo*.

La crónica urbana se caracteriza por la manera que tiene, quien enuncia, de mirar y caracterizar la ciudad. Y el sello que diferencia a un cronista de otro proviene de cómo asume su rol y conjuga dos partes fundamentales de este tipo de texto: la mirada que se deja ver en la escritura.

Las diferentes crónicas dejaron testimonio de las transformaciones de la ciudad, pero también construyeron una imagen de la sociedad en su conjunto, porque los diferentes personajes característicos que aparecían quedaron registrados en ellas. Un tipo de cronista celebra o exalta las súbitas modificaciones y las acompaña a través de su escritura (Eduardo Wilde y los modernistas); otros, consternados ante los defectos que advierten en la sociedad, sienten la imperiosa necesidad de comparar y añorar un pasado más estable. En esta segunda línea se ubican los textos de Enrique Loncán, en el que se observa por momentos una acerba descripción del Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX, signado ya, para él, por la decadencia en las costumbres y la

pérdida de valores tradicionales. Su labor la realiza entre los años 1920 – 1940. Fue una de las figuras de mayor interés y relieve dentro del grupo de cronistas urbanos y fue parte de la pléyade de un grupo de escritores humoristas, conjuntamente con Arturo Cancela (1882-1957), Enrique Méndez Calzada (1898-1940) y Roberto Gache (1891-1966).

El humor le permitió revestir las críticas más mordaces a los políticos, periodistas y profesores que fueron sus colegas, en el Congreso, en las redacciones de las publicaciones periódicas y en la Facultad de Derecho. Para poder decir todo lo que quería decir de ellos popularizó su seudónimo *Américus*. Este heterónimo se convirtió en el narrador diletante de sus crónicas. En tal sentido, este personaje ficcional proteico tiene a su disposición todo un abanico de estrategias argumentativas y narrativas que obedecen a múltiples funciones, tales como satirizar las conductas humanas e intercalar opiniones dirigidas hacia el lector, a través de un estilo irónico y digresivo.

Para delimitar la práctica de este narrador cronista, en tanto enunciador de un texto híbrido, se aplicará un marco conceptual a partir de las teorías narratológicas como la propuesta por Mieke Bal en *Teoría de la narrativa*, en la que se define a los sujetos *actantes* como los que causan o sufren acontecimientos funcionales. Es importante analizar el comportamiento de los personajes en los *kodaks*, porque son actores verosímiles, cuyo correlato el lector puede encontrar en las calles porteñas. En la misma línea, Jorge Lozano desarrolla el análisis del discurso fundamentalmente a partir de los estudios sobre la enunciación, es decir la puesta en discurso de la lengua por un sujeto². Dicho de otro modo, cada discurso se presenta a sí mismo de determinada manera, orienta su propia lectura e interpretación, establece por lo tanto una cierta relación con sus usuarios. Además, no sólo el contexto determina el sentido de las producciones significativas, también éstas actúan sobre ese contexto. El cronista define, califica el texto y, por ende, a su interlocutor.

Asimismo, a través de su producción, Loncán ha desarrollado lo que Gerard Genette denomina una escritura palimpséstica, aludiendo con esta imagen al orden de las relaciones textuales “en las que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por la transparencia.”³

² Jorge Lozano y otros, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1989.

³ Gerard Genette, *Palimpsestos*, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

En síntesis, el carácter palimpséstico de su literatura no sólo se expresa en la reescritura de las *causeries* de Lucio V. Mansilla, sino también en la parodia y el pastiche de formas escriturarias correspondientes a la llamada generación del ochenta y a la de sus contemporáneos. Con una proyección más teórica al respecto, Genette sostiene que la literatura es un conjunto coherente, un espacio homogéneo en el interior del cual las obras se rozan y se penetran unas a otras. En su libro *Palimpsestos*, define su método y distingue cinco tipos de prácticas transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Como esta investigación apunta a estudiar el fenómeno de la hipertextualidad entre Enrique Loncán y Lucio V. Mansilla defino esta categoría, en palabras de Genette, como toda relación que une a un hipertexto (B) con un texto anterior o hipotexto (A). Este último se introduce, como una especie de reescritura compleja. La relación que se establece entre el hipertexto y el hipotexto se realiza por transformación o por imitación. Así, en el primer caso se presenta la parodia y en el segundo el pastiche. Ambas formas integran en las crónicas loncanianas con diferentes intenciones.

La crónica fusiona las tramas narrativa, argumentativa y descriptiva, por ello se analizarán los *kodaks porteños* desde una perspectiva narrativa, considerando la teoría propuesta por Genette en el “Discurso del relato” de *Figuras III*. Para el crítico francés, historia y narración no existen más que por mediación del relato, pero, recíprocamente, el relato o discurso narrativo no existe sino en la medida en que cuenta una historia (sin lo cual no sería narrativo) y en que alguien lo profiera (sin lo cual no sería discurso). De ahí que, para el teórico, el análisis del discurso narrativo o relato, sea en esencia el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración. Los *kodaks* presentan un tiempo, un modo y una voz que los diferencia del resto de las crónicas urbanas, por eso el análisis discursivo tenderá a subrayar las particularidades del género.

Del mismo modo, como la crónica también posee rasgos argumentativos se considerarán los aportes teóricos de dicha trama. Los textos loncanianos tuvieron una gran aceptación por parte de los lectores, como es consecuencia del lugar que Loncán les otorgó. Roberto Marafioti, en *Los patrones de la argumentación*, destaca que se debe considerar la noción de auditorio como determinante de las posibilidades de tener

éxito o de no tenerlo en la argumentación. La fuerza de un argumento es proporcional al grado de acrecentamiento de la adhesión que provoca.⁴ Aquí se debe incluir la noción de contexto como determinante de la validez o invalidez de un discurso. Enrique Loncán concentraba su público lector en las diferentes publicaciones periódicas en las que colaboró y los registros hemerográficos demuestran que tenía un auditorio que lo seguía tanto en sus conferencias como en sus otros textos.

Marafioti centra su objeto de estudio a partir de dos teorías que cree fundamentales. Por un lado, la propuesta de Chaïm Perelman quien en 1958 y en Bélgica, publica *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*: “El interés desde el punto de vista del *análisis del discurso* estriba en que su propuesta resulta eficaz para advertir los mecanismos que emplean los hablantes con el fin de imponer sus puntos de vista a los interlocutores.”⁵ Por otro lado, la propuesta de Stephen Toulmin, también de 1958 y en Inglaterra, *The uses of argument*. El investigador argentino señala que el texto de Toulmin está marcado por los postulados metodológicos del *análisis lingüístico*-distingue entre un uso instrumental del lenguaje y un uso argumentativo-, en cambio, Perelman se centra en la noción de auditorio porque la considera esencial puesto que permite preguntarse sobre nuevas bases acerca del problema de la evaluación de los argumentos. La fuerza de un argumento es proporcional al grado de acrecentamiento de la adhesión que provoca. El auditorio debe ser considerado también en términos del análisis del discurso, pues implica considerar el conjunto de la situación argumentativa como determinante de las posibilidades de tener éxito o de no tenerlo en la argumentación.⁶ Como mencioné anteriormente, Loncán principalmente pensó sus crónicas para entregarlas a las diferentes publicaciones periódicas de las que fue colaborador, luego vino la recopilación de las crónicas dispersa en cuatro libros. Entonces, escribir en función de un público lector de revistas y diarios determina su modo escriturario.

Otro concepto fundamental analizado por Marafioti es el de los argumentos basados en la estructura de lo real. Determina tres modelos distintos: los que tienden a aproximar de modo recíproco dos acontecimientos sucesivos dados por medio de un

⁴ Roberto Marafioti, *Los patrones de la argumentación: La argumentación en los clásicos y en el siglo XIX*, Buenos Aires, Biblos, 2003.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ *Idem.*, p.102.

nexo causal. Los que, dado un acontecimiento, tratan de descubrir la existencia de una causa que haya podido determinarlo. Los que, ocurrido un acontecimiento, procuran evidenciar las consecuencias que deben resultar. Este último es conocido como argumento pragmático, puesto que reduce el valor de la causa al de sus consecuencias. Los *kodaks* porteños tendrán la característica particular de pertenecer a alguno de esos modelos, aunque en la mayoría del corpus se presentan los tres en forma correlativa.

Vincenzo Lo Cascio, en la *Gramática de la argumentación*, presenta una tipología argumentativa cuyos esquemas o modelos aplicables a las crónicas loncanianas serían: la argumentación no formal que comprende la estructuración y el procedimiento argumentativos en las situaciones comunicativas no formales (conversación, discusión) parecen más libre. Sin embargo, la mayor parte de las veces un texto argumentativo de este tipo empieza con la formulación de una opinión. Loncán intentará establecer con sus lectores una relación dialógica y de ahí deriva el título de su primer libro, *Las charlas de mi amigo*. Asimismo, en algunas crónicas la argumentación se presenta en forma oculta o indirecta: el texto aporta un discurso del que es posible deducir sólo indirectamente un argumento a favor o en contra de una opinión. En ocasiones, los *kodaks* surgen para responder a alguna inquietud de los lectores producida por las temáticas de sus crónicas. En tales casos, la argumentación simula ser libre, es decir, el orden de los componentes argumentativos parecieran presentarse de manera casual, aunque una vez recopilados en los libros se puede establecer el mapa que estructura la lógica de los *kodaks*. Nunca presenta un “tipo que pasa” en forma aislada, generalmente forma parte de una tríada en la que sus miembros comparten los mismos vicios sociales.

Por otro lado, Lo Cascio define la argumentación como un acto de habla cuyas características principales estribarían en definir la posición de un hablante respecto a un posible problema, o bien, sirve como procedimiento heurístico para descubrir y formular, analizando ciertos datos, una opinión personal que de esta manera se hace explícita o trata de comunicar a otros hablantes un juicio propio provisto de argumentos que pueden probar su validez⁷. Las crónicas urbanas de Loncán serán leídas como actos de habla que tratan de revelar las intenciones del hablante y, en muchos casos, provocar reacciones específicas en los interlocutores. El acto de habla a menudo comporta y exige una acción del interlocutor.

⁷ Vincenzo Lo Cascio, *La gramática de la argumentación*, Buenos Aires, Madrid, Alianza, 1998, p.47.

Según Aristóteles, son tres las cuestiones que pueden estudiarse en relación con el discurso: una, sobre qué bases se asentarán los argumentos, la segunda, cómo serán demostrados y expuestos, y la tercera, cómo deben disponerse las partes del discurso. Ya que no es suficiente saber qué decir, sino que es forzoso también saber cómo decirlo. Enrique Loncán fue un experto orador, tenía un dominio retórico que deslumbraba a su auditorio. De tal modo que ese aticismo lo trasladó a sus crónicas.

En algunos textos los argumentos para defender o justificar una opinión se presentan de forma ambigua o camuflada, o a través de la ironía, como en el caso de Loncán. Sobre el concepto de ironía y humor la bibliografía es extensa, sin embargo todos los teóricos coinciden en considerar que es el lector el principal intérprete del texto irónico y que el humor varía con las épocas, los individuos que lo ejercitan o el país donde nace. De esta manera, Linda Huchean advierte que el papel del lector consiste en reponer o completar la comunicación que se origina en la intención del autor sin su reconocimiento la ironía queda sin efecto. En cambio, el humor en cuanto a sus condiciones debe unir: sutileza psicológica, fina observación y un comentario oportuno.

El diálogo entre el cronista y el lector

Loncán marcó una tendencia y es indudable que contaba con lectores habituales que estaban acostumbrados a leer con cierta complicidad lo que él planteaba en sus textos. Un lector loncaniano sabe que nada está librado al azar, en palabras de Barthes, “desde el momento en que un azar significa algo, ya no es un azar.”⁸ Del mismo modo, el crítico francés plantea que hay dos tipos de relaciones que pueden articular la estructura del suceso: por un lado la “causalidad” y por otro la “coincidencia”. Por lo tanto, en las crónicas de Loncán no es una coincidencia el paratexto y el lector lo sabe. Todo el dispositivo paratextual es una pista para la lectura. Está conformado habitualmente por una dedicatoria dirigida a otro escritor o a un político o a un hombre público conocido suyo, y es frecuente el uso del epígrafe, que generalmente está en francés o en inglés.

⁸ Roland Barthes distingue dos conceptos fundamentales para la estructura de un suceso: el azar y el colmo. El colmo tiene por función el operar la transformación del azar en signo. “La estructura del suceso”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 234.

Para esta investigación se trabajará con un corpus de textos denominados por el autor “Kodak porteño; tipos que pasan...”. La alusión de ese título supone ya una combinación de la literatura con el desarrollo tecnológico, en particular con la fotografía. Estos “kodak” fueron publicados en primera instancia y en su gran mayoría en la revista *El Hogar*, durante la década del 30, y luego fueron reunidos en *Aldea Millonaria (Penúltima charla de mi amigo)* de 1933 y *La conquista de Buenos Aires. (Últimas charlas de mi amigo)* de 1936. Uno de los ejes de análisis será comprobar cómo se insertó el discurso de la crónica de Loncán en el discurso predominante de la población. A partir de esto, la teoría que se aplicará es la propuesta por Eliseo Verón en el contrato de lectura: “En un soporte de prensa, como en cualquier otro discurso, todo contenido es necesariamente tomado a cargo por una o múltiples estructuras enunciativas. El conjunto de estas estructuras enunciativas constituye el contrato de lectura que el soporte propone a su lector”⁹. El soporte textual de la revista incide de una manera u otra en el estilo de la crónica. Los lectores de la revista *El Hogar* eran especialmente mujeres. Los artículos de la publicación tenían que ver en general con la moda y con la actualidad social del país. En ese contexto se incluyen los artículos de Enrique Loncán. Al elegir los lugares donde publicaba, también se definía como continuador de una generación de escritores costumbristas que añoraba un pasado mejor y conservador y fue, por qué no, el último de esa genealogía. Intentó plasmar el ocaso de una sociedad que cambiaba el rumbo y los valores que hasta entonces la habían guiado, lo cual era producto de una serie de factores, entre ellos: políticos, urbanísticos y estilos de vidas modernizados.

Marcos Soboleosky, en 1962, publica el único libro que le rinde un homenaje e intenta sacarlo del ostracismo titulado precisamente, *Enrique Loncán*. El crítico hace un recorrido por la obra loncaniana y recopila algunos textos, cuyos temas versan sobre París, el parlamento y la facultad de derecho, el jockey club y el círculo de armas, o diferentes tipos humanos como “El guarango”, “El sincero insoportable”, “El inteligente sonzo”, entre otros. En el Prólogo sintetiza aspectos fundamentales de la producción de Loncán diciendo que sus libros, integrados por breves discursos, relatos, aguafuertes, anécdotas y evocaciones, se dejan transitar sin incomodidades y le refrescan al lector el

⁹ Eliseo Verón, *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1996.

pintoresquismo de una época no lejana, pero que ya se fue definitivamente: los años que transcurren entre las dos guerras mundiales, de tanta repercusión para la Argentina.

Este libro sirve como primer referente para ingresar al mundo loncaniano. Del mismo modo sucede con el artículo escrito por Jorge Rivera y Eduardo Romano *El costumbrismo hasta la década del cincuenta*, en el que Rivera subtitula una parte “Loncán: la descripción de un mundo” y señala al respecto que Loncán, ante todo, fue un típico porteño de cierta clase, dueño de una cultura anglo-francesa y de una capacidad para examinar el pequeño universo de *snoobs*, figurones y arribistas que lo rodeaba. Un universo que conocía de primera mano y cuyas claves sólo podían ser descifradas, muchas veces, por los propios interesados, o por el círculo, obviamente restringido, al que acostumbraba a dedicar sus cuentos, diálogos, viñetas y epístolas. Prolongando una costumbre que había cultivado en su época el Lucio V. Mansilla de *Entre-Nos. Causeries del jueves*.

Antecedentes de la crónica: el cuadro costumbrista

Sin duda alguna, Loncán es un continuador de la llamada generación del 80 y a la vez la concluye. El grupo heterogéneo de escritores y políticos que formaron parte de dicha generación tenían un mismo objetivo: la formación de la identidad nacional. Si bien esta tarea ya la había iniciado la generación del 37 con Alberdi, Echeverría, Gutiérrez y Sarmiento, fue en las postrimerías del siglo cuando el costumbrismo adquiere especial importancia, sobre todo a consecuencia del aluvión inmigratorio y sus efectos. El artículo de costumbres se presenta como un texto cuyos caracteres responden a una nueva situación histórico- social. Eduardo Romano señala que la escritura llamada costumbrista prefiere cierta temática, pero como un género no se define exclusivamente por eso, hay que tener en cuenta también la actitud o preceptiva adoptada, por una parte, y por otra que el articulista de periódicos suele dispararse hacia aspectos impensados, también porque esa posibilidad forma parte de su oficio.¹⁰

Giaconda Marún en su libro *Orígenes del costumbrismo ético-social*, busca definir los comienzos del relato costumbrista y los encuentra en los periódicos ingleses *The Tatler* (1709) y *The Spectator* (1711) con los ensayos que publicaron en esos

¹⁰ Eduardo Romano, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico- literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004, p. 71.

diarios Addison y Steele.¹¹ Un continuador de esa vertiente crítica fue el afrancesado Mariano José de Larra en España.

En tal sentido, Larra sostiene que el autor de los cuadros de costumbres debe ser un observador agudo y perspicaz, colocado constantemente en una posición aislada o independiente y debe poseer un lenguaje elocuente.¹² De esta manera, el carácter determinante del periodismo en el desarrollo del género ya había sido destacado en el siglo XIX por los propios escritores costumbristas españoles: “los periódicos fueron, pues, los que dieron la mano a los escritores de estos ligeros cuadros de costumbres, cuyo mérito principal debía consistir en la gracia del estilo”¹³. Mesonero Romanos agrega que si bien España cuenta con una gran tradición de escritores moralistas y satíricos, el desarrollo de la prensa es una condición necesaria para la constitución del artículo de costumbres como forma breve.¹⁴

Por otro lado, la literatura costumbrista argentina busca sus fuentes por ambos lados. La influencia de Larra en los escritores de la generación del 37 es muy fuerte, pues se la considera como el modelo a seguir, a la vez que Addison y Steele dejan huellas en Alberdi y en el periódico *La Moda* (1837); en Sarmiento que, por ese entonces, estaba exiliado en Chile y funda *El Progreso* (1842). Tanto Alberdi como Sarmiento hacen uso del artículo costumbrista para denunciar lo que consideraban defectos de la sociedad con el fin de extirparlos. Trataron diversos temas como la mujer y su rol en la sociedad, el urbanismo, las diversiones y paseos, el papel social de la prensa, el comercio porteño, las escenas de la vida de provincia y de la vida elegante.

Enrique Pupo Walker¹⁵ define el relato costumbrista como una forma narrativa que tiene su núcleo de tensión en las agudezas o peripecias que el narrador consigue. Para lograrlo, el relato circunscribe *a priori* un registro de vivencias que el relator necesariamente comparte con su público inmediato. El texto suele transformarse en una suerte de espectáculo o de estampa gráfica de sucesos muy variados. Asimismo, el crítico sostiene que sería casi siempre una narración de tono confesional que se atiene a

¹¹ Giaconda Marún, *Orígenes del costumbrismo ético- social*, Florida, Universal, 1983. En este trabajo establece el deslinde entre la descripción costumbrista y el artículo costumbrista, dos conceptos que suelen confundirse pero que tienen marcadas diferencias.

¹² Mariano José de Larra, *Artículos*, edición, introducción y notas de Carlos Seco Serrano, Barcelona, Planeta, 1964, p.511.

¹³ *Ibid.*, p.1014.

¹⁴ Ramón Mesonero Romanos, *Escenas matritenses*, Barcelona, Bruguera, 1970.

¹⁵ Enrique Pupo Walker, “El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde”, en *Revista Iberoamericana*, n° 44, enero-junio de 1978, p.5.

un marco temporal fijo y que toma como punto de referencia el contexto social inmediato. En esta línea de análisis, Aníbal González apunta que el artículo de costumbres enfatiza la figura del espectador, un mirón que ofrece un cuadro social como resultado de su observación. Por lo tanto, al representar al sujeto como espectador, el mundo se transforma en un teatro¹⁶.

La narrativa costumbrista argentina sintetizó el realismo y el naturalismo europeos logrando un estilo propio que no era el planteado en España ni en Inglaterra. Sin embargo, después de la caída de Rosas y de la nueva situación del país, el género se estancó para luego resurgir en la década del 80. La realidad político- social obligó a los escritores a hacerse eco de lo que estaba ocurriendo día a día. Así, algunos de los artículos de Bartolito Mitre en *La Nación*, o los de Manuel Láinez en *El Diario*, señalaron el rumbo del relato costumbrista.

Sin embargo, esta forma de representar la realidad adquiere otra dimensión con el Modernismo. Muchos son los trabajos críticos que versan sobre la crónica como un género híbrido entre el periodismo y la literatura en los escritores modernistas. A partir de dichas investigaciones hay una revalorización de la obra de José Martí y Rubén Darío como cronistas.

Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, plantea el estudio de la crónica como un procedimiento lateral donde la literatura representa en el periódico su encuentro y su lucha con los discursos tecnologizados y masificados de la modernidad. El crítico la considera una forma menor que posibilita el procesamiento de zonas de la cotidianidad capitalista. (Ramos, 1989: 112)

Susana Rotker retoma, en *La invención de la crónica*, los presupuestos planteados por Julio Ramos y centra su investigación en la obra José Martí como corresponsal en Nueva York. La investigadora postula una serie de preguntas que problematizan la imagen convencional del modernismo y su torre de marfil, la función social de la literatura, la hegemonía del discurso de un grupo de poder o clase social. Su objetivo fundamental es leer a través de las crónicas otra forma de las prácticas discursivas: como signos de interacción entre institución, sociedad y formas de discurso. Por ello, Rotker define a la crónica modernista como una obra de arte por su originalidad y por su ejemplaridad.

¹⁶ Aníbal González, *La Crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa, Turanzas, 1983, p.68.

Otros trabajos también se centran en los cronistas modernistas como el de Beatriz Colombi en *Crónica y modernismo: una aproximación a su retórica* que toma como eje la producción de Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío.

Ana Atorresi, en *La crónica periodística*, analiza esta tipología como un relato que narra un acontecimiento dando la ilusión de un desarrollo cronológico. Así, es definida por Lyotard como un texto que produce temporalidad y por Todorov como un texto referencial con temporalidad representada. Desde el punto de vista del discurso narrativo propio de la crónica periodística, sigue a Genette en cuanto a la categoría de tiempo remite a la relación entre dos líneas temporales: “la de la historia efectivamente ocurrida y la del relato que se hace de ella” (Atorresi, 1995:26). En consecuencia, encuentra dos modos básicos de organizar temporalmente la crónica desde el punto de vista del orden: correspondencia o paralelismo entre el orden de la historia y la del relato y las anacronías entre el orden de la historia y el del relato.

De esta manera, la crítica literaria cuenta con un gran número de investigaciones que aluden a la generación del 80 y a los modernistas, pero son muy poco los trabajos que versan sobre los cronistas urbanos que escriben durante las décadas del 20 y el 30. Se produce como un receso por parte de los investigadores en cuanto al estudio de la crónica en este período. Si bien no deja de reaparecer con múltiples referencias a la obra de Roberto Arlt sobretodo durante su colaboración en el diario *El Mundo*. Un nuevo interés se produce durante la década del 60, con la inserción de Rodolfo Walsh y el género *non fiction*.

La revista *El Hogar*

Sobre las revistas ilustradas abundan los trabajos críticos referidos a *Caras y Caretas*, *Martín Fierro*, *Proa*, *Sur*, entre otras, pero no hay una investigación particular sobre *El Hogar*, que determine su espacio de circulación, su estilo, los escritores que publicaban en ella, y los tipos de textos que elegían publicar. Borges, por ejemplo, escribía reseñas críticas y ensayos en los que profundizaba aspectos temáticos de la literatura extranjera; Enrique González Tuñón y Arturo Cancela publicaban sus cuentos,

Roberto Arlt sus aguafuertes y, en el caso específico de Loncán, sus "kodaks porteños".

Uno de los aportes al estudio de las publicaciones periódicas es el de Eduardo Romano, en *Revolución de la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, en el que hace un recorrido minucioso por las particularidades que introdujeron las revistas ilustradas, aunque se centra especialmente en el fenómeno *Caras y Caretas*. Entre las particularidades a las que se refiere el crítico se destaca la fotografía como medio que va ganando espacio junto a lo verbal hasta consolidarse como una parte fundamental del lenguaje de dichas revistas. Estas fotografías, que dejan de ser sólo retratos para convertirse en instantáneas, reflejan los avances y los acontecimientos diarios. No comparte que sólo los modernistas hayan modificado el alcance de la crónica a fines del siglo XIX como lo ejemplifica con el aporte de Brocha Gorda (Julio Jaimes).

La revista *El Hogar*, "Ilustración semanal argentina" fue fundada en Buenos Aires en 1904. Sus números se proponían contar la historia de la semana, reproducir fotos de los acontecimientos importantes de la capital y las provincias y del mundo en general.

Sacerio Garí y Emir Rodríguez Monegal en *Textos cautivos, ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)* la definen como una "revista para el consumo fugaz con un gran valor literario". En general, eran más frecuentes los artículos para las amas de casa: sobre cocina, higiene, educación de los niños, economía doméstica y hasta instrucciones sobre cómo "la mujer de hoy" debería conducir un auto. No faltaban anuncios sobre ropa y peinados de última moda y a menudo se compartían secretos de belleza.

La revista de Alberto Haynes se autodefinía como un "texto sociológico, que tal vez nos ayude a comprender las imágenes que se proyectaban en la Argentina y el ritmo de vida que esas imágenes perpetran semana tras semanas en el público lector"¹⁷. Un estudio sociológico del hebdomadario revelaría las costumbres argentinas y el estilo de vida en la ciudad porteña de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, la importancia de *El Hogar* en la conformación de los gustos, vestimentas y conductas todavía no ha sido suficientemente estudiada. Fue por mucho tiempo la revista de mayor venta. Comenzó con el nombre de *El Consejero del Hogar*, "revista quincenal literaria,

¹⁷ *El Hogar*, 4 de diciembre de 1914, p.1.

recreativa, de moda y humorística", pero sin mayor eco, hasta que inició una evolución que se evidenció en la incorporación de otras secciones y en el cambio de la portada en la que podía leerse *El Hogar. Ilustración semanal argentina*. El formato definitivo lo encontró en 1935, cuando pasó a denominarse "Para la mujer, la casa y el niño", de manera tal que definió su público lector como fundamentalmente familiar.

Kodak porteño, tipos que pasan...

Loncán subtitula su obra como un "Kodak porteño", de lo que se infiere que, al igual que las fotografías, su escritura intenta ser una representación urbana capaz de abarcar algunos de los nuevos tipos humanos que transitaban la ciudad en la década del 30. El propósito de este trabajo consiste entonces en analizar la importancia que adquiere la foto en la obra loncaniana.

La palabra Kodak identifica desde 1888 a todos los productos de la empresa de George Eastman. El nombre de la marca que popularizó el invento surgió de un anagrama, juego que practicaba desde niño Eastman, cuando buscaba una forma sencilla, corta e interesante que se pudiese pronunciar sin dificultades en todos los idiomas. La primera Kodak consistió en un pequeño cajón portátil con un rollo de negativo de papel que permitía sacar hasta 100 imágenes.

La fotografía llegó a nuestro país cuatro años después de su nacimiento en 1843, cuando John Elliot instaló su estudio de daguerrotipo en la plaza de la Victoria, hoy plaza de Mayo. Desde ese entonces, la fotografía se convirtió en uno de los documentos más fehacientes de la historia, como un registro testimonial de los instantes, que dejarán de ser efímeros para proyectarse en el tiempo. Sólo la instantánea puede captar el tiempo y detenerlo. Esa vitalidad profunda enriqueció definitivamente al periodismo que hizo de la imagen uno de los registros esenciales. Con la fundación, en 1889, de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados se impusieron nuevas tecnologías y una nueva mirada sobre los argentinos. La fabricación industrial de negativos y los nuevos papeles al gelatino bromuro de plata dieron un nuevo impulso a la fotografía. La revista *Caras y Caretas* fue una de las primeras que abrió el camino a los reporteros gráficos.

La prensa periódica se vio beneficiada con las fotografías. Eduardo Romano enfatiza que esta técnica con posibilidades artísticas había alcanzado un rápido

desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX, con proyecciones inmediatas en el Río de la Plata (Romano, 2004:159).

La ciudad de Buenos Aires se puede conocer a través de sus primeras fotografías realizadas por Christiano Junior en su libro *Álbum de vistas y costumbres de la República Argentina*. En 1876 y 1877 sacó a la venta los dos primeros, ambos dedicados a la ciudad y la provincia de Buenos Aires, con doce fotos cada uno. Christiano fue reconocido por la sociedad porteña como uno de los principales fotógrafos de la ciudad, entre sus clientes se encontraron hombres públicos como Domingo F. Sarmiento, Lucio V. Mansilla, Adolfo Alsina y Luis Sáenz Peña. El primer estudio fotográfico de Christiano estuvo ubicado en la calle Florida. Allí permaneció hasta 1878, cuando vendió el negocio (incluido los álbumes de trabajo) a la sociedad Witcomb y Mackern, predecesora de la célebre casa Witcomb¹⁸. Muchas de las fotografías adjudicadas a Alejandro Witcomb pertenecen a Christiano. Las técnicas que ambos usaban eran diferentes, por un lado Junior trabajaba con placas emulsionadas manualmente con un proceso llamado colodión húmedo, Witcomb, en cambio, usaba placas industriales de gelatino-brumuro, importadas de Europa.

Diversos críticos han dedicado ensayos sobre la repercusión que tienen la fotografía en la sociedad. Uno de ellos es Roland Barthes en *La cámara lúcida*, quien asegura que “poseen un valor simbólico en una cultura determinada, son inductores de asociaciones de ideas o verdaderos símbolos y constituyen excelentes elementos de significación ya que, por un lado, son completos en sí mismos y, por el otro, remiten a significados claros y conocidos”. La imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y existen en ella elementos retóricos- la composición, el estilo-, susceptibles de funcionar independientemente como mensaje secundario. De esta manera, la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. Barthes agrega “como si el fotógrafo fuese en el límite un taxidermista de ese haber existido, la fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí. Pero en un tiempo que no le es propio”¹⁹.

Por otro lado, Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” afirma que el valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto

¹⁸ El archivo de la casa Witcomb cuenta con aproximadamente 500.000 negativos, conservados hoy por el Archivo General de la Nación.

¹⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

del recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Pero, cuando el hombre deja de fotografiarse a sí mismo para cambiar el punto de mira se produce una renovación exhibitivo. Destaca como fundamental en este proceso el trabajo de Atget, quien fue el primero en captar las calles de París, con él comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico. Esto originó un cambio en la recepción, puesto que inquieta hasta tal punto a quien las mira. Los periódicos van a cumplir un rol importante en la lectura que de ellas se haga, en algunas ocasiones la interpretación va a estar signada por los epígrafes que acompañan a las imágenes. Son las que indican el modo de leer las realidades representadas. Además, el crítico plantea el debate para determinar si la fotografía era un arte en las postrimerías del siglo XIX. Sin embargo, explica que esa disputa era expresión de un trastorno en la historia universal: “La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre”²⁰.

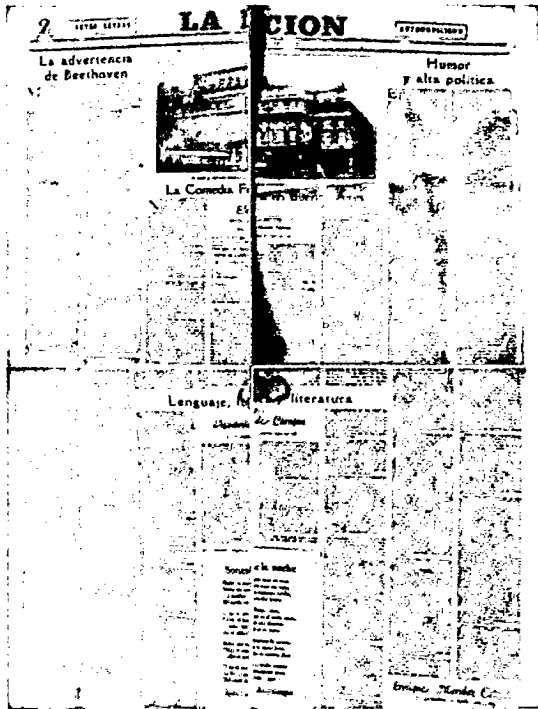
En suma, la historia de la fotografía sirve de contexto para la producción loncaniana. No sólo a Enrique Loncán le impactó el efecto que ellas producían en el receptor, sino que también usaron la misma técnica Horacio Quiroga, Oliverio Gironde, Alfonsina Storni, pero cada uno de ellos con particularidades distintivas. Este trabajo intenta demostrar cómo vio el cronista a la ciudad de Buenos Aires en un periodo determinado del siglo XX, porque como dice Beatriz Sarlo:

En las primeras décadas de este siglo, la imaginación urbana diseñó distintas ciudades: “las orillas” de Borges, lugar indefinido entre la llanura y las últimas casas, a las que llegaba desde la ciudad, donde horadada por baldíos y patios; la ciudad ultrafuturista de Arlt, construida en la mezcla social, estilística y moral, donde la ficción descubrió una modernidad que no existía del todo materialmente; las postales y las instantáneas Kodak de Gironde, donde la superficie de la ciudad se desarticula en brucas iluminaciones y signos taquigráficos²¹

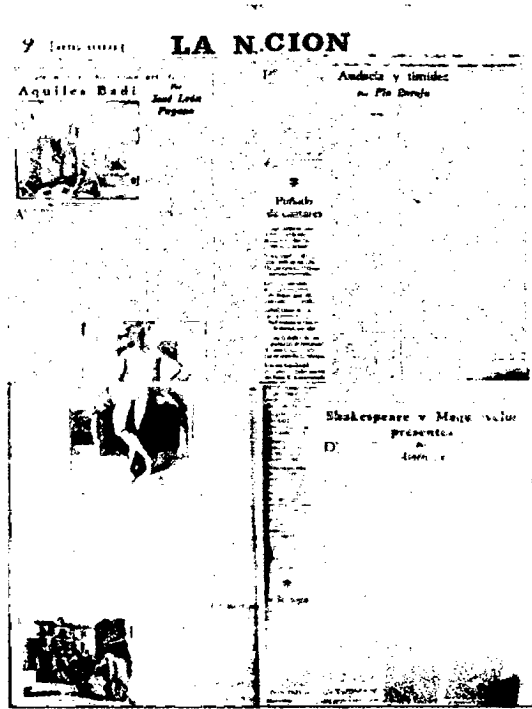
²⁰ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982, pp.31-32. En el mismo libro citado se recopila otro ensayo “Pequeña historia de la fotografía” en la que profundiza cómo se integró el invento en la ciudad parisina.

²¹ Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p.19.

Al pasaje citado le falta la ciudad imaginada por Loncán; por lo tanto, en el Capítulo I, me propongo abordar aspectos de su vida pública y privada para entender sus ideas políticas y su compromiso social. En el Capítulo II analizaré las ciudades de Buenos y París como representaciones discursivas en la obra loncaniana. Una de las hipótesis fundamentales propuestas en el plan de la Tesis estriba en comprobar si Loncán fue un continuador de la generación del ochenta. Generación que leyó y disfrutó y de la cual sus propios textos son indicio del diálogo continuo que intenta sostener con sus mejores miembros. Las características de su costumbrismo así lo confirman. Loncán asume su rol en esa genealogía y reconoce la tradición a la cual se suma, desde la línea de Lucio V. Mansilla. En el capítulo III trabajaré esta relación y las diversas estrategias argumentativas que utilizan ambos en sus *causeries*. Luego, en el último capítulo, me centraré en el análisis del “Kodak porteño: tipos que pasan...”, crónicas que fueron publicadas en *El Hogar*. En esta parte de la investigación daré cuenta del trabajo hemerográfico. Además, intentaré demostrar cómo *Américus* establece su actitud dialógica como marca de su hacer persuasivo y movilizador para con los lectores de la época que recorta y forman su público.



La Nación, 13 de octubre de 1940



La Nación, domingo 25 de junio de 1939

de la hecatombe
(Hécatombe, hécatombe, hécatombe)

Primer tomo de la obra completa de Enrique Loncan, hécatombe escrita por su pueblo.

LA HECATOMBE
VEINTE DIAS, VEINTE NOCHES, VEINTE SIGLOS

Por
ENRIQUE LONCAN

En el primer tomo de esta obra, el autor nos muestra el mundo de los siglos XVIII y XIX, el mundo de los revolucionarios y de los tiranos, el mundo de los héroes y de los villanos, el mundo de los ideales y de los intereses, el mundo de los sueños y de los hechos, el mundo de los principios y de los compromisos, el mundo de los deberes y de los placeres, el mundo de los amores y de los odios, el mundo de los triunfos y de las derrotas, el mundo de los héroes y de los villanos, el mundo de los ideales y de los intereses, el mundo de los sueños y de los hechos, el mundo de los principios y de los compromisos, el mundo de los deberes y de los placeres, el mundo de los amores y de los odios, el mundo de los triunfos y de las derrotas.

La Nación, 13 de octubre de 1940

EL EXITO DE LONCAN



El éxito de Loncan es el resultado de su profunda comprensión de la realidad social y política de su tiempo. Su obra, 'La Hecatombe', es un testimonio de su compromiso con la justicia y la libertad. Su estilo es claro y directo, y su mensaje es poderoso y claro. Su obra es un llamado a la acción y a la responsabilidad. Su obra es un reflejo de su tiempo y de su pueblo. Su obra es un legado para siempre.

Este ENRIQUE LONCAN

La Nación, 22 de julio de 1928

Capítulo I

Enrique Loncán: aspectos significativos de su vida pública y privada.

Los libros de Américus quedarán como documento psicológico de un aspecto de la vida porteña.

Arturo Cancela, "Un humorista juzga a otro humorista"²²

I.1. Introducción

Arturo Cancela al prologar la obra de Enrique Loncán planteaba: "debo entrar ya a la crítica de *Aldea Millonaria*, y he aquí que me embarga una incertidumbre equivalente: ¿cómo empezar?" (*Ibid.*, 1933). Este es el mismo interrogante que se me presenta al introducir mi Tesis de Maestría. Las opciones son varias. Podría empezar explicando por qué elegí a Enrique Loncán para este trabajo o podría directamente plantear los objetivos y las hipótesis iniciales que desarrollaré a lo largo de toda la investigación. Sin embargo, prefiero referirme al desafío que implica abordar a un autor del que hoy poco y nada se sabe.

Por un lado, me intriga reconstruir la aceptación y la influencia de Loncán en su época; pero por otro, el material crítico apenas abarca un par de reseñas críticas que varios de sus contemporáneos realizaron de sus textos. Además de que su obra literaria consta de un *corpus* de ocho libros, de los cuáles logra armar una continuación entre cuatro de ellos cuyo nexo es *Américus* (su seudónimo) el narrador de las crónicas urbanas: *Las charlas de mi amigo (Motivos porteños)* de 1922, *Mirador porteño (Nuevas charlas de mi amigo)* de 1932²³, *Aldea Millonaria (Penúltima charla de mi amigo)* de 1933 y *La conquista de Buenos Aires (Últimas charlas de mi amigo)* de 1936. Los otros cuatro libros periodísticos-literarios son *He dicho...: brindis y discurso (1925)*, *Oraciones de mi juventud (1934)*, *Campanas de mi ciudad, campanas*

²² El Prólogo de Arturo Cancela para *Aldea Millonaria* fue publicado en la revista *El Hogar*, N° 1261, el 15 de diciembre de 1933, p. 69. Asimismo, se publicó, en primera instancia, en *Aldea Millonaria*, Buenos Aires, Viau y Zona, 1933, y por último, fue recopilada en la edición de Emecé de *Las charlas de mi amigo*, Buenos Aires, 1981, pp. 504-507.

²³ Josué Quesada en la reseña crítica que realiza para la revista *El Hogar*, en la sección Crítica y Ensayos señala que *Mirador porteño* debería ser postulado para el primer premio de literatura de 1932. Sin embargo, advierte que el libro podría ser tildado de "pasatista" por aquellos autores que se creen genios por escribir de forma retorcida y difícil. (*El Hogar*, 8 de octubre de 1932, p.65.)

argentinas (1935), *El secreto de la calle Florida: 1850-1910*, su libro póstumo. Con respecto a su labor política se ve reflejada en *Palabras de la derrota* (1919) y su tesis doctoral: *El voto obligatorio* (1914). En sus comienzos literarios incursionó en el teatro El Argentino con su primera obra llevada a escena el 8 de abril de 1919, titulada *Frente al cuartel*, sainete lírico en un acto. Los diarios *El Nacional*, *La Gaceta de Buenos Aires* y *Sarmiento* publicaron la reseña crítica del espectáculo en la que destacaron algunos aspectos acertados; sin embargo, al considerar que ésta era la primera obra de Loncán esperaban que en un próximo intento corrigiera los desaciertos cometidos. El 5 de octubre de 1923 presenta *La estirpe futura*, comedia en tres actos, en el Teatro Ópera. Juan Palazzolo escribe la crítica para la revista *La Vanguardia* y dice al respecto: "Con *La estirpe futura* el señor Enrique Loncán ha demostrado su incapacidad para hacer teatro. Carece de toda condición ponderable para abordar la literatura escénica. En su obra no aparece jamás la garra del comediógrafo"²⁴. A pesar de los funestos comentarios a estas dos piezas teatrales Loncán seguirá incursionando en el género, y escribirá los guiones de "La sobrina cariñosa", "El diálogo de los Bustos", "La noche es para la familia" y "El embajador", sin embargo no serán llevadas a escena. La importancia del teatro estriba en que es otro campo en el que los escritores comienzan a experimentar las nuevas posibilidades y también los límites de la "profesionalización"; y en este sentido alcanzará con recordar que entre 1900 y 1916 se fundan en Buenos Aires no menos de 29 teatros, en relación con los 19 creados entre 1880 y 1899.

Si bien, como expresa Marcos Soboleosky, la actividad literaria de Loncán se extiende durante dos décadas, la del veinte y la del treinta, es en esta última cuando logra insertarse definitivamente en el grupo de cronistas urbanos. Fue una de las figuras de mayor interés y relieve dentro del grupo que conformaron Roberto Gache, Enrique Méndez Calzada y Arturo Cancela. Para algunos críticos éste fue el primer grupo homogéneo de humoristas nacionales²⁵, cuyos precursores fueron Eduardo Wilde²⁶ y Fray Mocho.

²⁴ Octavio Palazzolo, *Después del estreno, Comentarios teatrales*, Buenos Aires, Juan Perrotti, 1925, p.147.

²⁵ En la época que Enrique Loncán publica *Las charlas de mi amigo* (1922), Arturo Cancela, Leopoldo Marechal y Macedonio Fernández empiezan a escribir sus novelas humorísticas – o por lo menos con rasgos humorísticos muy marcados.–, los tres comienzan con la escritura de sus textos en la década del 20 y las editan en la década de 40. *Historia funambulesca del Doctor Landormy*, Arturo Cancela la editada en 1944, pero la inició en 1925. Leopoldo Marechal escribe los primeros capítulos de *Adán Buenosayres* en París en 1929, pero la novela se edita en 1948. *La Historia de la Novela de la Eterna*, que Macedonio

Sergio Chiáppori caracteriza a estos escritores como cuatro talentosos humoristas quienes sin constituirse en “capilla” compusieron un verdadero grupo generacional tanto en la unidad conceptual como por la cronológica. Nacidos todos ellos entre 1891 y 1897, brillaron en las tres primeras décadas y se sintieron animados por similares inquietudes²⁷.

Jorge Rivera y Eduardo Romano advierten que Loncán es un continuador de la corriente literaria genuinamente argentina de la generación del 80: Miguel Cané, Eduardo Wilde y Lucio V. Mansilla; también observan en sus textos las resonancias de los escritos de autores extranjeros como Anatole France, Eça de Queirós y William Thackeray.

La perspectiva de Loncán se halla relacionada con la clase dirigente, la élite de educación anglofrancesa. Tal vez por eso sus crónicas tienen siempre un interlocutor particular perteneciente a su grupo de amigos y a su círculo social.

Fernández elabora entre mediados de la década del 20 y finaliza 1947, fue publicada póstumamente en 1967. En los tres el humor es un componente clave, pero, por supuesto, con distintas variantes. Siempre hay una forma de exceso, de desviación, de inversión de lo verbal que son fuente de comicidad. Dentro del grupo de humorista, Enrique Méndez Calzada publicó su novela *Las tentaciones de Don Antonio*, en 1926, y Roberto Gache su obra prosística *Glosario de la farsa urbana*, en 1919. Jorge Rivera asegura que este libro de Gache aporta suficiente material sobre los tipos y momentos de la ciudad, pero carece de la levedad, el tono paródico y la gracia que suele abundar en la prosa de Loncán. Cf. Jorge Rivera, *El costumbrismo hasta la década del cincuenta*, ed.cit. p.172.

²⁶ Noemí Vergara de Bietti, en su libro *Los humoristas del ochenta*, Buenos Aires, Plus ultra, 1976, p.25 ubica a Eduardo Wilde como el padre del humorismo argentino y dice al respecto que sentía el acuciante problema de estilo, escribió como conversaba, en prosa familiar, fluida, expresiva, vivísima, buscando al hacer reír, ganarse las indulgencias de una sociedad que miraba a la literatura como ocupación de desocupados. Del mismo modo, Vergara de Bietti le dedica el último capítulo de su libro a Fray Mocho. Sobre José Sixto Álvarez abundan los estudios que lo definen como un excelente humorista. Publicó sus siluetas en *Caras y Caretas*. Sus textos coincidían con el estilo de la revista que en un tono festivo trataba los temas más relevantes del país.

²⁷Cf. Sergio Chiáppori, “Menéndez Calzada, Cancela, Loncán”, *Trincheras de la vida*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, pp.127-133.

I.2. *Currículum Vitae*²⁸

Enrique Loncán nació en Buenos Aires en 1892, perteneció a una reconocida familia conservadora porteña. Sus padres eran ambos franceses que habían emigrado a Argentina como muchos otros exiliados que escapaban de las olas de reacción europea que siguieron a Waterloo, a 1848 y la Comuna de París en 1871. Esta inmigración heterogénea de franceses estuvo compuesta por profesionales calificados, misioneros, maestros y educadores de renombre. Su padre Juan Loncán fue un educacionista cuya actividad se concentró en la fundación y dirección del Colegio Sadi Carnot. La educación de sus tres hijos varones fue bilingüe, lo que justifica por parte de Enrique su sentimiento de pertenecer a ambas naciones. La relación que establecieron entre padre e hijo estuvo signada, además del amor filial, por un reconocimiento mutuo que hacía que ambos estuvieran orgullosos de pertenecer a la misma familia. Uno de los textos públicos en el que Enrique recordará la labor de su padre fue publicado en *La Nación* el 27 de febrero de 1920:

El golpe de estado del 2 de diciembre de 1851 “arrojó de Francia, como a Tocqueville, como a Hugo y como a Quinet, pobre y con el alma herida de muerte”, al insigne educacionista que para gloria suya y orgullo nuestro fue, si no el primero, el más ilustre rector del colegio nacional de Buenos Aires. La quilla frágil velero que condujo a don Amadeo Jacques hasta este nuevo mundo de paz y esperanza abrió en el mar una estela luminosa, como para que encontraran su ruta los discípulos y compatriotas que vinieron después. Hubo uno entre ellos, el más modesto acaso, que quiso encontrar entre nosotros análogo destino: fundó aquí su hogar y abrió también su escuela; durante treinta años enseñó afanoso a sus alumnos y a sus hijos, vivió honestamente y murió en la humildad. Si acabo de mencionar la memoria de mi padre, removiendo sentimientos al parece extraños a mi presencia en esta tribuna, no ha sido precisamente para congraciarme con la democracia, que a nadie pide cuenta de su origen, sino para afirmar de una manera rotunda los vínculos solidarios que me ligan en cuerpo y espíritu a esa gran fuerza etnológica que, nacida de la inmigración, constituye la nueva argentinidad.

²⁸ Este es el subtítulo que elige Loncán en su discurso *Significación y muerte de Leopoldo Lugones*, para referirse a la vida del poeta cordobés.

La extensa cita era necesaria porque sintetiza la importante labor que desempeñó el padre de Loncán en este país; años más tarde, la situación sería inversa, Enrique dejaría en Francia también un importante legado cultural. Su defensa de la argentinidad será el lema por el que bregará toda su vida, al igual que su padre que luchó por la grandeza de la nación que le abrió las puertas y le otorgó los mismos derechos que a un nativo del suelo argentino. El párrafo citado concluye reivindicando la actualidad de la Constitución que había previsto la inserción de todos los ciudadanos que quisieran ser parte del suelo argentino: “el sueño profético de los constituyentes del 53, cuando dictaron sus apotegmas augurales para ellos, para sus descendientes y para todos los hombre del mundo que quisieran habitar el territorio argentino” (Loncán, 1920).

Cuando Enrique Loncán tenía diecisiete años, ingresa a trabajar a *La Gaceta de Buenos Aires* como cronista social y dos años después se recibe de abogado. En 1926 contrajo matrimonio con Catalina Estrugamou, con quien tuvo tres hijos Adela: Enrique y Catalina. Ejerció como docente extraordinario de la cátedra de derecho político en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Desde muy joven comenzó a participar activamente en la política nacional y ocupó varios cargos públicos: fue diputado nacional, ministro en la intervención federal de la provincia de Tucumán en 1930 y consejero de la embajada argentina en Francia desde 1938 hasta que se efectuó la invasión alemana al país galo, en junio de 1940.

En la década del treinta, después del golpe militar, pasa del partido Demócrata Progresista al partido Conservador de la Provincia de Buenos Aires. En las elecciones de 1936 obtuvo el cargo de diputado nacional con 45.000 votos. Sin embargo, para su carrera diplomática la función que cumplió con mayor eficacia fue la de consejero en la embajada de argentina en Francia. Su actuación política estuvo signada por una fuerte intervención en materia cultural. En esos años colaboró activamente como escritor en *Le Temps*, *Le Figaro*, *Candide*, *Grengori*, *Les Nouvelles Litteraires*, *Je suis partout* y *Mevure de Francia*. Publicó en París diversos ensayos sobre Mariano Moreno, Domingo F. Sarmiento, Esteban Echeverría, Juan B. Alberdi, Juan M. Gutiérrez, Bartolomé Mitre, Paul Groussac, Luis M. Drago y Leopoldo Lugones; luego, la revista *Nosotros* será la encargada de publicar en Argentina cada una de estas disertaciones. En el país galo publicó el libro titulado *En Argentine on sourit* con prólogo de Gabriel Hannotaux, lo que le valió ser nombrado miembro de honor de la “Société de Gems de

Letres de France". El libro comprende 15 crónicas, de las cuales algunas son inéditas y otras ya habían sido publicadas en *Las charlas de mi amigo*.

En su carácter de catedrático de la Universidad de Buenos Aires dio diversas conferencias en la Sorbona y otros institutos de la Universidad de París, formando parte del Instituto de Derecho Comparado en el que en colaboración con el profesor B. Mirkira Griet Zevitc, dirigió un semanario sobre la Revolución Francesa en la emancipación americana. A fines de 1938 concurrió como delegado argentino a la Conferencia de Niza, que presidió Paul Valery. Presidió en el mencionado país diversos actos académicos del Instituto de Cooperación Intelectual, entre ellos las recepciones de Paul Morand y del profesor Sergent, en ambas oportunidades disertó sobre la Argentina. Además, fue miembro activo de "Francia Amerique" y expuso en sus salones sobre tópicos literarios de interés franco-argentino.

Varias anécdotas sobre Loncán como profesor universitario recorrieron los pasillos de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Sus colegas y amigos señalaron que en sus clases exhibía sin ambages una cierta displicencia respecto de la trabajosa erudición de cátedra, pero le cautivaban las anécdotas vivaces. Su sentido humorista y su aptitud de catador irónico de los detalles epilogaban sus lecciones. Exaltaban de Enrique Loncán su gran generosidad, era capaz de ayudar a sus alumnos en los exámenes, pero lo que no podía perdonar era el desconocimiento de los hechos atinentes a la historia del país: la ignorancia y el error en tal aspecto de la asignatura lo irritaban como si lastimaran su patriotismo.

Las distintas publicaciones periódicas tanto de Buenos Aires como de París elogiarán su destreza oratoria. Sus conferencias demostraban un buen dominio de la retórica al estilo aristotélico. En uno de sus libros *He dicho...: brindis y discursos* recopiló una serie de disertaciones que ofreció en distintos actos y acontecimientos públicos. En sus discursos siempre evocaba la figura de Bartolomé Mitre²⁹. La revista *El Hogar*, de la que fue colaborador, semanalmente invitaba a sus lectores a escuchar sus piezas oratorias y publicaba luego las fotos de los eventos: el 12 de octubre de 1934, aparece una nota sobre *Campanas de Buenos Aires, campanas argentinas*. En el

²⁹ En 1921 escribe un discurso que titula *Elogio a Mitre*, años más tarde recopilado en el libro *He dicho.....* En esta disertación Loncán rescata de Mitre la figura de un hombre que vivió para forjar la Nación. Posteriormente, en diversas ocasiones le dedicará sus crónicas publicadas tanto en *La Nación* como en *El Hogar*.

epígrafe de la foto, se lee: “el público aplaudiendo uno de los pasajes más interesantes de la conferencia pronunciada por nuestro colaborador, quien se ha destacado como un escritor ameno y orador de sobresalientes dotes”³⁰.

Era un hombre respetado por sus colegas y amigos, y también por sus adversarios políticos. Su aporte literario estriba en la escritura de impresiones instantáneas. Sus mejores textos se encuentran en diferentes publicaciones periódicas como *La Gaceta de Buenos Aires*, *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Nosotros* y *La Nación*, donde firmaba con el seudónimo de *Américus*.

Como periodista y escritor compartía las reuniones y aniversarios de los medios en dónde publicaba. Uno de los lugares a los que concurría frecuentemente era al café *La Helvética*: café periodístico por excelencia. Antiguamente este terreno había sido un solar de la calle Corrientes y Catedral, pasaría con el tiempo a convertirse en uno de los cafés más famosos y viejos de Buenos Aires. Se lo denominó la “trinchera intelectual” y el “refugio hogareño de los periodistas del diario *La Nación*”. Fue el santuario donde muchos escritores, por la noche, preparaban las notas que leerían los porteños a la mañana siguiente. Enrique Loncán concurría a este recinto con Enrique Méndez Calzada, Julio Piquet, Carlos García Lauda, José Ingenieros, Joaquín de Vedia, Enrique González Tuñon, Héctor Blomberg, Eduardo Mallea, Álvaro Melián Lafinur, Pedro Raggio, entre otros. Cada uno de ellos aparecerá mencionado tanto en las dedicatorias como en las crónicas, en donde serán silueteados de manera humorística, resaltando los rasgos que sólo un sutil observador podría captar.

³⁰ *El Hogar. Ilustración semanal argentina*, N° 1304, Buenos Aires, 12 de octubre de 1934, p. 45.

I.3. El perfil de un demócrata. Investigación heurística

¡Ah, la historia! ¡Sólo se ocupa de los generales, de los estadistas, de las batallas, de las revoluciones!

Enrique Loncán, *Las charlas de mi amigo*.

En el apartado anterior me referí sucintamente a los cargos públicos que desempeñó Enrique Loncán. Sin embargo, considero que para entender su pensamiento político hay que hacer un análisis heurístico de sus textos, muchos de los cuales fueron publicados en diferentes diarios nacionales. El contexto determina mucho ciertas conductas personales, parafraseando a Ortega y Gasset sería “el hombre soy yo y mis circunstancias”, y en este sentido hay que tener en cuenta que Loncán se ve notablemente influido con las dos contiendas mundiales. Sobre la Primera Guerra Mundial escribe en 1918 “A Francia en el peligro”, un discurso en el resalta la democracia como uno de los aspectos que engrandecen a ese país europeo. En la década del 30 le toca vivir de cerca la Guerra Civil Española, cuando se encontraba en Francia cumpliendo con una misión diplomática en la embajada. Recurrieron a él varios escritores españoles exiliados, no les negó el asilo y se reunió con ellos en el café Voltaire el 8 de octubre de 1938. El grupo estaba compuesto por Menéndez Pidal, Baroja, Marañón, Azorín, quienes luego le obsequiaron *El Hechicero* de Valera firmado por todos ellos. Unos meses más tarde se produce el inicio de la Segunda Guerra Mundial, con Francia como uno de sus grandes protagonistas, permaneció en el país galo hasta 1940, cuando la embajada argentina debió ser trasladada a Biarritz.

Este marco internacional de profundas transformaciones y desgracias repercutió entre los escritores que debatieron sobre el filofascismo de los sectores gobernantes, la represión, el fraude. María Teresa Gramuglio corrobora que este periodo tiene un sesgo muy característico, en el que cobraron especial relieve dos temas cruciales: la responsabilidad de los intelectuales y el lugar de la cultura en las modernas sociedades de masas (Gramuglio, 2001: 340). Enrique Loncán asume ambas responsabilidades, bregó toda su vida por los ideales de la democracia y hasta el último día en la embajada trabajó para darle un lugar de reconocimiento a la literatura argentina.

A pesar de su intervención como diplomático, también asume posturas políticas con mucho ahínco, de tal modo que su accionar político merece mencionarse en esta

tesis, porque la mayoría de las crónicas urbanas que recopila en sus cuatro libros tienen como destinatario a los políticos de las décadas del 20 y 30. Sobre la figura de Yrigoyen escribe en varias ocasiones, ridiculizándolo como en la *causerie* titulada “La caída de Caseros”:

El tono irónico con que pronunció la palabra “caballero” dióme la impresión de que el viejo ordenanza era un gran opositor del nuevo mandatario, oposición posiblemente ignorada por éste, pero que según me di cuenta después, participaba tanto del odio como del desprecio. -Hace usted mal en prejuzgar-le dije acerca de la actuación futura de don Hipólito Yrigoyen. Don Hipólito Yrigoyen es un hombre nuevo para el gobierno y no debe olvidar que llega a la presidencia por la voluntad soberana del pueblo de la República. Reconozco que tiene usted el derecho más legítimo para disentir con él en sus ideas, en programas y en procedimientos, pero convendrá usted conmigo en que don Hipólito Yrigoyen es el primer magistrado elegido en comicios libres y que su triunfo es un triunfo de la democracia.³¹

En este texto *Américus* toma partido por Ponciano Casero, un ordenanza de la Casa de Gobierno que vio transitar a muchos presidentes, pero que decide renunciar cuando asume Yrigoyen. El narrador debe convencer al viejo Ponciano de que se retracte de su renuncia y a través de diferentes argumentaciones intenta convencerlo. La última frase del pasaje citado es el *leitmotiv* de Enrique Loncán durante su carrera política: “Hipólito Yrigoyen es el primer magistrado elegido en comicios libres y que su triunfo es un triunfo de la democracia”. Aún a pesar de oponerse al líder radical, considera que las elecciones sostienen a un país en democracia.

Frente a la dificultad que se presenta al tratar de definir a Loncán como un demócrata progresista y/o un conservador, se hace necesario interpretar, en primer término, que entiende él por cada una de estas facciones. Después del golpe de estado del 6 de septiembre, es enviado como interventor del gobierno de la provincia de Tucumán y desde allí envía una carta, que fue editada con el título de *Una inquietud política*, al doctor Francisco Correa, presidente del partido Demócrata Progresista, en la que incentiva la unión de ambas corrientes políticas.³²

³¹ Enrique Loncán, “La caída de Caseros” en *Charlas de mi amigo*, ed. cit. p.68.

³² *La Nación* del 4 de febrero de 1931 la reproduce con algunos cambios en el paratexto.

En tal sentido, sostiene que el Demócrata Progresista no es el partido del pueblo, ni la fuerza mayoritaria sobre la que se sustenta el progreso de la nación, más bien, es “un estado de ánimo”, una importante fuerza espiritual, “educativa y moral”, que envuelve los principios de progreso y renovación, asentada sobre una minoría ilustrada, democrática, liberal y republicana. Su principal debilidad estriba en su escasa capacidad de reclutamiento, su minoría numérica, su “desarraigo popular”. El PDP no es el pueblo, ni tampoco la oligarquía. Es la clase media, sector de la sociedad al que apela como base de sustentación, en cuyas espaldas “se elabora la grandeza económica y cultural de un país”.

El Partido Demócrata Progresista –PDP- fundado por Lisandro de la Torre, tiene una base liberal, pero con una fuerte defensa del régimen democrático; de hecho, durante el gobierno de esta facción se sanciona la Ley Sáenz Peña que establece que el voto debe ser universal, secreto y obligatorio, lo que incorpora una gran masa de ciudadanos a la vida política a través de prácticas democráticas, como el sufragio. Loncán en *El voto obligatorio*, su tesis presentada en la Universidad Nacional de Buenos Aires para obtener el título de doctor en jurisprudencia, en 1914, analiza cada uno de los aspectos de esa ley y la reivindica, defenderla significa defender la democracia de una nación.

Otra de las políticas que sostuvo el Partido Demócrata fue la aplicación de impuestos que afectaban a los sectores más ricos de la sociedad (sobre la riqueza) y tomaron medidas que protegían a la industria nacional (los industriales siempre fueron, dentro de la estructura económica, el sector menos favorecido frente a los terratenientes agrarios). Del tal modo que eran medidas liberales, pero con un fuerte componente socialista, que de alguna manera tendieron a proteger e incluir a los sectores más vulnerables de la sociedad. A partir de 1915, año en el que comenzó a militar en el Partido Demócrata Progresista, Enrique Loncán centró su intervención política a favor del sufragio y al mismo tiempo se promulgó en contra del gobierno de Yrigoyen. Expresará al respecto:

Convengamos en que esa enorme equivocación de los comicios salvóse por lo menos para bien del país, la idea de la efectividad del sufragio y el principio de que el pueblo es el soberano y señor de las naciones libres; fecha triste esa fecha del 2 de abril de 1916 en cuanto

engendró la desgraciada presidencia de Hipólito Yrigoyen, pero fecha memorable también, desde que ha demostrado la necesidad de encauzar nuestra vida republicana hacia nuevos rumbos por la formación de partidos esencialmente orgánicos y populares, sujetos a ideales y procedimientos democráticos (Loncán, *La Nación* 27-2-1920).

En 1920, el partido Demócrata Progresista presentó una lista integrada por notables personalidades a las elecciones para diputados por la Capital Federal; sin embargo, debieron afrontar la más democrática de las derrotas. La nómina completa de aquellos candidatos frustrados estaba encabezada por Lisandro de la Torre y le seguían Carlos Ibarguren, Enrique Larreta, Ezequiel Ramos Mejía, Francisco Beazley, Juan José Díaz Arana, Francisco Uriburu, Rodolfo Moreno, José Luis Murature, general Tomás Vallé, Paulino Pico, Diego Saavedra, Octavio R. Amadeo, Carlos Quintana, Ricardo Bello y Enrique Loncán. Obtiene en estas elecciones el 10 % del electorado, es decir 76.900 votantes en todo el país, Asumen por Córdoba Ramón Cárcano y Francisco Correa por Santa Fe, quien en 1930 será el presidente del partido y Loncán le enviará la carta para aunar fuerzas con los conservadores. Recién en el 1930 el partido obtiene la minoría parlamentaria.

Durante la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen, su esfuerzo revolucionario en contra de las políticas del gobierno radical se acentuó mucho más que en 1916. Encuentra en el partido Conservador un lugar para poder expresar sus ideas sobre la conducción del país, por eso es que apoya el golpe de estado del 6 de septiembre de 1930. Defiende políticamente al teniente general José Félix Uriburu, aunque unos meses después de ser enviado a Tucumán como interventor del gobierno empiezan a circular por los diarios tucumanos los rumores de su renuncia y su eminente regreso a Buenos Aires. El alejamiento se debió a que con el transcurrir de los meses del gobierno provisional, comprobó que los ideales que él defendía en el "libertador", como lo llama él a Uriburu, no eran llevados a la práctica. Esta separación de la figura del general lo llevó a apoyar a Agustín Pedro Justo, quien fuera presidente del 32 al 38, y quien llega al poder -además de por el fraude- por una alianza de partidos de derecha como el Partido Demócrata Nacional, la Unión Cívica Radical Antipersonalista, y el Partido Socialista Independiente.

Ahora bien, para entender estos avatares ideológicos tal vez sea necesario acudir a sus propios discursos. Loncán entiende la corriente conservadora no como tradicionalmente se la podría interpretar, en su sentido clásico de “conservar” u “oponerse al cambio”, sino todo lo contrario. Los conservadores para él son hombres que, con un fuerte sentimiento patriótico de nacionalismo, han dado y están dispuestos “a dar la vida” por la causa de la “*revolución*”. Si uno analiza textualmente el significado de revolución, ésta hace referencia a una rápida transformación o cambio estructural, profundo de las estructuras pasadas, una ruptura con lo anterior, con lo que estaba consolidado o sostenía el régimen vigente, lo que se hace fundamentalmente a través de la violencia, o por medio de “las bayonetas”, a decir de Loncán. La Revolución en sus palabras sería “el triunfo de la civilización sobre la barbarie”, es decir el triunfo de la razón y el progreso sobre la decadencia. Los conservadores, quienes la ejecutan, “los elegidos de la libertad”, son los hombres llamados a liberar a la Argentina del mal, no conservando, sino cambiando drásticamente las estructuras a través de un golpe de Estado.

El líder de esta Revolución es el “*libertador*” -en 1930, Uriburu- “el único facultado para la reconstrucción nacional”. Al analizar el discurso loncaniano se advierte un fuerte sentimentalismo que se soslaya con lo irracional en cierto punto, puesto que le atribuye a la persona de Uriburu facultades superiores o extraordinarias que asegurarían el éxito de su gestión.

En síntesis, para Loncán los conservadores tienen la misión de cambiar de raíz lo estructural o históricamente dado y no de conservarlo. Los “conservadores de Buenos Aires no son reaccionarios” (lo opuesto a lo progresista y a lo conservador), sino todo lo contrario; de hecho, él rechaza los principios “ultraconservadores, reaccionarios y contrarios a la democracia”. De modo que esta línea de razonamiento justificaría -si se quiere- la unión con los progresistas. Conservar es para Loncán el progreso, y, paradójicamente ello implica aún hasta morir por la Revolución.

Un lector diacrónico de los discursos políticos de Loncán podría preguntarse ¿no es contradictorio que un fiel defensor del régimen democrático haga tal apología de un movimiento que para llegar al poder -y mantenerse- haya recurrido a las armas, a la violencia e incluso al fraude? ¿Se puede ser tradicionalmente demócrata progresista y racionalmente conservador al mismo tiempo? El punto de encuentro entre ambas

tendencias va más allá de cualquier retórica y tiene que ver específicamente con su ineludible y férrea defensa de la democracia, una verdadera constante en su discurso.

Por otro lado, las respuestas están en el contexto de la Argentina del 30. Loncán justifica *La Revolución* como medio para lograr la construcción democrática, hay en el trasfondo un cierto sentido Maquiavélico si se quiere. Cuando Maquiavelo escribe *El Príncipe* -justamente obsesionado por lograr la unidad de Italia y sacar a ésta de las garras de los que la mantenían dividida- postula el principio de la “razón de Estado”. Este, sugiere que frente a cierta irregularidad institucional que ponga en peligro la existencia misma del Estado- en términos de Loncán “anarquía, demagogia desenfrenada, cáncer político, económico y social”-, es necesario apelar o recurrir a cualquier medio para preservarlo, es decir, se justifica “un mal menor, para evitar un mal mayor”, o lo que vulgarmente se tradujo como “el fin justifica los medios” (frase que nunca fue enunciada expresamente así por Maquiavelo) y en esa lógica parece insertarse el discurso de Loncán.

Dentro de la filosofía política su discurso también podría asociarse al Leviatán hobbesiano, un monstruo absoluto y dotado de todo el poder (de hecho y de derecho), cuya legitimidad está dada por su capacidad de conservar el orden y la paz social.³³

En este marco, Loncán no defiende a los conservadores ni a los progresistas, sino a la “*democracia*”, aunque para ello implique el apoyo a un régimen autocrático (y todo lo que ello simboliza). Y en este punto, Loncán está siendo progresista y conservador, pero sobre todo está siendo demócrata. Para ello propone la construcción de un Partido Único Nacional en cuyo seno se fusionarían las particularidades de cada fuerza política en pos de contribuir a un interés general o colectivo: el de salvar la patria y combatir al régimen depuesto; en sus palabras, conformar un partido “patrióticamente indispensable, de solidaridad nacionalista”.

Es un discurso con un fuerte contenido de romanticismo democrático, que utiliza términos o simbologías bélicas o míticas como revolución, líder, liberación, enemigos del país, entre otras, sin embargo con una visión muy limitada de la realidad, con una significativa restricción para avizorar, a mediano y largo plazo, las consecuencias del proyecto por él defendido. La historia demostró posteriormente que Urriburu no era ningún demócrata y que su gobierno no fue el más claro ejemplo de “Orden, Honradez y

³³ Al respecto, dice Loncán: “El espectro del Yrigoyenismo aparece a diario en formas tan inquietantes para la paz social y la seguridad pública (...)”.

Cultura”, sino que dejó una impronta muy fuerte de corrupción, anomia e inestabilidad institucional, cuyo resultado dio lugar a lo que los diferentes críticos llamarían la “década infame”³⁴. Tal vez por su propia formación como un hombre de letras, sus ilusiones, sus deseos, sus ideales, quedaron frustrados. Loncán no pudo o no tuvo la lucidez suficiente para advertir tal situación. O la tuvo, y la decisión de su suicidio empezó a gestarse por estos años como su último acto de honor a la patria.

En tal sentido, en la tercera columna, titulada “Un Partido Reaccionario sería un desastre”, defiende la política institucional de Uriburu y concluye: “si eso fuera exacto (que Uriburu y sus secuaces son los enemigos de la patria) sostener mi adhesión y recabar la de mis antiguos correligionarios para una empresa de esta índole implicaría la renuncia innoble de los ideales de toda mi vida y merecería el repudio de todos los que alguna vez en la plaza pública escucharon mis orientaciones invariablemente ajustadas a principios de amplitud democrática y liberalidad doctrinaria y social”. Estas afirmaciones suponen cierta ingenuidad, si se quiere, por parte de Loncán, y una convicción ilimitada en la defensa de sus ideales, ideales que sólo fueron efectivos durante la Revolución Francesa.

Por último, como expresa Graciela Montaldo, en la madrugada del siete de septiembre de 1930 las redacciones de los diarios tuvieron que componer sus editoriales, definiéndose acerca del “golpe de estado” o “la revolución”. Algunos matutinos titularon “¡Ha caído, por fin!” (*Crítica* del 6 de septiembre) o “Frente a la revolución triunfante” (*La Razón* del 7 de septiembre). Sin embargo, no importa cómo cada medio tituló el suceso, sino la posición que cada uno debió tomar con respecto a lo ocurrido el 6 de septiembre.³⁵ El artículo cita, además, los pasajes más importantes de diversas instituciones, como la CGT, la Federación Universitaria de Córdoba, que

³⁴ Según María Teresa Gramuglio, definir a la década del 30 como la “década infame” sería caer en un lugar común. La crítica argentina analiza los diferentes sucesos que tuvieron lugar en esos años y adjudica tal nominación a una forma simplista de caracterizar un período histórico. Además, agrega que reducir a tal esquema implica admitir que no existe una sincronía absoluta entre los fenómenos políticos-sociales y la evolución de los procesos culturales y literarios. Para avalar sus presupuestos, expresa: “Desconociendo esos principios elementales, se han invocado algunas palabras recurrentes en los títulos de obras representativas de los años treinta como índice irrefutable del estado de desazón que habría invadido a los escritores a consecuencia de la situación política: “soledad”, “silencio”, “infamia”. Los títulos: *El hombre que está solo y espera*, *Historia universal de la infamia*, *Hombre en soledad*, *La bahía de silencio*... Cf María T. Gramuglio, “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en A. Cattaruzza, (dir.) *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, Tomo VII, p.337.

³⁵ Gabriela Montaldo, “El 7 de septiembre”, en David Viñas: *Yrigoyen entre Borges y Arlt 1916-1930*, Buenos Aires, Paradiso, 2007, pp. 314-323.

manifestaron su adhesión a la revolución. Lo mismo ocurrió unas semanas después en Tucumán, cuando Enrique Loncán y Tito Arata llegan a la provincia para asumir la intervención del gobierno. Los diversos matutinos provinciales y nacionales reseñaron el holgorio con el que fueron recibidos por los provincianos el lunes 22 de septiembre. Algunos de ellos lo consideraron un hito en la historia del país y así lo titularon:

La Nación: “Llegaron a Tucumán”. “¡Al grito de viva la patria! Los recibió la muchedumbre congregada en la estación” (Buenos Aires, Lunes 22 de septiembre de 1930).

El Orden: “Ayer a la tarde la intervención nacional hizose cargo del gobierno de Tucumán” (Tucumán, lunes 22 de septiembre de 1930).

El Norte Argentino: “Llegaron a Tucumán los doctores Arata y Loncán. Una multitud los recibió en las calles”. (ed. de 8 pág. N° 2766, año X, Tucumán, lunes 22 de Septiembre).

La Gaceta: “Llegaron los doctores Arata y Loncán”. Aplausos y flores en el trayecto a la Casa de Gobierno. La concurrencia pidió insistentemente que hablara el Dr. Loncán (Tucumán, lunes 22 de septiembre de 1930).

La Voz del Magisterio: “El ministro de gobierno, justicia e instrucción pública es un elocuente orador y un profundo psicólogo de las multitudes” (Tucumán, 26 de Septiembre de 1930).

Todos los periódicos locales tucumanos le dieron la afectuosa bienvenida y lo presentaron como un gran orador. Pronto se hizo conocido por los habitantes de la pequeña provincia, que lo veían en todas las reuniones políticas, sociales y culturales que tenían lugar por esos días. Como expresa Mariano de Vedia: “más de una vez he oído, en reuniones privadas y en asambleas populares, esta solicitud a un tiempo exigente y auspiciosas: ¡Que hable Loncán!”³⁶. Los diarios registraron a través de fotografías cómo la gente lo escuchaba atentamente, adhiriendo a su exposición.

El Orden: “Las grandes figuras civiles de la revolución. El señor Ministro de gobierno, justicia e instrucción pública doctor Enrique Loncán” (Tucumán, sábado 6 de Diciembre de 1930, primera plana).

Norte Argentino, (13 de febrero de 1931): “El doctor Loncán habla para el país. Carta dirigida al doctor Francisco Correa. Analiza la situación política de la Nación con su

³⁶ Mariano de Vedia y Mitre, citado por Julio Schwartzman en *Microcrítica: lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996, p.28.

claro concepto de estadista”. Esta carta fue publicada en diferentes publicaciones periódicas, en Buenos Aires apareció el 4 de febrero de 1931 en *La Nación*, diario que se encarga de segmentar la epístola original con diversos subtítulos las ideas principales del texto. Considero importante citar todo el paratexto, compuesto por el título, la volanta, el copete y la serie de subtítulos que se extienden desde la página 2 a la 4:

“Porque apoyar a Uriburu es apoyar al país en su camino de Reconstrucción”.

El animador de la revolución del 6 de setiembre, no es un militarote vulgar, un “specimen” de vago coronel aventurero, sino el salvador de la patria.

¡Nadie piensa honradamente en dictaduras!

“Pretendo hablar con la fría serenidad y la calma reflexiva de quien contempla a los hombres y a los acontecimientos lejos de la Capital Federal”.

Los 14 subtítulos son los siguientes: “1)- El confidente indicado, 2)- El deber de la hora, 3)-Apoyar a Uriburu en defensa del país, 4)-El cáncer extirpado, 5)-Nadie piensa honradamente en dictaduras, 6)- El idealismo democrático progresista, 7)- La unión sagrada, única solución, 8)- No hay que aferrarse a rótulos sino a principios, 9)-Un partido reaccionario sería un desastre, 10)-El contenido renovador del 6 de Septiembre, 11)- La misión depuradora del espíritu demócrata progresista, 12)- Un peligro imaginario, 13)-Las posibilidades democráticas del partido Conservador, 14)- Marchemos todos juntos”.

Durante los primeros meses de su gobierno fue siguiendo de cerca la gestión presidencial. Desde Tucumán comenzó a trabajar para la campaña electoral, puesto que estaba convencido de que Uriburu no tardaría en fijar fecha para efectuar los comicios. Entonces, trata de lograr la unión del Partido Demócrata Progresista con el Partido Conservador de Buenos Aires a fin de constituir una entidad cívica de carácter nacional. Sin embargo, las noticias que llegan a la provincia tucumana son desalentadoras: la depresión económica, el fraude electoral y la represión son factores importantes que desvanecen los ideales que él había forjado con la Revolución. Los rumores de su renuncia no se hacen esperar y el semanario *El Eco de Oriente* publica, el 29 de marzo de 1931, un artículo en la primera plana titulado “Partió ayer a Buenos Aires el

ministro de gobierno Enrique Loncán. ¿Renuncia?”. Los meses que trabajó conjuntamente con Tito Arata fueron fructíferos para la provincia, en materia cultural, social y económica. Los fines de semanas concurrían a los diferentes cócteles que se hacían para agasajar a los dos políticos y además los domingos se publicaban en los suplementos culturales sus crónicas firmadas por su seudónimo “Américus”.

A su regreso a Buenos Aires, siguió trabajando para lograr la unidad partidaria, y en 1936 asume la banca de diputado por el Partido Demócrata Nacional creado en 1931 llamado también Partido Conservador. Después de dos décadas de trabajo político continuo, en términos gramscianos, Loncán vendría a cumplir el rol de un “intelectual orgánico”, puesto que interviene en la construcción del bagaje intelectual que sostiene al grupo social dominante de su época y cuyo fin último sería garantizar el consenso de la sociedad pasiva, aún a pesar de que ese consenso signifique que un gran defensor de la democracia justifique un gobierno de facto. Relacionado con el tema de los intelectuales orgánicos, Gramsci afirma: “El transformismo molecular -se refiere a- personalidades políticas individuales elaboradas por los partidos democráticos de oposición que se incorporaban aisladamente a la «clase política» conservadora-moderna (caracterizada por la aversión a toda intervención de las masas populares en la vida estatal, a toda reforma orgánica que propusiera una «hegemonía» como sustitución del crudo «dominio dictatorial»”³⁷. En este sentido, se justifica que Loncán fue un intelectual del régimen dictatorial, cuya conexión con la sociedad en su conjunto- producto de su oratoria convocante - y el respeto que esta le tenía -basado en su prestigio- le era funcional al régimen dictatorial para legitimarse o, en términos de Gramsci, para obtener el consenso de las masas que garantizan la estabilidad del régimen. Derivada de esta idea, entonces, se explica el “transformismo” o la transformación del PDP hacia el conservadurismo por parte de Loncán.

³⁷ Cf. Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, México, Era, Tomo I, 1999, p.107. Debo agradecer a Margarita Moscheni el conocimiento de este texto.

1.4. La sombra de la muerte

Los que se suicidan son de ánimo impotente y han sido totalmente vencidos por causas exteriores que repugnan a su naturaleza.

Baruj Spinoza, *Ética*.

En este apartado, me referiré a la historia de cómo a Enrique Loncán se le fue la vida suicidamente al estar escribiendo sobre el mundo y sus desventuras. Los diferentes críticos que han aludido a su muerte han hipotetizado varias causas. El silencio de la familia inmediatamente después de lo ocurrido ayudó a conjeturar sobre los motivos más disimiles. Dilucidar las razones por las cuáles tomó tal decisión es una empresa sinuosa porque fue una determinación que le perteneció exclusivamente a Loncán y todo intento de comprensión sólo puede aportar una nueva versión sobre los hechos.

Antes de abordar la decisión extrema de Loncán se hace necesario precisar que el suicidio no solamente es abordado desde la psicología sino también desde la filosofía, aunque también es objeto de estudio de la antropología y la sociología. Los diferentes teóricos que se han preocupado por el tema coinciden en que el hombre naturalmente siempre defiende su pulsión de vida y que en muy pocas ocasiones atenta contra ella y, cuando lo hace, se debe a factores determinantes particulares. En tal sentido, destaco dos propuestas diferentes, por un lado la del psicoanálisis con Sigmund Freud³⁸ y por otro la de la filosofía con Baruj Spinoza. Si bien, para el primero no fue un tema central de su teoría, lo aludió en relación con otros conceptos que pueden ser concluyentes en un acto suicida, como lo son la angustia, la melancolía, el duelo y la pulsión de muerte.

En efecto, el acto suicida es para Freud un acto de hostilidad que abandona su objeto ordinario y se vuelve contra el yo. El análisis de la melancolía prueba que el yo puede matarse a sí mismo sólo si puede tratarse como un objeto, esto es puede dirigir

³⁸ Las observaciones que hizo Freud sobre el suicidio se encuentran muy dispersas por su obra. Lo trató como un síntoma de otros factores como el sadismo, la agresividad, la vuelta contra sí mismo, la identificación histérica y melancólica, el fracaso de los instintos de autoconservación, la pulsión de muerte, el castigo por culpabilidad inconsciente, etc. De este modo, en 1910 en un debate sobre el suicidio en la Sociedad Psicoanalítica de Viena, destacó la importancia de establecer una comparación entre la melancolía y los estados normales del duelo para poder abordar recién el tema del suicidio que aún era insoluble. En 1915 publica "Duelo y Melancolía".

contra su persona la hostilidad primariamente dirigida contra algo externo y que representa la reacción original del yo a los objetos del mundo.³⁹

En cuanto al concepto de angustia se lo puede parafrasear diciendo que es una señal de la presencia de un peligro interno.⁴⁰ Con respecto a la melancolía afirma que se caracteriza por una desazón profundamente dolida en lo anímico, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí. Esta última se exterioriza en autoreproches y autodenigraciones y llevada al extremo puede terminar en suicidio. El duelo presenta los mismos rasgos, pero falta en él la perturbación del sentimiento de sí. Se produce como un angostamiento del yo y esta inhibición expresa una entrega incondicional a este proceso que no deja espacio para otros intereses. Una vez terminado el trabajo del duelo, el yo vuelve otra vez a ser libre; sin embargo, para que esto ocurra, debe ejecutarse pieza por pieza con una gran inversión de tiempo y energía.

La última década de vida de Enrique Loncán sintetiza los diferentes estadios que lo fueron invadiendo para conducirlo a su decisión final, es decir en un primer momento se enfrentó con la angustia, luego debió afrontar un periodo de duelo y por último la melancolía que se instaló en los últimos meses. Pese a que no puede haber un deseo genuino de autodestrucción, comenzó a experimentar desde principio de 1930 la creencia errónea de un deseo de morir, este deseo no fue sino la conciencia del conato afectado por diferentes situaciones que le tocaron vivir. En el apartado anterior analicé su férrea idea de defender al gobierno de Urriburu, puesto que estaba convencido de que era la salvación que el país necesitaba, apenas transcurrido unos meses de esa presidencia comenzó a sentir una gran desilusión por haber adherido a un proyecto que estaba lejos de ser lo que él anhelaba.

El filósofo Baruj Spinoza afirmaba que cuando alguien pone fin a su propia vida, la consumación de su acto no es de por sí una confirmación de su deseo de morir. Y, en verdad, el suicida no quiere morir en absoluto. Su acto, en todo caso, es la señal de que en las condiciones en las que se encuentra no puede seguir viviendo, de que no se puede

³⁹ Cf. Sigmund Freud, "Duelo y Melancolía", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

⁴⁰ Freud en "Angustia y vida pulsional" reconoce tres tipos de angustia. En primer lugar, como un estado de angustia libremente flotante, general, pronto a enlazarse de manera pasajera con cada nueva posibilidad que emerja, es la llamada angustia expectante, ésta es, a mi entender, la que padeció Enrique Loncán. Las otras dos clasificaciones son la angustia ligada a las fobias y la angustia en la histeria.

vivir a cualquier precio.⁴¹ Tal vez sea necesario perder la vida para, precisamente, conservar el ser. Así, la negación de la propia existencia sigue siendo, spinozianamente hablando, cierta forma de afirmación, pues, en ciertas circunstancias, quien rechaza seguir viviendo continúa eligiendo el bien que la privación de la vida significaba para él. Ciertos estados de la vida colectiva hacen trastabillar a los miembros más frágiles de la comunidad. Por eso, un suicidio siempre lleva algo de admonición, de reclamo final.

Enrique Loncán en sus últimos textos hace pública su angustia, su melancolía. Celia Fernández Prieto en “La muerte, pulsión autobiográfica”⁴² señala que la conciencia de la finitud se vuelve menos esquivable ante la pérdida de alguien próximo, y se impone de modo brutal en experiencias límites como las guerras, en las que la muerte aparece como resultado terrible y trivial de un proyecto racionalmente siniestro de destrucción física y psíquica del vencido. En estas situaciones la autobiografía surge como una pulsión, un ejercicio de lucidez y de resistencia de un sujeto que se sabe superviviente. Ha presenciado otras muertes, ha rozado la propia, ha sobrevivido. Esta pulsión de narrar, de hacer público lo que uno ha visto y vivido, puede experimentarse además como deuda moral frente a otros. Como señala Molloy, una vida merece ser contada para servir y testimoniar a una comunidad, a un país, a una época.⁴³ De ahí la conjunción de muerte y testimonio que se establece en ciertos textos autobiográficos en que la muerte se conjuga con la palabra, justificando la propia historia. El testimonio, además, se realiza para hacer saber, para impedir el no querer saber, la ignorancia o el olvido. La compulsión a recordar y la necesidad de narrar surgen como un proceso catártico, como el intento de expulsión definitiva de los fantasmas interiores: intento finalmente fallido porque no hay un camino alternativo al desenlace final de un eminente suicidio. Loncán escribió esos testimonios de los que daré cuenta en las páginas siguientes, como un intento de aferrarse a la vida, escribió los textos más dolorosos y sentidos, despidió a varios de sus amigos que optaron por el suicidio adelantándose a él, escribió sobre muertes imaginadas de personajes ficticios, pero además escribió sobre su indeclinable final: “Escribo estas líneas en la noche entre el 22

⁴¹ Cf. Baruj Spinoza, citado por Diana Cohen en *Suicidio, Deseo imposible*, Buenos Aires, Ediciones del signo, 2003, p. 208.

⁴² Cf. Celia Fernández Prieto, “La muerte, pulsión autobiográfica”, en *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, Barcelona, Ed. Archipiélago, n°69, 2005, pp.49-56.

⁴³ Sylvia Molloy, “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo”, en *Filología*, XX, 2, 1985, p. 281.

y el 23 de junio de 1940. No he experimentado en toda mi existencia una sensación de estupor y de desesperanza. Aunque la fatiga física es tan profunda como el abatimiento moral, siento la necesidad de traducir en el papel el más grande desgarramiento que ha sufrido mi alma.”⁴⁴

Enrique Loncán eligió la manera en la que quería vivir su vida pública y su vida privada, así como también el momento y el lugar en el que daría fin a su existencia. Durante las páginas anteriores hice hincapié en su función pública como orador, colaborador de las distintas revistas porteñas, en las que dejó un vasto material humorístico, siempre desde la simpática máscara de *Américus*, su seudónimo. Era un humorista que murió de tristeza, que no pudo evitar la honda amargura que se había instalado en su alma los últimos años de su vida.

De sus tantos discursos, el que me pareció significativo citar por la repercusión que posteriormente tiene sobre él mismo, es el que escribe en conmemoración del primer aniversario de la muerte de Leopoldo Lugones⁴⁵. La revista *Nosotros*, de la que también fue colaborador, publicó ese texto inédito en la Argentina, pues Enrique Loncán lo disertó en Francia. Con el título de “Significación y muerte de Leopoldo Lugones” se refiere a este tema sólo en el último apartado, puesto que sabe que no puede omitirlo, porque ése es el motivo de su discurso; sin embargo, hace oportuna la ocasión para referirse a la situación que atraviesan los intelectuales:

Las circunstancias trágicas en que se produjo hace apenas un año la muerte de Leopoldo Lugones, merecerían ser silenciadas en homenaje a su inapelable decisión, si ellas no se hubieran repetido dentro y fuera de la República Argentina en la que, en el término de pocos meses, cuatro de las más altas figuras del pensamiento nacional se quitaron la vida por propia voluntad. Ese fenómeno no es privativo de nuestro país, ya que en otras partes varios intelectuales han seguido esa ruta dolorosa, *debe hacernos reflexionar acerca de la hora terrible que estamos pasando*, en la que, sin entrar al análisis de los casos individuales, nos encontramos ante el hecho brutal de que algunas de

⁴⁴ Este texto fue publicado póstumamente, quince días después de su muerte, en *La Nación* el 13 de octubre de 1940 con el título “La Hecatombe, veinte días, veinte noches, veinte siglos”.

⁴⁵ Leopoldo Lugones la noche del 18 de febrero de 1938 dejó escrito antes de beber cianuro: “No puedo concluir la Historia de Roca. Basta. Pido que me sepulsen en la tierra, sin cajón y sin ningún signo ni nombre que me recuerde. Prohíbo que se dé mi nombre a ningún sitio público. Nada reprocho a nadie. El único responsable soy yo de todos mis actos”.

las mentalidades más esclarecidas de nuestro tiempo se niegan a seguir viviendo entre nosotros...⁴⁶

Un año después de escribir este texto, el mismo Loncán decide poner fin a su vida, el 30 de septiembre de 1940. El tema de la angustia estaba presente en todos estos hombres a los que alude Loncán, incluyéndose él mismo. El panegírico de Lugones comienza diciendo: "Harto comprendo que en esta hora de angustia ideológica universal, cuando izquierdas y derechas embravecidas, erigiéndose en redentoras, se aprovechan las unas a las otras todo el infortunio del humano linaje" (Loncán, 1938:283). No sólo en Argentina se habían producido una serie de suicidios entre los intelectuales -Horacio Quiroga el 19 de febrero de 1937, Leopoldo Lugones el 18 de febrero de 1938 y Alfonsina Storni el 25 de octubre del mismo año-, en Europa también optaron por esta alternativa entre otros Walter Benjamin, el mismo año de Loncán con un intervalo de sólo tres días.⁴⁷ A partir de 1936 con el estallido de la Guerra Civil Española se produce en Europa una serie de exilios de lo que Loncán es testigo en la embajada argentina en Francia y que a partir del 1939 esta lista se acrecienta notablemente con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

En tal sentido, muchos son los críticos que consideran que la causa de la muerte de Loncán se debe a las secuelas que dejó en él el conflicto bélico. Jorge Rivera es uno de los críticos que atribuye dicha decisión a que no pudo sobreponerse a la crisis instaurada por la contienda mundial: "Nacido en Buenos Aires en 1892, se quitó la vida en la misma ciudad el 30 de septiembre de 1940, afectado quizá- como su colega Enrique Méndez Calzada- por la guerra que se había desatado en Europa un año antes"⁴⁸. Lo cierto es que tal vez fue una de las razones que influyó en su determinación, aunque otros motivos lo angustiaban, como el duelo por las pérdidas significativas que

⁴⁶ Enrique Loncán, "Significación y muerte de Leopoldo Lugones", en *Nosotros* (segunda época), Año IV, Buenos Aires, 1939, Tomo IX, p. 294.

⁴⁷ Sobre la muerte de Benjamin existen varias conjeturas, una de ellas es la del suicidio, aunque no hay ningún documento que lo certifique, sólo la versión de Henny Gruland, una de las mujeres que se encontraba en el grupo que acompañaba al filósofo en el peregrinar hacia España. Ella declaró: "Benjamin me confesó que la víspera por la noche, hacia las diez, había ingerido grandes cantidades de morfina y que yo debía tratar el asunto como una enfermedad. Me entregó una carta para mí y para Adorno, y luego perdió el conocimiento. Llamé a un médico, que hizo constar derrame cerebral". Así, ella es la única testigo de la agonía de Walter Benjamin. De su testimonio, y del hecho de que el pensador alemán mostrase su deseo de morir en 1932, nació la versión oficial del suicidio. Versión que no todos comparten.

⁴⁸ Jorge Rivera y Eduardo Romano, *El costumbrismo hasta la década del cincuenta*, Buenos Aires, CEAL, 1980/1986, T. IV p.169.

antecedieron a su propia muerte. El duelo por Lugones de quien se consideraba su amigo: "Durante más de veinte años he tenido la fortuna de ser su compañero como redactor de *La Nación*" (Loncán, 1938:289). En otra parte del texto afirma haber compartido extensas jornadas en donde se podía dialogar sobre una multiplicidad de temas. Por todo ello, su muerte causó un profundo dolor en Loncán, quien no había aún superado el duelo, cuando lo sorprendió el suicidio de su íntimo amigo Enrique Méndez Calzada:

En el preciso instante de abandonar a Europa con rumbo a Nueva York, cuando la pacífica e iluminada Lisboa me daba la sensación de un oasis en medio de este continente infernal, la noticia de la muerte de Enrique Méndez Calzada ha sido la última gran tristeza que este viaje debía depararle a mi corazón. Hace apenas algunas semanas lo acompañé desde Biarritz hasta la frontera española, y aunque por cierto no ocultaba la terrible desazón que le producía la derrota de Francia- una lápida de veinte siglos había caído sobre nuestras almas-, lejos estuve de imaginar, al darle mi brazo de despedida, que un espantoso drama se cernía sobre su existencia.

El pasaje corresponde a una carta de Enrique Loncán que publicó el diario *Argentina Libre* en julio de 1940, a pocos días de fallecer Enrique Méndez Calzada en Barcelona. La relación de ambos adláteres había sido muy cercana durante años, no sólo compartieron la misma columna en *La Nación* sino que, además, habían disfrutado de París, transitar la ciudad todas las tardes era tarea ineludible cuando la jornada de trabajo concluía. El texto es un panegírico a Méndez Calzada y el último homenaje que su entrañable amigo le rinde. A la serie de anécdotas compartidas le sigue el intento de entender por qué tomó esa decisión. Aún a pesar de haber estado tanto tiempo juntos, Loncán ignoraba que estaba gestando esa determinación: "Supongo, pues, la profunda pena que esta muerte injusta ha ocasionado a su espíritu, no mayor, en verdad, que la mía, pues he perdido con Enrique Méndez Calzada un ser predilecto y una de las pocas presencias destinadas a hacerme llevaderas mis bruscas nostalgias de París" (*Idem*).

Ante tales acontecimientos, el duelo por ambas pérdidas que suele exteriorizarse da lugar a la melancolía que produce el efecto contrario, se convierte en un sentimiento introspectivo que se va gestando en el interior de Loncán, quien sólo tres meses más tarde que su amigo se suicida. Freud dice que, a diferencia del duelo, la melancolía

resulta enigmática hacia afuera porque es imposible discernir qué es lo que absorbe tanto al sujeto. Además, agrega que si en el duelo es el mundo que se ha hecho pobre y vacío, en la melancolía es el mismo yo que se hace pobre y vacío.⁴⁹ Cuando Loncán escribe su último texto, “La Hecatombe”, los acontecimientos bélicos habían acrecentado su espíritu melancólico, siente que no hay salida para el caos que se ha instalado en Francia: “Desde la ventana de este magnífico *château* que los señores de Souillac han cedido a la Embajada argentina durante su permanencia en Burdeos, contemplo el jardín sonriente que lo rodea, lleno de rosas y crisantemos plateados por la luna llena, y me resisto a creer que en este ambiente perfumado estoy asistiendo a uno de los más trascendentales derrumbes de la historia” (Loncán, 1940).

Del mismo modo, ya en el discurso de conmemoración a la muerte de Lugones dejó entrever el malestar que debían afrontar los periodistas, puesto que tenían que informar a diario, en los distintos medios gráficos para los que colaboraban, sobre la situación imperante entre los países que asistían al escenario de la guerra sin omitir ningún suceso. Sin embargo, ellos como informantes, no estaban al tanto de la situación real, sólo sabían de los rumores de desastre, invasión y desconsuelo que se acrecentaban: “¿Quién puede hablar de guerra en estos días exuberantes de perfumes, de regocijos y de sol? ¿Quién osa sospechar que esas trincheras de los Campos Elíseos están efectivamente trazadas para defender a la población de las bombas y los gases asfixiantes? ¿Quién que no sea un aguafiestas insoportable puede vaticinar que estamos en vísperas de jornadas cruentas o de una primavera mortal?”⁵⁰.

Por otro lado, coincido con Loncán cuando afirma que más allá de las causas particulares por la que cada uno de los intelectuales optó por el suicidio, lo importante es el llamado de atención que se generaba con estas muertes. Se refiere a la hora terrible por la que estaban pasando y por eso es válida la hipótesis de Rivera, cuando señala que la situación del mundo los desbordó.

⁴⁹ Cf. Sigmund Freud, “Duelo y Melancolía” (1915), en *Obras Completas*, Buenos Aires, 2000, T. XIV, p. 243.

⁵⁰ Enrique Loncán, “La advertencia de Beethoven”, en *La Nación*, Sección Arte- Letras, 25 de junio de 1939. Mientras Loncán sólo advierte sobre estos rumores que circulan por las calles de París, Enrique Méndez Calzada alude al mismo tema en “Humor y alta política”, publicado en la misma página. Sin embargo Calzada intuye que el peligro está próximo: “El año pasado, la inminencia de la guerra nos sorprendió a París sin caretas. Este verano va a iniciarse con cartas y, al parecer, sin inminencia de guerra. Hay un progreso indiscutible. Colocada sobre el rostro, una careta contra gases nos corta la respiración. En cambio, colocada al alcance de nuestra mano, ya nos permite respirar”. Un mes después de este artículo se suicidó.

Elegí referirme a la forma en la que muere, porque no es un detalle menor, y muchos menos cuando no fue el único que optó por esa decisión. La década del 30, denominada también la “década infame”, dejó resultados nefastos en el círculo de escritores. Loncán prefirió no hablar de las razones de la muerte de Lugones, pero sí hizo hincapié en la inmolación de este hombre que quizás buscaba darle un sentido histórico a su muerte como Catón o Sócrates, sólo por nombrar dos muertes voluntarias que se invistieron de un significado, cuyas implicancias repercutieron en la sociedad a *posteriori*.

El mito sobre la muerte de Sócrates circulaba con fuerza en el pensamiento de Loncán, el hecho de beber la cicuta no por una cuestión individual, sino por una decisión cívica, que pretendía como fin último dejar un mensaje colectivo. En una de las últimas crónicas loncaniana se refiere a este suceso de la siguiente manera:

Los reyes Theopompos y Polydoros, no sólo se ocuparon de contradecir en la práctica el carísimo principio de Platón, según el cual la justicia “non solum res publicas, sed nec exiquo hominum caetus, nec domus quidem parve construit”, sino de llevarse por delante, cual un grosero omnibus a una ingenua bicicleta, a esta otra máxima de Aristóteles, tan fácil y comprensible: “Justicia regnates utilior est subjectis, quan fertilitas tempororum”. La prueba concluyente de este desastre que significaron los jueces helénicos es la horrible muerte de Sócrates, aquel viejito tan inteligentón y preparado, parecido de cara a Pepe Trelles, a quien condenaron a un “cocktail” de cicuta porque metió la zoncera de decir que le parecía insensato el sorteo de los ciudadanos para desempeñar las funciones públicas. Se metió a redentor y se la dieron. ¿Es cierto o no es cierto? (Loncán, 1981: 265).

La muerte de este viejito inteligentón no sería considerada para Spinoza un suicidio genuino, ya que fue forzado a atentar contra su vida.⁵¹ Sin embargo, para

⁵¹ Diana Cohen cita la *Ética* de Baruj Spinoza quien observó que existen tres actos paradigmáticos que ilustran las presuntas conductas suicidas. En este sentido, la primera sería quien se mata porque un tercero fuerza al presunto suicida a hacerlo. El segundo modelo se encarna en la figura de Séneca, a quien Nerón le ordenó que se cortara sus venas, bajo la amenaza de que en caso de que se rehusase a obedecer su orden, ésta sería ejecutada por soldados mucho más cruentamente al día siguiente. De esta manera, Séneca se habría matado para no padecer un mal mayor. Así, pues ninguno de estos modelos alude a actos causados por una libre decisión de la voluntad, sino a muertes acaecidas bajo el influjo de ciertas presiones ejercidas por fuerzas exteriores sobre los sujetos. En cambio, el tercer modelo, describe aquellos casos donde el suicida recibe una presión ejercida por otros cuerpos produciendo una escisión

Loncán los acontecimientos externos pueden determinar una muerte voluntaria. Él ya lo había expresado en 1930, cuando temía que sus amigos y colegas lo enjuiciaran erróneamente por sus decisiones políticas. En tal sentido, el pasaje citado corresponde a la crónica titulada “La sangre dulce” en la que con humor e ironía pone en ridículo el rol que cumplen los jueces en Argentina, cometiendo errores desafortunados. Para confirmar su hipótesis, recurre a los ejemplos clásicos en donde la justicia actuó con negligencia: “Para que no crean que quiero darme corte de erudito, voy a suspender todas las citas rebuscadas y paquetas con las cuales podría demostrar que la humanidad en la Edad Media, el Renacimiento, la Edad Moderna y los Tiempos Contemporáneos, sufrió los rigores de una justicia pésima” (*Ibid.*:266). De esta manera, utiliza a la literatura como medio para denunciar todo aquello que, según su punto de vista, estaba funcionando mal.

Sobre el suicidio había escrito la crónica “Hay que creer en Dios” cuyo personaje, Lucio Larrea⁵², piensa suicidarse y escribe tres cartas dirigidas a su esposa. Ha tomado la decisión irrevocable. En la primera epístola le narra los motivos que lo impulsan a esta determinación: “Estoy asombrado de la pasmosa serenidad con que puedo escribir esta carta. En los cinco días que llevo en Buenos Aires desde que te dejé en la estancia con las chicas, no he tenido un solo instante, un solo minuto que no fuera de angustia y desesperación” (Loncán, 1981:186). En el segundo texto le cuenta que no ha podido efectivizar su plan, pues ha intentado pegarse un tiro, sin embargo en el instante que estaba por hacerlo se vio reflejado en un espejo y no tuvo el coraje para seguir adelante. Otros dos intentos le siguieron a éste, el envenenamiento y tirarse de la terraza del edificio, ambos fallidos. No obstante, había resuelto como último intento, arrojar al Riachuelo porque: “Recuerdo haber leído en un libro inglés que los suicidas más felices son los que se ahogan, parece que el agua produce en los desesperados una dulce atracción, una embriaguez encantadora; es como un lento mareo que entra por los

significativa en la naturaleza del cuerpo afectado. Éste parece ser el único caso donde, aunque provocada desde el exterior, la muerte podría ser calificada de autodestrucción.

⁵² Si bien Lucio Larrea es un personaje literario creado por Loncán, tiene muchos puntos de comparación con el primer suicida eximio de Argentina, Juan Larrea, cuyo motivo de su muerte coincide con la del personaje: ambos caen en quiebra. Jimena Sáenz afirma que Juan Larrea murió pobre y aislado habiendo dado todo por una patria naciente: honra, haberes y fama. Ejecutó su muerte el 20 de junio de 1847. La hipótesis de la posible analogía con el vocal de la gesta de Mayo se debe a que una de las estrategias discursivas con fin humorístico frecuente en la obra loncaniana era alterar parte del nombre de algún conocido, personaje ilustre o amigo para retratarlo en alguna crónica. De esta manera, sus contemporáneos podían reconocer rápidamente al personaje en cuestión y reírse de las situaciones presentadas en formas exacerbada. Este tema lo retomaré en el Capítulo IV.

ojos y llega al fondo del alma, es la perdición del ave fascinada por la serpiente” (*Ibid.*, 190). En la última misiva que escribe, relata cómo desistió de la idea de darse muerte. Al igual que el *Fausto* de Goethe que escucha al coro de la iglesia justo en el momento que estaba por envenenarse, Lucio Larrea escucha una conversación entre dos mujeres que van sentadas cercanas a él en el tranvía que se dirige a Barracas:

En un momento en que me distraje de mis oscuras ideas se me ocurrió escuchar lo que hablaban. Y oí a la mayor, una anciana de unos sesenta años, que decía: ¿Has visto la suerte del hijo de Margarita? Ese pobre Alfredo, después de tanto esperar sin trabajo, después de tanto sufrir, que hasta quiso matarse, por fin ha conseguido un puesto de guardia cárcel. Ya ves, ya se lo dije a Margarita: en esta vida nunca hay que desesperarse; digan lo que digan, en este mundo, hay que creer en Dios” (*Ibid.*:190).

El personaje es salvado por esas palabras oportunas, palabras que remiten a Dios. Esta crónica, a diferencia del resto, no es un texto humorístico, está cargado de la tensión propia del narrador que va a suicidarse; el lector sólo consigue distenderse en la última parte, cuando el desenlace se resuelve gratamente. Asimismo, en otro de sus textos, Loncán vuelve a recurrir a la misma temática; gracias a la intervención de Dios, el personaje desiste del suicidio. El cuento “Baltasar” lo escribe en 1936 y se lo dedica, casualmente, a Leopoldo Lugones, cuya admiración por los suicidas era pública, pero desde un costado esteticista. Horacio Sanguinetti señala que Lugones admiraba de antiguo a los suicidas, les envidiaba su desnudez de todo temor, su libertad ante cualquier coacción.⁵³

El personaje, Ponciano Caseros, ha decidido matarse porque, habiendo renunciado a su puesto de ordenanza en el Congreso, por desavenir con el nuevo presidente electo Yrigoyen, no ha conseguido ningún otro empleo y lleva meses mendigando:

La noche era templada, pero excesivamente oscura; la orquesta que ejecutaba en la galería de ese club era una invitación a la vida, pero las sombras del río eran una invitación a la muerte. Y mis propias

⁵³Horacio Sanguinetti, “Los suicidas del 30”, en *Todo es Historia*, Buenos Aires, Ayacucho, 1988, n° 254, p.32.

sombras, mi hogar tres veces deshecho, mi moral destruida, mis años tan viejos, me hicieron pensar que sólo la muerte podría liberarme. Recostado en el murallón de piedra, mis ojos se clavaron en las aguas negras y el rumor de las olas, el suave rumor de las olas era como un reclamo para la última hora de mi destino (Loncán, 1981: 412).

En el momento en el que el personaje estaba por efectuar su muerte, un hombre le ofrece trabajo como Baltasar uno de los tres Reyes Magos. El texto que narra Ponciano Caseros es una carta que va dirigida a *Américus*, en la que termina diciendo: “Dios es siempre Dios y no deja morir a los que no deben morir. ¿Reconoce usted ahora conmigo que la vida no es tan mala y que en medio de los más deshechos escombros puede florecer también una rosa?” (*Ibid.*: 413). El suicidio, tantas veces demorado, tantas veces anticipado en sus numerosos textos, es el ámbito de la “muerte imaginada”. Imaginó, aunque sea a través de la literatura, todas las formas posibles de la muerte voluntaria. ¿Cómo no perderse en esa imagen devuelta por el espejo como le ocurrió a Lucio Larrea? ¿Y cómo no escuchar las voces que actúan a modo de coro para impedir el acto en sí mismo? La angustia, la melancolía y el duelo de todos esos amigos que había perdido no lo dejaron escuchar que había otros caminos alternativos. Qué la guerra debía terminar y que sobre los escombros se volverían a reconstruir las ciudades. ¿Que Dios no deja morir a quienes no tienen que morir? Enrique Loncán era profundamente religioso, pero se debe haber olvidado lo que Manuel Gálvez afirmaba refiriéndose a la muerte de Lugones, que un católico nunca se mata. No valió para Loncán todo sobre lo que había escrito y dejado testimonio.

Cuando volvió de París, publicó un artículo en el que acusaba al embajador Miguel Ángel Cárcano sobre su mal proceder al retirar al personal de la embajada en Francia. Después de la pública discusión producida entre ambos Loncán decidió regresar al país en forma independiente, primero llegó hasta Portugal y de allí se dirigió a Estados Unidos. Su conducta debía ser sancionada, el embajador había pedido su cesantía. Al llegar a Buenos Aires, el 24 de septiembre, un día antes de su cumpleaños, fue recibido por sus amigos que festejaron su regreso. El 30 de septiembre se reunió con el ministro de Relaciones Exteriores José María Cantilo y nadie sabe sobre lo que hablaron esa tarde, pero una vez terminada la entrevista se dirigió a un bar de Alem y Sarmiento y mientras esperaba el café que había pedido, escribió sobre la mesa: “no se

culpe a nadie de mi muerte” y acto seguido se pegó un tiro. Según su biógrafo Marcos Soboleosky dejó una carta, cuyo final expresa:

Al formular estos cargos entiendo servir los verdaderos intereses de la democracia, que no es una fórmula de gobierno destinada a favorecer exclusivamente a los poderosos, sino a todas las clases sociales. El régimen democrático en nuestro país debe defenderse con los recursos inalienables de la verdad y la justicia; aplicar en el gobierno las normas del engaño, el privilegio y la ocultación, es trabajar para la dictadura.⁵⁴

Después de prolongar su muerte tantas veces imaginada la termina efectivizando con una falsa conciencia de que con ella está siendo libre. Parece ignorar que con este proceder está cometiendo dos errores; el primero, que era víctima de una obsesión que tal vez él desconocía y que no pudo dominar: defender la democracia con su vida como lo habían hecho los grandes héroes de la literatura; el segundo error estriba en imaginar como positivo su sacrificio, cuando en realidad era algo nefasto para su familia, dejó a su esposa la crianza de tres hijos pequeños.

El diario *La Nación*, un día después de su muerte, el primero de octubre, publicó una reseña sobre su figura. Además de haber sido columnista del periódico durante veinte años, se lo reconoció como un político comprometido con los problemas del país, en ningún lado se aludió al fin último que perseguía con su muerte. El artículo coincide con lo mismo que afirmaba Rivera, que el caos de la guerra habría marcado su destino final:

Al regresar estos días de Europa, los que lo veían advertían su aspecto satisfactorio, su fuerza de salud o la vivacidad activa de su espíritu, pero no se vuelve en estos tiempos del viejo mundo sin traer en sí algo de ese gigantesco desprendimiento que allí provocan los sucesos terribles. Se impregnó, pues de esa amargura de ambiente, de esa desolación, que debió influir en su temperamento de individuo civilizado que presencia una catástrofe de extraordinaria significación histórica (*La Nación*, 1-10-1940:7).

⁵⁴ Marcos Soboleosky, *Enrique Loncán, op.cit.* p.18.

El dos de octubre *La Nación* vuelve a publicar un texto sobre los actos que acontecieron durante su sepelio, el día anterior. Una larga comitiva acompañó los restos fúnebres hasta el cementerio de la Recoleta, donde fue despedido con varios discursos a cargo de Faustino Legón como representante de la Facultad de Derecho, Miguel Osorio como vocero del Partido Demócrata Nacional, Belisario Roldán (h.) en calidad de alumno de Enrique Loncán. Otras figuras de envergadura, como Roberto Gache y Tito Luis Arata también le rindieron sus exequias. Con sólo 48 años extinguió su vida. Los antecedentes que quedaron registrados en sus diversos textos, así como también en las entrevistas que le realizaron en sus últimos días, manifestaron la angustia que se había instalado en su existencia. El siguiente pasaje pertenece a una de las últimas declaraciones públicas que hizo para *Crítica* cuando estaban desalojando la embajada en París:

La guerra ha puesto punto final a nuestra tarea diplomática y a la acción plausible del embajador Cárcano. No hay mucho que hacer en beneficio de los compatriotas que viven en el país. No tienen mayores intereses. La guerra ha liquidado sus esperanzas de júbilo y diversión. Cuando se formalizó el conflicto, partieron hacia todas las direcciones⁵⁵.

En el camino de regreso a la Argentina pasó por Uruguay y en el puerto fue entrevistado para *El Diario*, periódico de gran difusión en el país vecino.⁵⁶ La nota ocupó toda la página del matutino uruguayo quien no sólo reprodujo el reportaje sobre la realidad europea, sino que también, sintetizó la polifacética vida del escritor argentino:

Loncán regresa a su patria luego de haber presenciado los acontecimientos más importantes registrados en los últimos tiempos en el suelo francés. Con fina gentileza, el doctor Loncán, personalidad distinguida en las esferas literarias y diplomáticas, se prestó a un breve reportaje. (*El Diario*, 23-09-1940)

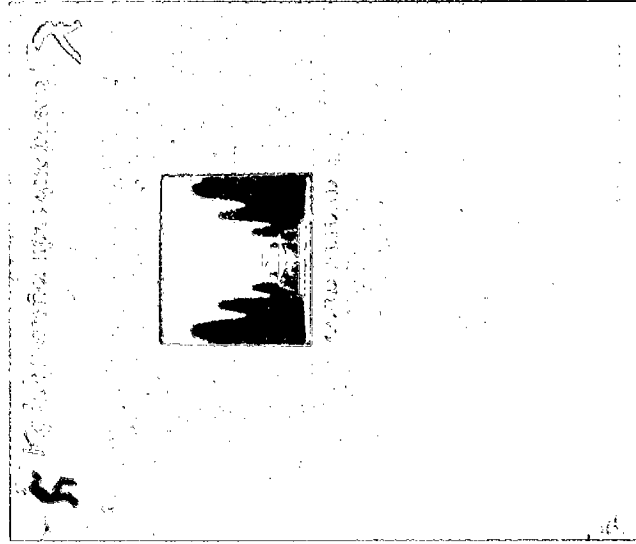
⁵⁵ Roberto Martínez Cuitiño, "La Argentina se apaga en París", en *Crítica*, 13 de octubre de 1939.

⁵⁶ *El Diario*, "El Dr. Enrique Loncán consejero de la embajada Argentina en Francia pasó de regreso a su Patria", Uruguay, 23 de septiembre de 1940.

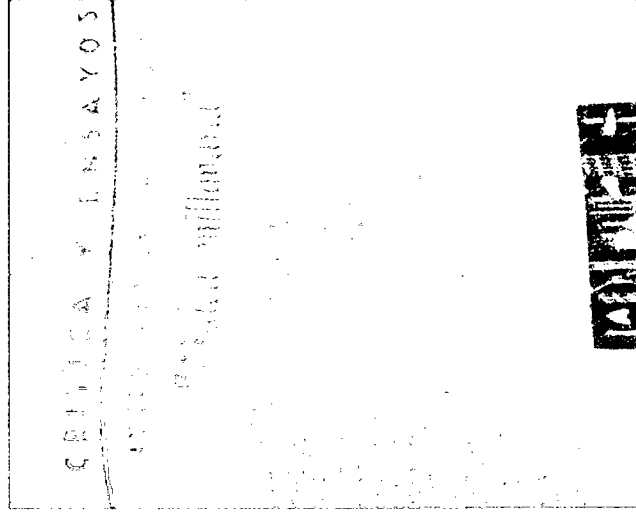
Loncán que venía en el barco desde Norteamérica había presenciado cómo se estaba preparando esta nación para intervenir en el conflicto bélico: “Mi opinión es que si Roosevelt resulta reelecto, Estados Unidos entraría inmediatamente en la guerra, y es esa precisamente una de las razones por las cuales el pueblo apoya su candidatura con entusiasmo”. Todo el paratexto del artículo periodístico alude tanto a la contienda mundial (“Dejó Francia dos meses después de haberse producido la invasión alemana”- señala la volante) como a su gran decepción, confirmada por la foto adjunta cuyo epígrafe sintetiza: “Regresa. El doctor Loncán y su esposa”. La simpática cara del humorista deja al descubierto su hondo pesar. Ésta es su última fotografía. Su fama era internacional, su prestigio como escritor, orador, diplomático y profesor universitario era indiscutible. Sin embargo, la muerte igualadora logró borrar cada uno de sus méritos, aunque su círculo de amigos haya querido evitar el olvido al que quedaría confinado. El 30 de septiembre de 1945, al celebrarse cinco años de su desaparición *La Nación* publica un suelto que titula “Hoy será recordado el Doctor Enrique Loncán” y el día anterior Josué Quesada había anunciado por radio Excelsior que se colocaría una placa de bronce en su sepulcro como homenaje a su memoria. Aún hoy la familia guarda cada una de las cientos de tarjetas de adhesión a ese acto conmemorativo. Después de este acontecimiento, Loncán será relegado a un ostracismo por parte de la crítica, que sólo lo menciona para poner su nombre como uno más de los que se suicidaron durante la “década infame”. La lista de artículos que rescatan apenas su nombre es larga, las versiones sobre los motivos de su muerte también⁵⁷.

⁵⁷ Algunos de los artículos que se refieren a Loncán como parte de una generación de suicidas son los siguientes: Juan José Sebrelli (1960), *Martínez Estrada: una rebelión inútil*; Manuel Gálvez (1962) “Los que no quisieron vivir”, en *Entre la novela y la historia*; Jimena Sáenz (1973) “Los suicidas argentinos”, en *Todo es Historia*, n° 73; Horacio Sanguinetti (1988) “Los suicidas del 30”, en *Todo es Historia*, n° 254; Julio Schwartzman (1996) “Enrique Loncán”, en *Microcrítica* y David Viñas (2007) “Filloy, Viñole, Loncán y otros” en *La década infame y los escritores suicidas 1930/1943*.

EL HOGAR. Ilustración Semanal Argentina



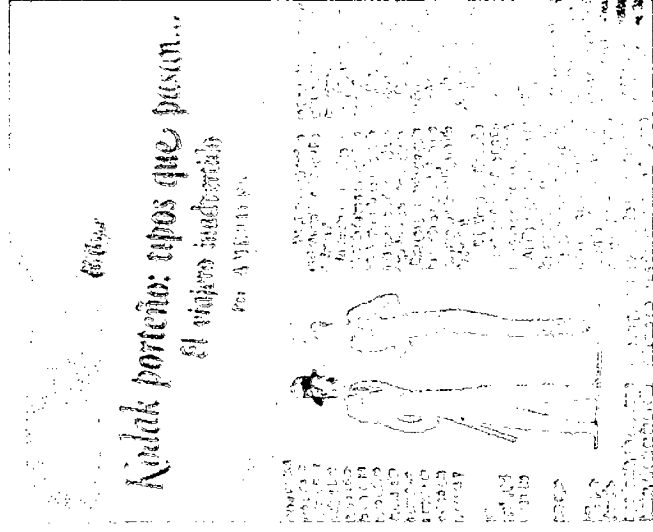
El Hogar, 6 de octubre de 1933



El Hogar, 15 de diciembre de 1933



El Hogar, 20 de junio de 1930



El Hogar, 1 de diciembre de 1933

Capítulo II

Enrique Loncán entre Buenos Aires y París

II.1. Buenos Aires, vida cotidiana

Un entierro de fuste en Buenos Aires no necesita describirse: el empresario fúnebre conoce los gustos de la gran capital, en los que prepondera la gran aldea: el convoy tiene que hacer curso en la calle de la Florida: no hay otra calle para ir a la Recoleta, y si a alguien se le ocurriera la idea de cambiar el itinerario, no sería difícil que el muerto o la muerta, siendo de la aristocracia, o sobre todo de la gran política, resucitara protestando, contra la variación de la ruta.

Lucio V. López, *La gran aldea*.

Michel De Certeau en su artículo "Andar la ciudad" afirma que la vista en perspectiva y la vista en prospectiva constituyen la doble proyección de un pasado opaco y de un futuro incierto sobre una superficie que constituye la ciudad. En este texto el crítico francés elabora una teoría de los enunciados peatonales, es decir establece que el acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua o a los enunciados. De esta manera, designa una triple función "enunciativa": un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del cronista; en el que debe fijar una representación espacial del lugar y, así, poder determinar posiciones diferenciadas, en otras palabras, el escritor establece "contratos" pragmáticos bajo la forma de movimientos. Loncán en su acto de caminar la ciudad, observarla con un ojo distinto del de cualquier peatón anónimo, propone un modo de mirar que se traduce en sus crónicas y lo que antes era desapercibido por todos pasa a tener una nueva significación cuando leen sus textos semanales. El lector se deja conducir por él en su caminar diario, mostrándole aquello que convive permanentemente con ellos y que son aspectos constitutivos de la sociedad.

Del mismo modo, el lector diacrónico puede reconstruir su "retórica caminante"⁵⁸, como dice De Certeau y reconocer como comunes o conocidos lugares

⁵⁸ Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, retoma de Benjamin el concepto de la *retórica del paseo* y lo define de la siguiente manera: "la narrativización de los segmentos aislados del periódico y de la ciudad traza el itinerario –un discurso– en el discurrir del paseo. El paseo ordena,

que han sido alterados por el progreso o el simple paso del tiempo. Esta retórica consiste en el arte de “dar vuelta”, es decir de combinar estilos y usos, por eso puede haber una cantidad innumerable de cronistas urbanos que escriban sobre el mismo lugar, aunque cada uno tiene una retórica del andar diferente, que estriba en la manera que tienen de representar el mundo. Asimismo, el filósofo francés considera que los “tropos” catalogados por la retórica proporcionan modelos de hipótesis para que el análisis cuente con maneras de apropiarse de los lugares, es así como encuentra que el sistema entre las figuras verbales es homólogo al de las figuras caminantes. Como plantearé en este capítulo, Enrique Loncán fue un caminante de la capital porteña, precisamente sus caminatas diarias las realizaba por el damero del micro centro. Durante más de diez años este lugar le ofreció los diferentes tipos humanos abordados en sus *kodaks*, por lo que la única manera de recrear continuamente el mismo espacio topográfico se debió exclusivamente a su observación conspicua. En poco tiempo se transformó en el cronista urbano de la revista *El Hogar*. A propósito de esto, De Certeau explica las diferencias que existen entre un urbanista y un cronista:

Agregaría que el espacio geométrico de los urbanistas y los arquitectos parecería funcionar como el “sentido propio” construido por los gramáticos y los lingüistas a fin de disponer de un nivel normal y normativo al cual referir las desviaciones del “sentido figurado”. En realidad, este sentido propio (sin figura retórica) resulta imposible encontrarlo en el uso corriente, verbal o peatonal; es solamente la ficción producida por un uso también particular, el uso me-talingüístico de la ciencia que se singulariza por esta misma distinción.⁵⁹

Loncán transita por la calle Florida en varias de sus crónicas, pero no hay entre texto y texto repetición, redundancia en el tema, figuras que se reiteran; al contrario, cada uno es diferente del otro, pero establecen entre sí un diálogo continuo que permite que el lector pueda establecer un *corpus* exclusivo de la tipología de personajes que circulan por esta arteria. Vivió en una época de transición para la ciudad en donde

para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes entre (y acontecimientos) desarticulados. De ahí que podamos leer la retórica del paseo como una puesta en escena del principio de la narratividad de la crónica”. (ed. cit., p. 126)

⁵⁹ Michel De Certeau, “Andar en la ciudad”, en *Bifurcaciones*, n° 7, año 2008. [En línea]

URL: www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm

dejaba de ser la gran aldea sobre la que escribían los intelectuales finiseculares y el auge de la ciudad moderna, que urbanísticamente se modificó radicalmente porque hubo un trabajo coordinado entre los urbanistas que la diseñaron y los arquitectos que ejecutaron las obras más importantes que aún hoy siguen siendo emblemas de Buenos Aires.

Dos ejes de análisis me propongo abordar en este apartado. Por un lado intentaré explicar la función de Loncán en la construcción de la ciudad, desde su posición política, y por otro, el lugar que ocupa como escritor desde los intersticios de una ciudad que dejaba atrás el pasado colonial para transformarse en una metrópolis al estilo europeo. En otras palabras, demostrar la evolución de ese sentimiento que se aferra al pasado, y que, al mismo tiempo, disfruta del progreso sistemático al que asiste la ciudad.

En primer lugar, comenzaré con el paratexto de sus libros que resumen en forma clara el desplazamiento desde la reminiscencia de la ciudad decimonónica con la “gran aldea” hasta lograr la verdadera “conquista de Buenos Aires”. Su primera recopilación de crónicas la subtítulo *Motivos porteños* y reúne allí una variedad de temas, que luego se irán convirtiendo en *leitmotiv* de su obra, es decir presenta a los personajes que aparecerán en sus otros libros.⁶⁰ Al segundo tomo lo titula *Mirador Porteño* y ya en este libro hay un modo de “mirar la ciudad” diferente, empieza a construir los “enunciados peatonales” que luego desplegará en toda su literatura. En su tercera antología, *Aldea Millonaria*, comienza a desprenderse de esa mirada reivindicatoria sobre el pasado de la ciudad y aparecen por primera vez “los kodaks, los tipos que pasan”, por eso cierra su tetralogía con *La conquista de Buenos Aires*, en donde su principal apuesta es la del observador con un sesgo clasificatorio de la sociedad para fijar los diversos perfiles de los habitantes de la capital porteña. De esta manera obtiene su catálogo de personajes cotidianos como “El viajero inadvertido”, “El periodista que no escribe nunca”, “El simpático profesional”, “El cultivador de embajadores”, “Tetralogía del subterráneo: “El silbador impenitente”, “El lector equilibrista”, “El tira lances desaprensivo”, “El altoparlante insumergible””, “El comisionófilo polivalente”, “El guarango de la calle 7”

⁶⁰ Loncán, entre las diversas estrategias narrativas que utiliza para sus crónicas, creará un grupo de personajes que se mueven por distintos ambientes porteños como Tribunales, el Congreso, la Casa de Gobierno, entre otros espacios públicos como el café Harrod's, la Sociedad Rural, el Jockey Club. En estos lugares los personajes loncanianos serán testigos de diversos acontecimientos que luego narrarán a Américus, quien se encarga de volver a contarlos.

entre tantos otros.⁶¹ Esta evolución tiene una especial significación porque vislumbra en la obra de Loncán una gradual depuración, desde el artículo costumbrista a la manera de Félix Lima, pasando por la crónica urbana hasta encontrar su particular manera de representar la ciudad con sus *kodaks* porteños.

Su tarea como escritor la comenzó siendo muy joven, cuando no sentía que sus escritos fueran buenos, por lo que tardó bastante en defender esta otra profesión que tanto amó. Las críticas primeras no le fueron favorables, cuando incursionó con el teatro fue severamente descalificado, aunque nunca dejó de escribir su crónica diaria. Después de su paso por *La Gaceta de Buenos Aires*, comenzó a colaborar en *Caras y Caretas* y fue en este lugar donde encontró entre sus colegas la aceptación que necesitaba para confiar en su obra, que el mismo define como un conjunto de “*sketchs, causeries, aguafuertes*”. Los tópicos recurrentes en ella se circunscriben a dos: el progreso de la ciudad porteña y los hombres que la transitaban a diario con sus diferentes oficios y profesiones. De esta manera, al igual que Fray Mocho⁶² y Félix Lima, se ocupó de describir la sociología típica porteña combinando su agudeza óptica con su humorismo impecable. Josué Quesada en la reseña a “Mirador porteño” publicada en la revista *El Hogar* dice:

Los tipos que aparecen en sus semblanzas y en sus bosquejos de novela, son viejos amigos nuestros. Con ellos tropezamos en los distintos ambientes de la ciudad; pero ¡es claro!, no los habíamos descubierto. Usted, Enrique Loncán, con la despreocupación elegante de quien hace las cosas sin jactancia, ha extendido su índice y nos ha

⁶¹ Esta galería de tipos tiene su correlato en las aguafuertes de Roberto Arlt, específicamente en el corpus que se centra en los “hombres”: “El hombre corcho”, “El hombre del apuro”, “El hombre que ocupa la vidriera del café”, “El hombre que se tira a muerto”, entre tantos otros. Asimismo, la temática arltiana abarca un amplio espectro que, en palabras del autor, estaría comprendida por: vigilantes, canillitas, *fiacas*, actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarios de compañías, cómicos, poetas, vagabundos,...” (“Corrientes por la noche”, *El Mundo*, 26-3-29). Las diferencias y semejanzas entre los “tipos humanos” de Enrique Loncán y Roberto Arlt serán analizadas en el *Capítulo IV. El Kodak porteño de un etólogo*.

⁶² Su labor en *Caras y Caretas* fue de un valor incalculable, su desempeño como director durante cinco años marcó un estilo de la revista que se trató de mantener después en su ausencia. Su aporte fue inestimable en cuanto a la cantidad de textos que publicó. Pedro Luis Barcia en su obra *Fray Mocho desconocido* recoge todos aquellos textos que no habían sido publicados en su mal llamada obra completa titulada *Salero Criollo*, volumen póstumo editado en 1910 por La Cultura Argentina. No se puede caracterizar la extensa obra de José S. Álvarez en una tipología determinada porque se acercó a todos los géneros. Se cubrió con distintas caretas que le permitieron ser muchos a la vez, pero en el fondo su ideología y su manera de ver la ciudad, su país y la gente que gobernaba fue siempre la misma.

mostrado el alma de muchos sujetos que sólo habíamos visto por fuera.⁶³

Construye el perfil de un escritor observador, que logra que su lector se extrañe de lo cotidiano, pero también de la ciudad en general. Su ubicación estratégica le permite fijar las cosas invisibilizadas por la mirada de los escritores que eran sus contemporáneos, y deviene en ellos la admiración como en el caso citado de Josué Quesada.

Enrique Loncán elige para su “vidriera de tipos” personajes similares a los analizados por Fray Mocho en los artículos costumbristas dedicados a los “tipos que deambulan por la ciudad” (*El barrendero de orquídeas, Pascalino*) o a los pertenecientes a un cierto estrato social (*Don Juan el del Aujero, Monologando, Me mudo al norte e Instantánea*) publicados en *Caras y Caretas*. La primera silueta costumbrista que aparece publicada en esta revista el 8 de octubre de 1898 es la de *El Lechero*. Fray Mocho comienza en el primer párrafo justificando el porqué de su elección de retratar el rostro de este personaje. De esta manera las siluetas callejeras de Fray Mocho son los primeros tipos humanos que recogió la cámara de limpio obturador por la ciudad, el arrabal y el campo. Fue el portavoz de su época y pudo captar minuciosamente cada uno de los personajes que transitaban por las calles de Buenos Aires. De cada uno de ellos rescató un valor o un detalle que los hicieran un eslabón importante en el funcionamiento de la sociedad.

Por otro lado, si bien la influencia de Fray Mocho es innegable, las diversas crónicas fueron escritas *a la manera de Félix Lima en Pedrín. Brochazos porteños*. De hecho, Loncán le dedica sus *Kodak porteños* y se refiere a él como su maestro. No cabe duda de que aprendió de Lima la forma de abordar el estudio de la “porteñidad”, esto es, el carácter que distingue al hombre de Buenos Aires. Ambos se conocieron en la redacción de *Caras y Caretas*, donde Félix Lima logró su prestigio⁶⁴. Sus textos utilizaban como rasgo característico la conversación, poniendo en escena el estilo propio de sus personajes. Escribía en un lenguaje cotidiano, por lo que sus lectores se sentían reflejados en aquellas misceláneas de la vida diaria. Publicó dos libros: *Con los*

⁶³ Josué Quesada, “Mirador porteño, Carta abierta a Enrique Loncán”, en *El Hogar*, 8 de octubre de 1932, p.65.

⁶⁴ La especialidad Félix Lima era la crónica policial. Además, colaboró en *Pulgarcito*, en *La vida moderna* y en los diarios *Última hora*, *Crítica* y *La Razón*.

nueves (1908) y *Pedrin. Brochazos Porteños* (1923). No los escribió *ex profeso* para darlos a la imprenta, sino que fueron compuestos mediante la recopilación de sus artículos y notas periodísticas a instancias de sus amigos.

De tal manera, se pueden encontrar las huellas de Fray Mocho y de Félix Lima en las crónicas loncanianas que recopiló en *Motivos Porteños* (1923), textos que habían sido publicados en 1919. La influencia de estos dos autores marcará sus inicios, pero cuando publica su segundo libro- *Mirador Porteño* (1932)- se acerca más al estilo de Roberto Arlt.⁶⁵ Por ello, David Viñas define a Loncán como “El Roberto Arlt del Barrio Norte cuyo papel fue decisivo en los años 30, y se hizo cargo de él con perseverancia y desenvoltura”⁶⁶. Como dice Gálvez, Loncán conocía profundamente el espíritu de Buenos Aires, los defectos y las virtudes del porteño, es decir el porteño de las clases medias y superiores, no el del pueblo (Gálvez, 1962:340).

II.1.1. La ciudad como objeto de estudio

En efecto, la mentada organización edilicia manifiesta, por lo que a nuestra capital se refiere, un inexplicable descuido: no hay, en ella, nada que evoque la existencia de la mujer. Municipalmente hablando Buenos Aires parece una ciudad de nada más que hombres.

Martín Fierro, n° 2, 20 de marzo de 1924, p.10.

La ciudad ha sido estudiada por distintas disciplinas como un concepto plurisignificativo, puede ser analizada desde distintos puntos de vista, como la ciudad “real”, “imaginada” y “representada”. Para la arquitectura es una estratificación temporal de un enorme planeamiento urbano, mientras que para la sociología es una materia inasible, puesto que permanece en continuo proceso de cambio, representando los distintos modos de habitar que tiene la población.

La ciudad hace posible la política, si se cambia el régimen político se cambia también el modo de entenderla: cuando Hipólito Yrigoyen estaba en el poder, la ciudad había sufrido un estancamiento en el proceso de restauración que se había iniciado en

⁶⁵ La influencia de estos tres escritores: Fray Mocho, Félix Lima y Roberto Arlt en los *kodaks* porteños la ampliaré en el Capítulo IV.

⁶⁶ Ver David Viñas, “Fillooy, Viñale, Loncán y otros”, en *La década infame y los escritores suicidas (1939- 1943)*, *Literatura argentina siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Paradiso, 2007, pp.104-105.

función de la conmemoración del Centenario en 1910.⁶⁷ En esta década aún imperaba la urbanización sobre la “ciudad jardín”, es decir, la vivienda típica hasta ese momento eran las casas que se ubican en el damero de forma controlada, pero la expansión urbana desplazó estas construcciones que no podían contener a la masa, para dar lugar a los primeros edificios y barrios improvisados. De esta manera se iniciaba el hacinamiento en la metrópolis. En cambio, durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear se gesta un “proyecto” para modernizar la ciudad que es retomado en la década del 30 por la presidencia de Agustín Justo, pero específicamente encarnado en la figura del intendente de la capital, Mariano de Vedia y Mitre.

La experiencia concreta de combinación de los instrumentos representativos propios del régimen democrático y la representación de intereses sectoriales impulsaron a la concreción de proyectos que preconizaban la elaboración de una ciudad diseñada estructural y arquitectónicamente. La incorporación de miembros de las corporaciones en funciones de asesoramiento y la diagramación de políticas que promovieran la implementación de estrategias, intentaron dar solución a los conflictos planteados por la crisis, la explosión urbana y el reciente golpe de 1930 y que Uriburu intentó -sin demasiada convicción- traducir en una reforma urbanística general para todo el país, pero que sólo prevaleció en Buenos Aires.

La ciudad, además de ser el lugar de las instituciones, que no podrían existir sin ella, es considerada en sí misma una obra de arte colectivo porque todos los que la transitan forman parte de la memoria colectiva, que a su vez, permite la conciencia histórica. De esta manera, permite pensar el tiempo que va dejando sus marcas en sus calles, en los edificios y principalmente en la gente.

Para poder abordar su estudio no se puede escindir el binomio ciudad-sociedad, puesto que mientras la ciudad se mantiene en un continuo movimiento, en la sociedad se van gestando cambios en el estilo de vida. El desafío de Loncán estriba en colocarse en el intersticio de este binomio, buscando las huellas de su interrelación. José Luis Romero destaca que mientras crece el urbanismo en la ciudad se produce también un movimiento centrífugo en la sociedad, explicado por la diferencia que se produce entre la “sociedad normalizada” y por todos aquellos que quedan fuera de ella constituyendo así “otra sociedad” que no participa ni comparte las formas de vida. El crítico

⁶⁷ Manuel Gálvez aseguraba que hay que conocer mucho Buenos Aires, el Buenos Aires de 1910, para apreciar la gracia de Loncán.

historiador define a esta parte de la población como “sociedad anómica”, conformada por esos tipos humanos que fueron retratados magistralmente por Enrique Loncán.

La sociedad normalizada mantuvo un estilo de vida en donde el individuo le era funcional a la ciudad en expansión, y, a su vez, la ciudad le permitía ciertos goces de ocio como las salidas a los teatros, los cafés, los restaurantes, el Jockey Club, la Sociedad Rural y los espectáculos en general. Es un movimiento que puede incluso adquirir un cariz «patológico» con la fragmentación social y la anomia de los individuos. La ciudad se convierte así en el lugar privilegiado de las relaciones anónimas e impersonales, en contraposición a la aldea, donde los contactos *cara a cara* favorecerían los rasgos de cohesión. Por ello, Simmel considera la ciudad como el locus donde «las diferencias explotan», o sea, donde se afirma la irreductibilidad del individuo.

Romero señala que el observador que se enfrentaba con las ciudades que sufrieron los efectos posteriores a 1930, no sólo percibió grados de diferenciación, sino verdaderos abismo sociales (Romero, 1976: 363) y todo este espectáculo era traducido por los cronistas urbanos, entre ellos Arlt y Loncán, con sus marcadas diferencias. Eduardo Romano dice al respecto que el moderno observador y analista de costumbre vive en acecho, como los cazadores. Un ejercicio que, ante la nueva circunstancia de ciudades en veloz transformación cosmopolita, cobra un matiz relevante (Romano, 2004:72). Este acecho al que se refiere Romano, se presenta de igual forma en ambos cronistas, puesto que les obsesiona el mismo impulso visual- ya sea una calle (Florida o Corrientes), o un mismo personaje como “el guarango”-, pero la diferencia estriba en el modo de hacer legible la complejidad del objeto observado. El espacio geográfico puesto en la mira organiza un conjunto de posibilidades y de prohibiciones; en otras palabras, no significa igual para ambos escritores detenerse en el mismo lugar a la mañana que a la noche, el panorama observado cambia rotundamente, las luces, las personas que transitan por avenida Corrientes son diferentes de las que lo hacen durante el recorrido diurno, entonces el cronista transforma en otra cosa cada significante espacial. Así selecciona sesgos espaciales comunes, pero que al mismo tiempo se convierten en raros, como por ejemplo la recova del Paseo Colón que para Arlt será “la calle más triste del mundo” y para Loncán será una de las calles que posee Buenos Aires con más historia, “testigo de los grandes sucesos”. De esta manera, el escritor

caminante constituye una posición, un aquí y allá que tiene como objetivo transformar la ciudad en un personaje de su obra.

La explosión urbana modificó la fisonomía de Buenos Aires. Después de la crisis de 1930 se produjo una ofensiva del campo sobre la ciudad, y, como dice Romero, nadie quiso renunciar a la ciudad, es decir al derecho de gozar de los beneficios de la civilización, a disfrutar del bienestar y del consumo. Las ciudades crecían, los servicios públicos se hacían cada vez más deficientes, las distancias más largas, el aire más impuro, los ruidos más ensordecedores (Romero: 331).

Hay un modo dinámico de mirar la ciudad que responde tanto a la perspectiva móvil del observador como a la naturaleza también móvil de lo observado; la ciudad, cuya percepción se ha asociado tradicionalmente, según señala De Certeau, con un caminante que pasea "de a pie", como si estuviera solo, por sus calles. *Américus*, se considera a sí mismo como ese caminante "de a pie" que puede narrar y ser personaje de sus crónicas, que formaban parte de un periodismo que intentaba plasmar la construcción discursiva de la metrópoli, y, al mismo tiempo, dejar testimonio del paso de "la gran aldea" a la ciudad.

II.1.2. La Gran Aldea

¡Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes..!
¡Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal..!
Alguien me ha contado que estás floreciente
y un juego de calles se da en diagonal...

Cadícamo, *Anclao en París*

Buenos Aires, personaje principal de la obra loncaniana, pasó por varias etapas, la primera que asocia al autor a un instancia costumbrista y luego una de cronista urbano. En su libro *Campanas de mi ciudad, campanas argentinas* indaga la historia de las campanas que rodean a la metrópoli y que pasan desapercibida diariamente por todos los transeúntes. Investiga en los anales de la historia de principio del siglo XIX y con el asesoramiento de Monseñor Miguel de Andrea, logra diecisiete crónicas excelentes que remontan al lector a la fundición de las campanas durante la invasión inglesa o al tañido prodigioso de 1810. El cronista siente la necesidad de vindicar el

pasado de la colonia, y por ello este libro pertenece a su etapa costumbrista. La revista *El Hogar*, n° 1302, del 28 de septiembre de 1934, publica un número extraordinario con motivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional y, en la sección Artes y Letras Religiosas aparece el siguiente suelto:

Nuestro colaborador, el doctor Enrique Loncán disertará el 5 de octubre próximo en el teatro de la Ópera sobre *Campanas de Buenos Aires, campanas argentinas*. Esta conferencia que se realiza como acto de adhesión al Congreso Eucarístico Internacional llevará sin duda, a la sala de la Ópera, numerosa y caracterizada concurrencia.

Como escritor costumbrista fue un continuador de la llamada generación del 80. Sus textos son una referencia continua a la obra de Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde y Lucio V. López. Sus textos, en general, están escritos a la manera del general Mansilla. De Wilde, considerado padre del humorismo nacional, copió la forma de hacer humor con temas de denuncia social, y con el último miembro de la tríada admirada por Loncán, los acercó el modo de escribir sobre las costumbres porteñas.

Esta gran aldea tiene lugar en la década del 80, cuando los textos memorialísticos eran difundidos por la prensa periódica. La escritura ejercía una acción reparadora mediante la reconstrucción de un pasado urbano a través de una “superproducción de libros que cuentan cómo era la ciudad antes de la mutación” que habría facilitado la articulación de “las raíces identificatorias de los ciudadanos”. Fernando Aliata asegura que esta tradición va forjando, bajo la forma del costumbrismo, el mito de una ciudad idealizada en la figura de la “gran aldea” patricia, tradicional e hispánica, excluyendo a la vez a la ciudad de la Ilustración y la Revolución.⁶⁸

Es indudable el lugar destacado que ocupa “la gran aldea” en el conjunto de las representaciones de la ciudad de Buenos Aires proliferantes en la prensa porteña durante los últimos veinte años del siglo XIX. No es casual que su título haya cristalizado como un sintagma que designa aquella imagen de la ciudad tradicional construida desde la nostalgia, en oposición a las grandes transformaciones urbanas del presente. Por esta razón, Aliata afirma que *La gran aldea* presentaría el antagonismo entre la ciudad de

⁶⁸ Fernando Aliata, “Ciudad o aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros”, en *Entrepasados*, n° 3, Buenos Aires, 1992, pp. 51-67.

1860 y la de 1880, mostrando su mutación desde “la perspectiva de la colocación que asume la élite en ambos escenarios urbanos”.

Tal como sostiene Ángel Rama en *La ciudad letrada*, las ciudades americanas tienen, además de su vida material, una existencia simbólica ligada al orden de los signos en general y a la escritura en particular, que asume, entre otras operaciones, la labor de describir y explicar las permanencias y cambios de la ciudad física, así como la de establecer valores, cartografías y una historia -un pasado, un presente y un futuro- con los que se crean, a la vez, una representación del espacio y unas raíces identificadoras para los ciudadanos. Buenos Aires era, entonces, el lugar de reunión de miles de seres dispersos que la modificaron tanto cuantitativa como cualitativamente, dotándola de un característico cosmopolitismo en el que Loncán se detendrá frecuentemente y al que ubicará especial y principalmente en la calle Florida, “corazón de la ciudad”.

Durante fines del siglo XIX se comenzó a producir una transformación radical en la fisonomía urbana, aunque fue en los años veinte cuando Buenos Aires se convierte en la ciudad más poblada, por lo que pasó de ser la “gran aldea” a una metrópoli, con un característico cosmopolitismo en el que, a medida que aumentaba la población, se hacían más difíciles las relaciones sociales. Loncán añora y escribe sobre las costumbres de la colonia, pero al mismo tiempo, inicia *La conquista de Buenos Aires* con nuevos prototipos urbanos, mediante la simplificación clasificatoria que le permitió reconocer, describir y analizar diversos tipos sociales que situó en la zona céntrica de la ciudad (muy pocas veces cambia el escenario de sus crónicas):

La república Argentina, país libre y generoso, tierra de trabajo y de esperanza donde prosperan todos los humanos de buena voluntad, patria de promisión que no ofrece obstáculos a nadie y donde los judíos tienen todas las puertas especialmente abiertas, las del comercio, de la banca, de la industria, de las instituciones culturales, de los institutos universitarios, del parlamento y del gobierno, sin excluir las puertas que conducen a algunos hogares herméticos de la alta sociedad, A nadie le está vedada la conquista de Buenos Aires.⁶⁹

⁶⁹ Américus, “Los tímidos (cuento)”, en *El Hogar*, 5 de julio de 1935, n°1342, p.11. Recopilada también en *Las Charlas de mi amigo*, ed. cit., pp.418-424.

El autor coloca la parentética para aclarar que el texto no es una crónica como las que habitualmente escribe. La elección de la tipología literaria se debe a la temática planteada en el texto, a través de un

De este modo, por las calles que van desde Plaza de Mayo hasta Plaza San Martín desfilará una "vidriera de tipos", que ya nada tienen que ver con aquellos que tuvieron su lugar en la vidriera de Fray Mocho. Los personajes loncanianos mostrarán todo el ardid típico del ciudadano porteño, y por eso el cronista-observador puede predecir las conductas de aquellos que buscan ascender socialmente por caminos alternativos al correcto, aparecerán los primeros "oportunistas" que buscan la manera de llegar primero en un fila, de comprar para revender, de viajar sin pagar, entre otros tantos individuos que empezaron a poblar el microcosmos focalizado por Loncán.

Por otro lado, cabe señalar que así como para Loncán el centro porteño era el lugar en donde obtenía material para su escritura, también lo fue la ciudad balnearia de Mar del Plata. Muchas crónicas se ubican en este espacio para dar cuenta de los procesos de apertura democrática y de modernización urbanística que impulsaron el arribo de nuevos grupos sociales, con otro nivel de ingresos y otras pautas de sociabilidad a partir de los años veinte, cuando dejó de ser un lugar exclusivo de veraneo para la élite. De la mano de la consigna "Democratizar el balneario", el paisaje urbano es el primero en registrar la transformación. Las iniciativas conjuntas de la gestión pública conservadora y de los sectores privados -liderados por una entidad vecinal, la Asociación de Propaganda y Fomento- ponen en marcha el diseño de una ciudad balnearia en el que se puede leer un proceso de apertura social y en cuyo escenario nuevos sujetos sociales acceden al placer del tiempo libre. La revista *El Hogar* será uno de los medios de difusión que tendrá el turismo en Argentina y en especial habrá números dedicados a promocionar los diferentes lugares para vacacionar. Por lo tanto, mientras la revista invitaba a sus lectores a disfrutar de la ciudad balnearia, Loncán escribía sus crónicas añorando lo que ésta había sido antes de la "democratización".

En "Pira del Olvido. Pira del Recuerdo", relata cómo los antiguos empresarios del Casino en Mar del Plata quemaban y eliminaban la totalidad de las deudas a su favor. Durante aproximadamente cuarenta años estos empresarios tuvieron el monopolio

género ficcional puede ahondar en uno de los temas que más controversias suscitó en los años previos a la Segunda Guerra Mundial: La expulsión de los judíos de Alemania. El relato tiene como protagonista al profesor Lietzman, un importante académico que es despedido de su trabajo y debe dejar su país. Se dirige a Argentina en donde comienza a trabajar en la Universidad, lugar en que pronto descubre el espíritu de los porteños representado por un grupo de alumnos que se copian en un examen con total impunidad.

del juego en los casinos marplatenses, pero luego pasó a ser controlado por el estado. *Américus* recrea “un mensaje frívolo a Benjamín Roqué, en la eternidad”, en el que tratará de contarle al difunto los cambios acaecidos en la ciudad, haciendo hincapié en el cierre definitivo de un ciclo de “nuestra vida social”. El episodio traza la atmósfera y el límite entre dos épocas. En el pasado que se disipa, se hallaba la imagen de una sociedad que “pensaba y vivía de otra manera”:

El país era como un cuerno de oro, el dinero circulaba en todas partes, las cosechas eran ubérrimas, la propiedad se valorizaba, los títulos subían y la providencia criolla velaba por el bienestar creciente de los argentinos. Los signos razonables de las altas esferas sociales eran el optimismo, la confianza y la fe en el porvenir; la madre tierra lo producía todo y junto a los terratenientes tradicionales nuevas fortunas se iban amasando con el trabajo tenaz y el esfuerzo fecundo. Reinaba el optimismo, la confianza y la fe en el porvenir. Vivir, gozar y divertirse, viajar a Europa, adquirir obras de artes, fundar un *stud*, cubrir de joyas a las mujeres, educar y malcriar lo mejor posible a los hijos (Loncán, 1981: 394).

En ese contexto, veranear en Mar del Plata era un “capítulo indeclinable” de aquella sociedad. Entonces, todo giraba en torno al Bristol y todo el Bristol alrededor del casino. El cronista describe las tertulias en los salones del viejo hotel o en las mansiones fundadoras de Ernesto Tornquist, Martín Miguens y Juan Gironde, que concentraban el juego social del aún pequeño grupo. Los ganadores no eran egoístas con sus ganancias y congraciaban a sus amigos con magníficas fiestas. Sin duda, reflexiona el narrador, aquello no podía durar. Y llegó el “derrumbe lento, paulatino e irreparable de aquellos patrimonios tradicionales”, dando paso a un nuevo grupo social que comenzaba a llegar a la ciudad marplatense: “Son los que han llegado de la oscuridad y traen el mensaje de la dura ascensión entre muchas vigiliass y privaciones. Mientras antaño, en las madrugadas del viejo Bristol, vestidos de etiqueta, en los últimos pases del bacarat, aquellos señores esperaban la salida del sol, éstos recién se levantaban somnolientos pero voluntariosos para la oscura faena” (*Ibid.*:397).

Esta pintura del arribo de los nuevos grupos sociales, en especial las clases medias, a los ámbitos y reductos ocupados hasta entonces por las elites argentinas, sucedía en los años treinta. Mar del Plata es la excusa para analizar los estertores de “la

gran aldea” que deja atrás las tertulias de los sectores aristocráticos, la circulación del dinero sin control por una clase dirigente que podía viajar a Europa como rutina, y al mismo tiempo, la ciudad balnearia da la bienvenida a aquellos que lograron “la conquista de Buenos Aires” y que pudieron insertarse en un lugar que hasta entonces era exclusivo de una parte de la sociedad normalizada. De esta manera, *Américus* termina cuestionando si esta conquista lograda será la última o vendrán otras que cambiaran la fisonomía de la ciudad:

Para entonces, ¿se habrá modificado para siempre el fondo del carácter argentino? ¿El turbión de razas que se agita en las entrañas de nuestra sociedad habrá creado un tipo distintamente nuevo forjado en normas de orden, austeridad, templanza y previsión? ¿Quién puede vaticinarlo? (*Ibid.*: 397)

Este pasaje sucinto resume el interrogante permanente en toda la obra de Enrique Loncán, quien buscará diversas formas para responderse. La sociedad argentina de la década del treinta vivía nuevamente un aluvión inmigratorio producto del crash de 1929 por lo tanto “el turbión de razas” seguía conformando una masa heterogénea que estaba en permanente movimiento, y junto con una ciudad en continuo desarrollo. El sistema de respuestas culturales producido en estos años será influyente por lo menos hasta la década del cincuenta. Como dice Beatriz Sarlo, se trata de un periodo de incertidumbre, pero también de seguridades muy fuertes, de relecturas del pasado y de utopías, donde la representación del futuro y la de la historia chocan en los textos y las polémicas. La cultura de Buenos Aires estaba tensionada por lo nuevo, aunque también muchos lamentaban el curso irreparable de los cambios (Sarlo, 1988:29) y la obra loncaniana será testigo lúcido de la vida porteña; por eso, hoy, un lector diacrónico de ella puede llenar todos los intersticios que tanto le preocupaban a Loncán, por la simple razón de que ya conocemos el final de la historia.

II.1.3. Calle Florida, corazón de la ciudad

Florida es única, inconfundible, incomparable... Desde 1744 se llamó sucesivamente San José, Unquera, de la Florida, del Empedrado y Perú... no se recuerda en Buenos Aires una manifestación popular más grandiosa que la que se tributara al General Bartolomé Mitre... y naturalmente pasó por Florida... la calzada de Florida fue una inmensa alfombra de flores... Para los intelectuales de aquellos años el gran atractivo de Florida residía en las librerías de Jacobsen, Lajouane y Casavalle... a Florida le ha tocado asistir a todos los matices de la evolución... Enrique Loncán, El secreto de la calle Florida.

El cronista urbano es postulado como aquél cuyas capacidades de percepción le permiten ver lo que los demás no pueden ver y, en virtud de ese don excepcional, se convierte en un imprescindible suplemento para la vida de la ciudad. Loncán fue el observador necesario de una sociedad que estaba pasando vertiginosamente de la “gran aldea” a la modernidad urbana. Los diferentes cambios sociales se veían reflejados en sus calles. En definitiva, comenzó a verse más gente en las veredas porteñas tanto de día como de noche y, en correlación, dice Romero, cambió el comportamiento de los peatones en las calles, antes se podía ceder cortésmente el paso y ahora era necesario empujar y defender el puesto, poco a poco se descubría que nadie conocía a nadie, el número sobrepasó las posibilidades del transporte urbano (Romero: 349). Esta transformación descrita por el historiador, Loncán la resume en “Mañanas de Florida” de la siguiente manera: “Ocurre que en esa cotidiana caminata debo librar no diré una, sino cinco, diez, incalculables batallas. El enemigo extiende sus líneas tan estratégicamente, que no hay genio humano capaz de eludir el combate. El símil es tan completo en su carácter militar que ni siquiera falta el antipático rol de las trincheras.”(Loncán, 1981: 63)

La explosión urbana que tanto fascina a Loncán, al mismo tiempo le produce nostalgia por lo que fue la aldea decimonónica en donde sólo algunos pocos la transitaban diariamente, el advenimiento de los nuevos inmigrantes de la década del treinta conjuntamente con los turistas y los campesinos que decidieron trasladarse a la ciudad convergieron en esta zona céntrica y fueron observados oportunamente por Loncán, quien caminaba todos los días por Florida y se detenía largas horas en la puerta del viejo Jockey Club. Observaba minuciosamente ese andar apresurado de los transeúntes que no reparaban en su presencia:

Todas las mañanas, antes del almuerzo, gusto recorrer ese camino por la acera del sol y no sé por qué extraña sugestión, desde la quinta de Christophersen hasta la esquina donde tiene su escritorio el egregio poeta Carlos de Soussens se me ocurre que el trayecto me pertenece, que es algo de mí mismo y que los que allí transitan llevan implícito mi consentimiento (*Ibid.*: 62).

Manuel Gálvez cuenta: “yo solía encontrarme con Loncán en el Jockey Club, sobre todo en el vestíbulo, o en el frente, mirando pasar a las mujeres. Hablábamos generalmente de nuestros colegas” (Gálvez: 340). Diariamente contemplaba con lente implacable el municipal desfile para extraer los prototipos que conformarían sus definitorias siluetas.

Enrique Loncán se definió a sí mismo como un típico *flâneur*, acostumbrado al caminar diletante que había adquirido en sus largas estadias en la capital parisina: “Para reponer las fuerzas perdidas he vuelto a mi vida cómoda y apacible, a mis tranquilas costumbres de espectador silencioso, transeúnte que pasa a vuestro lado y de quien nada podéis decir ni pensar porque nada ha de disputaros en el mundo. Yo soy aquel que pasa solitario por la acera de enfrente, el que sabe vuestra historia y os saluda con simpatía” (Loncán: 61). Beatriz Sarlo analiza esta posición del cronista que mira la ciudad desde una perspectiva diferente, desde un panóptico:

La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al *flâneur* que arroja la mirada anónima del que no será reconocido por quienes son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro. Observar el espectáculo: un *flâneur* es un mirón hundido en la escena urbana de la que, al mismo tiempo, forma parte: en abismo, el *flâneur* es observado por otro *flâneur* que a su vez es visto por un tercero, y... El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores⁷⁰.

⁷⁰ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p.16.

El narrador loncaniano es, principalmente, un caminante cuyo desplazamiento reviste el "acto de caminar" en términos de Michel De Certeau, en el que el proceso de apropiación es la ciudad observada que se transforma no sólo en objeto de su escritura sino que también es el sujeto de su enunciación. Observar el espectáculo, como dice Sarlo, le dio a Loncán los personajes que semana a semana publicaba en *El Hogar*, aunque no fue el único escritor que obtuvo su material de escritura recorriendo las calles de la metrópolis; Roberto Arlt fue otro de los periodistas que se inmiscuyó entre los transeúntes para captar cada una de sus aguafuertes⁷¹. De esta manera, se reafirma la escena en donde el escritor se convierte en un *flâneur* que es observado por otro *flâneur* en la ciudad anómica. Ambos autores tienen el mismo objetivo que estriba en retratar esta nueva manera de representar la ciudad, pero como no se presenta como una masa homogénea sino totalmente heterogénea, la sociedad se ve escindida; por un lado están los que, en palabras de Romero, participan en la sociedad normalizada y por otro los que quedaron fuera de ella en una situación marginal. Por lo tanto, aun ubicados Loncán y Arlt en el mismo punto de observación representarán realidades distintas. Arlt pondrá su énfasis en la calle Corrientes, en detrimento de la calle Florida. Algunas de sus crónicas son un claro ejemplo de esto: "Corrientes, por la noche" (26 de marzo de 1929), "El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche" (25 de julio de 1928). Le fascina la diversidad cultural que posee. En cambio, al referirse a la calle peatonal en su aguafuerte homónima, la describe como la calle más expulsiva y despersonalizada en la que no entran "todos aquellos que necesitan de la calle para desparramar su angustia o para recogerla en un ovillo nervioso", es en definitiva "la calle más despersonalizada que tiene Buenos Aires"⁷². Mientras que para Loncán ésta define la idiosincrasia porteña:

Nada caracteriza tanto a un porteño de alma como su amor a la calle Florida. ¿Quién que haya nacido en Buenos Aires no se siente un poco

⁷¹ Roberto Arlt no sólo salía en busca de sus aguafuertes sino que las personas venía a él para denunciar situaciones que la policía no resolvía como se debía. Al respecto Sylvia Saïtta asegura: "Arlt se construye frente a la mirada de sus lectores como un periodista atento a los más mínimos reclamos, como un periodista en quien cualquier lector, luego de enviar una carta o de realizar una llamada telefónica, encuentra a un interlocutor confiable". Además, la investigadora agrega que era la gente la que lo iba a buscar a la redacción del diario *Crítica* para contarle sus problemas. Sylvia Saïtta, *El escritor en los bosques de ladrillos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p.69.

⁷² Cf. Roberto Arlt, "La calle Florida", en *Aguafuertes Porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*. Buenos Aires, Alianza, 1993, p.34.

Nada caracteriza tanto a un porteño de alma como su amor a la calle Florida. ¿Quién que haya nacido en Buenos Aires no se siente un poco dueño de ella? ¿Quién que haya nacido en Buenos Aires no asocia su estructura angosta y sensual, su tradición y su espejismo, sin multitudes y sus mujeres, a los recuerdos más puros de su existencia?⁷³

La percepción que tienen ambos escritores sobre Florida difiere de tal modo que pareciera que se están refiriendo a lugares distintos, por lo que Beatriz Sarlo tiene razón cuando dice de Arlt: “A diferencia de los costumbristas anteriores, se mezcla en el paisaje urbano como un ojo y un oído que se desplazan al azar. Tiene la atención flotante del flâneur que pasea por el centro y los barrios, metiéndose en la pobreza nueva de la gran ciudad y en las formas más evidentes de la marginalidad y el delito” (Sarlo, 1988:16). Loncán no transita por los barrios, ni por las diferentes calles, sólo se mueve por la calle Florida y por sus instituciones, cafés, galerías y negocios que comprenden las diez cuadras de su recorrido: “es al infalible paseo matutino por la calle Florida; digo mal, al paseo que concluye en esa calle en su cruce con Corrientes, punto estratégico, culminación y limbo de “La Colorada” y que comienza donde se abre la diagonal sin nombre de la plaza San Martín” (Loncán, 1981:62). El progreso arquitectónico que exhibe esta zona, el ritmo frenético de los transeúntes y del tráfico, la vida social y cultural en contacto con las vanguardias europeas, hacen los rasgos distintivos que la diferencian del resto de las calles aledañas.

No cabe duda que la ciudad abordada por la narrativa de Arlt es mucho más heterogénea que la de Loncán, a pesar de que este último también logra obtener de la calle la “vidriera de tipos” que componen la sociedad de fines de la década del veinte y los años treinta. Las crónicas sobre los tipos que pasan serán un magnífico medio para instalar y para transmitir una serie de imaginarios referidos a Buenos Aires y a su universo cosmogónico, que la distingue de cualquier capital latinoamericana, y la convierte en un imán del cual los escritores no pueden alejarse. Por eso también es aceptable que para Arlt a Florida le falte “ese no se qué” que, tanto en las mujeres como en las calles, pone su encanto finísimo y particular; esa atmósfera extraña,

⁷³ Enrique Loncán, “Florida, el corazón de la ciudad”, en *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación*, Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1936, pp.225-241.

singular y perceptible que, de pronto, nos encanta sin que podemos definir de qué ángulo o de qué gesto se escapó esa poderosa atracción que nos seduce” (Arlt, 1993:34). Loncán si puede definir “ese no se qué” que seduce: “Salvo en las vísperas de los vencimientos bancarios no hay un placer más intenso y superficial que pasearse de mañana por la calle Florida. De antemano se sabe todo lo que se va a ver; y sin embargo, el programa no cansa nunca (Loncán, 1981:62). En esta crónica titulada “Mañanas de Florida”, describe con humor una realidad que efectivamente cambia el escenario de esplendor que posee por sí misma la calle Florida. El escenario ha sido invadido por los indigentes que mendigan una moneda todos los días, siendo ya conocidos por los caminantes habituales de la zona. Estos personajes marginales también forman parte del ambiente barroco al que se refiere Romero cuando señala que el espectáculo de lujo ostentoso de la ciudad se mezcla con la “otra sociedad” (Romero, 1976: 343). Loncán dice al respecto: “Los miembros de esa clase- todos ellos pertenecen a un mismo grupo, a una misma familia, quién sabe si no a una sociedad anónima- os piden primero, os exigen después y concluyen por insultarnos” (Loncán: 1981: 63).

Por otro lado, en 1954 se publica póstumamente su décimo libro, *El secreto de la calle Florida*, con ilustraciones de Manuel Alfredo Pacheco y con el auspicio de la “Asociación amigos de la calle Florida”. El texto fue escrito con motivo de la conmemoración del cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires en 1936. La conferencia se tituló “Florida, corazón de la ciudad” y formó parte del *Homenaje a Buenos Aires* organizado por Mariano de Vedia y Mitre. La pléyade de escritores estaba conformada por Jorge Luis Borges, Roberto Guisti, Francisco Luis Bernárdez, Arturo Cancela, Samuel Medrano, Alfonsina Storni, Manuel Mujica Láinez, Leopoldo Marechal, Baldomero Fernández Moreno, Manuel Ugarte, Leónidas Barletta. De esta forma, estaba representado el mapa intelectual de los años veinte y treinta.

Adrian Gorelik se refiere a este homenaje como una “refundación” iniciada por una política de cambio impuesta a partir de 1932 por el intendente de Buenos Aires, Mariano de Vedia y Mitre, un hombre que tuvo a su cargo la función de remodelar el planeamiento urbanístico de la ciudad (Gorelik, 2004:421).

La convocatoria a Enrique Loncán para participar de este evento se debió no sólo a su compromiso asumido con la ciudad desde los diferentes cargos políticos que

desempeñó, sino porque compartía con de Vedia y Mitre la misma ideología política, ambos habían acompañado en su campaña electoral a Justo. La amistad que los unió a principios de los años veinte, cuando Loncán comenzó a trabajar para el diario familiar del intendente porteño, fue fortaleciéndose con los años, y si bien de Vedia, rodeado de un equipo eficiente, fue quien llevó adelante los cambios rotundos producidos vertiginosamente en la ciudad, Loncán también fue partícipe cercano de ellos.

Su actividad política desde el cargo de diputado generó el espacio para el debate de las sanciones a los distintos proyectos que se habían gestado desde la intendencia, como por ejemplo la construcción de la avenida General Paz, con el fin de delimitar las fronteras entre la capital y la provincia y de esta forma mejorar la administración de la ciudad⁷⁴. Fue aprobado y luego ejecutado desde el Estado nacional con intervención de Ministerio de Obras Públicas y Vialidad Nacional.

La calle Florida fue el escenario en donde se desarrollaron las modificaciones estructurales de la legendaria arteria. Por la cantidad de peatones que la frecuentaban se estableció que fuera peatonal, en primera instancia, durante algunas horas. En los años veinte fue coronada como una de las calles comerciales más famosas del mundo. En sus diez cuadras ya había comercios de todo tipo:

Florida no; Florida es única, inconfundible, incomparable. La Rue de la Paix se le parece en la magnificencia de las joyerías y en el esplendor de las tiendas, pero al caer el crepúsculo, las sombras entristecen su soledad porque las "midinettes" se llevan su encanto hacia todos los rumbos de París (Loncán, 1954:3).

La comparación con las calles parisinas es un tópico recurrente en la obra loncaniana, varias veces volverá a la misma analogía en donde la calle porteña no tiene nada que envidarle a la "Rue de la Paix". El cronista que ha caminado por ambas calles si bien admira la rue parisiense, ha sido testigo del cambio producido en la longeva calle colonial. La vio convertirse en la moderna arteria que combina el pasado arquitectónico y el presente cosmopolita. En "La tragedia de Pocholo" el narrador hace

⁷⁴ El proyecto del "borde" de la ciudad trazado en 1887 fue pensado por Alvear. Sin embargo, recién durante la intendencia Mariano de Vedia adquiere relevancia para ser ejecutado. En su discurso de inauguración del obelisco comienza diciendo: "La ciudad constreñida en sus límites, sigue creciendo con insostenible pujanza". Para el intendente los bordes permitirían circunscribir el área de acción municipal y densificar todo el territorio de la capital materializando la trama hasta entonces imaginaria.

una fuerte defensa de la ciudad de Buenos Aires que es criticada por otro personaje que acaba de llegar deslumbrado por París, en donde todo allí le parece magnífico, en cambio, la capital argentina representa un viaje al pasado: “hasta que punto le resulta insoportable vivir en esta gran aldea tan desprovista de atractivos para las personas de su gusto exquisito y de su exigente paladar” acota el cronista. El texto contrapone una diatriba entre los interlocutores que argumentan sus opiniones sobre ambas ciudades, el narrador con una fina ironía pareciera acordar con su amigo, sin embargo va hollando sobre las características que definen, contrariamente como se enuncia, “a la ciudad como irremisiblemente híbrida, monótona y antiestética con esa urbe maravillosa que parece trazada por la mano de Dios” (Loncán, 1981:182). La crónica se configura a través de un sistema de estructuras paralelas que van comparando ambas metrópolis y que, como fin último, intenta ubicar en un lugar de privilegio las bellezas que intrínsecamente posee Buenos Aires y particularmente la calle Florida:

Cuando ciertos sábados de sol lo invito a que me acompañe en mi paseo matutino por la calle Florida, espectáculo de elegancia, de luz y de belleza que tiene la virtud de alegrar y rejuvenecer, como si ese conjunto radiante de mujeres magnificas, desprevenidas y curiosas reservase a Buenos Aires el privilegio de una primavera semanal, mi querido Pocholo, se complace en aturdirme con la evocación de la Rue de la Paix y de la Place Vendôme, infinitamente más aristocrática y lúcidas que este resabio colonial al que falta el supremo encanto que convierte a ese rincón de París en una de las delicias del mundo (*Ibid.*:181).

Si bien Florida era el centro de las miradas, a su alrededor también proliferaron los avances en las paralelas San Martín, 25 de Mayo y Reconquista donde se congregaron las instituciones bancarias, algunas de ellas con notables expresiones arquitectónicas. En la Diagonal Norte o Avenida Roque Sáenz Peña y Florida, hacen esquina edificios construidos en la década del veinte, la apertura de esta avenida diagonal permitió unir directamente la Plaza de Mayo (sede del Poder Ejecutivo) con la Plaza Lavalle (sede del Poder Judicial). El primer vestigio de la elegancia aristocrática que caracterizó a Florida se encuentra cruzando avenida Corrientes: la sede central de la Sociedad Rural Argentina que nuclea a los grandes estancieros. Al lado, una tradicional confitería-restaurant, Richmond. El cruce de Florida y Lavalle es uno de los

nodos centrales de la ciudad, sobre ambas calles estaban ubicadas casas que aún pertenecían al panorama de la gran aldea y que denotaban el cambio urbanístico que había sufrido a partir de 1920 el centro de la ciudad. En la cuadra siguiente de Florida, donde hoy están las modernas Galerías Jardín, hubo otro exclusivo reducto de la alta sociedad porteña: el Jockey Club, que se transformó en el centro predilecto de la actividad social más encumbrada de la ciudad. El amueblado se trajo de París por intervención de Carlos Pellegrini. Fundado en 1882, surgió con la idea de dar origen a una entidad capaz de organizar y regir la actividad turística nacional, hasta entonces fruto de emprendimientos dispersos y poco redituables, pero que al mismo tiempo fuera un centro social de primer orden, similar a los mejores clubes europeos que todos sus miembros habían conocido durante sus viajes por Francia e Inglaterra. Loncán, en varias de sus crónicas, ubica la escena de los sucesos narrados en este prestigioso lugar. Era miembro de la Asociación del Jockey Club, y, en reiteradas oportunidades, tenía a su cargo diferentes conferencias, entre ellas “Los oradores argentinos de la independencia” en la que fue aclamado por el público presente y que luego fuera recopilada en el libro *Conferencias del Jockey Club* de 1921. Al día siguiente salió publicada la reseña de la jornada en *La Nación* con el título de “El éxito de Loncán”.

Otros lugares por los que transita el cronista loncaniano y que denotan la elegancia porteña, se encuentran en sus últimas cuadras y aledaños: el elegante hotel Claridge en Tucumán 535 y en la manzana comprendida por Florida, Viamonte, San Martín y avenida Córdoba se ubica la Galería Pacífico que fue proyectada en 1889 por los arquitectos Agrelo y Le Vacher, inspirados en la galería Vittorio Emmanuele de Milán. En la esquina de avenida Córdoba y Florida se destaca el Centro Naval, opulenta obra academicista del arquitecto suizo Jacques Dunant y el francés Gastón Mallet, inaugurado en 1914; a Loncán le gustaba pararse a observar en el frontispicio a los oficiales que se agrupaban en la puerta para seducir a las mujeres que pasaban por allí: “(e)n la escalinata del Centro Naval seis o siete oficiales se convencen de que el traje civil es menos seductor que el uniforme” (Loncán, 1981: 62). En ese mismo damero, con fachada a Florida y Córdoba, se encontraban las galerías Harrod’s: “En la puerta de Harrod’s jamás falta la buena señora que acompañada por un vendedor examina a la luz del día el color sufrido de un módico *cheviot*” (*Ibid.*: 62):

Más allá, matemáticamente, entre la embajada norteamericana y lo de Sánchez Elía, un nuevo contingente os espera, y volcando en Florida antes y después de Harrod's hasta lo de Julio Peña muchos otros mendigos tratarán de inspiraros simpática compasión. (*Ibid.*:63)

El recorrido de las diez cuadras por Florida termina en este punto donde los indigentes forman parte del espectáculo que ofrece la calle más importante de la ciudad. Sin embargo, no deja por eso de tener el encanto que trata de demostrar Loncán en cada una de sus crónicas referidas a este tema. Es indudable que la combinación de elementos -la vieja aldea que aún permanece con sus casas inalterables, las nuevas estructuras arquitectónicas, los turistas, los mendigos y los transeúntes habituales- hacen al "secreto de la calle Florida".

El secreto de la calle Florida

El libro se hace, en 1954, con el auspicio de la Asociación de Amigos de la calle Florida.



Se reproduce la conferencia de 1936: "Florida, corazón de la ciudad"



Ilustraciones de *Manuel Alfredo Pacheco*
Se editaron 4000 ejemplares

París capital del cosmopolitismo latinoamericano. Principios de siglo XX a través de la mirada de Enrique Loncán

II.2. París para los intelectuales argentinos del siglo XIX

París, el punto más alejado del Paraíso, es sin embargo el único lugar donde aún resulta agradable la desesperación.

Emile Cioran, *Silogismo de la amargura*.

Enrique Loncán, al igual que sus mentores, realizó su viaje por la ciudad parisina, la vivió, la padeció, y sobre todo escribió sobre ella. Varios de sus textos circulan por la capital francesa. En el capítulo anterior señalaba las características propias de la crónica urbana e hice mención al recorrido que hace el cronista por la ciudad convirtiéndola en tema literario permanentemente. Beatriz Sarlo sostiene que la ciudad es condición de la literatura y refiriéndose a la cultura argentina afirma que siempre se tiende a oponer el espacio nacional al espacio europeo⁷⁵. Y, para los escritores argentinos, Europa es el suelo soñado. Aunque Buenos Aires siempre será motivo de narraciones, París es la ciudad sobre la que convergen todas las miradas. Se transformó a partir de 1830 hasta 1945 aproximadamente en la capital del universo, por eso es la ciudad más cosmopolita, se registra en ella un fuerte movimiento inmigratorio no sólo de europeos sino también de africanos, asiáticos, norteamericanos y latinoamericanos. Algunos llegaron buscando asilo político y otros para encontrar la consagración artística. En suma, los rasgos característicos de París -política, intelectualidad, literatura- la convirtieron, en palabras de Pascale Casanova, en la nueva Babel, una Cosmópolis.⁷⁶

Con respecto a la escritura sobre la ciudad, apareció como tópico literario de los autores más disímiles. Se propagó en diversas tipologías textuales- novelas, cuentos, crónicas, diarios de viaje-, produce un misterio inexplicable en escritores de diferentes lugares del mundo que no pueden evitar evocarla. Muchos son los críticos que han analizado la influencia que ejerció dicha ciudad durante el siglo XIX en Argentina, tanto en la generación del 37 como en la llamada generación del 80.

⁷⁵ Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 22.

⁷⁶ Cf. Pascale Casanovas, "París, ciudad- literatura", *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001, p.49.

París fue el tema de inspiración de Echeverría, Gutiérrez y Sarmiento, quienes veían en esa metrópolis el progreso y un modelo a seguir. Había que construir una identidad para la nación, buscar un ideal y fue justamente en Francia en donde estos primeros intelectuales pusieron su mirada. La idea del viaje estuvo siempre presente en ellos. Había que visitar y transitar el lugar que estaba en el imaginario colectivo. Aunque descubrieran una vez allí la desilusión, como le ocurrió a Sarmiento,⁷⁷ que apenas desembarcó sintió que había hecho realidad su sueño. En su libro *Viajes por Europa, África y América*, expresa todo lo que le produjo estar en el lugar que conocía a la perfección a través sus lecturas. Sin embargo, al poco tiempo, cuando comienza a caminar la ciudad, como un *flâneur*,⁷⁸ se dio cuenta de que no era tal como se la había imaginado. Percibe que pronto estallará una nueva revolución, aunque no deja de maravillarse con los grandes diplomáticos como Guizot y Thiers. Francia se ha quedado en el tiempo, puesto que aún impera en ella la Monarquía, mientras que Norteamérica avanza a pasos agigantados. El país americano vive en democracia y cada ciudadano ejerce libremente sus derechos.

No se puede negar que para la generación del 37 la imagen de Francia como potencia mundial y modelo a imitar fue determinante. Ya en el ocaso del siglo, la mirada es otra, todavía continúa siendo el paso de los intelectuales americanos, pero se ha producido un acercamiento desde otra perspectiva. Se viajaba a París por placer o aprendizaje, a ocupar cargos diplomáticos o a trabajar como corresponsales de algunos periódicos o revistas. Algunos, incluso, eligieron instalarse allí hasta encontrar el final de sus días, como fue el caso de Lucio V. Mansilla, quien después de las innumerables ocasiones en que había residido en Francia, en 1906 se radica definitivamente en su departamento de la Rue Víctor Hugo, donde muere el 8 de octubre de 1913⁷⁹ Viajar al

⁷⁷ Cuando Sarmiento se encontraba exiliado en Chile, el ministro Montt le propuso que realizara un viaje con fines de estudiar los sistemas educativos imperantes en Europa. Además era una forma diplomática de sacarlo de la escena política chilena ya que participaba activamente desde la prensa. Es así como lo inicia a fines de 1845 y regresa al punto de partida a principios de 1848, son exactamente 850 días por el mundo de los cuales estuvo alrededor de cuatro meses en Francia y sólo 58 en Estados Unidos donde recorrió más de diez estados.

⁷⁸ Richard Senett en su libro *El declive del hombre público*, define al *flâneur* como el hombre de los bulevares que se viste para ser observado y cuya verdadera vida depende del interés que despierta en los demás en la calle. Muchas veces el *flâneur* es una persona ociosa, un aristócrata desahogado. Para comprenderlo uno debe aprender el arte de mirar. (pp. 264-265).

⁷⁹ Los diarios de Buenos Aires le dedicaron extensas necrológicas y *Le Figaró* de París le dedicó una de sus páginas.

país galo fue para la generación del 80 una costumbre que se había naturalizado y esto quedó registrado en los diferentes textos de la época.

El mito de París produce sensaciones muy ambiguas en los intelectuales de todas las épocas. En una primera instancia, genera una fascinación que los obliga a fijar residencia en el paraíso intelectual, pero muy pronto descubren que no es el lugar soñado. Los síntomas de que el suelo parisino es una enfermedad, un vicio, un paraíso artificial, comienzan a sentirse una vez que pasa el enamoramiento de los primeros meses. Las crónicas y los diarios de viaje incluyen estos cambios de mirada sobre la metrópoli. Todos los que anhelaban viajar y encontrar el triunfo en esas tierras regresan con un sabor amargo de fracaso; no obstante, algunos pocos prefieren quedarse y recibir el menosprecio por ser extranjeros, al costo de convertirse en los rastacueros hispanoamericano.

La influencia que París ejerció se mantuvo también en el transcurso del siglo XX, aunque se puede determinar como un período más fuerte al que corresponde a los años de entre guerras puesto que cautivó toda la atención mundial. Pascale Casanova asegura que París, convertida por los propios escritores en espacio transnacional sólo regido por los imperativos del arte, es sin duda centro literario mundial en las figuraciones imaginarias y en los efectos reales (Casanova, 2001:47). Asimismo, transformada en el centro literario, los escritores argentinos llegaban hasta allí con el deseo de obtener la consagración y de esta manera dio lugar a la premisa que sostenía que el triunfo sólo se obtenía en el suelo parisiense.

Durante los primeros años del siglo XX, se extendió a la Argentina el Modernismo, movimiento iniciado por Rubén Darío, cuyos antecedentes se encuentran en el simbolismo y el parnasianismo, movimientos con gran arraigo en Francia. Por lo que el poeta americano antes de enfrentarse con el país europeo, ya tenía puesta su mirada en él. Vivió varios años en la ciudad francesa, y pudo cumplir con todo aquello que añoraba desde el otro lado del océano. Logró el reconocimiento y pudo publicar, ambos objetivos de su juventud.

La etapa de producción de Darío que se centra en su producción parisina comienza a partir del primer año del siglo XX, quedando atrás un siglo de formación y de grandes sucesos mundiales, para abrirse paso a nuevos hechos. Es este paso de siglo lo que Darío interpreta en sus crónicas. La Exposición Universal exhibe un mundo que

ya superó grandes dificultades, es la síntesis del progreso y del avance con pasos firmes hacia un nuevo milenio que apuesta a un mundo comunicado y que pone el esfuerzo en el cosmopolitismo y en la resolución de las diferencias entre clases. París, que había sido imaginada como una república de artistas y como paraíso artificial, se convierte en el pandemonio de una modernidad que al mostrarse inalcanzable para el intelectual hispanoamericano, porque no puede encontrar su lugar en ella, viene a ser aborrecida junto con la idea del progreso. Esto produce, en muchos casos, el regreso a América. Teodosio Fernández dice que se trata de “el regreso del viajero modernista, después de la experiencia cosmopolita con la que había tratado de alejarse de la América mediocre y sin esperanzas de los años finales del siglo XIX”⁸⁰. Esta vuelta a las raíces produce un cambio en los escritores que empiezan a hacer hincapié en nuevos temas.⁸¹

Sin embargo, previo a este cambio de cosmovisión literaria los escritores encontraron en la crónica el tipo de texto ideal para llegar a un público americano que compartiera con ellos la admiración por la ciudad que los congregaba. Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, insiste en la idea de la escritura como principio organizador de las sociedades urbanas, a través de la crónica, que emerge para reordenar las ciudades latinoamericanas sumergidas en el caos desatado por los procesos de modernización (Ramos, 1989). De esta manera, los cronistas comienzan a escribir sobre los diferentes acontecimientos que se producen en las

⁸⁰ Citado por Francisca Noguero, “De parisitis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia” (1998, p. 186). Teodosio Fernández (1995) “El regreso del viajero modernista”, en *Diversidad sociocultural en la literatura hispanoamericana*, Sevilla, 179-188

⁸¹ El movimiento modernista da paso al “mundonovismo”, en el que el acento está puesto en la tierra americana, que se convierte en protagonista en varias novelas, como en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes de 1926. Güiraldes vive la relación paradójica amor- odio que produce París y la elabora en su novela *Raucha* de 1917. El cambio de mirada se produce en su novela criollista *Don Segundo Sombra*. Enrique Loncán escribe en 1919 una reseña crítica que titula *Raucha* en la que destaca los aspectos favorables de la obra y la ubica en la genealogía literaria argentina: “Para emplear el léxico parlamentario, dividiré mi opinión sobre *Raucha* “en general” y “en particular”, método imprescindible para obtener una crítica sincera y desapasionada. El libro de Ricardo significa ante todo un bello esfuerzo intelectual, una obra sentida, espontánea y valiente, un afortunado golpe de audacia que rompe con los cánones inveterados de la novela argentina, cuya técnica parecía haberse perpetrado en el discutible gusto de la generación del 80. Naturalmente, sería absurdo atribuir al personaje de Ricardo la universalidad de Hamlet, de Otello, de Don Quijote, de Werther o de Gil Blas, o bien para referirnos a nuestra tradición literaria, “el valor épico”, que dirigía Lugones, de Martín Fierro y sus malcriados congéneres de la literatura gauchesca. Pero si algún mérito hemos de atribuir a las creaciones de Martiniano Leguizamón, Javier de Viana, Roberto Payró y Benito Lynch, que buscaron en el ambiente contemporáneo de nuestras ciudades y nuestras pampas, no veo por qué hemos de negarle personería a este otro producto prototípico del suelo nacional.”

ciudades latinoamericanas y también son enviados a Europa como corresponsales de las publicaciones periódicas más importantes, para referir los sucesos que allí eran una novedad, como la Exposición Universal. Enrique Gómez Carrillo, Manuel Ugarte y Rubén Darío son algunos de los cronistas que viajaron a Francia para escribir desde allí sus impresiones.

Estos escritores encontraron en la crónica una sintaxis particularmente productiva, porque pudieron combinar el periodismo y la literatura en su trabajo diario. Además, fueron la causa directa del aumento de las tiradas en los periódicos en donde publicaban. Manuel Ugarte sostenía que la función del escritor era la de traductor de la mentalidad de su tiempo y por ello debía mantener la autonomía y la profesionalización, determinados por la existencia de un mercado, sea editorial, de la prensa o de las revistas:

Las musas no admitían soborno. Si alguien publicaba un libro por su cuenta quedaba descalificado. No cobrar en los diarios las colaboraciones era pasar por esquirol. Había que entrar a la literatura con todas las de la ley, por la puerta grande, con la colaboración de los editores consagrados, percibiendo un tanto por ciento o vendiendo en firme las obras. Tendencia sana y encomiable que cerraba la puerta del diletantismo y afianzaba la responsabilidad profesional. (Ugarte, 1951: 48)

En este marco, Darío impone su literatura, que tiene como características principales la búsqueda de la máxima originalidad y autenticidad, su musa inspiradora fue París, al igual que para los romanos fue Grecia. Carlos Real Azúa señala que una de las características de los modernistas residió en rechazar todo lo práctico (insignificante, mediocre, trivial). Las crónicas darianas emplean un uso refinado del lenguaje, cuidan todos los detalles. Pero en especial deja entrever su angustia por un mundo que tiene puesto los ojos en el capitalismo y que no valora el arte ni la literatura.

Como muchos de sus contemporáneos, viajó durante todo su vida, su espíritu no pudo asentarse a un lugar fijo, pero en cada lugar en donde estuvo dejó su marca. Su paso por Buenos Aires fue muy significativo para el movimiento Modernista, participó activamente en la prensa y dos de sus obras principales fueron publicadas en Argentina. Regresó a Nicaragua, su patria, para morir, aunque pasó allí pocos periodos

de su vida. El alcoholismo lo afectó demasiado, necesitaba llenar los vacíos y la incompreensión que sentía. Arregui sostiene que la generación modernista pasó del estrépito juvenil al ocultismo, al alcohol o al suicidio, síntomas de una misión histórica incumplida y un desarrollo trágico (Arregui, 1964).

Cabe señalar que el viaje de Darío a París, en 1900, sirve para interpretar cómo veía él a la nueva sociedad que estaba celebrando sus logros tecnológicos. La pulseada la gana el positivismo y esto lo revela, con gran ironía y sarcasmo, a través de sus textos.

En este contexto se ubica Enrique Loncán, quien aspiraba llegar a París para obtener el éxito literario que en Argentina se le había negado por ser considerado un escritor pasatista. Conoció a Darío mientras era corresponsal de *La Nación*. Del mismo modo que le tocara a Darío ser el cronista de la Exposición Universal, a Loncán le tocaría un acontecimiento entristecedor como la Segunda Guerra Mundial. Estar en París, la tierra prometida y encontrarse con panoramas que no eran los soñados, produjo en los dos escritores el desencanto y el regreso estaría signado por una honda amargura.

II.2.1. Enrique Loncán *cronista de la gran ciudad cosmopolita (París)*

París ha dejado para siempre de ser un conglomerado de pequeñas ciudades que tenían su fisonomía, su vida, donde gustaba vivir. La centralización ha creado una ciudad artificial donde el parisino, ya no se siente en casa. A la inversa, en la ciudad desierta de sus habitantes, el extranjero llega en fecha fija; es la "estación". El parisino, en su ciudad convertida en encrucijada cosmopolita, parece un desarraigado. Dubech D'Espezel, Historia de París⁸²

París a mediados del siglo XIX comenzó a convertirse en una ciudad cosmopolita, inmigrantes de todos los puntos cardinales pasaban por allí, algunos simplemente lo hacían como viajeros y otros se establecieron definitivamente, pero al mismo tiempo un éxodo importante se produjo durante dos periodos claves para la historia de Francia: uno durante la llamada revolución de "Febrero" de 1948, y otro durante la Comuna de París, en 1971. Estos procesos inmigratorios trajeron aparejados otros movimientos sociales que pronto se vieron reflejados en la ciudad: los avances tecnológicos produjeron una modernización de la antigua urbe, entre ellos el ferrocarril

⁸² Citado por Walter Benjamin en *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2004, p. 155.

que sirvió para acortar las distancias y fomentar una movilización entre la provincia y la capital. Retratar la ciudad parisina significa aludir a sus diversos pasajes. Estos pasajes Walter Benjamin los define como una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se habían unidos para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que recibían la luz desde arriba, se alineaban las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje es una ciudad, e incluso un mundo pequeño en el que comprador encontraría todo lo que necesitaba.⁸³ Por primera vez, los consumidores comienzan a sentirse como masa. En 1850 se crean los grandes almacenes, *Le Bon Marché*, *Le Louvre*, *La Belle Jardinière*. Las fábricas mejoraron sus maquinarias, en la vida doméstica aparece la máquina de coser que es patentada en 1851 por Singer. La mujer comienza a adquirir una independencia mucho mayor y se empieza a manifestar una vida pública que media entre el café y el teatro. Los cafés comenzaron a extenderse sobre la calle a raíz de la creación de los grandes bulevares por el barón Haussmann en la década de 1860⁸⁴. A respecto de esto Richard Sennett, en su libro *El declive del hombre público*, escribe:

Los cafés callejeros en los grandes bulevares tenían una diversa clientela perteneciente a las clases media y alta, los operarios y los obreros semicalificados no frecuentaban estos lugares. Además de los bulevares existían dos centros donde se desarrollaba la vida de café. Uno se encontraba alrededor de la nueva Ópera de Garnier, juntos se hallaban el Grand Café, el Café de la Paix, el Café Anglais y el Café de París. El otro centro de la vida del café era el Barrio Latino. Los más famosos eran el Café Voltaire y el François Premier. En el café del bulevar de la Ópera y del Barrio Latino, la columna vertebral del comercio era el habitué más que el turista o el caballero que salía con una mujer mundana (Sennett, 1977:269).

Los relatos de viaje de los escritores argentinos testimonian estas costumbres que habían empezado a incorporarse en la vida del hombre burgués de fines del siglo

⁸³ Cf. *Ibid.*, p.69. En su investigación Benjamin cita a Pierre D'Espezel, *Historia de París* quien afirma que los primeros pasajes son de 1820. Eran galerías cubiertas, donde se instalaron tiendas que prosperaron gracias a la moda. El más famoso fue el pasaje *des Panoramas* que fue célebre durante los años 1823 y 1831.

⁸⁴ El barón Haussmann realizó una gran cantidad de remodelaciones sobre París durante el Segundo Imperio, estaba deslumbrado con los resultados obtenidos a través del uso de la perspectiva y quiso multiplicarla por todos lados. En los pasajes y en las naves de las iglesias.

XIX. La cultura del café ya se había extendido en el siglo XX a Argentina, y era también una costumbre entre los intelectuales, escritores y periodistas reunirse en los cafés que se encontraban por la calle Corrientes. Enrique Loncán al igual que su adlátere Enrique Méndez Calzada disfrutaron de largas jornadas en los café parisinos y porteños. De esta manera, muchas actividades que se iniciaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX se reafirmaron en el siglo venidero. Sylvia Molloy en su artículo *La política de la pose*, analiza la cultura decimonónica como una civilización que se puede leer como un cuerpo, un cuerpo que se muestra y que desea ser expuesto:

La exhibición como forma cultural, es el género preferido del siglo diecinueve, la escopofilia, la pasión que la anima. Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en las grandes paradas (cuando no en las guerras mismas concebidas como espectáculos), se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los cuadros vivos, se exhiben mercaderías en los almacenes, se exhiben vestidos en los salones de modas, se exhibe tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, prosas panorámicas. Hay exhibición y también exhibicionismo.⁸⁵

Todo esto que se “exhibe” lo percibe Darío mientras recorre las calles parisinas y esa mirada panorámica la sintetiza en sus crónicas⁸⁶. No está en contra del progreso ni del avance de la ciudad, sin embargo siente un cierto malestar con el exhibicionismo exagerado en el que se estaba transformando la capital del mundo. Afirma que lo que muestra París es el símbolo de la decadencia debido a la mala interpretación de la libertad o de la independencia que han logrado sus ciudadanos. Le preocupa el lugar que la mujer comienza a adquirir, se la ve como una máquina de goces carnales. Menciona

⁸⁵ Sylvia Molloy, “La política de la pose” en Ludmer (comp.) *La cultura de fin de siglo en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1994, p.130.

⁸⁶ Darío no pierde de vista a su destinatario, que es el lector argentino y que se mantiene alejado del contexto que él describe. Por eso debe ser preciso y exhaustivo, pero por sobre todo debe tener en cuenta la extensión de su texto, (casi todos oscilan entre los doce y quince párrafos). *La Nación* destinaba la página tres para publicar los artículos de sus colaboradores prestigiosos entre los cuales estaba Darío. En el año 1900 los temas que se privilegian en esa sección son la Exposición y paralelamente la Guerra de Pekín, dos hechos que a decir de Beatriz Colombi muestran la hegemonía de Occidente, ya que el triunfo de la técnica en la Exposición es el correlato del triunfo de la industria bélica en los frentes de batalla.

algunas opiniones de escritores franceses que declaran en los diarios que el adulterio es un tema de moda, lo cual conlleva al desmoronamiento de la familia como institución social. De hecho la mujer, a partir de la década del noventa, comienza a obtener una liberación muy marcada en cuanto al estilo de vida y su vestimenta, sufre transformaciones importantes, se despoja de todo aquello que oculta el cuerpo acentuando los rasgos sexuales. Darío insiste en la idea de que la mujer es el estro principal de la literatura de la época, aunque el amor se encuentre reducido a un simple acto animal. Esta es la sociedad observada por el poeta con sus vicios y corrupciones:

En todos los lugares existen vicios de todas clases, desventuras conyugales; pero lo terrible en París es que es la norma. [...] París da la sensación de una ciudad que estuviese soñando, y que se mirase en sueños, o la de una ciudad loca de una locura universal y colectiva; loco el gobierno, las cámaras, los jueces, las gentes todas, y entre toda esta locura la mujer, en el apogeo de su poderío, en la fatalidad de su misión, revelando más que en ninguna otra época algo de su misterio extraordinario.⁸⁷

Otro tema que le preocupa al cronista es la nueva enfermedad que todo lo invade: el dinero. La sociedad está enferma, todo se circunscribe a lo material y se dejan de lado los valores y principios éticos. Para avalar su afirmación recurre al reconocido caso Dreyfus que fue el ápice del escándalo de finales de siglo, cuando todas las instituciones políticas fueron puestas en tela de juicio y para que el conflicto fuera resuelto debió intervenir la opinión pública. Una de las analogías recurrentes en sus textos es la de la locomotora “que va con una presión de todos los diablos a estrellarse en no sé qué paredón de la historia y va a caer en no sé qué abismo de la eternidad” (*Ibid.*:158). Su visión es un tanto pesimista y la comparten muchos de sus contemporáneos. Consciente de su misión, elige seguir el estilo de Balzac y denunciar los males y la corrupción a los que se enfrenta el mundo capitalista, sin minimizar ningún detalle.

Entre la multiplicidad de lugares que asume Enrique Loncán, la de sujeto literario que experimenta la ciudad es uno muy recurrente y también su visión se tornará pesimista y sentirá que la locomotora a la que aludía Darío, efectivamente, va a

⁸⁷ Rubén Darío, *Peregrinaciones*, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, París y México, 1910. pp. 157-158.

estrellarse cuando se produce la invasión alemana de Francia. Las crónicas loncanianas sobre París son un producto de la experiencia y no de la información, de hecho en diversas situaciones referirá que existen rumores en las calles, pero que realmente se desconoce la información oficial de los avances de las tropas enemigas. Sabe que como corresponsal debe informar a sus lectores; sin embargo, todo se maneja con un cierto hermetismo, por lo que necesariamente está obligado a transitar la ciudad. El cronista loncaniano camina por ella, mira, siente y cuenta. Esta es su forma de integrar las partes dispersas en el discurso, así su mirada focaliza varios núcleos que conforman el cuerpo de la metrópolis.

Según Erwin Panofsky la perspectiva no es una reflexión intelectual sobre lo percibido por los ojos sino el modo de ver a través del intelecto, primero con la mente y después con la vista (Panofsky, 1999:15). En correlación con esta definición, la perspectiva asumida por Loncán tiene una impronta muy fuerte sobre este modo de ver lo que los otros no ven, por eso son tan importantes sus impresiones personales, las notaciones fugaces y las anécdotas. Las crónicas, cuya temática se refiere a París, no son continuadas, el hilo que las une está sujeto a la voluntad del cronista que oscila semana a semana la forma en la que presentará sus artículos, a veces opta por firmar con su seudónimo y otras con su nombre y de esto depende el estilo que utiliza. Los textos firmado por *Américus* aún se caracterizan por el tono humorístico, en cambio cuando los suscribe Loncán se caracterizan por el manifiesto escepticismo.

Durante la década del 30 la ciudad parisina sigue albergando permanentemente a escritores, artistas, editores, que llegan a ella en busca del éxito profesional, pero también otra gran cantidad de personas arriba a la Babel del siglo XX con la simple consigna de pasear. Enrique Loncán, más allá de la función diplomática en la embajada, desempeña una interesante actividad cultural cuyo objetivo principal estriba en dar a conocer al país europeo la cultura argentina. Sin embargo a pesar de tener una agenda con numerosos eventos, ocupaba un lugar importante en su rutina diaria el “café de París” en donde se sentaba a observar a los transeúntes y de alguna manera sentía que continuaba con la tradición iniciada por sus mentores. En su libro *El secreto de la calle Florida* afirma: “Entretanto, la juventud sibarita de entonces, como la de hoy, la de ayer y la de siempre, prefería los halagos de la Rotiserie Chaepentier donde pese a las

reservas de Rufino Varela Ortiz, el exigente paladar del general Mansilla⁸⁸ no podía sentir nostalgias del auténtico "Café de París"⁸⁹.

Muchas de las crónicas loncanianas que hoy permanecen dispersas tienen como personaje principal a la ciudad que en un primer momento, el mismo cronista reconoce haber recorrido como un turista más. En 1938 es ya un residente de París y puede observar desde otro punto que Francia ha sido ideada para los turistas que la recorren deslumbrados, despreocupados, y que sólo desean divertirse, sin advertir la historia que despliegan sus calles, el diseño urbanístico pasa casi desapercibido, sólo se detienen en los lugares consagrados. Todorov, en su libro *Nosotros y los Otros*, hace una clasificación de todos los tipos de viajeros y dice respecto de los turistas que tienen dos defectos:

Por una parte el interés que tienen por los países extranjeros permanece puramente superficial: tienen prisa, tratan de acumular impresiones más que intentar comprender al otro. Por otra parte, provocan modificaciones deplorables en las poblaciones que visitan, ya que sus habitantes procuran parecerse a lo que creen que van a desear los turistas; en otras palabras, éstos, sin saberlo, transforman todos los rincones a su imagen.⁹⁰

Loncán es una especie de guía de París para sus lectores, en tanto que el conjunto de sus relatos conforman un mapa de la ciudad. Para el cronista, convergen en la metrópolis dos dimensiones antagónicas: es ideal y maldita, un espacio artístico y otro mercantilizado; la urbe es íntima y poética pero, a la vez, hostil. Tales elementos cobran significado en el eje de la tensión, que es el principio constructivo de la crónica. Hay una oscilación en la mirada de la ciudad, idealizada desde la niñez como la tierra paterna. En "Una desilusión bajo la cúpula (Recuerdo de París-1927)" sintetiza todo lo expuesto. El texto versa sobre la primera vez que es invitado a la Academia Francesa de Letras a presenciar la disertación de M. Paul Valéry sobre Anatole France. Antes de llegar al recinto se reúne con José Luis Murature y Fernando Ortiz Echagüe para

⁸⁸ Como demostraré en el capítulo siguiente, durante su estada en París, Loncán intenta seguir el itinerario iniciado por Lucio V. Mansilla, entonces no es azaroso que recorra minuciosamente los lugares por donde el general fue hollando sus *causeries*.

⁸⁹ Enrique Loncán, *El secreto de la calle Florida 1850-1910*, Buenos Aires, Emecé, 1954, p.3.

⁹⁰ Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991, 379.

almorzar. Cuando los comensales se disponen a hacer el pedido al mozo, *Américus* desiste de la comida porque no quiere llegar tarde a la conferencia. Los tres posponen el almuerzo y llegan a horario a la disertación. Loncán ya conocía el edificio porque lo había visitado en calidad de turista unos años antes:

Aparte del magnífico marco de ese templo secular, donde ya sé por haberlo visitado como turista, que Bossuet, Descartes, Sully y Fénelon tienen altares preferidos y donde ya sé que Sainte Beuve y Berlioz esperan a la entrada como una síntesis del culto que custodian, siento la atracción vertiginosa del lugar donde el presunto heredero de Mallarmé, con pensamientos de mármol y palabra de bronce, modelará sin duda la mejor estatua del autor de "Thaïs" (Loncán, 1981:152)

La expectativa que la situación le genera es advertida por el doctor Murature quien trata de advertirle que no se ilusione demasiado:

-No se haga ilusiones, Américus. Le prevengo que estoy en su mismo caso: asistiré hoy por vez primera a una recepción solemne del Instituto, pero voy dispuesto a verlo y oírlo todo con beneficio de inventario. A través de nuestras lecturas, la imaginación nos lleva a magnificar hombres, cosas, ambientes y costumbres en una proporción exagerada; en nuestra gran aldea el espejismo literario nos presenta la vida de estas viejas civilizaciones con una aureola de tal superioridad, que luego no resiste a las confrontaciones de la evidencia. Si no quiere desilusionarse no espere demasiado del cuadro que veremos dentro de un instante, ni del tono de la concurrencia, ni del discurso de M. Valéry, ni de las palabras de M. Hannoraux (*Ibid.*: 152).

Efectivamente, el discurso de Paul Valéry provocó una gran animosidad en Loncán, quien sintió que no era el panegírico que según él merecía Anatole France. Se retiró de la sala enojado de haberse perdido el almuerzo. En suma, se puede advertir que el recorrido iniciado en 1927, cuando transita la ciudad como turista, va cambiando paulatinamente; empieza a sentir lo mismo que le sucedió a Sarmiento y a Darío, aunque nunca dejó de sentir la admiración que la ciudad histórica guardaba en su planificación urbana, en el parlamento y en las grandes figuras que forjaron el espíritu parisino que él como muchos otros habían aprendido a amar a través de los libros. En

1938 regresa a Francia y ya no es el joven turista que mira la ciudad superficialmente, sino que llega convertido en el cronista urbano cuya responsabilidad estriba, en primer lugar, en mantener una relación con sus lectores argentinos y en segunda instancia conquistar al público francés. En 1939 publica *En Argentine on sourit* prologado por Gabriel Hanotaux el presidente de la Academia Francesa de Letras, a quien había conocido por primera vez en esa conferencia de Paul Valéry. La relación con Hanotaux fue una de las amistades que le permitieron acceder al reconocimiento que en Argentina no había tenido. El prólogo termina de la siguiente manera:

Un conseil seulement. Feuilletez le volumen, Arrêtez-vous devant la seule comédie qui soit insérée dans ce recueil de nouvelles: L'Ambassadeur. Et vous constaterez que le nouvelliste a, au plus haut degré, le don du dialogue. Extraordinaire! J'évoquais en commençant le nom de La Bruyère. Qui sait ce n'est peut-être pas le nom exact. Facile, avec ces séducteurs, de se tromper. Peut-être serait-ce plutôt: Regnard, Marivaux, Labiche. Lisez, et vous serez abasourdi, vaincu. Sonó. En deux mots l'esprit parisien, avec la verdeur argentine, un régal.⁹¹

Hanotaux alude sucintamente a las características de las crónicas loncanianas, percibe en ella el estilo propio de Loncán y si bien de los quince textos recopilados en este libro sólo cuatro son inéditos, todos los demás fueron publicados con antelación en su tetralogía de *Las charlas de mi amigo*. El prologuista destaca del autor argentino el interés manifiesto de convertirse también en París en un atento observador de los espectáculos parisinos: "vigilant spectateur des spectacles parisiens; avec son fauteuil de rotin dans les jardins du Quai d'Orsay."

⁹¹ Un consejo solamente. Hojee el volumen, deténgase delante de la única comedia que está inserta en esta recopilación de textos: "El Embajador". Y constatará que el novelista tiene, el alto grado del don del diálogo. ¡Extraordinario! Mencionaba al comenzar el nombre de La Bruyère. Quién sabe esto no es el nombre quizá exacto. Fácil, con estos seductores, equivocarse. Posiblemente sería más bien: Regnard, Marivaux, Labiche. Lea, y usted estará sólidamente vencido. Sonó. En dos palabras el espíritu parisiense, con el verdor argentino, un placer. (La traducción me pertenece)

II.2.2. Su devoción parisina

Nada es tan grato para los franceses que aman a la Argentina como para los argentinos que adoran a Francia, como recordar de tiempo en tiempo la influencia que han ejercido en nuestra civilización los grandes hombres y las obras maestras de este país, que en materia política, filosófica, científica, artística y literaria, han contribuido a definir, desde antes de 1810, el decoro latino de nuestra cultura y el prestigio de nuestra tradición espiritual. Enrique Loncán, "Una gloria franco-argentina Paul Groussac"⁹².

Al principio de este apartado había hecho alusión al "complejo de París" que también sufriera Loncán. Esa obsesión por la ciudad llega a la exacerbación en su texto "La tragedia de Pocholo", en la que el narrador relata la extraña frustración que sufre un argentino al regresar a Buenos Aires después de haber estado en París, por un periodo de escasos seis días, como en el caso de este personaje. Ambas ciudades se oponen en la caracterización:

Pocholo no sabría expresar con justeza en qué estriba la superioridad de Francia sobre Argentina en cuanto al arte, a la literatura, a la política y a las altas expresiones del pensamiento; pero, a través de su primo, tiene la intuición exacta, el "palpito" vehemente de que vivimos con varios siglos de atraso (Loncán, 1981: 183).

Al transitar la obra loncaniana, un rasgo permanece inalterable y es el de su admiración por la ciudad, pero al mismo tiempo su animosidad por la sociedad parisina en general, exceptuando a los hombres ilustres que coloca en un panteón de próceres personales. En sus crónicas, *Américus* expone sus gustos y sus sentimientos que Loncán, en el prólogo de *Las charlas de mi amigo*, le advierte al lector que no son sus opiniones, sino la de *Américus*, un personaje diletante que se permite decir todo lo que piensa, aunque esto sea políticamente incorrecto- en el próximo capítulo analizaré esta relación entre el autor y su seudónimo-. De esta manera, el cronista loncaniano hace un uso metafórico permanente del lenguaje, se atreve a decir de otra manera lo que todos piensan, buscando nuevas formas y estableciendo una red de relaciones. Los lectores,

⁹² Enrique Loncán, "Una gloria franco-argentina Paul Groussac", en *Nosotros*, 2ª época, año IV, Buenos Aires, 1939, Tomo IX.

que lo seguían semana a semana en *El Hogar* o en *La Nación*, reconocen la postura asumida por Loncán sobre “la ciudad de las luces”. Vindica la historia de la urbe, los ideales que se promulgaron con la Revolución de 1879, aunque esté en desacuerdo con la ignorancia que caracteriza a los ciudadanos comunes de París, quienes no pueden considerar a los otros que viven más allá de sus fronteras.

En la crónica “IL exagere, M. Paul Morand”, cuestiona un libro recientemente publicado de Paul Morand- a quien conoció en compañía de Enrique Méndez Calzada- en el que se refiere a Buenos Aires como la ciudad en la que habitan indígenas y mulatos. Ante esta ofensa, que es así como la siente Loncán, rastrea todos los defectos que tiene París como sociedad y los destaca:

No transcurre un día sin que la literatura y el periodismo francés presenten errores garrafales sobre conocimientos elementalísimos relativos al extranjero. Ya es un lugar común advertir en los grandes diarios de París confusiones históricas o disparates geográficos en los que no incurriría entre nosotros un niño de doce años. Buenos Aires capital de Montevideo, Río de Janeiro, provincia del Río de La Plata, constituyen ya “pecata minuta” al lado de las enormidades que con el mayor desembarazo se publican cotidianamente en la egocéntrica y precaria prensa de París. Sin ir más lejos, en el último número de *Les Annales* se anuncia que el general Mitre fue dos veces presidente de la República. ¿Ignorancia o maldad? No puede ser sino ignorancia. (*Ibid.*: 128)

Las argumentaciones dejan entrever un gran enojo producto de la intolerancia que le generan los responsables de tales errores. Loncán es consciente de la fascinación que produce París sobre latinoamericana y sabe que ésta no es recíproca. Le molesta que los franceses no sepan ni se interesen por la Argentina, que desconozcan todo de ella. De alguna manera, quiere demostrar que del otro lado del mundo también hay intelectuales que están a la altura de la gran urbe. Para él, éste va a ser un tema de constante preocupación, en muchas de sus crónicas refleja la mirada que tienen “los otros” sobre las ex colonias. Surge así la definición del rastacuero⁹³, que es aquel que

⁹³ Beatriz Colombi, en *Peregrinaciones parisinas*, p. 129, apunta que Darío intenta definir otro lugar para el hispanoamericano por oposición al “rasta”, por un lado, y por otro a la mirada homogeneizadora hacia todo lo extranjero no centroeuropeo que genera París.

quiere asimilarse, parecerse, pero que sólo logra ser una mala copia a los ojos del europeo. Se produce una relación asimétrica entre la diáspora francesa que llega a Buenos Aires y es recibida con todos los honores y los argentinos que hacen el camino inverso: una vez que llegan a París el camino hacia el reconocimiento público depende de los contactos y de la suerte individual. Por lo tanto, son muy pocos los que logran ubicarse en la pléyade de escritores que conquistaron la capital mundial.

Loncán tuvo los contactos y la suerte que se necesita para acceder al círculo de intelectuales franceses. A diferencia de las dificultades que debieron enfrentar por un lado Sarmiento que aún no se había iniciado un camino de reconocimiento de los escritores americanos en las letras parisienses, y por otro Darío que llegó con su movimiento Modernista desconocido totalmente en París, Loncán arribó en una época más favorable para los escritores argentinos, producto del trabajo iniciado en la década del 30 por la revista *Sur*, cuyo primer triunfo obtenido fue el cambio en la recepción de los autores latinoamericanos.⁹⁴ En el departamento de Victoria Ocampo de la *rue Renouard* se desarrollaron diferentes reuniones a las que asistió Loncán, y de allí luego devendrían las disertaciones que él daría en el Instituto de Cooperación Intelectual, sobre la Argentina y como miembro activo de "Francia Amerique" expuso sobre tópicos literarios de interés franco-argentinos.

⁹⁴ Borges comienza a ser reconocido en Europa por las traducciones de sus textos, impulsado por Victoria Ocampo que del mismo modo financia el proyecto de Roger Caillois, que es el más importante del exilio francés en el mundo: La revista *Lettres Françaises*. Al comienzo, dicho proyecto se presentó como la posibilidad de unas páginas en francés incluidas en *Sur*, pero luego se tomó la decisión de que fuera una revista independiente.

II.2.3. Su partida de Francia

No hay mucho qué hacer en beneficio de los compatriotas que viven en el país. La guerra ha liquidado sus esperanzas de júbilo y diversión. Cuando se formalizó el conflicto, partieron hacia todas las direcciones. Algunos por iniciativa propia, otros por consejo lógico de la embajada, convertida en estos momentos en agencia de viaje y viajeros.

Enrique Loncán, "La Argentina se apaga en París."

La tarea que Enrique Loncán desarrolló durante su estada en Francia fue multifacética como lo enuncié en el apartado anterior. Mientras cumplía con sus obligaciones diplomáticas era uno de los corresponsales de *La Nación* conjuntamente con Enrique Méndez Calzada. El periódico les destinaba la página central del suplemento de Artes- Letras. Ambos publican sus crónicas sobre diversos temas, pero a partir de que se iniciaron los rumores de una posible contienda bélica ese fue el tema obligado. El 25 de junio de 1939 el diario publica "La advertencia de Beethoven" de Enrique Loncán y "Humor y alta política" de Enrique Méndez Calzada. Ambos textos hacen referencia a la situación de Francia frente a la inevitable guerra. En palabras de Loncán la pregunta es "¿Quién que no sea un aguafiestas insoportable puede vaticinar que estamos en vísperas de jornadas cruentas o de una primavera mortal?" Él mismo termina siendo el aguafiestas porque sabe que no falta demasiado para que se declare el conflicto. Teme al susurro y lo que no se dice, algo está pasando en las calles parisinas y esto lo pone en alerta y a la vez lo angustia.

La diferencia entre su texto y el de Calzada estriba en que este último es mucho más irónico y presenta de forma documentada los sucesos amenazadores. Uno de los párrafos más significativos comienza de la siguiente manera: "El momento actual permite, por fortuna, entregarse a esos ejercicios de amenidad. Hasta ahora, se corría demasiado riesgo de que resultaran bromas macabras. Según todas las apariencias, el Apocalipsis se ha postergado «sine die». La guerra de Troya no tendrá lugar... al menos, por el momento" (Méndez Calzada, *La Nación*, 1939). Más allá de la postura asumida por ambos escritores, coincidirán en la repercusión personal que la guerra tendrá para cada uno. Ninguno de los dos podrá superar lo que vivieron durante casi un año, desde

el 1 de septiembre de 1939 hasta julio de 1940, cuando pudieron salir de Francia. Loncán viajó con su familia hacia Nueva York y Méndez Calzada hacia Barcelona.

Durante todo ese año no pudieron más que escribir sobre lo que estaba sucediendo en Europa. Sin embargo, no era la primera vez que Loncán se refería a Francia a partir de los sucesos de la Segunda Guerra Mundial. Ya lo había hecho en 1918, cuando recién empezaba a ser reconocido como un importante orador. La conferencia fue recopilada en *He dicho... brindis y discurso* (1925) con el título “A Francia en el peligro”. En este caso el tipo del texto es diferente, es un discurso laudatorio de las glorias que coronaron a través de la historia al país galo. Muestra un vasto conocimiento de los diferentes acontecimientos que le dieron renombre a Francia. Su disertación es elocuente y festiva porque se celebra la victoria obtenida por el ejército francés el 5 de septiembre. Su profundo amor queda sintetizado en el siguiente párrafo:

¿Es necesario que diga cuáles son esos rasgos eternos de Francia?
¡Oh, no, señoras y señores! Bien conocéis su puro amor por las conquistas de la democracia, la firmeza espartana de sus hombres, la energía bíblica de sus mujeres, la austeridad de sus hogares, su culto del patriotismo y su sagrada veneración por los antepasados.⁹⁵

Este primer acercamiento a Francia desde la oratoria iniciará un camino en la obra de Loncán. Tanto en su accionar político como periodístico va a estar influido por los ideales franceses que son una inspiración permanente en su trabajo. Sus palabras de cierre de esta conferencia son las siguientes: “La atracción de la República Argentina hacia los ideales de Francia refleja la índole de nuestra cultura y las aspiraciones de nuestra civilización; por eso vive y palpita en el alma del pueblo como una suprema esperanza para su propio destino”(Ibid.: 40). Esta atracción a la que hace referencia es la misma que sintieron sus antecesores, desde la generación del 37, pasando por la del 80, hasta los modernistas, aunque con diferentes matices.

Sin embargo, desde las crónicas publicadas en la revista *El Hogar* su posición sobre el país galo varía. Por ejemplo “Nostalgias de París” es un texto comparativo

⁹⁵ Enrique Loncán, *He dicho... brindis y discursos*, ed. cit., pp. 36 y 37.

entre París y Buenos Aires. La estrategia discursiva que utiliza para obtener una cierta trasgresión es la del narrador, que, en esta ocasión, en vez de ser *Américus* es Jazmín, un perro. Hace hincapié en diversos temas triviales de la vida parisina confrontada con la porteña. El humor lo obtiene a través del uso de la ironía en relación con otros recursos literarios. El predominio del intelecto que reflexiona analíticamente sobre un hecho, la fina observación y el comentario oportuno confluyen en un texto punzante y agudo. Como humorista se ríe y hace reír de todo cuanto lo rodea, en la definitiva impotencia por contar su personal tristeza, y ésta es una de las realidades que justamente lo entristeció profundamente.

Logró partir de la zona invadida dos meses después de que los alemanes se habían adueñado del territorio francés partiendo en el vapor norteamericano "Exeter" hacia los Estados Unidos. En una entrevista realizada por un diario uruguayo declaró: "Fue un alivio dejar aquel infierno, habiéndome encontrado seguro en el país del Norte y más aún ahora con el regreso a mi patria, a la cual anhelo tanto llegar". La decisión de desalojar la embajada fue eminente, había que evacuar y dejar en el edificio todo aquello de valor; sin embargo, lo más importante en ese momento era que se quedaban sin asilo un montón de refugiados de otros países que se encontraban protegidos allí. Terminar con esa función fue para Loncán uno de los asuntos que lo enemistó con el embajador Miguel Ángel Cárcano. Cuando todos debían emigrar hacia Portugal, para luego llegar a Argentina, Loncán se separó del grupo con su familia y tomó otro rumbo:

Se pensaba en Estados Unidos que la guerra tendría un desenlace en este mes, y la lucha es seguida con gran ansiedad por parte de la gente, sobre todo en estos momentos en que se nota un gran optimismo con respecto al desarrollo de los acontecimientos futuros (*El Diario*, 23-09-1940).

La idea de que la guerra no iba a prosperar se mantuvo durante muchos meses, incluso hasta el momento en que debieron desalojar la embajada. Recién ahí Loncán pudo darse cuenta de que la contienda era inminente. Sus artículos semanales advertían el malestar general, pero se resistía a aceptar que su tarea diplomática ya había terminado y que su vida conjuntamente con la de su familia corría peligro. En su última

entrevista desde el suelo francés explicó cuál había sido su función cultural en la embajada:

El intento de acercar nuestro pueblo a Francia, en la prodigalidad de exposiciones, libros, conferencias, de su arte, de su teatro, la renovada presencia de los profesores más ilustres en las cátedras y tribunas de nuestros centros universitarios, importaba, en estos momentos, una real comprensión de las exigencias de la vida contemporánea y el reconocimiento de que es preciso acentuar, por propia conveniencia, el grado de nuestra grandeza espiritual y, por ende, de nuestra civilización (*Crítica*, 13-10-1939).

El periodista Roberto Martínez Cuitiño fue quien lo entrevistó como corresponsal en Francia del diario *Crítica*. Las fotos que acompañan al artículo muestran el preciso momento en el que eran retirados los cuadros y obras de arte, para colocarlos en lugares a prueba de bombas. El epígrafe señala que la labor de acercamiento cultural franco-argentino que realizaban los representantes argentinos se ha visto interrumpida por la guerra. Este suceso, como fue mencionado *ut supra*, va a marcar un hito fundamental en la vida de Enrique Loncán, quien cierra la entrevista con las siguientes palabras.

- yo quería ser útil a mi país, aquí en París, precisamente, y con toda modestia creo que empezaba a serlo. Pero junto con las luces parisienses, apagadas por la guerra, se ha debido apagar nuestro empeño (Idem).

Efectivamente, su voluntad y su esperanza se apagan con este acontecimiento, sin embargo mientras duró su residencia en Europa, disfrutó de su estada en todos los sentidos, tanto en sus funciones políticas como literarias. Recorrió la ciudad como un *flâneur*, asistió a los cafés literarios, conferencias, tertulias y museos con su compañero de salidas Enrique Méndez Calzada. En el texto que envió Loncán al director de *Argentina Libre* cuenta que durante más de dos años era raro el día en que al terminar su labor en la embajada no se hiciera presente en el pequeño despacho que tenía Enrique

Méndez Calzada de *La Nación*, donde por un pacto tácito, después de saludarlo, se sentaba frente a su escritorio hasta que terminaba y salían a recorrer París que su adlátere conocía como pocos parisienses:

Gracias a Enrique Méndez Calzada pude conocer así infinidad de sitios encantadores, que en otros viajes de turista desaprensivo no supe percibir, sobre todo los ambientes y cenáculos literarios, las peñas artísticas los rincones bohemios, esos lugares típicos del Montmartre y de Montparnasse, cuyo clima no se puede olvidar.⁹⁶

De esta manera se cierra para Loncán la labor más importante que tuvo en su vida. Llegar al lugar que tanto anhelaba desde su humilde lugar de escritor pasatista como había sido catalogado por sus colegas escritores. Con su desempeño en la ciudad parisiense no sólo logró el éxito diplomático, sino que logró un reconocimiento mayor que fue el de pertenecer a la vida intelectual francesa. Fue miembros de las instituciones más encumbradas, publicó un libro que fue éxito editorial; sin embargo, el destino interrumpió sus proyectos y a su regreso a Buenos Aires ya no era el mismo hombre que podía escribir con humor sobre los temas más álgidos. Ese humor no lo pudo recuperar y sus últimos textos fueron una editorial en la que denunciaba al embajador Cárcano y una carta a su familia.

⁹⁶ Enrique Loncán, "Enrique Méndez Calzada", en *Argentina Libre*, *op. cit.* El artículo fue enviado por Enrique Loncán desde Nueva York a Octavio González Roura, director del periódico, a pocos días de la muerte de Méndez Calzada.

CAPÍTULO III

Enrique Loncán continuador de la narrativa de Lucio V. Mansilla. Desde la parodia del género hacia el pastiche de las *causeries*

Emerson amaba descubrir tras las páginas de todo buen libro, la presencia de un hombre cuyo carácter se identificara el contenido y el estilo de su obra.

Álvaro Melián Lafinur, *Cum grano salis*

III.1. Introducción

Una obra literaria se formula como un mosaico de citas absorbidas y transformadas de otras texturas. En consecuencia, cuando un texto se formula a sí mismo en la dimensión de la intertextualidad, el análisis crítico debe comprobar si ella opera como una absorción de los textos extraños, o como una dispersión del texto primero. Los *kodaks* de Enrique Loncán se enuncian principalmente como una lectura de las *causeries* de Lucio V. Mansilla. La intertextualidad opera como un hecho intrínseco o un valor relacional del texto que la contiene. Su análisis supone un estudio de la relación entre la referencia y la representación del signo de manera que se establezcan las conexiones entre el nivel diegético y el extradiegético entre ambos discursos.

Es cierto que siempre ha habido una pluralidad de métodos de análisis de los textos literarios. Sólo por mencionar algunos de los más recurrentes, se puede hacer un recorrido que se extienda desde una semiótica greimasiana (Greimas, 1970, 1976, 1979) a los modelos narratológicos representados por los trabajos de Genette (1972) o de Barthes (1970), para llegar a la estética de la recepción que ya no mira a la literatura desde el ángulo del texto por el texto, sino que contempla a los lectores reales. De esta manera, aparecen las teorías de Jauss (1978), Iser (1974) y Eco (1979). Unos años más tarde hacen su aparición los estudios que se centran en la noción de discurso social

(Robin/Angenot, 1985), y es así como la *sociocrítica* amplia su perspectiva y reintroduce en ella a la literatura en una amplia red interdiscursiva⁹⁷.

Al elegir un método de análisis para la obra de Loncán me puedo valer de todos los mencionados anteriormente, pero creo pertinente abordar, en esta instancia, la obra desde una concepción comparatista.

A primera vista, la expresión “Literatura Comparada” designa una forma de investigación literaria que confronta dos o más literaturas. Sin embargo, los trabajos que adoptan la perspectiva de la comparación son tan variados en sus objetos de análisis: pueden buscar referencias de fuentes e influencias, comparar obras de un mismo sistema literario o investigar los procesos de estructuración de las obras. Tanta variedad termina por ampliar el campo de actuación de la Literatura Comparada.

Cabe destacar que esta disciplina no es un simple sinónimo de comparación, va más allá de eso, parafraseando a Tania Carvalhal sería un procedimiento lógico-formal del pensar diferencial (inductivo) paralelo a una actitud totalizadora (deductiva).⁹⁸ Comparar forma parte de la estructura del pensamiento humano y de la organización cultural, por eso, es un hábito generalizado en distintas áreas del conocimiento.

Tradicionalmente, las bases de la Literatura Comparada estribaban en las fuentes e influencias, con énfasis en las relaciones de parentesco y analogía. Sus preceptos y objetivos seguían una línea jerarquizante, de modo que la obra “original” era más valorada que las demás producciones decurrentes de ella. Sin embargo, sus bases son subvertidas en el siglo XX, a partir del surgimiento de nuevas propuestas teóricas que permitieron rever las complejas relaciones que se establecen entre los textos, repensar la cuestión de las fuentes, en términos de orígenes e influencias, además de reformular su cuadro teórico, abriendo nuevos caminos a los estudios comparatistas. Según Sandra Nitrini: “Apuntar las influencias sobre un autor es, ciertamente, enfatizar los

⁹⁷ El concepto de formación social generadora de las formaciones discursivas, acuñado por la sociocrítica a partir de la filosofía marxista y del estructuralismo de Foucault, permite pasar a la idea de las relaciones interdiscursivas que impregnan las prácticas sociales de toda índole, cancelando el problema de relaciones, fuentes e influencias que regía la crítica de corte comparatista, y a la vez señala el camino para relacionar lo social, lo sociodiscursivo, lo literario. Los sociocríticos R. Robin y M. Angenot subrayan que lo real ya está tematizado, representado, interpretado, semiotizado en los discursos, lenguajes, símbolos, formas culturales, antes de incorporarse a la literatura.

⁹⁸ Tania Carvalhal, *Literatura Comparada*. São Paulo, Ática, 1986, p.6.

antecedentes creativos de la obra de arte, y considerarla un producto humano, no un objeto vacío.”⁹⁹

El concepto de intertextualidad, trabajado principalmente por Julia Kristeva, es un valioso instrumento analítico, que revolucionó los estudios comparatistas y los estudios literarios en general. Consolidado el concepto, los textos pasan a ser considerados como parte de una red intertextual en continua expansión. Por eso, se hace necesario deconstruir la noción de deuda del autor/obra en relación a su precursor.

Al reformular el concepto sobre la supuesta deuda, ya no hay evidencias que sostenga la existencia de un grupo específico de precursores, menos aún de un único precursor. Así, en el proceso de creación literaria, ya no es posible hablar sencillamente de continuidad, copia o jerarquía: el texto segundo, al ser comparado, no es más un deudor del texto primero/fuente, pues al absorberlo y transformarlo, termina por *revitalizarlo*. Por lo tanto, no es pertinente detenerse en débitos y créditos, lo relevante reside en observar los cambios y los diálogos que se instauran entre los textos, las relaciones intertextuales.

Hay una cierta idealización de las versiones oficiales sobre la forma como un autor ayuda a formar a otro. Harold Bloom en su libro *La angustia de las influencias* problematiza la imposibilidad de liberarse de las influencias; no hay forma de mantener una identidad absolutamente original, pues somos un compuesto de muchas y diversas lecturas. Nada viene de la nada, y el hecho de apropiarse crea en los poetas inmensas angustias de débito. Los escritores, al producir, desean que sus obras sean únicas, originales. Sin embargo, el concepto de *original* entendido como algo maravilloso es una herencia de los románticos. Impera el deseo de crearse a sí mismo, pero ésa es una realidad utópica: todo lo que el autor lee, sus experiencias estéticas, el contacto con el arte, el teatro, la pintura, la música, lo influye consciente o inconscientemente.

En definitiva, la influencia no representa la disminución de la originalidad. Según Harold Bloom, el poeta influenciado puede llegar a tornarse aún más original. Paul Valéry sostiene que, cuando se dice que el autor es original, es porque se ignoran determinadas transformaciones ocultas que otros modificaran en el autor; lo que se

⁹⁹ Sandra Nitri, *Literatura Comparada, História, teoria e crítica*, São Paulo, EDUSP, 1997, 126.

produce, parece no depender de lo que ya fue hecho: “la influencia, considerada en sus múltiples aspectos, es una condición necesaria, pero no suficiente para la creación.”¹⁰⁰

El intento individual de distinguirse de lo colectivo y la necesidad de producir algo que trascienda su propia existencia fue determinante en la vida de Lucio V. Mansilla. Pasó a la posteridad reconocido por su obra, *Una excursión a los indios Ranqueles* que se encuentra entre los clásicos de la literatura nacional. Además, perteneció a uno de los grupos más estudiados de nuestra historiografía, como la generación del 80. El aporte que hicieron Eduardo Wilde, Lucio V. López, Eugenio Cambaceres, Miguel Cané y Lucio V. Mansilla forma parte de nuestro acervo cultural. La proyección de estos escritores fue siempre clara, escribían para construir el ideario del país.

Aunque se pueda buscar en la generación del 37 las características principales de nuestra literatura, es la de la llamada generación del 80 la que sirve de referencia directa a los escritores de principios de siglo XX. Con la profesionalización del escritor surge una movilidad social en un nuevo grupo de escritores que podía vivir de sus publicaciones o como corresponsal o como columnista de diferentes periódicos de la época. Otra de las características que propició esta nueva posición del escritor fue la proliferación de publicaciones periódicas, Argentina contaba para fines de 1895 con 345 publicaciones periódicas, tres con 34 años de permanencia.¹⁰¹

Los hombres de la generación del 80 no escribían con el afán de subsistir de sus textos, muy al contrario, lo hacían como “catarsis cultural”. Eduardo Wilde era médico, Miguel Cané abogado como Lucio V. López y Lucio V. Mansilla militar. Todos intervinieron en cargos políticos. Fueron hombres notables que con su quehacer público hicieron en pos de la nación. Estos son los hombres que Enrique Loncán admirará y tratará de reivindicar. Tanto él como Enrique Méndez Calzada serán hombres cosmopolitas. En especial Loncán que mientras da clases en la Universidad de Buenos Aires, prepara sus disertaciones en los distintos eventos en los que es invitado, además de publicar sus crónicas urbanas con el seudónimo de *Américus* en *El Hogar*.

En un primer acercamiento a la obra loncaniana, la comparación entre el estilo y la forma escrituraria con el escritor de las *causeries* es notable. Un análisis más profundo y preciso del discurso mismo revela que la huella del mentor se mantiene en

¹⁰⁰ Paul Valery citado por Nitrini, ed. cit., p. 136.

¹⁰¹ *Las publicaciones periódicas en la Argentina*, Buenos Aires, Argentina Gráfica, s. d.

los intersticios de las crónicas de su discípulo. Sin embargo, advierto una sutil superación en el plano de la recepción que logra Enrique Loncán en sus lectores con respecto al efecto obtenido por Mansilla. Esta premisa puede parecer audaz y falta de fundamentos, más aún si se considera que Mansilla dejó testimonio de la relación con sus lectores; de hecho, señala en varias de sus *causeries* que mantiene correspondencia con muchos de ellos y además, en ocasiones, reproduce diversas conversaciones que mantiene con sus seguidores mientras camina por la ciudad. Con respecto a la relación entre Enrique Loncán y sus lectores también hay registros que proporcionan por un lado la revista *El Hogar* y por otro los mismos *kodaks*. Por considerarlo un tema de gran importancia para la revalorización de la obra loncaniana volveré sobre esto más adelante.

III.1.1. La llamada “generación del Ochenta”

No creo que exista, literalmente, una “generación del Ochenta” o, más exactamente, que la utilización del esquema de Ortega sobre las generaciones sea particularmente útil para entender los procesos históricos. Sin embargo resulta práctico llamar “generación del Ochenta” a la gente que actuó por entonces en los puestos dirigentes.

Luis A. Romero, “El desarrollo de las fuerzas productivas”¹⁰².

La bibliografía que refiere a la “generación del Ochenta” es prolífica y dispar, para algunos críticos fue la generación que estableció la forma de construir la nación, para otros fue simplemente un grupo de jóvenes aristócratas que escribían para no aburrirse. Historiadores, políticos y críticos literarios han debatido constantemente sobre la existencia o no de tal generación, puesto que para algunos sólo fueron un puñado de hombres que compartieron la misma ideología, es decir todos creían en el progreso continuo, en los derechos esenciales del hombre y en el libre comercio.

El término generación lo propuso Ortega y Gasset quien consideraba que para analizar con mayor detenimiento cada proceso histórico era necesario segmentar por etapas, entonces estableció que cada generación estuviera comprendida por un periodo

¹⁰² Luis Alberto Romero, “La generación del 80 ¿existió?” en *Todo es historia*, n°163, dic. 1980.

de quince años. Paula Bruno en “Un balance acerca del uso de la expresión generación del 80 entre 1920 y 2000”¹⁰³, esboza un minucioso trabajo que indaga los diversos estudios que existen acerca de dicha generación. Su investigación comienza, como lo dice el título, en 1920, a partir de esta fecha divide en tres etapas fundamentales por las que pasó el uso del término “generación del 80”. De todo el recorrido que ella establece me interesa destacar dos posiciones que difieren entre sí, la de Carlos Ibarguren y la de Rodolfo Borello, para luego destacar un punto de convergencia con David Viñas. A pesar de ser posteriores a la generación de Enrique Loncán quien formaría parte de la primera etapa que se extiende desde 1920 a 1950 y en la que se encuentran Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, Giménez Pastor y Mujica Láinez:

Los autores que revisamos para la etapa comprendida entre 1920-1950 trazaron la idea de la existencia de un grupo de *prosistas- porteños-diletantes* que debía, por su prosapia, ocupar un lugar central en los destinos de la nación argentina pero que quedó relegado ante un grupo más dinámico de *políticos- provincianos – hombres de acción*. Así quedaría explicado el subordinado papel al que fueron condenados estos príncipes reemplazados por advenedizos (*Ibid.*: 150).

De esta manera la generación de *Juvenilia* fue nombrada por Manuel Gálvez como “la famosa generación decapitada”. Loncán tratará de justificar y reivindicar a los hombres de la generación del 80, por eso es importante lo que sus contemporáneos pensaban y escribían sobre estos intelectuales. Una de las hipótesis de mi trabajo estriba en que Loncán fue un continuador de dicha generación y para poder demostrarla es necesario explicar la manera en la que fue leída por él y sus coetáneos.

Carlos Ibarguren señala que la generación constituyó en Buenos Aires un grupo selecto de refinada expresión intelectual, que ha dejado una huella luminosa para la historia de la cultura y la política argentina.¹⁰⁴ En cambio el escritor Rodolfo Borello resalta que habían nacido en cuna patricia, o eran descendientes de viejas familias argentinas o extranjeras instaladas en el país desde varias generaciones atrás, por lo que

¹⁰³ Paula Bruno, “Un balance acerca del uso de la expresión *generación del 80* entre 1920 y 2000”, en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto de Investigaciones “Dr. José María Luis Mora”, México DF, n° 68, mayo-agosto de 2007, pp. 117-161.

¹⁰⁴ Carlos Ibarguren, *La historia que he vivido*, Buenos Aires, Eudeba, 1954, capítulo VII: “La cultura. Vicente Fidel López, Bartolomé Mitre, La generación de 1880”, pp. 52-62.

se sintieron parte de la clase dirigente argentina.¹⁰⁵ Sin embargo, pese a la necesidad prácticamente innata de alcanzar el poder que manifestaban, la mayoría de ellos no pudo ocupar un rol político destacado y estuvo condenada a ser víctima de fracasos y frustraciones varias. Además, destaca que esta angustiante realidad de los hombres públicos del ochenta los habría lanzado a abarcar una multiplicidad de actividades sin estar capacitados para cumplir en forma sistemática ninguna de ellas; por consiguiente, los prototípicos perfiles multifacéticos de esta generación serían fruto del efecto indeseado de su insatisfacción, y la literatura se convierte así en una válvula de escape por medio de la cual “se subliman ambiciones fracasadas”.

David Viñas en *Literatura argentina y realidad política*, en el tomo titulado *Apogeo de la oligarquía*, se refiere a los hombres que intervinieron en ella como los *gentlemen-escritores* y postula la existencia de una élite intelectual homogénea. Pero al mismo tiempo destaca de ellos la incapacidad para llegar a ser hombres exitosos:

Las relaciones de los arquetipos intelectuales del 80 con el grupo gobernante que pertenecen a ese grupo viven marginalmente, su proximidad a Roca o Pellegrini pero sin participar de su ejecutividad, el sentirse superiores pero condenados a *segundones* por esa misma causa, en la misma proporción explica su estilo, sus reticencias, su soledad, su elegíaca vuelta hacia el pasado y su ropa, se ligan con sus funciones, su ocio, su aburrimiento y la convicción de su fracaso¹⁰⁶.

De los críticos citados solo Iburguren destaca que fue un *grupo selecto de refinada expresión intelectual*, los demás, Gálvez, Borello y Viñas señalan que fue una generación de *segundones* que fracasó en la búsqueda del éxito. Enrique Loncán tendrá una mirada totalmente diferente sobre este grupo. Admira las páginas memorables que escribieron, pero como todo buen discípulo intentará apropiarse de los recursos, estilo y formas de narrar la ciudad que elaboraron. Todo lo lleva a una exacerbación en la que es inevitable reconocer sus lecturas de Eduardo Wilde, Eugenio Cambaceres, Miguel Cané, Lucio V. López y Lucio V. Mansilla; los conoce minuciosamente, por eso puede parodiarlos y decir de ellos:

¹⁰⁵ Rodolfo Borello, “Los escritores del 80”, en *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas, Universidad Nacional de Cuyo, dic. de 1959, pp.32-46.

¹⁰⁶ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. Apogeo de la oligarquía*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1975, p.25.

Sin ningún esfuerzo podrá advertirse que *Américus*, mi amigo, el verdadero autor de estas charlas, no es un escritor, no trata de serlo, ni siquiera tiene interés en aparentarlo. Ejemplar desteñido y retardado de aquella generación que, alrededor de 1880 *escribía por diletantismo sobre temas triviales para olvidar la pena de las realidades tristes*, el buen hombre ha creído ingenuamente que parodiando con torpeza a Eduardo Wilde, a Eugenio Cambaceres y a Miguel Cané podría reflejar en páginas de prosa ligera algunos aspectos de la vida de Buenos Aires¹⁰⁷.

Lucio V. Mansilla fue criticado por su forma diletante de escribir. Su continuo aburrimiento explícito en sus páginas, hace decir a sus críticos que lo único memorable de su obra fue *Una excursión a los indios ranqueles*. Sin embargo ejerció una notable influencia en los escritores posteriores al igual que todos sus coetáneos. Álvaro Melián Lafinur, en su Prólogo "Cum Grano Salis" a *La Conquista de Buenos Aires* (Últimas charla de mi amigo), dice de la obra de Loncán:

Las páginas innumerables que Loncán ha consagrado a pintar múltiples fases de nuestra vida urbana, componen un repertorio magnífico de observaciones, anécdotas, retratos, siluetas, juicios y epigramas de la índole más regocijante e ilustrativa y quedarán en nuestra literatura al mismo título que ciertas páginas de Cané, de Wilde, de Lucio V. López o de Mansilla, para referirnos a algunos de nuestros autores por quienes *Américus* ha mostrado siempre la más grande y justificada simpatía. *En gran parte él viene a ser un continuador de esa tradición de escritores porteñistas, cuyo espíritu ágil y humorístico cultiva la amenidad en las letras y en la conversación* y que sin perjuicio de ejercitar graves tareas y penetrar en géneros literarios de mayor envergadura, gustaban de la caricatura refocilada, de la sátira festiva, de la frase leve y punzante, al igual que ellos, Enrique Loncán es un testigo lúcido y agudo de la vida porteña, siempre atento a sus aspectos característicos y tan dispuesto a

¹⁰⁷ Enrique Loncán, *Las charlas de mi amigo*, ed.cit., p.11. La cita es parte del prólogo que escribe el propio Loncán en el que aclara la posición de *Américus*. En toda la obra loncaniana hay un distanciamiento literario entre él como autor y *Américus* como narrador de los *kodaks*. Este juego le permite criticar y burlarse de alguna manera de todo aquello que por su rol de funcionario público no hubiera sido políticamente correcto.

señalar los defectos que la desmedran, como a exaltar los rasgos demostrativos de cualquier superioridad.¹⁰⁸

Loncán como escritor-fotógrafo no sólo es un diletante que escribe por placer sobre la vida porteña, sino que su función reside en travestir su prosa aparentemente trivial en una severa crítica a la sociedad que avanza en la construcción de una ciudad moderna, en la que se va transformando Buenos Aires durante la década del 30, olvidándose de su historia y de los hombres que forjaron sus cimientos. Cabe destacar que Loncán no se mantuvo aislado de los acontecimientos que acaecieron en el país, vivió sumergido en el medio que describió, convivió con los tipos que retrataba. Su obra es el engranaje entre la vieja aldeana que deja de ser Buenos Aires y la ciudad cosmopolita en la que se está transformando.

Del mismo modo que define Álvaro Lafinur a Enrique Loncán, Arturo Cancela otro de sus prologuistas y amigo íntimo, apunta:

En su hipóstasis de *Américus*, Enrique Loncán es el pintor fiel de ese remanso de la vida nacional. Epígono de Mansilla- el Mansilla de "Sud- América"-, de Lucio López, de Wilde y de Miguel Cané, cuyas características de diletantismo, de facilidad y de gracia ligera, reproduce naturalmente el autor de *Charlas de mi amigo*, de *Mirador porteño* y de *Aldea millonaria*, quizá esté destinado a cerrar para siempre el ciclo de la literatura mundana comenzando por la generación del 80 (Cancela, 1933:69). (el destacado me pertenece)

La cita anterior pertenece al segundo prólogo que tiene *La conquista de Buenos Aires (Últimas charlas de mi amigo)*, el primero es el de Álvaro Melián Lafinur. Cancela, al igual que todos los prologuistas de los libros de Loncán, reconocen la intención de su trabajo. El empeño puesto en ser un continuador de la generación del 80, pero a su vez el último de ese grupo.

Loncán, como bien advierte en su propio prólogo a *Las charlas de mi amigo*, se va a dedicar a escribir "páginas de prosa ligera sobre Buenos Aires", sin embargo no puede evitar referirse a París como en "La tragedia de Pocholo", en "Nostalgia de

¹⁰⁸ Álvaro Melián Lafinur, "Cum grano salis", en Enrique Loncán, *Las charlas de mi amigo*, Buenos Aires, Emecé, 1981 p. 375. (el destacado me pertenece)

París”, o en “Il exagere, M. Paul Morand”, las crónicas analizadas en el capítulo anterior. Como ya anuncié al principio de este apartado, la imagen que tienen los escritores decimonónicos de París es determinante sobre su forma de posicionarse en el mundo. Para entrar en el análisis de las semejanzas y diferencias que aguardan las obras tanto de Mansilla como de Loncán, comenzaré citando lo que expresa el general en su *causerie* “Horror al vacío”:

Por la filosofía o por la moral, como ustedes quieran que de este comienzo se desprende, París, París de Francia, como suelen decir algunos para que no quepa duda, es para mí la ciudad ideal. Así es que cuando alguien me dice que no le gusta París, yo me digo interiormente: será porque no te alcanza tu renta para vivir allí.

París es realmente la ciudad donde vive mayor número de solitarios, y donde, en medio de aquel estrépito incesante, se comprende que es más fácil renunciar al mundo que al amor (Mansilla, 2001: 90).

En el Capítulo II analicé específicamente la influencia que ejerce París en Enrique Loncán, pero además, en esta sección destaco cuál es la visión que tiene sobre esta ciudad su mentor. Para Mansilla es el lugar por el que puede peregrinar sin perjuicios, no tiene que dar cuenta de quién es y a qué se dedica. Allí construye su propia imagen, puesto que en Argentina no puede negar su procedencia y deslindarse de la genealogía a la cual pertenece. Muchos de sus textos refieren su andar por la capital francesa. La cita anterior pertenece a una *causerie* en la que Mansilla describe un encuentro casual con un apenas conocido de Buenos Aires que lo ve en París y pretende entablar una charla con él. En suelo francés, el escritor decide desconocerlo e ignorarlo, el encuentro se produce en dos ocasiones y en ambas actúa de la misma manera. Su explicación es simple: “pues no faltaba más sino que todavía en otro mundo, en el viejo, yo había de tener que ser *refugium peccatorum* de gente que, como dicen aquí, en las provincias, no me cae en cuenta” (*Ibid.*: 93). En París, Lucio V. Mansilla es libre, disfruta de sus calles y bulevares, según sus propias palabras es la ciudad ideal. Ideal para escribir su propia historia, terminar sus proyectos escriturarios y vivir en paz los últimos días de su vida.

III.2. Cuestión de Género: *la causerie y el kodak*

El sistema de géneros se presenta como un conjunto de las reglas que deben funcionar como canon de buen gusto y definir todo lo que se refiere a la literatura.

Michal Glowinski, *Los géneros literarios*¹⁰⁹

Michal Glowinski plantea que la atribución errónea de una obra determinada a un género afecta inevitablemente el análisis de su sentido y de su estructura. La interpretación no tiene por finalidad probar que el texto representa tal o cual género literario, pero tampoco debe ignorar el hecho de que la pertenencia a un género dado determina diversas propiedades de la obra estudiada. Así pues, el género determina un cierto marco de interpretación así como determina el marco de cualquier lectura (Glowinski, 1993:109).

Muchos son los trabajos de la teoría literaria que se plantean el tema del género. De Aristóteles a Derrida, pasando por Bajtín y el estructuralismo, la cuestión genérica ha sido ampliamente estudiada. Todos los teóricos coinciden en algo: el género es un sistema de convenciones. De esta manera, Glowinski establece una analogía entre los géneros literarios y la gramática:

Así como se puede hablar gramaticalmente sin ser consciente de las reglas de la gramática, es decir, sin ser capaz de formularlas conceptualmente, se puede también someter su discurso a las reglas de un género sin el propósito preconcebido, adaptándolas por esto mismo como un dato fuera de control (*Ibid.*: 98).

Lucio V. Mansilla y Enrique Loncán reconocen las convenciones del género- en palabras de Glowinski, la gramática de la crónica- y sin embargo deciden modificarla, transgredirla, otorgarle al género un sello particular que los diferencie del resto de los cronistas. En este sentido, logran realizar un texto que parodia las normas del género. Por ello, dos conceptos que están interrelacionados son el de conciencia genérica y el de horizonte de expectativas. Al estar la lectura determinada por el género, el receptor

¹⁰⁹ Michal Glowinski, "Los géneros literarios", en Angenot, Marc y otros. *Teoría literaria*, México, Siglo XXI. 1993, pp. 93-109.

acomoda su aparato cognoscitivo a las exigencias del mismo. De esta manera adopta una actitud conforme a lo que el texto sugiere y hasta impone.

La crónica se ubica como la portadora de cierta lógica productiva sustentada en la reproducción serial, la cual se corresponde con el horizonte de expectativas de la lógica del consumo, que comienza a producirse como proceso de masividad a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Esta “cultura de masas” produjo un cisma en el objeto literario porque, como diría Walter Benjamin, se pierde el “aura” de las obras artísticas a causa de su reproductibilidad. Los escritores comienzan a incursionar en géneros que se consideraban “menores” porque conforman una producción ampliamente leída. Esto es precisamente lo que señala Regine Robin: “algunos escritores trasladaron al círculo amplio algunos hábitos de escritura y de narración que habían adquirido en el círculo reducido.”¹¹⁰

El hecho de enmarcar un texto dentro de un género no tiene la finalidad de probar si cumple o no con las convenciones que ese género establece, sino que al posicionarse frente a un texto ya enrolado en una categoría, éste determina su marco de interpretación. Entonces, ¿qué sería lo prescriptivo, en términos de Derrida, en una crónica? Las relaciones que se establecen entre la trama narrativa con la trama argumentativa son constitutivas de este tipo de texto. De algún modo se amalgaman hasta perder los límites propios de cada trama. La crónica permite abordar el análisis propio de un relato narrativo, es decir, aplicar las categorías de tiempo, modo y voz propuesta por Genette, pero además el texto obedece a una estructura argumental del relato en la que aparece determinadas las técnicas retóricas del discurso. Estas son: *inventio* (el establecimiento de las pruebas, razones o argumentos, la acción de encontrar qué decir), *dispositio* (la ubicación de esas pruebas a lo largo del discurso según un orden), *elocutio* (la composición verbal de los argumentos, la introducción de los tropos y las figuras), *actio* (la puesta en escena del discurso desde el punto de vista del orador, del destinatario y del mensaje mismo) y *memoria* (el recurso de la memoria de otros textos que operan como estereotipos). Además de tener en cuenta todo este dispositivo, el cronista no debe perder de vista al público al cual destina sus textos.

Para los teóricos de la argumentación, el auditorio es una parte constitutiva importante de cada discurso. Cada escritor construye de forma más o menos consciente

¹¹⁰ Cf. Robin Régine, “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”, en: Angenot, Marc y otros. *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, p.53.

el público al que dirige sus discursos de manera que siempre debe existir por parte del argumentador una voluntad de coincidencia entre el discurso y sus interlocutores. El cronista no se puede dejar ganar exclusivamente por su propia voluntad, sin tener en cuenta los condicionamientos de su recepción. Según Roberto Marafioti esta es una de las diferencias más importantes del discurso argumentativo respecto de los discursos narrativos o descriptivos (Marafioti, 2003:101). Como veremos en el apartado siguiente, tanto Mansilla como Loncán tendrán en cuenta a sus respectivos lectores, los de las publicaciones periódicas y los posibles lectores de sus posteriores libros debido a que en una primera instancia estos textos fueron gestados para la publicación en los diarios y revistas contemporáneos de cada autor.

Si bien están claras las diferencias de género entre el cuadro costumbrista de Mansilla y la crónica urbana de Loncán, como lo señalé *ut supra* en la Introducción, ambos recurren a la presencia de un narrador en primera persona, con apelaciones frecuentes al lector; una visión crítica del contexto social inmediato; una caracterización de los personajes que destacan aquellos rasgos generales que los vinculan a un tipo social y, en consecuencia, una escasa preocupación por los rasgos individuales; un estilo de escritura con las inflexiones necesarias para dar lugar al retrato caricaturesco, la parodia y la ironía, todo en conjunción con el objeto de propiciar una crítica moral de las costumbres contemporáneas. Pero, además, el cuadro de costumbres y la crónica aparecen como discursos propios de la prensa periódica para registrar las transformaciones urbanas. Todo esto se evidencia en los textos loncanianos que intentan dar cuenta de una realidad urbana cambiante y problemática.

El antropólogo Marc Augé plantea la teoría del efecto de sobrerealidad, cómo las representaciones sobre representaciones llegarían a desrealizar lo real (Augé, 1998:23). En este sentido, la crónica representa y describe retratos de la sociedad, a la vez que ella misma es una representación: literaria, de un género, de una época y de la mirada del cronista que desde su subjetividad narra y argumenta los diversos acontecimientos de los que es testigo. Todas estas características influyen para que la crónica sea leída, como un cuento, que desrealiza lo real. Los textos de Loncán muchas veces fueron leídos como cuentos justamente por esa forma tan particular que tenía de presentar los hechos.

El relato costumbrista en el que se podría enmarcar a Lucio V. Mansilla y la crónica urbana a la que se suscribe Enrique Loncán adquieren nuevas características que denotan que ambos autores no trabajan *en* el género sino *sobre* él. De esta manera, la tarea de estos escritores estriba en el cómo ordenar discursivamente los hechos. El texto obtenido no sólo responde a la hibridación, en términos de Bajtín, propia de la crónica, sino que supera los límites del género. En consecuencia, surgen dos nuevos géneros: las *causeries* y de los *kodaks*. En el apartado siguiente analizaré a cada uno con sus características particulares.

III.2.1. Las *causeries* de Mansilla y los *kodaks* de Loncán

Devolver a cada texto no su individualidad, sino su juego, recogerlo - aún antes de hablar de él- en el paradigma infinito de la diferencia, someterlo de entrada a una tipología fundadora, a una evolución.

Roland Barthes, *S/Z*

Claudio Guillén, en una entrevista realizada por el suplemento de cultura del diario español *La Vanguardia*, en 1988, afirmaba que cualquier lector interpreta y evalúa el texto que tiene ante sí poniéndolo en relación con otros textos que conoce, por haberlos leído o por referencias indirectas, sin limitarse a los escritos en una misma lengua o a los que pertenecen a una misma tradición nacional. En este sentido, el comparatismo es el marco espontáneo de acercamiento a la literatura y por eso considero acertado buscar puntos de confluencia entre los textos de Loncán con los de Mansilla, si bien está claro por todo lo señalado anteriormente que el primero se autodefine como un continuador de la poética de los escritores de la generación del 80 y da por sentado el nexo con Mansilla. El primero que se puede establecer entre el maestro y su discípulo es el tipo de texto que ambos eligen. Por un lado, las *causeries* y por otro, los *kodaks* ambos con características distintivas; sin embargo guardan una relación intrínseca entre ellos que estriba en la conversación. Antes de adentrarnos en el estilo que adquieren estas “charlas”, voy a referirme al término *causeries*, ampliamente estudiado en relación con la obra de Lucio V. Mansilla.

Cristina Iglesia define el término *causeries* como aquello que permite meter de todo, como en el *Pot-pourri* de Cambaceres¹¹¹, pero que se estructura sobre el cuerpo, los gestos y la memoria del *causeur*. (Iglesia, 1995: 12) Las *causeries* o charlas de Lucio V. Mansilla se publicaron como folletín los días jueves¹¹² en el diario *Sud-América*¹¹³ desde el 16 de agosto de 1888 hasta el 28 de agosto de 1890. Julio Schvartzman señala que la *causerie*, como género, se apropia de algunos de los modos de la fluidez del conversar a los que la escritura realiza buscando su diferencia, su irreductibilidad. De manera que el mayor ideal sería escribir sobre nada, y Mansilla lo bordea provocativamente (Schvartzman, 1997:155). Lo que señalan los críticos de la obra de Mansilla es precisamente la capacidad que tiene para lograr en un texto escrito un formato que es propio de la oralidad, no cabe duda que su influencia directa proviene de París en donde el género había sido consagrado por Charles- Auguste Sainte- Beuve, para el periódico *Le Constitutionnel*, en el que publicaba las *Causeries du lundi* (cuyo eje central era la crítica literaria) durante dos décadas (1849-1869) y que luego fueron recopiladas en casi treinta volúmenes.

Norma Carricaburo analiza cada uno de los rasgos propios de la oralidad de los que se vale Mansilla para lograr un discurso original. La autora observa que Mansilla constantemente está haciendo guiños que sólo un lector con su misma cultura puede entender, al igual que los sobreentendidos. Además, Carricaburo profundiza en los recursos lingüísticos para representar la oralidad. Describe el uso que Mansilla le otorga a las figuras tonales exclamativas e interrogativas, a las interjecciones, a la fonología y morfología, a la fonética extranjera, a la diferenciación fonética dialectal, entre otras

¹¹¹ Eugenio Cambaceres es uno de los escritores que conjuntamente con Pedro Goyena, Eduardo Wilde y Miguel Cané también incursionaron en la escritura de *causeries*, aunque cada uno le otorgó al género su característica personal. La genialidad de Cambaceres estriba, en palabras de Jorge Panesi, en la creación un narrador chismoso, el mismo Cambaceres argumenta: “no tengo por qué negar que siempre he considerado la chismografía de salón como uno de los solaces más agradables de la inteligencia”. *Pot-pourri* es novela del escándalo, como los chismes cuando atraviesan el margen de su clandestinidad (Panesi, 2004: 280).

¹¹² También publicó sus textos en *La Ilustración Sud-Americana*, que fue junto con *Buenos Aires* una de las revistas ilustradas de mayor persistencia, se prolongó desde diciembre de 1892 hasta 1905.

¹¹³ En *La Argentina del ochenta al centenario* Tin Duncan encara al diario desde tres enfoques diferentes: uno como diario netamente político por su contenido y sitúa a *Sud América* y a sus competidores dentro del sistema político argentino del siglo XIX. Al respecto dice: Si entendemos el término “diario” en el sentido moderno de una institución autosuficiente y que determina por sí misma sus formas de financiación, su personal, su futuro y su estilo, entonces no existieron diarios en Buenos Aires por lo menos hasta el comienzo del nuevo siglo. Pero si existieron diarios políticos, y *Sud América* fue uno de ellos. (768) Para decirlo más sencillamente, la política argentina de los últimos años del siglo XIX se desarrolló en un sistema tridimensional: el gobierno, la prensa y la opinión pública.

estrategias. Cierra su artículo refiriéndose a la incorporación fluida de refranes y de sentencias en las *causeries*¹¹⁴.

El propósito de este apartado consiste entonces, en analizar las características conversacionales de las que se vale Lucio V. Mansilla en cada uno de sus textos y que Enrique Loncán también comparte en sus *kodaks*. Mijail Bajtín fue, durante las primeras décadas del siglo XX, uno de los primeros críticos que se interesó por lo dialógico y expreso:

A menudo una persona que maneja perfectamente el discurso de diferentes esferas de la comunicación cultural, que sabe dar una conferencia, llevar a cabo una discusión científica, que se expresa excelentemente en relación con cuestiones públicas, se queda, no obstante, callada o participa de una manera muy torpe en una plática de salón. En este caso no se trata de la torpeza de vocabulario o de un estilo abstracto; simplemente se trata de una inhabilidad para dominar el género de la conversación mundana (...) una persona así no sabe intervenir a tiempo, no sabe comenzar y terminar correctamente (a pesar que la estructura de este género es muy simple).¹¹⁵

La larga cita de Bajtín se justifica porque no cabe duda de que Lucio V. Mansilla, como Enrique Loncán, no pertenecen a este grupo de personas que son inhábiles para poder manejar este género discursivo primario. En varias *causeries*, Mansilla plantea el tema de la oratoria en las largas sesiones del Parlamento, cosa que lo aburre en demasía, y no tiene problemas en declarar que de estas largas jornadas extrae los temas que luego desarrollará en sus crónicas. Enrique Loncán, también en calidad de diputado nacional, participa de las extensas sesiones en el Congreso y como abogado recorre los tribunales por lo que de ambos lugares sustrae los rumores que circulan por los pasillos. Estos chismes tienen como protagonistas al presidente de turno o a ex presidentes, como así también a muchos colegas funcionarios que son noticia generalmente por sus inoperancias. Un *corpus* comprendido por “Grandeza de una piedra pómez”, “La caída de Caseros”, “La sangre dulce”, “El doctor Pedro Altamira (Secretario)”, “El confidente de los muertos ilustres”, “Baltasar”, “Inservible para Juez”

¹¹⁴Cf. Norma Carricaburo, “Mansilla y la construcción de la oralidad”, en *Boletín de la Academia Argentina de letras*, vol. 65, n°255-256, 2000, pp. 57-80.

¹¹⁵Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 269-270.

y “El diálogo de los bustos” son parte del extenso repertorio sobre estas figuras. A modo de ejemplo, cito la introducción de la última crónica mencionada.

A la simpática indiscreción del capitán R.O.S., allegado a las intimidades de la presidencia de la República durante el gobierno provisional, debemos un documento cuyo valor histórico no se puede poner en duda.

Después del consejo de ministros efectuado en la Casa de Gobierno, en el que quedó convenida la oficialización de la Legión Cívica Argentina, por una curiosa transmigración espiritual, los bustos de mármol que en el Salón de Acuerdos, sobre sendos pedestales perpetúan la imagen y la memoria de los presidentes argentinos, animáronse en un diálogo cuya versión taquigráfica se reproduce a continuación (Loncán, 1981: 326).

A simple vista pareciera que esto que aduce Bajtín de que la conversación es un género de estructura simple, no le presentaría, tanto a Mansilla como a Loncán, ninguna dificultad para plasmar por escrito esto que ellos dominan en la oralidad, puesto que los dos son reconocidos como “idóneos conversadores”. Sin embargo, la conversación como género resguarda una serie de pautas que ambos escritores conocen y ponen en funcionamiento para poder hacer de sus escritos “charlas”.

De este modo, Mansilla, en cada uno de sus textos, establece tres situaciones dialógicas bien definidas. En primer lugar, conversa con su *alter ego* que es su secretario. En segunda instancia, ubica a sus amigos, con quienes comparte sus vivencias y en muchas situaciones opta por escribir en una *causerie* alguna respuesta que adeuda y que en vez de redactar una carta personal a su único destinatario, prefiere hacer pública la conversación pendiente: “Quiere decir entonces que el Marco con quien converso es Marquito, según le llaman los que, como yo, le quieren de veras (...) Él me ha interpelado en la forma concreta del título, y cumple a mi genial deferencia, en estos casos, ampliar una respuesta que se redujo a esto: escribo y dicto; con este agregado: «Te contaré, si quieres, cómo trabajo»” (Mansilla, 2001:79). De este mismo recurso se vale Enrique Loncán, muchas de sus crónicas son respuesta a algún amigo o reproducen cartas que recibe en contestación a alguna conversación iniciada en alguna reunión que por algún motivo quedó inconclusa. Volviendo al general Mansilla, la última situación que plantea, pero la más importante, se encuentra en relación con sus lectores “reales”:

por un lado, los coetáneos que leen *Sud América*-, cuyo tiraje ronda los 6.000 ejemplares diarios-, y por otro, los que leemos las *causeries* ya no en los diarios sino en la recopilación del libro, alejados del contexto de la publicación periódica. Enrique Loncán también, recurre a la conversación con un fin lúdico y establece cuadros de situaciones en donde sus posibles lectores intervienen en la relación dialógica, como en “A propósito de «Siluetas»”, que es una crónica paródica de cómo Mansilla escribe sus *causeries*:

Aun cuando por principio no padezco esa insolente manía de algunos escritores que se complacen en meterse con el lector haciéndoles preguntas indiscretas hasta el punto de decirle: ¿qué dirás, lector amigo?, me he de permitir hoy hablarle con cierta familiaridad y aun tutearlo ligeramente, familiaridad y tuteo que no usaré, por cierto, para que me confundan con Ricardo Cernadas, sino para ensayar siquiera una vez las dificultades del procedimiento (Loncán, 1981:52).

Vamos a ver; dime, lector, ¿qué letra es ésa? Yo te oigo musitar entre dientes: *a, b, c, d, e, f*, etc., y ya te veo vacilar o caer en la *x* o en la *y*, lo que te conduciría al error de creer en que el aludido se llama Xaca, Xifanto, Xileno, Yanuco, Yespez o Yuan Yum, nombres respetables pero que sin duda no figuran en el “vasto círculo de tus relaciones (*Ibid.*: 53).

Para que la conversación sea efectiva, tanto Mansilla como Loncán necesitan de la complicidad de su lectorado, al conocer el estilo escriturario de ambos puede entender estos guiños, porque como veremos en el apartado del análisis de los destinatarios de estos discursos, ninguno de los dos escritores tendrá la misma recepción de sus textos cuando eran publicados periódicamente en los diarios y revistas que cuando los recopilaron en libros. Mansilla entrena a sus lectores semanales en estas conversaciones y así surgen las *causeries del jueves*:

Converso íntimamente con el lector; no dicto curso de historia en la cátedra. Converso, lo repito, sin sujeción a reglas académicas, como si estuviera en un club social, departiendo y divagando en torno de unos cuantos elegidos, de esos que entienden, para no aburrirme más de lo que me aburro (Mansilla, 1963:248).

La intención de convertir su crónica en una conversación queda explícita en esta cita: “converso, lo repito, sin sujeción a reglas académicas, y agrega, “como si estuviera en un club”. El *causeur*, que puede ser indistintamente Mansilla o Loncán, no desconoce las reglas propias de una conversación; sin embargo, decide transgredir las pautas formales que se establecen cuando se produce una situación dialógica. De hecho, ambos reconocen que conversan sin reglas, sin un plan ni un método. ¿Qué significa que no se ajusten a ninguna norma? Significa que son ellos quienes deciden de qué hablar, cuándo cambiar de tema, quiénes pueden intervenir en la charla y quiénes no.

Los estudios de la pragmática iniciados en la década del 60 por Searle y Austin intentan avanzar en la teoría de los *Actos de habla*. Grice es el teórico que propone el concepto de *Principio de cooperación*, que establece que la comunicación entre dos o más personas sólo puede funcionar si ambos participantes están dispuestos a cooperar. Pero además, este principio básico se define en función de cuatro máximas: cantidad, calidad, relevancia y modo. La cantidad se refiere a que no hay que dar más ni menos información que la requerida. El hecho de decir menos de lo que se debe, origina los sobreentendidos e implícitos. La calidad alude a no decir lo que no es, no puedo hablar sobre aquello de lo que carezco de pruebas. La relevancia implica decir sólo lo que sea pertinente y adecuado a la situación. El modo estriba en decir las cosas sin ambigüedad, claramente.

Paul Grice señala que podemos transgredir las máximas, pero no olvidar su existencia. Entre los diferentes tipos de violaciones de las máximas hay uno que el teórico define como *flouting*: el hablante “se burla” de la máxima usando, por ejemplo, expresiones figuradas, generalmente para provocar una implicatura¹¹⁶. De esta manera, la violación deliberada de la máxima de calidad da lugar a la metáfora, la ironía y la hipérbole. Las *causeries* tienen la particularidad de infringir algunas de las máximas, cuando no todas. Su autor lo sabe y juega con eso. En algunos casos el que le hace notar estos deslices es el secretario, personaje importante para el acto ilocutivo, sin el cual muchas de las situaciones expresadas en las *causeries* no tendrían la fuerza perlocutiva que tiene luego en sus lectores. Un ejemplo de esto se produce en “¿Si dicto o escribo?” en la que relata su relación con su secretario y reproduce los diálogos que con él

¹¹⁶ La implicatura es una dimensión pragmática del significado: no forma parte del sentido literal de un enunciado, sino que se produce por la combinación del sentido literal y el contexto. El hablante siempre dice menos de lo que significa.

mantiene porque intuye que a sus lectores les interesa saber sobre esa relación. En suma, el acto de habla¹¹⁷ a menudo comporta y exige una acción del interlocutor. Puede decirse que se compone de dos fases: el acto ilocucionario y perlocucionario. El acto ilocucionario indica la acción que se realiza para obtener una reacción en el interlocutor. En cambio, el acto perlocucionario reside en la acción que se provoca en ese interlocutor. En otros términos, el acto ilocucionario es el acto de argumentar, mientras que el perlocucionario es el acto de aceptación o rechazo, *la persuasión o el convencimiento*, que la argumentación determina o provoca en un determinado interlocutor. Cada una de las *causeries* podría representar un ejemplo esclarecedor de cómo funciona el acto de habla en Mansilla y cómo en Loncán, sin embargo selecciono la *causerie* del general “La fisonomía”: “Ergo, voy a escribir lo que sigue, no con miedo de lo que dirán ustedes, sino con cierto temorcillo de que ustedes, que tienen un cerebro centrípeto, poderoso, encuentren baladí, o de poquísimo momento, mis observaciones”¹¹⁸. En todo este texto el *causeur* intenta justificar su opinión, que difiere en algún punto con la de la de Pedro Goyena y para ello presenta de forma ambigua o camuflada su argumentación. De este modo, pone a su interlocutor, en este caso su lector “virtual”, en un lugar de indeterminación para que sea él quien opte por el concepto que más lo convenza. En este caso, lo hace presentando un argumento y su respectivo contraargumento: “Tesis: Cuestión de circunstancias, aunque “el hábito no hace al monje”. Antítesis: “No siempre de lo que abunda el corazón habla la lengua”” (*Idem.*). Ambas posiciones surgen de un comentario enunciado por Pedro Goyena en la antesala del Congreso, en el que expresa que cada hombre tiene la fisonomía interna de su exterioridad, a lo que Mansilla agrega:

Yo le observé, sin discrepar con él fundamentalmente, esto: Sí, a veces, no siempre, vea usted... hombre, se me ocurre ahora una anécdota sobre San Martín, que puede darles razón a las dos tesis.
(*Ibid.*: 177)

Por un lado, intenta convencer de su postura a su interlocutor inmediato, que en este caso es Pedro Goyena, y luego, en una segunda instancia, a sus lectores. Antes había hecho mención sobre el interés de Lucio V. Mansilla de “burlarse” de las

¹¹⁷ Cf. Vincenzo Lo Cascio, *Gramática de la argumentación*, ed. cit., p. 48.

¹¹⁸ Lucio V. Mansilla, “La fisonomía”, *Entre-nos III*, Buenos Aires, Alsina, 1889, pp. 175-183.

máximas, no respetando la cantidad de información que debe proporcionar o en ocasiones viola la máxima de calidad, dando lugar a la aparición de ciertos recursos como la hipérbole, la ironía y los sobreentendidos. Pero, además, su estrategia no concluye ahí, sino que le encanta la ambigüedad y la contradicción. Hay momentos en que para limitarse a decir sólo aquello para lo cual tiene evidencia adecuada, debe contravenir la máxima de dar toda la información que es necesaria. En varias ocasiones, por no explicitar lo que algún conocido le ha referido, debe aclarar “no puedo decir más” o lo parafrasea de la siguiente forma: “Eduardo Sáenz me ha escrito una carta, la abultada de que antes he hablado, muy interesante, muy conceptuosa, muy linda para mi gusto (da testimonio de mis buenas prendas), y que, por esta última circunstancia, no publico íntegra, burlando quizá su expectativa”¹¹⁹. Si bien está claro que está refiriendo menos información que la necesaria, son los lectores los que deben inferir lo elidido. Esta situación que acabo de citar es recurrente en la obra de Mansilla y es interesante registrar cómo va eligiendo cuáles de las máximas respetar y cuáles quebrantar, sabiendo que todas aquellas que descuide pondrán en juego ciertas presuposiciones, preconceptos, valoraciones, prejuicios, etc. El lector, que conoce al *causeur* y que ha sido entrenado por él, sabe que todo lo cuenta, por lo que puede sospechar que en la carta de Sáenz aparecen críticas al estilo escriturario de Mansilla.

A pesar de lo dicho anteriormente, cabe agregar que de las cuatro máximas es la de relevancia la que se complacen tanto Mansilla como Loncán de trasgredir habitualmente, en otras palabras, proponen temas que nunca van a desarrollar, fluctúan entre *decir* y *no decir* lo que quieren contar y a veces el lector debe reponer la información por implicatura. Ambos escritores como cualquier otro autor siguen las mismas reglas del principio de cooperación cuando escriben una de sus crónicas que cuando escriben una carta al director del diario en el que publican, sin embargo al escribir literatura presuponen las reglas mediante un guiño, para hacer notar justamente eso que quieren resaltar.

La principal característica de las *causeries* estriba en el ritmo de la conversación, para lo que el *causeur* debe desplegar todas sus habilidades. De esta manera Mansilla y Loncán demuestran que son dos grandes políglotas, avezados no solamente en el dominio de la lengua materna (la cual incluye usos populares como refranes, frases

¹¹⁹ Lucio, V. Mansilla, “¿Indiscreción...? ¿Digresión...?”, en *Mosaico. Nuevas charlas inéditas*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp. 24-25.

coloquiales y giros dialectales), sino también en otros idiomas, introducen palabras en francés, alemán, inglés así como también en latín, que no tienen sus respectivas traducciones. Sin embargo, el lector puede inferir el significado sin perder el hilo conductor del discurso. Narran detalles creíbles de episodios inverosímiles. Escenas que se repiten obstinadamente, citas y desencuentros. Siempre sorprenden al lector con un cambio de dirección del relato. Uno de los recursos que usan con gran fluidez es la ya mencionada digresión. Llevan al extremo el gesto de inversión de jerarquías, colocando en el centro lo accesorio y convirtiendo en soporte de la escritura lo que aparentaba ser mera ornamentación. La digresión les permite lucirse y demostrar el histrionismo a través del punto de enlace entre sus voces, la intimidad de los tonos y sus gestualidades en la conversación.

En reiteradas ocasiones, Lucio V. Mansilla sabe que se está desviando del tema principal, muchas veces este discurrir es señalado por su secretario, pero él hace hincapié en la necesidad de desviarse de lo primeramente planteado porque es más interesante para el lector saber lo que tiene que acotar. En cambio, *Américus* no tiene esa figura del *alter ego* que le advierta el desvío producido. De esta manera, la digresión pasa a ser el tema más relevante de las crónicas. Claudia Román advierte que la elección de Mansilla por la digresión es su opción por la literatura: es decir, su apuesta por la eficacia de las palabras para desplegar y sostener simultáneamente muchos mundos posibles¹²⁰ y yo agregó que la elección de Loncán también responde a su forma de lograr la literaturalidad de sus textos; en otras palabras el uso de la digresión le confiere especificidad literaria a los *kodaks*. Jonathan Culler distingue tres rasgos fundamentales de la literaturalidad:

- 1)- los procedimientos de la puesta de manifiesto del propio lenguaje;
- 2)- la dependencia del texto respecto de las convenciones y sus vínculos con otros textos de la tradición literaria, y 3)- la perspectiva de integración composicional de los elementos y los materiales utilizados en un texto.¹²¹

¹²⁰ Claudia Román, "A pedir de boca", en Lucio V. Mansilla, *Los siete platos de arroz con leche*, Buenos Aires, Sol 90, 2001, p.8.

¹²¹ Jonathan Culler, "La literaturalidad" en Angenot, Marc y otros, *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993, p.39

La puesta de manifiesto en la obra loncaniana se produce a través del uso de la digresión, la parodia, la ironía, la repetición de los mismos personajes a través del conjunto general de las crónicas, es decir, si bien los *kodaks* aparecen publicados mensualmente en *El Hogar* y los domingos en *La Nación*, hay una continuidad intrínseca entre cada uno de los textos establecida por un grupo de personajes que aparecen con asiduidad y van narrando sus desventuras (por mencionar algunos: Pedro Altamira, Ponciano Caseros, Segismundo Garay y Mendoza, Pimpollo Benevante, Cancalón Cantilo y su hijo Tatán son los más recurrentes). En cuanto al segundo rasgo, Loncán hace explícita la ubicación de su obra en la tradición literaria iniciada por la generación del 80; sin embargo, en función del tercer procedimiento, su producción adquiere nuevas características cuando al género lo convierte en un símil fotográfico.

En suma, para que la digresión sea entendida como un recurso oportuno dentro del texto literario, debe existir por parte del lector un principio de cooperatividad, en términos de Culler, pues en literatura hasta la impertinencia de los detalles puede ser un componente significativo de la obra *per se*.

Asimismo, la digresión es un recurso propio de la retórica. Quintiliano la revaloriza diciendo que es un recurso útil cuando es pertinente en la narración, aunque al tratar extraordinariamente un tema distinto del asunto planteado, tiene que guardar intrínsecamente alguna relación con él.¹²² Sin embargo, como ya mencioné anteriormente, tanto Mansilla como Loncán no obedecen a esta definición, conocen el significado que tiene en un discurso escrito, pero prefieren transgredirlo; dicho de otro modo, en muchas ocasiones presentan el tema del cual van a escribir y sin embargo sólo queda mencionado porque eligen referirse a otro tema que no guarda ninguna relación con lo propuesto.

En consecuencia se pueden categorizar las *causeries* en dos grupos, uno en donde la digresión es usada para aclarar, agregar, o señalar algún tema que es pertinente para el *causeur* en ese preciso momento, aunque no se refiera al tema que se está desarrollando. El otro grupo estaría conformado por aquellas *causeries* en las que la digresión es el tema al cual se refiere. En algunos casos este recurso forma parte del título de forma explícita, como en el texto de Mansilla: “¿Indiscreción...? ¿Digresión...?”:

¹²² Cf. M. Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, Libro cuarto, cap.III, “De las digresiones”, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, 2 vols., Madrid, Hernando, 1942, p. 218.

¿Quieren ustedes hacerme el favor de decirme si lo que hemos hecho entre ustedes y yo -yo los considero mis cómplices en todo esto, o es falso que ustedes me leen-, quieren ustedes decirme si esto tiene otro nombre? ¿y qué me van a decir? Tienen que decirme que así es. Y si así es, ¿no es cierto que es deficiente la definición que de ello da el diccionario, por más que diga que digresión viene del latín *degredi*, alejarse? (Mansilla, 1997:26)

O de forma implícita, como en la *causerie*, también del general, titulada “¿?” en donde comienza a escribir sin tener un plan a seguir y delibera sobre el título que le pondrá al texto, pero como no consigue decidirse, opta por colocar los signos de entonación sin ningún enunciado:

Podría extenderme mucho sobre este particular (pueden ustedes leer sobre esta, al parecer, paradoja). Temo que ustedes exclamen: «¡Las digresiones! Ya apareció aquello». Por consiguiente, me apresuro a decirles cuanto antes que no es «Doña Brígida» como le voy a poner, sino «Clausolles». ¡Voto al chápiro! Tampoco me gusta ése, e instantáneamente cambio de opinión y decididamente le pongo... pero ¿cómo puedo decir «le pongo» y ser correcto, cuando lo que he debido escribir ha sido «le pondré», si es cosa que debo hacer? [...] ¿Se llamará cómo? ¡Pero si no me he decidido a nada todavía (Mansilla, 2001:170).

Como en el caso citado, la digresión aparece señalada con la parentética, que es uno de los signos de puntuación que más utilizan ambos autores. También, en ocasiones, recurren a frases hechas del tipo: volviendo al tema inicial ,vamos al grano, vamos al cuento; otras veces, prefieren enunciados más extensos, aunque tienen el mismo significado como las siguientes utilizadas con frecuencia por Mansilla: “retomemos el hilo interrumpido de lo que llamaremos la redacción”, “ya estamos, pues, y entro en materia, si es que no estaba en ella todavía” o “Pues dejadme discurrir un breve instante, a ver cómo redondeo el introito consabido, antes de entrar en materia... ¡ah! sí... ya estoy”, entre otras muletillas que usa habitualmente. Pero, además, el regreso al tema se inserta a través de la repetición de lo dicho con anterioridad, acompañada de los siguientes modeladores: “como ya he dicho”, “como ya ustedes

saben”, etc. A diferencia de Mansilla, Loncán no utiliza estos *tics* cuando hace uso de la digresión, pero tampoco retoma lo planteado en el comienzo de la crónica, como por ejemplo en “A propósito de «Siluetas»”:

Así como a algunas personas se les va el ojo (sin alusión al excelentísimo señor ministro del interior), a los diletantes del periodismo se nos suele extraviar la pluma en digresiones inútiles. Es lo que ha pasado en el curso de esta deshilvanada "causerie", en cuyo principio anuncié una demostración que por fuerza debe quedar trunca aquí mismo (Loncán, 1981: 54).

Al principio de este apartado, señalé las dificultades que se les presentan a ambos *causeurs* para mantener la conversación con sus lectores y también la gran cantidad de recursos que utilizan para poner en funcionamiento el sistema dialógico. Volviendo a Bajtín, dos conceptos son fundamentales para entender el dispositivo empleado por estos dos escritores en las *causeries*: lo dialógico y lo dialogal. El primer término hace referencia a un verdadero encuentro y confrontación de conciencias, valoraciones, puntos de vista, encuentro de voces, aunque sólo pueda haber un locutor; lo segundo, se centra en una sola voz, un sólo punto de vista, aunque pueda haber dos o más locutores. Esto es lo que se ha dado en llamar “falso consenso”. Tanto lo dialógico como lo dialogal intervienen en las *causeries*. En ciertas ocasiones, Lucio V. Mansilla utiliza sus crónicas para denunciar situaciones en las que él toma la voz, presuponiendo que sus lectores opinan de la misma manera que él; en cambio, en otras, los puntos de vista divergentes están dados por el secretario y por el taquígrafo que se oponen a escribir lo que el *causeur* les dicta, por ser redundante, repetitivo, o por simplemente no estar de acuerdo. En estos casos, Mansilla da lugar a esas objeciones y les permite que sean ellos los que decidan qué es lo pertinente en dicha situación, de esta manera, construye una imagen de sí conciliadora y que permite el consenso con el otro (ya sea el secretario o el taquígrafo). Más adelante me centraré en el análisis específico de la importancia que el general le otorga a su *yo* autobiográfico presente en *Entre-nos*; sin embargo, es preciso señalar en esta parte la preparación que conlleva cada una de las charlas que luego le dictará a su secretario. En varias de sus *causeries* se lee cómo practica la noche anterior lo que le referirá a su *alter ego*, frente al espejo, es el momento del cara a cara, aunque ensaye los pormenores de lo que desea que quede

plasmado, no puede prever la reacción de su escribiente, que como señalé *ut supra*, suele demostrar su reticencia a escribir sobre ciertos temas.

Por otro lado, cabe agregar que toda comunicación proporciona información sobre uno mismo, por lo que el concepto que Mansilla tiene de sí es fundamental porque de ello derivará la imagen que los otros construyan sobre él. Sin embargo, el general no tiene un sólo rostro sino que muestra varias facetas del *yo*, cada una de las cuales tiene una versión idealizada y otra real que le permite elegir cuál usar en determinada situación. Sobre esto ampliaré más adelante, hasta acá llega el análisis de las *causeries*, en el que intenté abordar el género desde el lugar de un discurso primario que se transforma en secundario, en términos de Bajtín, por el despliegue de estrategias utilizadas por los *causeurs*. En los dos la conversación está explícita, ambos tienen necesidad de entablar con sus lectores una relación dialógica.

Como mencioné anteriormente, Mansilla utilizará estas conversaciones para ubicarse en una genealogía familiar histórica. Más allá de que las digresiones le permitirán hablar de todos los tópicos posibles, se mantiene un hilo conductor en el que él es siempre protagonista: “Mi vida ha sido un pobre melodrama con aires de gran espectáculo, en el que he hecho alternativamente el papel de héroe, de enamorado y de pobre noble; pero jamás el de criado”¹²³. En cambio, Enrique Loncán utiliza sus crónicas no para referirse a su entorno más cercano, o a él mismo como su mentor, sino que los temas, circulan alrededor de la ciudad, sus defectos y sus virtudes, los hombres que la constituyen, en definitiva, la protagonista de la obra loncaniana es Buenos Aires.

Por último, en el próximo Capítulo IV, trabajaré los *kodaks* de Loncán en relación con las fotografías, ya que cada uno de sus textos son instantáneas afines con la técnica fotográfica que merece ser analizada con mayor detenimiento porque será en estos aspectos en que el discípulo toma distancia de su mentor.

¹²³ Lucio V. Mansilla, *Mis memorias escritas en diez minutos*, “Correo del domingo”, Buenos Aires, 19 de junio de 1864, citado por Ghiano, Juan Carlos, “Lucio Victorio Mansilla” Estudio Preliminar, en Mansilla, Lucio V., *Entre-nos. Causeries del jueves*, Buenos Aires, Hachette, 1963, p.30.

III.3. El escritor de las *causeries* y el escritor de los *kodaks*

Así volví a descubrir lo que los escritores siempre han sabido (y que ya tantas veces han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado. Lo sabía Homero, lo sabía Ariosto, para no hablar de Rabelais o de Cervantes.

Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*

Hasta el momento, recapitulando, expuse que Lucio V. Mansilla y Enrique Loncán presentan en sus textos marcadas semejanzas así como también interesantes diferencias. En el apartado anterior, me referí a la manera en que dichos escritores abordan la misma tipología textual: la crónica. Si bien existe entre ellos diferentes modos de lograr la originalidad creativa que cautiva al lector al que se dirigen, en Mansilla podemos hablar de artículo costumbrista, en su versión de las *causeries*, y en Loncán de crónica urbana; dado su uso de los *kodaks*. Ambos despliegan un interesante abanico de estrategias para hacer de las *causeries* y de los *kodaks* tipos de textos distintivos de sus producciones escriturarias. Son relatos dialógicos, en los que ambos escritores entablan una conversación con sus respectivos lectores.

En Enrique Loncán, la situación dialógica con sus lectores es semejante a la de Lucio V. Mansilla, como veremos en este apartado. En primera instancia, su alter ego es *Américus*, a quien atribuye las charlas que forman la obra loncaniana. A su vez, dialoga con su amplio grupo de amigos, entre los que se pueden distinguir dos grupos: uno con los que comparte sus ideas políticas y otro el de sus compañeros escritores, con los que se reúne en el café *La Helvética*. Asimismo, al igual que su mentor, escribe pensando en su público lector contemporáneo –en este caso del diario *La Nación* y de la revista *El Hogar*-. Sin embargo le inquieta la recepción que tendrán sus textos a partir de la crítica literaria posterior a su generación. Está lejos de suponer que muy pocas veces será rescatado, en palabras de Jorge Rivera, del destierro temporario que comparte con la pléyade de genuinos humoristas como Arturo Cancela, Enrique Méndez Calzada y Roberto Gache.¹²⁴

¹²⁴ Cf. Jorge Rivera, "Prólogo" a *Historia funambulesca del profesor Landormy*, Buenos Aires, CEAL, 1982. El crítico al referirse al grupo de autores afirma: "lo debemos rescatar, periódicamente, de las zonas de penumbra y veladura en que suele arrumbarlos una crítica de memoria prejuiciosa o empeñosamente frágil".

La tarea del crítico literario consiste en legitimar a un escritor como perteneciente a una genealogía, además de interpretar, juzgar y decidir qué debe entenderse como literatura. Hacia fines del siglo XIX en Argentina comenzó una revisión de la función del escritor, de hecho no estaba delimitado quiénes podían hacer literatura. Así, para algunos, la literatura sería una función de la política y para otros, una práctica accesoria, como lo ha observado Noé Jitrik. Eran muy pocos los escritores que vivían exclusivamente de la escritura, todos tenían otra profesión como en el caso de Mansilla que no sólo era militar sino que ocupó diversos cargos políticos; sin embargo, prefería definirse como literato y así lo hace en su *causerie* "Baccará".¹²⁵

Fabio Espósito, al referirse a la función del escritor finisecular, afirma que en la década de 1880 no se sabe a ciencia cierta cuáles son los pasos necesarios ni qué condiciones se tienen que cumplir para ir forjando una carrera de escritor. Por un lado, distingue a los "hombres de letras" que no sólo se dedicaban a la literatura, sino que su función principal era la política, y, por otro, a los hombres que publicaban sus cuentos y novelas en los folletines de los diarios.¹²⁶ Le corresponderá a cada uno de ellos autodefinirse en cuanto al lugar que ocupan en ese mundo de las letras. Las opiniones serán controversiales, pero prevalecerá la aceptación de que no necesariamente el escritor debe dedicarse exclusivamente a esta profesión, puesto que puede desempeñar al mismo tiempo otras funciones en la sociedad. Lucio V. Mansilla afirmará en su *causerie* "Poetas, traductores y críticos" lo siguiente:

La república de las letras ha hecho algo más, porque como no tiene *constitución*, a todo puede atreverse sin escrúpulos de conciencia: ha establecido que todo el mundo, con tal de que ame con amor las bellas letras, pueda optar al título de bachiller en literatura, dejando para después que sus trabajos ciclópeos se vean, el si ha de ser o no promovido por opinión a doctor *in utroque*, es decir, a maestro eximio, en prosa y en verso; así es que nada tiene de particular que los que son oficiales en el ejército de línea o simples guardias nacionales se encuentren enrolados también, en el ejército de esa vasta república,

¹²⁵ "Hecha, pues, esta especie de profesión de fe literaria, quiere decir que yo debo creer que ustedes se entretienen siempre que leen alguna historieta, o cuento, o anécdota o chisme donde figuran personajes conocidos, aunque esos personajes no sean Julio César, Napoleón, Cavour o Bismarck, sino vuestro afectísimo amigo en la humanidad, es decir el suscribe (Mansilla, 2001: 119).

¹²⁶ Cf. Fabio Espósito, (2006) *La Emergencia de la novela en la Argentina (1880-1890)*. [En línea] Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.295/te.295.pdf>.

en cuyos dominios, como en los de Carlos V, no se pone el sol (Mansilla, 1889).

Asimismo, Espósito analiza la polémica suscitada a partir de la publicación de *Pot-pourri* de Eugenio Cambaceres, en la que Pedro Goyena la definía como “una especie de larga conversación o cuento con digresiones”. Esto propició el ambiente para que los demás escritores también se plegaran a la crítica de la obra cambaceriana. En definitiva, Espósito infiere que lo que actúa como telón de fondo en este ataque de Pedro Goyena es un debate sobre en qué debía consistir una carrera literaria en un mundo cultural que aún carecía de modelos establecidos.

Preguntas tales como: qué significa un texto literario, cómo se origina la inspiración poética, en suma, en qué consiste el oficio de escritor o poeta, desde siempre han suscitado polémicas que hasta nuestros días siguen siendo, por así decirlo, una cuestión abierta. El planteo que circunda a los “intelectuales” finiseculares estriba en definir a esa masa heterogénea de nuevos escritores, muchos de ellos generados por el folletín. En cambio, en el siglo XX este mismo debate tendrá otros matices y por consiguiente otras consecuencias, pero fundamentalmente seguirá siendo el mismo. Jorge Luis Borges en 1951, en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, se plantea cómo se debe escribir en Argentina y comienza diciendo: “Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema”¹²⁷. Josué Quesada en la “Carta abierta” a Enrique Loncán, publicada en la revista *El Hogar* a propósito de la aparición de *Mirador porteño*, agrega a este debate sobre lo que es considerado literatura y lo que queda fuera de ella el siguiente pasaje:

Porque no otra cosa significa su libro en medio de un inconcebible aluvión de literatura difícil y retorcida, con la cual aspiran sus autores a presentarse como genios. Le hablo con perfecto conocimiento de causa, porque habiendo en estos últimos años intervenido como miembro de jurados municipales, debí soportar airoso el embate de los

¹²⁷Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión*, Madrid, Alianza, 1997. El ensayo pertenece a una versión taquigrafiada por un oyente anónimo de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores el 7 de diciembre de 1951. Luego fue corregida por el autor y publicada en la revista *Sur* en 1955.

revolucionarios del idioma y recibir el anatema de “pasatista”. No me extrañaría que “Mirador Porteño”, por estar escrito con la claridad con que usted y yo hablamos en la vida, sea considerado por algunos “fuera de la literatura”.

Tal como lo anuncia Josué Quesada, Enrique Loncán no ganó en 1932 el Premio Nacional. En una primera instancia había obtenido el tercer puesto, otorgado por el jurado que conformaban Jorge Luis Borges y Manuel Ugarte quienes a su vez, le concedieron el primer puesto a María Alicia Domínguez. Por esos años el primer premio lo recibía un escritor de alta categoría, como Ricardo Güiraldes o Leopoldo Lugones, por lo que ver premiada a Domínguez indignó al ambiente literario. Manuel Gálvez recuerda que la Comisión de Cultura, cuyo presidente era Carlos Ibarguren, desaprobó la decisión del jurado y declaró desierto el primer premio, dando el segundo a María Alicia y el tercero al que antes figuró como segundo, por lo que Loncán quedó fuera de la terna (Gálvez, 1962: 341). Esto molestó demasiado a Loncán, quien escribió el *kodak* “El comisionófilo polivalente”¹²⁸ en la que el protagonista es un adicto a conformar comisiones desopilantes. De esa manera parodió la figura de Ibarguren, quien por ese entonces presidía la Comisión de Cultura, la Academia de Letras y la Cooperación Intelectual, entre otras.

En síntesis, tanto la generación de Mansilla como la de Loncán se cuestionan la situación del escritor, su rol en la sociedad y su compromiso con ella. Ambos autores tienen en común que no sólo fueron simplemente “hombres de letras”, sino que fueron “intelectuales”, en el sentido amplio de la palabra, es decir, que no hicieron cosas sino que reflexionaron sobre ellas y cuyo instrumento de trabajo fueron las ideas.¹²⁹ Beatriz Sarlo manifiesta al respecto que los intelectuales fueron un espejo de la sociedad o quisieron que sus obras fueran un espejo llevados por todos los caminos. Escribieron para la nación y pensaron que con sus escritos construían con ella (Sarlo, 1994: 177). De modo tal que acotar los escritos de Mansilla y Loncán sólo al campo literario

¹²⁸ Volveré sobre este *kodak* en el Capítulo IV para analizar cómo utiliza Enrique Loncán, la ironía y logra el efecto humorístico.

¹²⁹ Sobre el concepto de intelectual se despliega una extensa bibliografía, pues ha sido ampliamente estudiado por la crítica en la que se cuestionaba su rol en la sociedad. Se han establecido categorías de análisis que determinan su función y su relación con el poder. Cf. Bobbio, Norberto, *La duda y la elección. Intelectuales y poder en la sociedad contemporánea*. Barcelona, Paidós, 1998. Bordieu, Perre *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2000. Eagleton, Terry, *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1999. Said, Edward, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.

restringe la intensa actividad política y cultural a la que abocaron sus vidas. El comienzo de ambos como escritores profesionales fue complicado. Los dos ingresaron a la profesionalización a través del periodismo y de modo casi accidental.

Enrique Loncán recordará en una de las crónicas autobiográficas titulada “La primera jornada” publicada en *Mirador porteño* su primer trabajo como escritor de sueltos en *La gaceta de Buenos Aires* en 1910¹³⁰:

No incurriría en la ingenuidad de referir mi primer paso en el periodismo argentino -asunto que, desde luego, por insignificancia del sujeto, carece en absoluto de interés público-, si el episodio que relataré más adelante no tuviese un valor documentario de lo que significa en todas partes la rutina profesional, y más que todo si con tal motivo no me fuese dado recordar a *La Gaceta de Buenos Aires*, aquel simpático diario en el que hice mis primeras armas y cuyo nombre no puedo recordar sin emoción (Loncán, 1981:192).

El escritor relata su difícil debut en el ya mencionado periódico en carácter de *ad-honorem*. Su primer escrito fue un anuncio de casamiento, “escribí esas tres primeras líneas, que marcaban el comienzo de mis nuevas actividades”. Sin embargo, tanto esfuerzo fue en vano porque cuando el director vio como había redactado la nota, la rechazó por haber utilizado el adverbio “próximamente” en lugar de “en breve”. Debí reescribirla: “humillado y confundido, lleno de vergüenza y más que todo deprimido en mi carácter de estudiante universitario, rehice aquella cuartilla con un abatimiento moral” (Loncán, 198: 195). Este comienzo frustrado sería el prolegómeno de una incipiente carrera periodística. La anécdota no termina mal puesto que Lucio V. López al enterarse de lo sucedido decidió establecerle un sueldo. La iniciación de su mentor no fue muy diferente. Lucio V. Mansilla también rememora su comienzo como escritor en la *causerie* “De cómo el hambre me hizo escritor”:

-Pues bien, necesito que usted me escriba la descripción de la navegación del Salado, para mandarla a publicar en el diario Paraná.-
¿Yooo?

¹³⁰El año 1910 fue un momento consagratorio, por la euforia y el entusiasmo patriótico que envolvieron los festejos del Centenario de la Patria. Se produce la consolidación de la concepción cultural tan problematizada durante la década del 1880. Esto se debió al trabajo de un grupo de intelectuales y políticos entre los que se destacan Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, José María Ramos Mejía.

-Sí, pues; pero sin firmar: yo la mandaré como cosa mía.
-¡Si yo no sé escribir, señor!
-¡Cómo, usted no sabe escribir y ha estado en Calcuta! ¡Y habla una porción de lenguas! ¡No me diga, amigo!
-Le aseguro que no sé, que no he escrito en mi vida, sino cartas a mamita y a tatita, y hecho una que otra traducción del francés.
-Ah! Ve usted ¿Y eso no es escribir? (Mansilla, 2001: 35).

Esa noche cuenta que se puso a llorar porque se sentía muy desdichado. Inmediatamente después de la publicación de este artículo, recibe la propuesta de escribir un diario para sostener al gobierno. De esta manera, comienza su incipiente profesionalización y que a su vez le permitirá no escindirse de su actividad política.

De ahí que, a partir de su entrada a la vida literaria, todos los aspectos de su vida serán motivos narrables: desde situaciones domésticas-cotidianas, asuntos familiares, sus ideologías políticas, sus sentimientos más profundos como sus dudas y sus miedos. Quizás por todo esto la crítica cuestiona su rol en la literatura y reconoce sólo como su obra memorable *La excursión a los indios ranqueles*¹³¹, sin embargo, lo que no cabe duda es que luchó toda su vida por encontrar el medio por el cual pudiera pasar a la historia y ser recordado, pues temía quedar en el olvido. En su prólogo a sus *Memorias* escribe *Acordarse es vivir*, en este breve sintagma manifiesta que mantener vigente los recuerdos ayuda a construir el presente de cada individuo. Sin embargo, como es una costumbre en él, en otra parte dice exactamente lo contrario: “Por eso no hay nada más dulce que el *dulce olvido*. ¡Ay! a veces se me figura que el colmo de la felicidad consistiría en no tener memoria”¹³².

Una de sus preocupaciones va a estar centrada en hacer coincidir la figura del hombre privado con la del hombre público y para vincular ambas facetas utiliza la literatura. Asimismo, la tríada quedaría expuesta de la siguiente manera: el hombre privado, el del verdadero rostro, trata de exhibir “quien es”, pues considera que su mundo de experiencias es ejemplar o interesante; el segundo, el hombre público cubierto por la máscara, intenta dar indicios del estado de una cultura, de una nación, de una política; y por último estos dos tipos de hombres diferentes se ven fusionados por el Mansilla escritor. En uno de sus textos afirma: “Todos perseguimos la sombra de algo,

¹³¹ La obra se publicó en entregas en el diario *La Tribuna* a lo largo de 1870. Cinco años más tarde sería galardonada con el primer premio del Congreso Geográfico Internacional de París.

¹³² Lucio V. Mansilla, “¿Por qué?”, en *Entre-nos, Causeries de los jueves*, ed. cit. 1963.

que no alcanzaremos jamás: pasar por lo que no somos” (*Ibid.*: 199). En este caso, la frase, que parece librada al azar, no es más que una definición del trabajo de su vida: *todos perseguimos la sombra*, en esta pluralización ubica sus verdaderas intenciones, no pasar por lo que no es, pues él es todo lo que puede escribir de sí mismo, no existe nadie que pueda describir su propia imagen más que él mismo. Sylvia Molloy, Julio Schwartzman, Juan Carlos Ghiano, Cristina Iglesia, entre otros, han señalado con precisión la continua búsqueda de Mansilla por definirse a través de sus escritos.

Construye una imagen literaria de su persona que muchas veces se siente convencido de ser eso que describe sin importar lo escabroso que esto pueda resultar, como aquella vez que se refiere en una de las *causeries* “¿Por qué?” a un rumor que circula sobre su persona, en el que le ha pegado, en plena calle, a un vigilante del orden. La versión que ha sido noticia en los diarios brinda los detalles de la situación. Al leer esto decide dar su propia versión de los hechos y agrega que, inmediatamente después de darle el latigazo, sacó de su bolsillo unas navajas de barba y le cortó las orejas, haciéndoselas preparar como plato principal para su cena.

Mansilla, en palabras de Molloy, siempre está posando y se congratula de esto diciendo: “lector: echad una rápida ojeada a vuestro alrededor y veréis que exhibirse tiene sus ventajas” (*Ibid.*:442). No escribe sólo para exhibirse para sus lectores coetáneos que lo siguen semana a semana, sino para los futuros lectores. Todo el tiempo finge ceñir el interés de sus charlas al presente de sus contemporáneos: “Yo hablo sólo para el público del momento. Ese público más lejano que se llama posteridad, poco me preocupa” (*Ibid.*:382). Sin embargo, se preocupa, y prueba de esto estriba en el hecho de recopilar las *causeries* en un libro, por las repetidas correcciones, el dejarlas madurar en el cajón en espera de la decantación del tiempo: todas muestras del carácter literario y perdurable que intenta imponerles. Hay cierta vanagloria cuando sostiene que no le importa la posteridad. Si Mansilla les atribuyese a las charlas la fugacidad del momento, no se preocuparía del estilo, ni de su perduración en el libro. Los futuros lectores son tan importantes o más que los lectores contemporáneos para él. Es a ellos a quienes transmite su momento histórico, su propia justificación y la de su familia.

Esto último puede equipararse con lo que Sartre advierte sobre el escritor que se interroga sobre su misión únicamente en las épocas en que esta misión no está claramente señalada y en la que hay que inventarla o reinventarla, es decir, cuando

advierde, por encima de los lectores del grupo selecto, una masa amorfa de lectores posibles que puede tratar o no de conquistar y decidir por sí mismo la relación con ellos (Sartre, 1981:106). A Mansilla, en sus comienzos, le atemoriza enfrentarse a un interlocutor que desconoce: “el público, sobre todo, me aterraba: tenía el más profundo respeto por él” (Mansilla, 2001: 37). Su temor radica en la certeza de que un público cuyo alcance supere los límites de los antiguos amigos de la familia no lo reconocerá y hasta puede construirse una imagen distorsionada y grotesca de su persona. Como no tiene alternativa, puesto que su realidad económica lo apremia, decide enfrentarse a él construyendo una nueva imagen que soslaya lo caricaturesco. Sylvia Molloy acierta diciendo que esa contemplación del otro y de sí mismo –de la figura en el espejo– coincide curiosamente con el comienzo de Mansilla como escritor (Molloy, 1980:745).

En resumidas cuentas, tanto Mansilla como Loncán problematizan su función como escritores literarios. Mansilla se afirma en su nuevo oficio. Elige escribir para hacer algo memorable con su vida, y para ello necesita la adhesión del público que lo reconoce en sus escritos. En cambio, Loncán comienza a escribir por placer, como un modo de catarsis, para posicionarse en otro lugar que no sea el de su respetable cargo de doctor *honoris causa* de la Universidad de Buenos Aires. A esto se debe también, la necesidad de escindirse de la figura que narra sus crónicas. Se abre así un intersticio entre el hombre político y el literato en el que no pueden confluír, aunque compartan el mismo deseo de servir a la sociedad.

III.3.1. Enrique Loncán y su heterónimo “Américus”

*Los infinitos papeles donde se dibuja la
letra llevan la firma del nombre propio.
Lacan, El reverso del psicoanálisis.*

Bajo el texto loncaniano sobrevive un palimpsesto de escrituras que trato de descubrir, revalorizar y categorizar. Dado que la obra no es un objeto físico, sino una entidad espiritual que se transforma en cada época y en la mente de cada lector, no importa demasiado cuál pueda ser su función: siempre dependerá de la visión – o el *Zeitgeist* – que el momento histórico despliegue sobre ella, sea que la asimile, reaccione en contra o la trascienda. En este punto, indagaré sobre los motivos que llevaron a Enrique Loncán a escindir su figura en una década en la que estuvo tan comprometido,

como lo fue la del 30, que precisamente coincide con el período en el que comienza a publicar con más continuidad sus textos literarios.

Sobre el palimpsesto¹³³ de sus textos se oculta un escritor verdaderamente comprometido con su época. En el capítulo anterior, hice mención a su actividad política que se ve intensificada a partir de septiembre de 1930 como ministro de gobierno, durante la intervención a la provincia de Tucumán. En concomitancia con esto, su obra literaria empieza a obtener un extraordinario éxito de público y crítica. El hombre político, que era noticia en las primeras planas de todos los diarios locales (*La Voz del Magisterio, La Opinión, El Orden, El Norte Argentino, La Gaceta*), publicaba sus crónicas en estos mismos periódicos. *La Gaceta* del domingo 12 de octubre de 1930 publica "Adrien Mirateau" y dice al respecto de su autor:

Enrique Loncán, el prestigioso orador y celebrado periodista, actualmente Ministro de gobierno de la intervención federal de Tucumán, escribió en 1919 un cuento interesante. A través de los párrafos de narración tan interesante, el lector ha de encontrar siempre patentes, las huella de la pluma vigoriza y sutil del titular de la cartera de gobierno de nuestra provincia que se aplica, por sobre todas las cosas, a las elevadas manifestaciones del espíritu y en especial al cultivo de las actividades del cerebro. (sic.)

Si bien los juegos narrativos en la obra de Enrique Loncán aparecerán desde los primeros años de la década del 20, es durante su mayor compromiso político cuando va hollando su personalidad. Al realizar mis primeras lecturas sobre estos textos iniciales de su obra, advertí la presencia de *Américus* como un narrador sagaz y punzante. En esa instancia, lo interpreté como otra de sus estrategias lúdicas¹³⁴, sin embargo, este personaje va adquiriendo una trascendencia que excede los límites de las crónicas.

¹³³ Retomo el concepto definido por Genette (1989) en su libro homónimo: "la imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, designan la literatura como palimpsesto" (p. 495). La obra de Loncán permite una "lectura palimpsestuosa" de los textos de Lucio V. Mansilla.

¹³⁴ En *Las charlas de mi amigo* (ed. cit.) utiliza como figura discursiva a un perro llamado Jazmín, que deambula por la ciudad y que se va encontrando con una serie de personajes típicos de la calles porteñas: "Estoy de guardia en esta esquina desde la segunda presidencia del general Roca; desde esa misma fecha me acompañan el buzón del correo y el cabo Fernández. El buzón ha cambiado varias veces de color y el cabo Fernández de uniforme, pero sus funciones han permanecido inmutables; el primero sirvió siempre para hacerme sombra y el segundo para darme de comer. El correo y la policía son dos invenciones admirables y eternas". (p.44)

El seudónimo, que en algunas ocasiones cumple la función de ocultar la personalidad, en este caso sirve para escindirla. Como hice mención en el apartado anterior, Loncán necesita crear una nueva imagen literaria que le permita expresarse libremente y que no se sienta restringido por su posición política o social. Esta autoconstrucción de sí mismo para ser identificado por los demás, posee una función similar a la del nombre propio que es la de identificarlo como sujeto en la sociedad. “Américus” será el nombre elegido. Era de público conocimiento para sus coetáneos que a Enrique Loncán le gustaba el culto de las palabras y de las frases, por eso no es una elección apresurada y al azar la designación de su seudónimo, el mismo debía significar un pensamiento aleccionador. Antes de comenzar con el análisis de su significación, es pertinente citar cómo en “A propósito de «Siluetas»” ironiza sobre la actividad del investigador que intenta encontrar las razones y los propósitos de cada uno de los signos objetos de su análisis.

Sin embargo, el articulista ha querido referirse a Zenón Peralta Alvear, a quien le dicen París. ¿Qué tendrá que ver Zenón con París? Lo mismo que Pancho con Francisco, Pepe con José, Rata con Enrique, Mono con Benjamín y Cacerola con Dalmiro. Son esos fenómenos inexplicables para los profanos de la lingüística, la filología y la etimología, ciencias muy interesantes y aburridas, para cuyo conocimiento es necesario ser viejo, tener anteojos, andar malhumorado, lucir una que otra mancha en el saco, escribirse con alguien de Colombia o Venezuela, y si es posible, ser viudo, escribir *aier* con i latina y haber publicado algún folletín sobre “El apócope y los diptongos” (Loncán, 1981: 53).

El ejemplo anterior, cuanto menos vale para hacer explícito el juego que establece con el significado de los signos que conforman su obra. Reformulo la pregunta inicial de la cita: ¿Qué tendrá que ver *Américus* con Loncán? ¿Será lo mismo que Pancho con Francisco? Si me atengo al significado literal, denotativo, la respuesta sería que no guardan entre sí ninguna relación y no hay nada entre ellos que deba ser develado. Sin embargo, intentaré indagar un significado connotativo que demuestre la importancia de llamarse “Américus”. En primera instancia, podría inferir que el seudónimo refiere directamente al nombre del continente americano; sin embargo, no

podría haberse nombrado “América” por ser éste un sustantivo femenino, y su correlato masculino le hubiera quitado toda pretensión literaria.

Con el nombre de *Américus* se conoció al nuevo mundo descubierto por Colón. Alejandro Von Humboldt relata que Martín Waltzemöller, un monje designado para escribir el prólogo a *Los ocho libros de Geographia*, colocó el nombre de “Américus Terrae” para identificar al continente, debido a que tenía en su poder las cartas de Américo Vespucio¹³⁵ en las que había realizado descripciones cartográficas del nuevo hallazgo geográfico. De este modo, se popularizó entre marinos y capitanes denominar a este continente “Américus”, en latín, que inmediatamente fue castellanizado en el vocablo América.

Las diversas lecturas que Loncán había realizado - más adelante me detendré en este punto- dan cuenta de que conocía esta referencia histórica. Sin embargo una de las preguntas que surge cuando se analiza una posible explicación de lo que él quería significar con ese nombre, la respuesta conduce al deslinde que deseaba efectuar con su persona. Es decir, “Américus” es el escritor centrado en reflejar con mayor sutileza y acierto la verdadera esencia de la porteñidad, sus textos se circunscriben a los intersticios entre la vieja aldea y la ciudad moderna. “Américus” es el escritor americano que reivindica su tierra y lo que en ella existe.

En cambio, Loncán es el hombre cosmopolita que no pertenece a ningún lugar y a todos al mismo tiempo. Por eso se sentirá tan a gusto en París y al mismo tiempo se verá tan afectado cuando estalla la segunda guerra mundial. Como intelectual cosmopolita escribe para una comunidad universal. Así, su discurso produce nuevas articulaciones entre lo local y lo global, subrayando siempre la dimensión transnacional de los fenómenos culturales. El artículo publicado en *La Nación*, “La Argentina se apaga en París”, pone en evidencia la puesta en escena de Loncán al postular una comunidad universal: “Acaso sea ése un aspecto de mi angustia del momento que mi

¹³⁵ Cf. J.D. Rodríguez, (trad.), *El origen del nombre América* de Jules Marcou, Managua, Tipografía Nacional, 1888. En este libro Jules Marcou busca en los documentos del siglo XV y XVI los motivos de la toponimia del continente americano. Su principal fuente es la obra en cuatro volúmenes de Alejandro Von Humboldt titulada *Examen crítico de la historia de la geografía del nuevo continente*. Américo Vespucio realizó mapas del continente descubierto y dichos cartogramas fueron enviados en 1507 al ducado de Lorena, entre Francia y Alemania, en donde los monjes del monasterio de Saint Die, por encargo del mecenas Francesco de Medici, preparaban una edición en latín de *Los ocho libros de Geographie* que escribió en griego el geógrafo Ptolomeo. Es en este contexto que Martín Waltzemüller tenía en su poder las cartas en las cuales Américo Vespucio describía la nueva cartografía.

condición de diplomático me impida hacer por Francia y su causa lo que a juicio de todos los latinos debe hacerse por la causa de la humanidad”.

La figura de “Américus” va adquiriendo autonomía en la obra literaria de Loncán. Esta cierta independencia a la que me refiero va gestándose a partir del reconocimiento de los otros que advierten en el seudónimo un estilo único y espontáneo que difiere del estilo del autor de los discursos políticos. De esta manera, cuando sus congéneres reseñan sus libros o hacen referencia a su obra literaria, lo hacen a través de la figura de “Américus”. En cambio, cuando los miembros del Jockey Club reseñan la disertación de Enrique Loncán “Los oradores argentinos de la Independencia”, se refieren a él con estas palabras: “como Donoso Cortés al hablar de la Biblia en su discurso clásico, trazó Loncán un cuadro de líneas majestuosas que merecerá en el futuro el honor de figurar en la antología de nuestras grandes páginas”¹³⁶. No solamente en este artículo se alude a la capacidad oratoria de Enrique Loncán, sino que en diversos medios de difusión¹³⁷ se hace hincapié en esta faceta del autor; por ejemplo, *La Nación* publica un suelto el 7 de julio de 1928 refiriéndose a la conferencia “La elocuencia argentina” que había tenido lugar el día anterior en el Jockey Club. Dos semanas después fue difundida en el diario en forma completa con el título “De la elocuencia”¹³⁸.

Pero retomando el tema de su seudónimo, es el mismo Loncán quien tiene a cargo la presentación de su “amigo”, lo hace en un texto irónico en el que alude en cada uno de sus párrafos a la generación del 80. El prólogo a *Las charlas de mi amigo* es el ápice de la relación que construirá con su *alter ego*. Como prologuista, Loncán establece las primeras diferencias: “existe entre *Américus* y yo un vínculo indestructible cuya naturaleza carece por completo de público interés pero que requiere, que impone, que exige mi nombre al frente de estos capítulos” (Loncán, 1981: 11). En el prefacio al *Mirador Porteño* agrega: “Américus es el verdadero autor de estas charlas, es mi sombra” (Loncán, 1981: 105). El tema de la autoría ha sido continuamente investigado a lo largo de la historia de la literatura, algunos ensayos que no puedo evitar mencionar son los de Michel Foucault *¿Qué es el autor?*, o el de Roland Barthes *La muerte del*

¹³⁶ El discurso fue recopilado en el libro del Jockey Club: *Conferencias del año 1921*, Buenos Aires, Jockey Club de Buenos Aires, 1922.

¹³⁷ En 1936, en ocasión de celebrarse el aniversario de la fundación de la ciudad de Buenos Aires, la Intendencia a cargo de Mariano de Vedia y Mitre auspició un ciclo de conferencias histórico-literarias que fueron transmitidas por Radio Nacional. Loncán disertó sobre “Florida, el corazón de la ciudad”.

¹³⁸ *La Nación*, “De la elocuencia”, 2° Sección, domingo 22 de julio de 1928, p.3.

autor, entre otros de igual de importancia. El anonimato, el seudónimo, el heterónimo, el apócrifo, la propia firma, son algunos de los ítems que implican el concepto de autor. El deslinde de la relación íntima y conflictiva que se establece entre el autor como función del discurso y el escritor como individuo singular, son también algunos de los cuestionamientos que ha debatido la crítica.

En este caso, tanto la firma de Enrique Loncán como su figura literaria “Américus” condicionan el modo de leer la obra loncaniana. Los textos publicados bajo la rúbrica de Loncán determinan su función social, pues son disertaciones sobre la conformación de la ciudad moderna de Buenos Aires, desde 1810 -*Campanas de mi ciudad, campanas argentinas (1935)*-, planteos políticos, discusiones sobre el funcionamiento de las leyes¹³⁹, entre otros tipos de textos que escribió durante 20 años de continua actividad político-social. Sin entrar en un análisis minucioso de la autoría, no puedo dejar de referirme a la situación de la firma y del nombre propio, porque a partir de ellos podré explicar las funciones del seudónimo en la obra loncaniana. Jacques Derrida señala que cuando en la enunciación, no hay referencia a quien habla (por tanto, a quien actúa) por el pronombre “yo” (o su nombre personal), la persona está, a pesar de todo implicada, ya sea a través de las enunciaciones verbales, el autor es la persona que enuncia, o a través de las enunciaciones escritas que el autor firma¹⁴⁰.

Por definición una firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Para que se produzca la ligadura con la fuente, es necesario, pues, que sea retenida la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma, es decir, debe poseer una forma iterable, imitable; debe poder desprenderse de la intención presente y singular de su producción. Pierre Bourdieu cita a Ziff, quien afirma que el nombre propio es como un punto fijo en un mundo en movimiento, como la manera necesaria de asignar una identidad.¹⁴¹ El nombre propio “Enrique Loncán” es junto con la individualidad biológica cuya forma socialmente instituida representa al diputado, al académico, al periodista, etc. la continuidad en el tiempo y la unidad en los espacios sociales por los que circula.

¹³⁹ Uno de los muchos textos que analizan el funcionamiento de las leyes en nuestro país es *Americanismo de la doctrina Drago*.

¹⁴⁰ Cf. Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 179.

¹⁴¹ Cf. Pierre Bourdieu, “La ilusión biográfica”, en *Archipiélago*, Madrid, n° 69, 2005. p. 90.

En este sentido, el nombre propio además de ser su condición jurídica, es la atestación visible de su identidad a través de las diferentes épocas y espacios sociales. La designación “Enrique Loncán” le permite manifestarse socialmente en los registros oficiales (*currículum vitae*, *cursus honorum*, biografía) que constituyen la vida como totalidad cerrada. Aparece así el concepto de “designador rígido”, el nombre propio es la forma por excelencia de la imposición arbitraria que producen los ritos institucionales, así como también el soporte de lo que se llama estado civil, o sea, ese conjunto de propiedades que la ley civil asocia con efectos jurídicos. De la importancia que adquiere este “designador rígido” que es el nombre propio, deviene el especial cuidado que Loncán le otorga a su firma.

En síntesis, es inherente la justificación de su autodefinición como: “un orador conceptuoso y académico, circunspecto catedrático de la universidad y sesudo editorialista.”¹⁴² Todos estos ámbitos descriptos requieren la presencia de su nombre propio; mientras que en las crónicas necesita resguardarse a través de una máscara puesto que en muchas ocasiones a través de la ironía y en algunos casos también, de la sátira crítica a la sociedad en general y sobre todo hace hincapié en los lugares por los que él transita habitualmente. Por eso “Américus” será su contracara, o mejor dicho, el doble rostro de Jano que tiene características disímiles; será el escritor “de ligera pluma, diletante y humorista”, además de “definitivamente condenado a no salirse de su pequeño mundo y por lo tanto a no interesar sino a sus pocos amigos” (*Ibid.*:106).

Conciso y riguroso queda esbozado el personaje clave de la narrativa loncaniana que permite confirmar una de las hipótesis iniciales propuestas en esta tesis: Enrique Loncán se ubica en las postrimerías de la generación del 80, asume un lugar de pertenencia o de continuidad respecto a esa pléyade. En realidad, comparte los ideales que aunaron a ese grupo de *gentlemen*; sin embargo, desde su escritura, toma distancia de ellos y ubica en ese lugar a “Américus”, quien imitará el estilo escriturario de Lucio V. Mansilla. Por lo tanto, es al heterónimo a quien se le debe adjudicar el uso del pastiche. Gerard Genette justifica la elección del heterónimo cuando va a ser destinado específicamente a un tipo de producciones diferentes de aquellas que el mismo autor, o más exactamente el individuo real, firma con su verdadero nombre (Genette, 1989:159).

¹⁴² En este caso se refiere al lugar que él mismo se designa en la obra de *Américus*: “Entretanto, una razón íntima y profunda me pone en el caso de editar *Las charlas de mi amigo*, obligándome a una solidaridad que no he buscado pero que no repudio” (Loncán, ed. cit., p. 11)

Loncán construye la figura de su heterónimo, *ut infra*, para poder imitar el género de las *causeries* que en términos de Genette no sería una simple reproducción, sino una producción nueva: la de otro texto en el mismo estilo, de otro mensaje en el mismo código. El teórico francés señala que un texto sólo podría funcionar plenamente como pastiche cuando se hubiese establecido, entre el autor y su público, el «contrato de pastiche» que sella la co-presencia cualificada, en algún lugar y bajo alguna forma, del nombre del que hace el pastiche y del que es objeto del pastiche: *aquí X imita a Y*. En este caso, la fórmula quedaría planteada de la siguiente manera: *aquí Américus imita a Lucio V. Mansilla*. A esto se debe, entonces, la insistencia de Loncán en ambos preludios de reafirmar la continuidad¹⁴³ de “Américus” a la generación diletante. Como prologuista previene al lector para que identifique la imitación y se divierta con ella. No solamente plantea la mimesis del género, sino que otorga atributos a su heterónimo similares a los de su escritor modelo:

Rico, displicente y holgazán, mimado de la fortuna en todas sus formas materiales e inmediatas, Américus ha escrito estas charlas con el desembarazo y la osadía que permite cualquier empresa a la gente de dinero (Loncán, 1981:11).

Con las características asignadas a su heterónimo, es imposible no relacionarlo con la ya aludida polémica que se produjo entre Pedro Goyena y Eugenio Cambaceres, con motivo de la publicación *Pot-pourri*. En esa ocasión, Goyena afirmaba que un libro escrito con la mayor despreocupación, para matar el tiempo, no sería el mejor modo de comenzar una carrera literaria. Sin embargo, “Américus” sí forjará su carrera de ese modo.

En el apartado anterior me referí a la profesionalización de Enrique Loncán iniciada en 1910. Durante su primera década como escritor intentará incursionar en otros géneros como el teatro, en el cual no tendrá tanta aceptación y la crítica del momento no será muy benevolente con él. A principios de los años veinte ya es un colaborador asiduo de la revista *Caras y Caretas* y de *La Nación*. En 1924, cuando surge la polémica que va a congregar a los escritores literarios en dos sectores bien

¹⁴³ Genette define el concepto de continuidad como dar a un texto literario interrumpido una terminación conforme, en lo posible, a las intenciones manifestadas por el autor. Así mismo, la continuación tiene que ser de una fidelidad y de una seriedad absolutas. Pero sobre todo el hipertexto debe permanecer constantemente en el prolongamiento de su hipotexto. (p. 202)

diferenciados: Florida y Boedo¹⁴⁴, Loncán se mantendrá como espectador, y desde allí seguirá atento el conflicto. De esta manera, el «campo intelectual» bonaerense se ve diseccionado en tres grupos de marcada disensión ideológica: por un lado, estarán los que acuerdan con la revista *Martín Fierro*, y por otro los que polemizan con ella, y en un tercer grupo los que se mantienen al margen de la disputa. Sin embargo, el hecho de no pertenecer a ninguno de los dos sectores enfrentados significaba, para algunos, estar fuera del círculo de escritores, padeciendo la sensación de no formar parte del mundo literario¹⁴⁵. Si bien, en 1930 Jorge Luis Borges declarará que no existió realmente tal enfrentamiento, no cabe duda que significó una reorganización en el campo de las letras. La preocupación por el reconocimiento y la valoración entre los colegas va a ser uno de los temas que estará en boga en ese tiempo. Enrique Loncán no vivía exclusivamente de sus escritos para *La Nación* y *El Hogar*, como sí lo hacía su íntimo amigo Enrique Méndez Calzada. Sin embargo, el enigma que acuciará su existencia será qué lugar ocupará su obra en el contexto literario argentino. Si será el autor de excelsas disertaciones y ático orador o el diletante “Américus” quien trascienda a la posteridad: “Con todo, volviendo al símil del hombre y de la sombra, me asalta la duda de si, intenciones aparte, no resultarán más dignas y valiosas las ligerezas de ésta que las veleidades de aquél. Es un punto que sólo puede resolverlo el porvenir.¹⁴⁶ La crítica lo ha relegado a ser parte, con otros escritores, del grupo de humoristas de la generación del 30, cuyo único mérito reside en las crónicas narradas por “Américus”.

De esta manera, el temor a la vigencia de su obra será otro de los aspectos que compartirá con su maestro Lucio V. Mansilla, quien también utiliza como un recurso lúdico el seudónimo. Sin embargo, no hay un registro continuo del uso que el general hace de él, de hecho aparece más bien como una identidad donde un grupo de escritores

¹⁴⁴ La disputa de clases ha sido una de las razones más discutidas para explicar las desavenencias entre los dos grupos. Incluso Roberto Arlt atestigua en 1932 el cisma social abierto entre los literatos de aquellos años: “se es de Boedo o se es de Florida” aunque él no se alineó a ninguno de los dos grupos estuvo más cerca del primero.

¹⁴⁵ Arturo Cancela, en «Carta abierta», *Martín Fierro*, 2ª época, n° 19, julio 18 de 1925, propone terminar con la supuesta polémica de una forma humorística: “Se me ha dicho que la juventud literaria está dividida como la República hasta la reorganización en dos bandos: el bando de la calle Boedo y el bando de la calle Florida. Yo propongo que ambos grupos se fusionen y continúen sus actividades bajo el rubro único de «Escuela de la calle Floredo». Si mi idea se acepta podríamos nombrar presidente a Manuel Gálvez, que vive en la calle Pueyrredón, equidistante de ambos grupos, y que tendría la imparcialidad de no oír a ninguno de los componentes. Además, él mismo, podría redactar el manifiesto «floredesta», con lo cual nadie lo leería y sus términos no obligarían, en consecuencia, a ninguno”.

¹⁴⁶ Enrique Loncán, “Mirador porteño”, en *Charlas de mi amigo*, ed. cit., p.106.

lo usa indistintamente. Vicente Cutolo en su *Diccionario de alfonismo y seudónimos argentinos* registra varios seudónimos que en ocasiones le pertenecen exclusivamente a Mansilla y en otras lo comparte con sus amigos. Con "Fals Taff Send" firmó sus colaboraciones en *La Tribuna*, periódico de sus amigos, los hermanos Varela. Domingo Faustino Sarmiento en *Vida de Dominguito* cita este seudónimo en relación con la figura de Mansilla. Pero, además, como la signatura de "Orión Send" publicó *El asalto de Curupaití* que años más tarde utilizaría Héctor Varela. Otras de las máscaras utilizados, pero con menor frecuencia, son "Tourlomou" en *La Tribuna* y "Un oriental amigo del orden" en *La Gaceta Mercantil*. En suma, la elección de Lucio V. Mansilla estriba en construcciones sustantivadas, que no tienen una continuidad en su obra, a diferencia de su discípulo, quien opta por un único *alter ego* que prolongará durante toda su actividad literaria.

El propósito de Loncán, *ut supra*, de construir una alteridad comienza siendo simplemente un juego dialéctico que luego tendrá un trasfondo importante para entender su actividad escrituraria, es decir publicará en *La Nación* textos en forma alternada entre su firma y la de "Américus". El lugar en el que van a converger ambos es en el suplemento de "Arte- Letras" de los domingos. El estilo de las crónicas diferirá totalmente del tono solemne y preocupado que señalan los textos que van avalados con la firma de Loncán, quien durante la segunda guerra será junto con su *a látere* Enrique Méndez Calzada corresponsal del conflicto bélico desde Francia, su lugar de residencia en esos días. El 25 de junio de 1939 el diario publica "La advertencia de Beethoven" en la que, pávido, relata el panorama desolador que se vive en la ciudad citiada, mientras que semanas después el despreocupado "Américus" escribe "Shakespeare y Maquiavelo presentes" (en esta crónica disgresiva hace un recorrido histórico por los temas que han sido puesto en escena desde la antigüedad hasta su contemporaneidad).

El hecho de que "Américus" accione como su contrario, a nivel de ideas, conduce a pensar en una relación irónica con la persona por él creada; sin embargo, logra construir una "otredad" independiente que no permite establecer una identificación con su *alter ego*. "Américus" posee una biografía que se va construyendo paulatinamente con el correr de los años, y, a medida que va encontrando aceptación en el público lector de las publicaciones periódicas, adquiere confianza y es capaz de elegir como narrador a una piedra con el fin de entrometerse en el baño presidencial y contar

intimidades, como lo hace en “Grandeza y decadencia de una piedra pómez (Memoria autobiográfica)” publicada en la revista *El Hogar*, n° 1223, el 24 de marzo de 1933.

A pesar de las conceptualizaciones anteriores, considero que la definición del seudónimo no define en su totalidad la relación establecida entre Enrique Loncán y “Américus”, porque si bien el seudónimo consiste en una ocultación del nombre, también es cierto (aunque la definición no lo explica) que la profundidad del sujeto detrás de la máscara suele ser equivalente a cero. El seudónimo oculta, pero no entrega nada a cambio. El nombre de alguien con biografía y textura es sustituido por un juego de letras donde, por demás, abundan las bromas u ordenamientos simbólicos. En los casos más transparentes, el seudónimo indica alguna característica del sujeto real; en otras, posee un significado vacío, por lo que considero en esta instancia, que dicha terminología no vendría a definir en su completitud el rol de “Américus” en la obra loncaniana. De esta manera, el concepto que se acerca con más exactitud es el de heterónimo que también tiene una larga trayectoria en el ámbito literario y artístico.

Uno de los casos emblemáticos contemporáneo de Enrique Loncán es el de Fernando Pessoa cuyos tres heterónimos más conocidos fueron Álvaro de Campos, Ricardo Reis y Alberto Caeiro. La crítica destaca que la gran creación estética de Pessoa fue la invención de sus heterónimos, que atraviesan toda su obra. Según el mismo poeta declaró, al principio concibió su creación como una broma, sin embargo, paulatinamente, se fue convirtiendo en un magma complejo de causas psicológicas, estéticas y filosóficas que pudo llevar a cabo hasta donde su vida *real* se lo permitió.

Entre Pessoa y Loncán se establece una diferencia importante con respecto al uso del heterónimo. El poeta portugués era totalmente consciente de sus creaciones, en cambio el escritor argentino sólo creó un seudónimo que luego fue adquiriendo autonomía. La distinción seudónimo-heterónimo aparecerá con total claridad en el prólogo, ya mencionado, a *Las charlas de mi amigo* de 1922. Precisamente ese año “Américus” es presentado como el verdadero autor de “las charlas”. Han pasado 12 años desde que Enrique Loncán comenzó profesionalmente con su carrera de escritor.

El juego con la identidad va más allá de la máscara propia del seudónimo. La heteronimia es el proceso según el cual un escritor crea un personaje al que atribuye una biografía precisa hasta el detalle, con el objeto de tornarlo creíble, y quien, a su vez, es capaz de crear obras por él mismo. Loncán se referirá a su heterónimo como “mi

sombra” que según sus palabras, es capaz de escribir con menos erudición que él, pero probablemente de forma más amena.

Con el heterónimo, el escritor traslada a “otro” determinada zona del “yo” que no tiene cabida dentro de su proyecto de vida real. Esta traslación obliga, entonces, a pensar la obra desde una triple validez o ubicación: 1) como creación del heterónimo “Américus”; 2) en comparación, oposición o extensión, de la obra del ortónimo, Enrique Loncán- es decir, la escrita bajo el nombre propio del escritor-; 3) dentro de una lectura de nivel superior que las engloba a ambas; es decir, haciendo que el ortónimo devore al heterónimo y lo someta. Sin embargo, con la tetralogía de *Las charlas de mi amigo* sucede lo que de algún modo temía Loncán, es decir que la obra de su heterónimo trascendiera y fuera reconocida por un público heterogéneo, y que la de él mismo -comprendida por varios libros, entre ellos *He dicho...: brindis y discurso*, *Oraciones de mi juventud*, *Palabras de la derrota*, *El voto obligatorio*- quedara en el olvido por estar circunscriptas a un público lector más restringido.

Después de establecer las diferencias entre él y su heterónimo, en 1922, deberá hacer lo mismo en las publicaciones periódicas con las que colabora. El registro hemerográfico de la revista *El Hogar* se inicia a partir del 20 de junio de 1930, número 1079 con “Gotas de Rocío (Un poeta de 8 años)”. El texto va acompañado de dos fotos: la de Alberto Pradere Larreta, el niño al que se refiere en el artículo, y la de Loncán, cuyo epígrafe versa así: “Doctor Enrique Loncán, cuya primera colaboración publicamos en esta página y que en breves líneas explica la razón de su difundido seudónimo «Américus»”:

Me llamo “Américus” por tener más libertad en mis frivolidades y en mis ocurrencias, y porque el improbable curioso a quien intrigue la adopción del seudónimo advierte que esa segunda personalidad, que su estilo y que su pensamiento es lo que más se aviene a mis anhelos más íntimos y es lo que yo desearía ser si no fuese, incorregiblemente como soy (*El Hogar*, 1930: 10).

En este sentido, la cita confirma esa necesidad de construir *stricto sensu* un “otro” que pueda decir lo que él no puede. La relación entre la revista *El Hogar* y Enrique Loncán se mantendrá hasta el último día de su vida. En varias ocasiones la revista acompaña los diferentes acontecimientos públicos en los que interviene Loncán.

Uno de los tantos ejemplos producidos durante la década de trabajo continuo es la que aparece el 28 de diciembre de 1934. Ramón Doll, columnista de la revista *El Hogar*, le dedica una reseña crítica en la sección fija “Crítica de arte y letras” titulada “Loncán orador” en la que hace hincapié sobre algunas de las obras del autor en este campo, entre las cuales nombra *12 oraciones de mi juventud*, *De la elocuencia*, *Hospitalidad universitaria*, *El derecho político y la libertad*. Además de subrayar la excelencia de los libros mencionados y su capacidad oratoria, Doll concluye el artículo diciendo: “Como esta conferencia, todas las oraciones de Loncán respiran grandeza, generosidad y bondad. Y donde corresponde su vasta cultura y sagaz conocimiento de la política se advierten radiografías sin pedantería ni suficiencia”¹⁴⁷.

La relación que se había generado entre el escritor, la revista y el público lector explica la importancia de su colaboración permanente. Los lectores estaban continuamente informados sobre las actividades culturales del cronista, situación que no ocurría con los demás colaboradores. En el mismo número en el que se publica “Grandeza y decadencia de una piedra pómez (Memoria autobiográfica)”, la editorial agrega:

Enrique Loncán, el escritor argentino que tan a la perfección conoce el alma de Buenos Aires, y cuyo seudónimo “Américus” ha llegado a significar algo tan fino y tan propio de nuestro ambiente, da en esta historia de un objeto tan simple como una piedra pómez, la medida de su aticismo y de su conocimiento de nuestro medio. El donaire, la ironía, el buen decir y otras bellezas de estilo de este conocido hombre de letras, campean en cada uno de las aventuras que corre la desventurada piedra pómez del lavabo presidencial. Sígalas el lector y convenga con nosotros en que este relato es una especie de vivisección de la política criolla y de otras cosas argentinas.¹⁴⁸

El vínculo establecido entre Loncán y *El Hogar* es de admiración recíproca. Ese mismo año, el 13 de octubre de 1933, los directores de la publicación realizaron una celebración a la que asistieron según palabras de Loncán, “los más prestigiosos artistas, poetas y escritores de la República” y el discurso estuvo a su cargo. Su oratoria puso

¹⁴⁷ *El Hogar*, Sección “Crítica de arte y letras”, n° 1315, 28 de diciembre de 1934, p.73 y continúa en p. 83. En esta sección Jorge Luis Borges colaboró desde octubre de 1936 a 1939.

¹⁴⁸ *El Hogar*, n° 1223, 24 de marzo de 1933, pp. 8, 9 y 14.

énfasis en señalar el éxito editorial de la revista. Esta disertación fue recopilada en su libro *Oraciones de mi juventud* (1934) con el título “Nacionalismo periodístico”.

Sin embargo, no solamente será *El Hogar* el encargado de reseñar la vida de Enrique Loncán. Roberto Martínez Cuitiño en la entrevista que le realiza para el diario *Crítica*, “La Argentina se apaga en París” destaca la producción literaria de “Américus” en su reciente libro publicado en París, *En Argentine on sourit*, y se refiere a él en los siguientes términos: “Américus, el muchacho porteño que con mayor eficacia ha pintado *las cosas* de Buenos Aires en un libro de gran difusión se ha abierto de par en par las puertas del París literario, despertando al propio tiempo una singular atención para su lejano país”. La entrevista se centra especialmente en la actividad periodística de Loncán en los diarios *Le Temps* y *Le Figaro* con textos sobre la actualidad argentina.

Todo lo expuesto hasta acá, cuando menos, vale para levemente apuntar hacia el enorme riesgo creativo y moral que implica el juego con la identidad en el heterónimo. A fin de cuentas, el heterónimo no es uno mismo y es libre de pertenecer a la época, estilo o moda que desee o incluso mezclarlos todos: “No deja de ser una tragedia esta dualidad de mi espíritu, en cuya virtud, el hombre propone y la sombra dispone” (Loncán, 1981: 105). Esta imagen especular asume la responsabilidad moral de ser una identidad. Es probable que Enrique Loncán haya jugado al límite con esta idea que le permitió desplazarse con mayor libertad, así como también le dio la oportunidad de experimentar y obtener algo nuevo con respecto a la generación por él parodiada.

III.3.2. El relato autobiográfico en las *causeries* de Lucio V. Mansilla

Las memorias, las autobiografías, los retratos, los paralelos, reportajes, ofrecen, por eso, tanto interés, y algunos autores han creído que tenían el deber de confesarse públicamente, como dando la medida de su sinceridad, por más que, bien examinadas sus confesiones o sus memorias, no nos hayan adelantado mucho, que digamos, en el orden de los conocimientos humanos.

L. V. Mansilla, "Un consejo y una confidencia", *Entre-nos*.

La figura del narrador de *Entre-nos* de Lucio V. Mansilla tiene características especiales que difiere de cualquier otro narrador de *causerie*. Gerard Genette propone en el "Discurso del relato" la teoría para abordar el análisis de los diferentes aspectos del relato: tiempo, modo y voz¹⁴⁹. Dentro del modo define la distancia (discurso narrativizado, transpuesto y mimético) y la perspectiva (focalización cero, externa e interna). En cuanto a la voz puntualiza tiempos narrativos, niveles narrativos (extradiegético, intradiegético y metadiegético) y persona (heterodiegético y homodiegético). Aplicar esta teoría a las *causeries* y a los *kodaks* sería limitar el juego dialéctico establecido por Mansilla y Loncán, puesto que el verdadero interés estriba fuera de la diégesis. Genette asegura que la narratología no tiene por qué ir más allá de la instancia narrativa, que las instancias de "autor implicado" y "lector implicado" se sitúan claramente en ese más allá¹⁵⁰. Una pregunta válida para este caso es la que se formula el crítico francés: "¿en qué circunstancias puede un autor producir, en su texto, una imagen infiel de sí mismo?" Lucio V. Mansilla crea una imagen de autor (real) con la intención de que sea percibida como tal por el lector. Sin embargo, para lograr esa idea de autor, en términos de Genette, se vale de numerosas estrategias que circulan por las *causeries*. En este sentido, el autor implicado es todo lo que el texto mismo nos permite conocer de Mansilla, y para que realmente este dispositivo cumpla su objetivo se necesita de un lector que infiera los indicios que ofrece el autor-narrador-personaje.

La persona que relata los acontecimientos se convierte una parte constitutiva del cuadro de costumbre o de la crónica, como señalé en el primer capítulo, porque es a través de ella que se percibe lo narrado. En muchas ocasiones es el mismo narrador quien ficcionaliza hechos reales. De tal modo que el espacio literario da cuenta de la

¹⁴⁹ Gerard Genette, "Discurso del relato", en *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 75-327.

¹⁵⁰ Cf. Gerard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p.94.

tensión formada por lo real y lo ficcional, ya que en esa relación compleja es posible ficcionalizar lo real. Siempre habrá deformación en lo que se pretende expresar o contar objetivamente. Lo real no es descrito tal cual sucedió: está implícita ahí la subjetividad del que escribe.

El narrador se vale de artificios literarios tales como el monólogo interior, la focalización del relato o los distintos puntos de vista sobre el mismo objeto. El género complejiza dos elementos constitutivos: historia y literatura, que en la práctica, se combinan. El resultado depende de cómo el hecho factual es tratado por el *causer*, si como hecho o como arte, según las técnicas y la intención literaria.

Eduardo Romano señala que la mal llamada generación del 80- en rigor, un grupo, el más selecto y tradicional de escritores-, se complace en registrar por escrito su memoria y su sensibilidad diferentes (Romano, 2004: 168). Las memorias fundan un sujeto que no vacila: afirma y simula escribir la verdad de los hechos, cree recordar todo. Nicolás Rosa afirma que el sujeto yo se desvanece en el *fading* permanente de eso que *fui*, creo haber sido, que creo ser todavía (Rosa, 1990:64). Sin embargo, la memoria no solamente es esto, sino que puede ser entendida como una función discursiva, ya que activa la maquinaria autobiográfica.

Nora Catelli coloca en una tradición autobiográfica de las élites argentinas a Domingo F. Sarmiento, Juan B. Alberdi, Carlos Guido Spano y Lucio V. Mansilla, quienes inauguraron una nueva corriente que fusionaba lo privado, lo público y lo literario, vinculando estos tres aspectos de diferentes maneras¹⁵¹. Lo privado consiste en exhibir un “quien es” que considera que su mundo de experiencias es ejemplar o interesante; el segundo aspecto mencionado, está determinado por la selección de algunas experiencias, que intentan dar indicios del estado de una cultura, de una nación, de una política; por último, lo literario radica en una propuesta de rumbo a seguir, en donde los acontecimientos personales sean exhibidos a través de un juego escriturario con características particulares. Estas características derivadas del secreto, la presión familiar o la simple desidia que con tanta precisión describe Adolfo Prieto, condicionan también el método y como criterio los relieves más significativos de cambios históricos perceptibles, dentro de la tradición argentina, en los registros de la subjetividad en su vinculación con las experiencias colectivas. Asimismo, Prieto considera que junto a

¹⁵¹ Cf. Nora Catelli, “La veta autobiográfica”, en Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura Argentina. El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2002, p.167.

Sarmiento, Mansilla es tal vez el hombre que más ha hablado de sí mismo en nuestro país y que debido a su pasado rosista y su actitud personal frente a sus antecedentes familiares, se vio imposibilitado de integrar la *élite* dirigente del país¹⁵².

Laura Scarano asegura que cuando se elige una forma autobiográfica para escribir aparece en su funcionamiento un juego dialéctico entre el olvido, ocultamiento y develación de un hipotexto: el de la vida que se vuelve susceptible de narratividad¹⁵³. La vida, entonces, aparece como un texto que debe ser escrito, cuyo autor es un “yo” escritural diferente del yo real que posee un nombre propio. Para Lejeune el nombre propio es condición esencial para efectivizar el contrato autobiográfico. Sostiene que es el primer lazo que la realidad de la persona establece con el lenguaje, aún antes del pronombre personal¹⁵⁴. Lucio V. Mansilla no solamente es el autor de sus *causeries* sino que también es el protagonista de cada una de ellas. La tensión propia de su poética es ficcionalizada con el dispositivo escritor – secretario, pone en el plano del marco de la narración la dinámica que hace funcionar estructuralmente al texto. Creo que es posible pensar la literaturalidad de *Entre- nos* a partir de la heterodoxia, la asistematicidad, la ambigüedad y las contradicciones de su narrador, que impregna todas estas características constituyentes de lo literario a las *causeries* que genera.

Por cierto, mucho se ha escrito sobre el narrador autobiográfico en la obra de Mansilla, pues es él mismo quien se encarga de anunciar que todo lo que contará en cada una de las *causeries* es, esencialmente, una versión fidedigna de sus propias vivencias. Su posición como un escritor con autoridad para relatar los acontecimientos de su vida tiene que ver con el lugar que creía ocupar en su grupo de *élite*. Sin embargo, surge así su primer gran inconveniente: ¿a quién le contará los acontecimientos ocurridos en su vida? ¿A su grupo de amigos?, ¿al público lector de las publicaciones periódicas? o en última instancia ¿a un lector diacrónico? En consecuencia, debe resolver primero la cuestión de sus lectores. La imagen pública de escritor que Lucio V. Mansilla intenta presentar en sus *causeries* se ve afectada al intentar establecer una relación con el nuevo público de la prensa, como ya señalé en el apartado anterior, de

¹⁵² Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966, p.115.

¹⁵³ Laura Scarano, *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina, 2000, p. 74.

¹⁵⁴ Cf. Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul- Endymion, 1994, p.65.

modo que debe incluir procedimientos de ficcionalización que sólo tienen lugar en sus narraciones autobiográficas.

Philippe Lejeune asegura que leer un texto autobiográfico puede fascinar a algunos y aterrorizar a otros, porque se trata de un pacto comprometedor (uno se siente conectado en una relación directa con el autor, que emite señales, más o menos nítidas, en pro de la compasión, de la estima o del amor), mientras que con la ficción el lector se siente sin compromiso, libre.¹⁵⁵ La construcción de una situación y la selección de un dispositivo enunciativo pueden ser también funciones de lectura, de la puesta en perspectiva del lector, aunque este sea, en un primer momento el mismo Mansilla escribiéndose a sí mismo para establecerse en la genealogía familiar, o, en todo caso, entablando un discurso cuyo destinatario más próximo es su secretario. En rigor, a la actividad propiamente escrituraria debe agregarse el conjunto de informaciones paratextuales y peritextuales que, a veces, son los únicos elementos que pueden garantizar la lectura autobiográfica.

Sylvia Molloy interpreta la obra de Mansilla como autobiográfica, pero de una manera muy particular, puesto que no hay un intento de recoger coherentemente a un “yo” que narre su historia. Al contrario: “se diría que Mansilla se empeña en fragmentar a ese yo que habría de ser hilo conductor (como fragmenta por otra parte, cuanto toca al escribir), diseminándolo por el texto. Es significativo que su único intento autobiográfico, reconocido por él mismo como tal, haya sido un libro tardío e incompleto” (Molloy, 1980:749). En este mismo sentido, Molloy apunta que Mansilla se descubre como otro y la figura de sí mismo cuando se ve a través del espejo, esto coincide curiosamente con sus comienzos como escritor al cual ya me referí *ut supra* en este mismo capítulo. No solamente el autor de las *causeries* se asume en esa figura especular sino que, además, aconseja en “¿Si dicto o escribo?” a un novato como Marco Avellaneda:

Marquito amado, mírate en este espejo, por activa y por pasiva, aunque mi secretario y yo podamos no ser dos personas diferentes; sobre todo, no olvides que el que no sabe borrar no sabe escribir (Mansilla, 2001: 87).

¹⁵⁵ Cf. Philippe Lejeune, “Dialogando acerca de la autobiografía” en *Archipiélago*. Cuadernos de crítica de la cultura, Madrid, n° 69, 2005, p.118.

Los borradores, los materiales de gestación son el lugar por excelencia donde el investigador puede seguir de cerca los procesos y modos de fabricación del sujeto en el espejo de la escritura, dando por descontado que la memoria no es necesariamente sinónimo de exactitud, sino que, por lo contrario, ella supone experimentaciones, titubeos, procesos de control, modulaciones referenciales, transacciones con el lenguaje, olvidos fortuitos que se convierten en elipsis fundamentales de algunos sucesos en la vida del autor autobiográfico. Nada mejor que compulsar esos borradores gestados por el general al finalizar el día: “De noche, escribo, tarde, lo más tarde, y con bujías, no con luz de gas, que es nociva” (Mansilla, 2001:79). El proceso de su escritura se establece a través de dos procesos: uno nocturno que es éste, en donde trabaja con sus memorias y en pro de lo que en 1904 publicará como *Mis memorias. Infancia y adolescencia*: “pero como aquí no se trata de lo que escribo de noche- que a su debido tiempo verá la luz pública-” prefiere hacer hincapié en el otro proceso, el diurno que es el que comienza todos los días a la siete de la mañana con su secretario:

-Amigo, esto me va a dar mucho trabajo, me parece; anoche lo he fermentado, y... no sé si, al dictarlo, se convertirá en vinagre lo que a mí me parece vino. [...]

Yo me acuesto, todas las noches, pensando en lo que debo escribir al día siguiente, y aunque duermo poquísimo, cuando llega mi secretario todo está listo; falta solo lo más difícil (ustedes no son cocineros, como yo, y no han de entender la figura): *tourner l'omelette*, «dar vuelta la tortilla» (Mansilla, 2001: 83)

Sin duda se puede suponer que el relato autobiográfico se inspira siempre, al menos hasta cierto punto, en la preocupación de dar sentido, de dar razones, de presentar una lógica que sea a la vez retrospectiva y prospectiva, que tenga consistencia y continuidad, a esto se debe la insistencia de Mansilla en crearse una rutina, en presentar un proyecto escriturario que quedará sin cumplir en su totalidad, pero sobre el cual trabajará en forma continua durante los últimos años de su vida.

Lo primero que debe realizar para comenzar con la escritura autobiográfica es construir una subjetividad, construir figuras del *yo*- y así partiendo del *yo* llegar al *sí mismo* en relación con ese otro que ya no es él mismo sino esa figura que se refracta en el espejo, que por momentos adquiere una imagen extrovertida, bufonesca y, por otros, mantiene

el rictus propio del general. Al respecto cabe agregar lo que él mismo enunció en su *causerie* “La fisonomía” como la imposibilidad que tiene el hombre de escindirse en dos partes divergentes; cuando lo que la persona representa exteriormente no concuerda con su interior:

Por mi parte, insisto en que el hombre está en lo exterior, y que lo único que hace insoluble, sino complicado e intrincado el problema, proviene de la dificultad de analizar el rostro en acción, bajo la influencia de las agitaciones interiores. Es imposible, moral y fisiológicamente imposible, que una naturaleza tierna se exalte hasta el furor; mientras que es posible que una naturaleza áspera, dura, y por qué no cruel, oculte, como lo infinito, algunos abismos insondables de ternura. Y es posible que en el primer caso el alma se sienta flaca para el bien, por cobardía, y apta hasta el sacrificio, en el segundo, por todos los arranques del valor (Mansilla, 1889: 178).

Sin embargo, lo que no aclara Mansilla en esta *causerie* es la posibilidad que tiene el hombre de crearse varias imágenes de sí mismo con diferentes propósitos. La autobiografía es *sensu stricto* un texto retrospectivo cuyo propósito estriba en narrar la propia existencia valorizando la vida individual del autor-narrador- protagonista, un texto eminentemente referencial donde el lector está prevenido sobre lo que va a leer, si ocurrió en realidad y el narrador de la diégesis constituye su centro. Mansilla crea, según muchos de los críticos, un *yo* de fantasía para la aprobación ajena, y no sólo eso sino que ese *yo* se multiplica en varias figuras que se diseminan a través de sus *causeries*. Por momentos, escribe en función de su grupo de amigos, aquellos que lo conocen íntimamente, es a ellos a quienes les narra sus intereses políticos, en cambio al público de *Sud- América* le relata sus anécdotas familiares o diferentes aventuras cotidianas (muchas de las *causeries* cuentan episodios que le acontecieron el día anterior mientras caminaba por las calles porteñas, a veces se reúne con conocidos o con personas que afirman conocerlo, como en “Horror al vacío”).

Por último, la autobiografía revela en la literatura la paradoja de lo propio: trato de cerrar mi texto para que el acto autobiográfico sobreviva y haga sobrevivir mi nombre. Lucio V. Mansilla, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, decide hacerse escritor, como una alternativa para trascender, sobrevivir más allá de su muerte. Desde que comienza a publicar las *causeries* en *Sud-América* sabe que la vigencia de

sus textos es efímera, que dura sólo los jueves, por eso necesita hacerse del archivo para publicarlo luego en un libro que pueda evitar la fugacidad de su historia, en “¿Si dicto o escribo?” afirma: “pero protesto, a fuer de quien soy, que lo sabrán, así que se publiquen en dos o más volúmenes estas *causeries* compiladas, con un prólogo elogioso en honor mío, por supuesto”. De ahí que Claudia Román justifique que la felicidad de la escritura de Mansilla no está sólo ni principalmente en su destreza para construirse y exhibir una *vida imaginaria* como compensación de los reveses del destino, sino sobre todo en la maestría y en la audacia con que se inventa a sí mismo como personaje (Román, 2001:6).

En el apartado anterior me referí al concepto de la firma como la forma que implica la no-presencia actual o empírica del signatario, que tal vez para sus contemporáneos no necesite presentación. Sus lectores semanales ya conocen su estilo y forman parte de las conversaciones, son cómplices del narrador chismoso que toma la palabra para narrar lo que “todos ustedes conocen”. En este sentido, si el plan de Mansilla es dirigirse a un lector diacrónico, ¿cómo logra la recepción de ese lector que desconoce? En esta instancia juego un rol fundamental la firma, en la medida que debe darse a conocer por este lector que lee las *causeries* recopiladas y que puede inferir el contexto en el que fueron producidas. Sin embargo, si sólo se leyera de esta forma cada *causerie* la intención autobiográfica de Mansilla quedaría escindida. Por ello, con su firma, estaría avalando: “esto que escribo, lector, realmente me ocurrió”. De todas formas, esta situación está parcializada porque su rúbrica reclama otra firma, en palabras de Jorge Panesi: “la contra firma de la lectura y los efectos contaminantes, dispersivos y repetitivos del futuro, de la supervivencia y la no menos fantasmática obligación afirmativa de un lector que está obligado a decirle «sí» a mi texto” (Panesi, 2004: 100) De este modo, se completaría el pacto autobiográfico¹⁵⁶, aunque queda por consignar la función del lector que no verifica esta existencia jurídica, pero tampoco la pone en duda por el contrato social que establece el género: “El lector no lo conoce pero cree en su existencia y lo imagina a partir de lo que produce”, podría poner en entredicho el parecido, pero jamás la identidad de un autor, narrador y personaje, aglutinados en un *yo*.

¹⁵⁶ Laura Scarano afirma que Lejeune no incluye en el pacto autobiográfico al referente, que se queda en el borde del texto; en cambio el pacto referencial sí, porque implica la verificación del parecido con lo extratextual. Cf. *op.cit.*, p.66.

III.4. El lector de *Sud América* y *El Hogar*

La elección hecha por el autor de un aspecto del mundo es lo que decide quién va a ser el lector y, recíprocamente, que el escritor, al elegir su lector, decide su tema.

Jean Paul Sastre, *¿Para quién se escribe?*

Umberto Eco cuestiona las diversas especulaciones que existen en torno a la problemática de la lectura y la interpretación, tales como la estética de la recepción, la hermenéutica, las teorías semióticas del “lector modelo” o la deconstrucción, que han elegido como objeto de investigación no tanto los acontecimientos empíricos de la lectura sino más bien la *función* que desempeña el acto de lectura, ya sea que se lo entienda como una actividad de co-construcción o de-construcción del texto, es decir que conciben ese acto “como condición eficiente y necesaria de la misma actuación del texto como tal”. En tal sentido, el crítico italiano afirma: “El aserto subyacente en cada una de esas tendencias es que el funcionamiento de un texto se explica tomando en consideración, además, o en vez del momento generativo, el papel desempeñado por el destinatario en su comprensión, actualización e interpretación, así como la manera en que el texto mismo prevé esta participación”¹⁵⁷. Comencé este apartado transcribiendo un pasaje de Umberto Eco porque sintetiza las teorías más relevantes que toman como objeto de estudio tanto el proceso de lectura como la figura del lector. De todas ellas haré hincapié, en una primera instancia, en el pacto de lectura propuesto por Eliseo Verón para ver la implicancia que tuvieron tanto *Sud-América* como *El Hogar* como soportes en los que publicaban Mansilla y Loncán, respectivamente; y, para finalizar, me centraré en la estética de la recepción que analiza el rol fundamental que cumple el lector para interpretar la obra, tomando como eje a Mansilla como lector del “canon” del siglo XIX y a Loncán como lector de Mansilla en el siglo XX.

La selección para este segmento sólo se circunscribe al diario *Sud- América* y a *El Hogar*, porque fueron las dos publicaciones periódicas en las que ambos escritores publicaron con mayor frecuencia. Pero no fueron los únicos medios exclusivos en donde

¹⁵⁷Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, 2ª edición, Barcelona, Lumen, 1998, p.22.

colaboraron, también lo hicieron en el caso de Mansilla en *La Ilustración Sudamericana* y en *La Tribuna*; en cuanto a Loncán, en *La Nación* y con menor frecuencia en *Caras y Caretas* y en *Nosotros*.

Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, analiza el panorama que se presentaba en Europa durante las primeras décadas del siglo XIX, y dice al respecto que un escaso número de escritores se enfrentaba a un número de lectores mil veces mayor. Sin embargo, advierte que a fines del mismo siglo se produjo un cambio. Con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de lectores pasó, en principio de manera ocasional, del lado de los que escriben:

La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor (Benjamin, 1982:40).

En este sentido, disminuye la distancia entre la escritura y la lectura para inscribirla dentro de una misma práctica significativa. No sólo en Europa sino también en América el periodismo gráfico comenzó a adquirir su impronta masiva como medio de difusión de la información y de formación de la opinión pública. Fue a partir de entonces que el diario, dadas las peculiares y favorables condiciones de producción de la época, estableció un "pacto de lectura" con su cada vez más creciente público lector. Este pacto determinaba implícitamente, por un lado, cuáles eran las características del discurso periodístico informativo -tanto en el tratamiento y estructuración de la noticia como en los aspectos formales: los formatos y la diagramación del periódico, elementos claves para diferenciarse entre ellos-; y, por otro, suponía la aceptación de estas características por parte de los lectores. Estas modalidades de la producción discursiva periodística influían en las rutinas, comportamientos y estrategias de interpretación de los lectores. Particularmente durante la segunda mitad del siglo XIX se registra una proliferación de diversos periódicos matutinos y vespertinos en la ciudad de Buenos Aires. Algunos lograron prolongarse en el tiempo y otros sólo llegaron al lustro. El éxito de un soporte de la prensa escrita se mide por su capacidad de por un lado, proponer un contrato que se articule correctamente a las expectativas, motivaciones,

intereses y contenidos del imaginario de lo decible visual, y, por otro, de reajustar su contrato de lectura para “seguir” la evolución socio-cultural de los lectores preservando el “contrato”.

Debido a esto, deviene el cierre definitivo de *Sud-América*, en 1892; que después de haber sido el diario oficial juarista, cambia su dirección en 1890 con la renuncia de Paul Groussac. El nuevo director, Lalanne, no respetó el pacto establecido con los lectores y, en consecuencia, comenzó a perder el apoyo de los que en un principio ayudaban a solventar su permanencia. Durante los seis años que se prolongó su existencia, fue el escenario por el que transitaron los escritores más relevantes de la generación del 80, quienes se dieron a conocer a un público ampliado a través de la publicación de novelas como folletines.

El periodismo ilustrado, en palabras de Eduardo Romano, significó una revolución decisiva sobre los modos de leer en la última década de siglo XIX. Además, el crítico advierte que aún los muy agudos lectores de los fenómenos culturales de esa época no le prestaron suficiente atención a este movimiento iniciado por la prensa¹⁵⁸. Lucio V. Mansilla será uno de los pocos escritores finiseculares que percibe la heterogeneidad lectora para la que escribe y trata de atender esta diversidad a través de sus *causeries*- todo el dispositivo paratextual está destinado a su pléyade y en la diégesis, propiamente dicha, se encarga de conversar con los nuevos lectores de la prensa diaria-.

La lista de periódicos y revistas que surgieron en estos años es extensa, con lo cual se puede clasificar por un lado, a las publicaciones satírico-humorísticas, entre ellas *El Mosquito*, *Don Quijote*, *El cascabel*, *Buenos Aires*, *La Ilustración Sud-Americana*, y, por otro a los diarios con un corte netamente político como *La Tribuna*, *El Diario*, *La Prensa*, *La Nación* y *Sud América* que fomentaron un modo de leer literatura hasta ese momento desconocido, además de propiciar espacios para el debate literario de aquellos años.

Todas estas publicaciones estaban dirigidas a un “nuevo público lector” que se fortaleció a partir de la puesta en vigencia de la ley 1420 de educación común aprobada en 1884 y a la implementación de diversas campañas de alfabetización. En este sentido, Adolfo Prieto acuerda que el crecimiento explosivo de la prensa periódica atrajo

¹⁵⁸ Cf. Eduardo Romano, *La revolución en la lectura*. ed.cit., p.161.

aparejado dos tipos de lectores: a aquellos que ingresaban a la alfabetización, les sirvió como un lugar de práctica; a aquellos que pertenecían a la *élite* ilustrada del país, les sirvió como el lugar de consenso o disensión de las ideas políticas-culturales. De esta manera, el crítico sintetiza: “La prensa periódica vino a proveer así un novedoso espacio de lectura potencialmente compartible; el enmarcamiento y, de alguna manera, la tendencia a la nivelación de los códigos expresivos con que concurrían los distintos segmentos de la articulación social” (Prieto, 1988:14). Para los lectores que accedían a una reciente alfabetización, el acercamiento a los periódicos les permitió enterarse de lo que estaba sucediendo en Europa. Muchos de ellos habían venido a Argentina para nunca más regresar y la única noticia que tenían sobre el viejo continente era a través de los diarios. Sin embargo, no todas las publicaciones que circulaban atraían al mismo grupo lector, cada una apuntaba a un lector virtual diferente y esto se advierte en la forma como abordaban diferentes acontecimientos.

III.4.1. El “pacto de lectura” de *Sud América* y *El Hogar*

Osium sine litteris mors est el hominis vive sepultura

Séneca, *Epist* 82,3

El semiólogo Eliseo Verón, al intentar plantear la *especificidad* de su objeto, advierte que las teorías que le precedieron no habían privilegiado los procesos de lectura. En tal sentido, la lingüística no era funcional porque priorizaba la palabra sobre la escritura. En cambio, la semiótica, si bien presentaba una amplitud mayor que la anterior, se interesaba por el estudio de la obra literaria en correlación con la figura del autor, dejando de lado a los lectores. En suma, encontró que la teoría que podía ofrecerle el marco teórico para aplicar a su investigación era la propuesta por Benveniste en *la teoría de la enunciación*, donde distingue, en el funcionamiento de cualquier discurso, dos niveles: el *enunciado* y la *enunciación*. El nivel del enunciado es aquel *de lo que se dice*- en donde el sujeto se apropia del lenguaje y produce su enunciado, constituyendo simultáneamente la instancia compleja "yo - tú - aquí -

ahora"-; el nivel de la enunciación concierne a las modalidades del decir. Por el funcionamiento de la enunciación, un discurso construye una cierta imagen de aquél que habla (*el enunciador*), una cierta imagen de aquél a quien se habla (el destinatario) y, en consecuencia, un *nexo* entre estos "lugares" que es el discurso mismo¹⁵⁹.

Al instaurar estos roles enunciativos se establece, simultáneamente, una relación intersubjetiva de una naturaleza determinada, a la que se denomina contrato enunciativo. Este contrato implica una serie de aspectos: los enunciadores Mansilla y Loncán eligen una determinada manera de organizar el contenido, mediante la selección de ciertas estrategias enunciativas y discursivas- las *causeries* y los *kodaks*- y de un determinado soporte -*Sud-América* y *El Hogar*-; esto exige -a su vez- por parte del enunciatario, un conjunto de "estrategias de cooperación interpretativa" que van a estar dadas justamente en la inferencia de la ironía y de la parodia como parte estructural de cada uno de los textos de ambos autores.

La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que se denomina *el contrato de lectura*. Estas son las dos "partes", entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura. Lo que a todo lector empírico se le ofrece, entonces, no es simplemente un texto que habla de determinado tema sino una particular y compleja "manera de decir"¹⁶⁰. Esta "manera de decir" genera una peculiar relación con el lector que interactúa con esa forma textual: esa relación es el pacto o contrato de lectura. En general, los pactos de lectura propuestos por diversos soportes discursivos suelen cumplir con tres condiciones: regularidad, sus características enunciativas peculiares se reiteran y permanecen, durante un período de tiempo; diferenciación, que permite distinguirlo de otros; sistematicidad de las propiedades exhibidas. Estas tres condiciones hacen que tanto las *causeries* como los *kodaks* sean reconocidos dentro de los soportes en los que aparecen publicados.

Sin embargo, las características implícitas en el "pacto de lectura" del libro difieren con las características que se presentan en las publicaciones periódicas. Mansilla, lo mismo que Loncán, se encarga de construir una imagen de lector del diario que lo sigue semana a semana, aunque no descuida a aquel otro que lo leerá en el formato libresco. Pero a pesar de esto, es cierto que no tuvo la misma recepción de sus *causeries* publicadas en *Sud-América* que en la recopilación de ellas en los cinco libros

¹⁵⁹ Cf. Eliseo Verón, *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 95.

¹⁶⁰ Eliseo Verón, *Esto no es un libro*, Barcelona, Gedisa, 1999, p.96.

que conforman *Entre-nos*. Juan Alsina, el editor de estos libros sostenía que en un primer momento, el plan era publicar aproximadamente diez tomos de las charlas, pero terminaron siendo sólo cinco por el escaso público que los compró. Lo mismo le sucedió a Loncán quien tenía un ávido público lector en la revista *El Hogar*, pero que cuando publicó los cuatro libros de sus textos dispersos por las distintas revistas y diarios no registró una venta considerable, con lo cual terminaron relegados al olvido en las mesas de algunas librerías.

La familiaridad que intenta establecer Lucio V. Mansilla con sus interlocutores es permanente, el vínculo se va fortaleciendo de jueves a jueves, él tiene claro que sus *causeries* son un documento histórico que va a permitir a un lector futuro reconstruir el pasado. Escribe para sus contemporáneos haciendo hincapié en posibles lectores ubicados en otros contextos. Escribe para un lector como Loncán, que bucea por sus textos y los pone en diálogo con su propio *kodak porteño*. Claudia Román asegura que el escritor de la *Excursión* y de las *Causeries* sigue conversando con el lector de hoy y que su lenguaje no envejece (Román, 2001). Del mismo modo, Marcos Soboleosky asegura que los discursos de Loncán difícilmente puedan correrle carreras al tiempo, que es un tribunal inapelable y admite sólo las pruebas insospechables. El crítico finaliza diciendo: “Loncán al ser releído hoy, sale cómodamente laureado en ese desafío” (Soboleosky, 1962:15). Los textos de ambos escritores al ser leídos por el lector del siglo XXI adquieren vigencia y se actualizan porque lo que se problematiza en cada uno de ellos tiene que ver con las modalidades del ser argentino. Así, los personajes que rodean al general como testigos de sus aventuras son hombres que pertenecen al legado histórico del país y con respecto a la galería loncaniana de “tipos que pasan”, algunos todavía deambulan por las calles porteñas tal cual los fotografió en sus instantáneas Enrique Loncán.

Otro aspecto importante a tener en cuenta de las *causeries* y los *kodaks* es que ambos fueron pensados como textos para ser publicados en un medio inmediato como la prensa periódica. Tanto Mansilla a fines del siglo XIX como Loncán en la década del 30 buscan, en primera instancia, la complicidad del lector y para ello utilizan diversas estrategias. En primer lugar, proponen una relación simétrica entre ellos y sus lectores, por eso es que les hablan como si fueran sus amigos o confidentes, hacen referencia a los saberes compartidos por el enunciatario que reconoce los “guiños”, además de

asumir el rol de voceros de la opinión de los lectores (como ya expliqué en el apartado del escritor). Era de público conocimiento la relación atípica que se estableció entre Mansilla y sus lectores; Loncán también propició una relación con su público de *El Hogar*, que sin embargo no adquirió las dimensiones que sí logró su mentor.

Esto último se debe, quizás, a que si bien Loncán charlaba con su interlocutor virtual a través de sus crónicas, no hay en sus textos una constante referencia discursiva a su enunciatario; en ocasiones lo interpela, le hace sugerencias, le cuestiona las anticipaciones erróneas sobre lo que él como narrador viene exponiendo, lo orienta como en el caso ya analizado de “A propósitos de siluetas”. En este sentido, difiere del tratamiento que Mansilla construye con su lector virtual, con el que discute, sabe que asiente con él cuando propone un tema que pone a consideración para debatirlo desde su punto de vista buscando obtener consenso para sus argumentaciones. En muchas ocasiones este lector virtual se vuelve real cuando le hace llegar su opinión sobre las *causeries*. Mansilla pasea por las calles de Buenos Aires en busca de la recepción directa de sus textos. Cuando regresa a su casa, escribe sobre los diferentes encuentros con estos lectores anónimos, reproduciendo de esta manera las conversaciones que ahora formarán parte de una nueva *causerie*.

La aceptación por parte de su público en *Sud-América* fue lo que le permitió mantener la columna durante todo el tiempo que duró su colaboración en el diario sin ninguna interrupción semanal. La conversación que entabla con el lector llega hasta cierto grado de intimidad que él les puede contar, como si se tratara de sus amigos, su rutina diaria. En “¿Si dicto o escribo?”, por citar un ejemplo elegido arbitrariamente del *corpus* de los cinco tomos, su interlocutor inmediato es Marco Avellaneda, que tiempo atrás le había hecho una pregunta sobre su forma de escribir las *causeries*. Mansilla le responde en este texto, pero no se olvida de su principal destinatario que es en definitiva su público lector:

¡Ah!, se me iba olvidando: yo sé lo que es el público, el lector, y estoy seguro de que quieren que les diga cómo se llama mi secretario. Pues vean ustedes: lo que es hoy, no lo he de decir. ¿Saben ustedes por qué? Porque ustedes no creen que yo tengo secretario. Pero protesto, a fuer de quien soy, que lo sabrán, así que se publiquen en dos o más volúmenes estas *causeries* compiladas, con un prólogo elogioso en honor mío, por

supuesto, ¡O no faltaba otra cosa, que *mi secretario, que es mi alter ego*, no me elogiara! (Mansilla, 2001: 82)

De esta manera construye el personaje del secretario más que como colaborador como interlocutor dentro del proceso escriturario. Asimismo, lo convierte en una parte fundamental de la tríada entre él y sus lectores. El secretario es su *alter ego*, “lector modelo” y presencia ficcional con la que juega a intrigar al público. Lo convierte en un personaje misterioso, sobre el que promete revelar su nombre, y que finalmente aparece en una nota a pie de página: Trinidad Sbarbi Osuna. La misma relación es la que intenta establecer Enrique Loncán, valiéndose de las mismas estrategias, es decir haciendo cómplice a su público lector, respondiendo preguntas que el cronista intuye que éste se hace; y prueba de ello es la familiaridad que adquieren algunos personajes que recorren la obra loncaniana. El lector de sus crónicas reconoce a cada una de las siluetas que integra la serie de “*tipos que pasan...*” o, transitan por los pasillos de tribunales o del Congreso. Pedro Altamira es el ex secretario de tribunales de Capital Federal protagonista de un *corpus* de textos que integran los cuatro libros de Loncán, así como también el juez Cancalón Cantilo y su hijo Tatán, el perro Jazmín, que narra sus aventuras de cuando residía en la calle Alvear, entre otros tantos personajes claves para el público que durante años acompañaron al cronista en este juego dialéctico.

Retomando la función que cumplen los soportes en los que se publican los textos se hace necesario puntualizar las diferencias, en términos generales, entre el diario *Sud-América* –fundado por Carlos Pellegrini y editado por Paul Groussac en 1884, quien no tardó en deslindarse del periódico por contravenir con el director-, y la revista *El Hogar* –fundada en 1904 por Alberto M. Haynes –inaugura una nueva modalidad periodística y que busca atraer como público lector a la familia en general. Si bien son dos publicaciones distintas; uno un diario político de fines de Siglo XIX y la otra una revista de interés general, ambos medios plantean un contrato de lectura especial con sus lectores.

En primer lugar, Tim Duncan clasifica a *Sud-América* como un periódico político y lo caracteriza como un producto híbrido a medio camino entre las publicaciones modernas del siglo XX y los panfletos políticos que le anteceden (Duncan, 1980: 762). Como la mayoría de los diarios de la época, estaba conformado por cuatro páginas divididas en siete columnas. En las dos primeras páginas se resumía

el contenido informativo, mientras que en las dos últimas se colocaban los avisos. La primera columna de la primera página se dedicaba a la nota editorial y a las noticias bursátiles y a pie de página se disponía el folletín. *Sud- América* fue el escenario de debate entre los hombres de letras que se encontraron, por primera vez, con la controversia de definir qué era la literatura en esos años. Pero fundamentalmente el periódico se debió enfrentar contra un sistema político que podía obstruir su continuidad. Los colaboradores de este diario hicieron pública su ideología política, en tal sentido Lucio V. Mansilla apoyó la candidatura de Juárez Celman y fue el líder jurista en el Congreso. Los seis años que *Sud -América* se mantuvo en el mercado se fue transformando, para atraer a sus lectores, y de la primera versión a la última se percibe un cambio radical, en palabras de Tin Duncán: sutileza, persuasión, esperanza y razón llenaron columnas que habían tenido poco tiempo atrás un cariz diferente (Duncán, 1980:767). Sin embargo, la editorial cometió varios errores que no puedo conciliar, produciendo dicotomías que los lectores advertían entre las columnas de las primeras páginas, es decir por un lado se jactaba de ser un periódico guerrero, pero al mismo tiempo pensador. Por todo ello, lo memorable de este pasquín adquiere relevancia y se ubica en un lugar privilegiado del periodismo argentino por su compromiso con la literatura.

Fabio Espósito reconoce que el papel fundamental de este medio periodístico estribó en impulsar con mayor energía el desarrollo de la novela culta nacional, puesto que allí se publicaron a lo largo de cuatro años los denominados “folletines del *Sud-América*”, esto es, la única serie de novelas nacionales de la alta cultura de la época, en esta serie, el crítico ubica a *Pot-Pourri*, *Sin rumbo*, *En la sangre*, *Música Sentimental* de Eugenio Cambaceres y *La gran aldea* de Lucio V López, entre otras también de gran relevancia, que antes de ver su aparición en el formato del libro aparecieron como folletines (Cf. Espósito, 2009). A su vez, los periódicos en general, a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX, funcionaron como difusores masivos de los cánones literarios que empezaban a generarse en Argentina. A medida que los avances tecnológicos propiciaban cambios profundos en las diferentes publicaciones periódicas se desarrollaban nuevos modos de producción escrita, nuevos soportes y nuevas prácticas de lectura: en una palabra, se establecían nuevos pactos de lectura.

De esta manera, la generación del 80 es la primera que comienza a consolidar una especie de "canon literario", es decir, un *corpus* de obras o de autores propuesto como norma o como modelo, que de algún modo tenía la función de guiar al lector por las lecturas ya canonizadas en Europa o de dar a conocer a autores desconocidos por el público en general como Gustave Flaubert, Anatole France, Charles Baudelaire, entre otros. Lucio V. Mansilla a través de sus *causeries* va reseñando la obra de estos autores y compartiendo con sus lectores las lecturas que él había realizado y de alguna manera los estimula para que sigan su mapa de lecturas y de esta manera llenar los "puntos de indeterminación" que él propone constantemente en sus crónicas. Si bien los hombres de la generación del 80 debatieron sobre los diversos textos "literarios" que circulaban en Buenos Aires, fue recién en el siglo XX que este tema adquirió otra relevancia. Revistas como *Caras y Caretas*, *Martín Fierro*, *El Hogar*, *Nosotros*, *Sur* y *Contorno* fueron centros propicios para polemizar sobre clasificaciones, selecciones, catalogaciones y jerarquizaciones de las obras literarias.

Sin embargo, no se puede negar el aporte significativo para la historia de la literatura que inició en *Sud-América*. En suma, fue uno de los diarios que adquirió gran difusión durante los seis años de publicación, pero no pudo evitar su cierre definitivo, que comenzó a gestarse paulatinamente durante el primer año de la década del 90, cuando ya había en el mercado otros medios que propician nuevos modos de lectura, pero además, su final era inevitable porque la facción política que lo había subsidiado ya no podía hacerlo más, debido a que había perdido las elecciones presidenciales. Si bien los periódicos fueron utilizados como espacios políticos para llegar a una mayor parte de la población, la verdadera revolución la hicieron las revistas ilustradas. Eduardo Romano considera que fue *Caras y Caretas* que abrió un nuevo ciclo sobre los últimos años del siglo XIX (Romano, 2004). En efecto, el crecimiento rápido de un mercado popular atípico y en algún punto la cierta opulencia económica que provino de los capitales extranjeros por la producción agropecuaria, determinaron la rápida expansión de los medios gráficos modernos.

La aparición de *Caras y Caretas*, en 1898, significó un gran avance para el periodismo de la época, pues en ella por primera vez en Argentina se le pagaban a los colaboradores por sus artículos, esto significó el comienzo de la profesionalización del escritor. Además, pasaron por sus páginas los más destacados escritores, entre ellos

Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Roberto Payró, Martiniano Leguizamón, Miguel Cané y Enrique Loncán que también tuvo el privilegio de colaborar durante los primeros años de publicación, y que años más tarde, ya alejado de la revista, recordará que fue en los pasillos de esa redacción que entabló una amistad signada por la admiración con todos los hombres de letras anteriormente mencionados, en especial con Rubén Darío con quien compartirá el mismo amor por París y la corresponsalía de *La Nación* en dicha ciudad.

*Caras y Caretas*¹⁶¹ reflejó con humor y seriedad los temas más polémicos que le toco vivir a la Argentina. Desde la crítica sagaz y aguda al presidente de turno hasta los problemas cotidianos tuvieron un lugar. El primer año de publicación, la revista se debió enfrentar a temas claves como la cuestión limítrofe con Chile que representaba la amenaza de la soberanía nacional; la Exposición Nacional y la reelección presidencial de Roca. Estos son los tres tópicos sobre los que versa el hebdomadario en sus primeros números y que desde diferentes enfoques son tratados con profundidad, ya sea desde la sección *Sinfonía* a cargo de Eustaquio Pellicer o a través de artículos informativos que despliegan un análisis minucioso del tema en cuestión o desde las caricaturas.

Con una muy buena impronta visual, con un estilo único en la diagramación, los colores, las ilustraciones y las fotos hacen de ella un todo armónico que permite que el lector este informado y a la vez disfrute de un muy buen material. Cada nota siempre va acompañada de dibujos o fotografías, que van desde el retrato hasta la foto panorámica de la ciudad en crecimiento.

La portada sintetiza todo el número desde la caricatura. Esta tarea estuvo a cargo de Manuel Mayol quien supo caracterizar con ironía la realidad Argentina. Son ilustraciones que en la mayoría de los casos se refieren a la actuación del gobierno, ya sea desde las leyes sancionadas, de las deudas o de los problemas que debe afrontar. Estos dibujos van acompañados de una estrofa que los refuerza. De esta manera se combina de forma magistral la imagen y la palabra en un tono festivo. La primera

¹⁶¹ Jerónimo Ledesma, en su artículo "Fraymochismo en la ciudad de Roca 1879-1903", afirma con respecto del título de la que la cara, el rostro, es el núcleo de lo auténtico. La careta es lo que representa una cara para ocultar otra. La simulación aglutina, en un mismo gesto epocal, literatura, ciencia y políticas gubernamentales, sobre todo a partir del desborde inmigratorio y todo lo que este trae aparejado. La fórmula "caras y caretas" combina, así, representatividad (nacional, social y política) por parte de las caras y representación (nacional, social y política) por parte de las caretas. (*El Matadero*, n° 2, octubre 2000: 34).

caricatura que publicaron fue en la Circular del 19 de agosto de 1998 titulada “¡Ya estoy aquí!”, haciendo referencia al comienzo de una segunda época de *Caras y Caretas*, puesto que había aparecido entre 1890-1897 en Montevideo. La imagen de la portada, cómo no podía ser de otra forma, es una mujer clown sin careta haciendo un gesto, que se explica en la copla que la acompaña: “tendré siempre y desde ahora/ una amiga en la lectora/ y en el lector un amigo: / pero mucho ojo conmigo/ porque soy muy habladora”. Pero, además, a esta figura principal de la portada la rodean caretas que representan tipos humanos, circunscriptos básicamente a inmigrantes y figuras políticas. También sobre los pies de la mujer hay un antifaz que es el que ella se sacó para mostrar su rostro. No es casual que sea una figura femenina el centro de la tapa, debido a que está en el acerbo cultural pensar que es precisamente la mujer la “chismosa”, a la que le interesan las últimas noticias que tiene que ver con el ámbito social. Un detalle más, quizás el más importante de esta presentación radica en la imagen de la pluma y el tintero símbolo de la escritura. De esta forma, la primera plana sintetiza todo lo que se va a desplegar en la revista página a página.

Las publicidades empezaron siendo unas pocas y antes de finalizar el año este número se había duplicado. En la circular del 19 de agosto se anunciaba que la revista iba a constar de veinte páginas de las cuales catorce serían destinadas a los textos y las restantes a los avisos; sin embargo, con el trascurso de los números era mayor la cantidad de anunciantes que se sumaban por la buena recepción obtenida. Había tres espacios diferentes para publicar, en un cuarto de la página, media o toda la hoja. Así pasaron las más famosas marcas, oficios y rubros de comercios de Buenos Aires. Cada una de ellas promocionaba su producto de forma original, podía tener o no dibujos, con una impresión en negro o en varios colores. Las diferentes marcas con trayectoria en el mercado nacional -el chocolate Águila, cerveza Palermo, entre otras- publicaron sus avisos en *Caras y Caretas*.

De esta manera, proporcionó un modelo para las revistas que siguieron su línea, sin embargo, fue con Alberto Haynes, quien fundó *El Hogar* en 1904, que comenzó a definirse el público moderno. Quizás esos mismos lectores encontraban, junto con el material diverso del semanario, el modelo adecuado para formar parte de una clase media en proceso de integración y dispuesta a asumir el estilo de vida de los sectores ya consolidados.

A pesar de haber sido por mucho tiempo la revista de mayor venta y que el público reconocía en ella la divulgación de un estilo de vida nacional, tuvo un mal comienzo, apareció en una primera instancia con el nombre de *El Consejero del Hogar*, "revista quincenal literaria, recreativa, de moda y humorística", pero no logró imponerse en el mercado, hasta que priorizó el gusto femenino de la clase media, dedicando numerosas páginas a reflejar fiestas, casamientos, viajes, ropas y lugares de veraneo de las familias tradicionales. Pablo Mendelevic asegura que el éxito fue significativo porque además, lo acompañó con adelantos técnicos: simplificó el nombre, adoptó características de semanario ilustrado y por primera vez utilizó tapas en tricromía.¹⁶²

Esta transformación le permitió identificarse con vastos sectores de la vida argentina y alcanzó una consagración nacional. Buscó captar la atención de diversos tipos de lectores. De esta manera, no sólo logró interesar a las lectoras de diferentes edades, sino que también encontraron un lugar de identificación los lectores de todas las provincias, puesto que en cada uno de los números la revista promocionaba e investigaba las zonas turísticas más relevantes del país. Este interés por parte del público hizo que se mantuviera incólume por más de medio siglo. En tal sentido, fue partícipe activa de los acontecimientos políticos y sociales que acontecieron en la nación; y además tuvo tal injerencia en la sociedad que estableció modas, reivindicó las tradiciones olvidadas, le dio un espacio al arte y a la historia, pero sobre todo, fue el espacio de consagración de notables escritores, como fue el caso de Enrique Loncán que no sólo fue un colaborador asiduo de ella, sino que -como quedó explicado en el primer capítulo- fue a través de esta revista que se dio a conocer a sus contemporáneos su obra. Sus libros fueron reseñados en *El Hogar* y se transformaron en el nexo entre el autor y su público durante más de una década de forma ininterrumpida.

Así como Loncán encontró en la revista el respaldo editorial de su obra, también otros escritores como Enrique Méndez Calzada, Eduardo González Lanuza, Manuel Láinez, Josué Quesada, Horacio Quiroga, Conrado Nalé Roxlo, Julio Aramburu y la lista continúa, obtuvieron el éxito y el reconocimiento a través de las páginas del semanario. Además, la colaboración de autores como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada invistió a la revista de un prestigio insuperable frente a otras publicaciones similares.

¹⁶² Pablo Mendelevich, "Las revistas argentinas", en *Contratiempo. Revista de Pensamiento y Cultura*, Año II, N° 5, Invierno-Primavera 2002.

Del mismo modo que *El Hogar* trascendió los límites provinciales, alcanzó una importante difusión internacional, llegaba a los principales centros del mundo como algo más que un hebdomadario impreso en Buenos Aires; era también una publicación con un raigambre propiamente argentino, que sintetizó en todos sus aspectos el acervo nacional. Con el trascurso de los números las diversas secciones fijas que conformaban la revista iban afianzándose y cada una de ellas tenía un lector que la seguía semana a semana. Las primeras páginas estaban destinadas a los textos literarios, alternaban entre la *nouvelle*- en cada número se publicaba un capítulo-, cuentos, leyendas e historias regionales, poemas, “La comedia del Hogar” (breves guiones teatrales acompañados por fotos con las actuaciones de reconocidos actores) y por supuesto los “Kodaks, tipos que pasan” de Loncán. Un lugar importante lo ocupaba la sección “Crítica de Arte y Letras” en donde Borges publicó sus reseñas de libros extranjeros; Josué Quesada, *Mirador Porteño* y Arturo Cancela, *Aldea millonaria*. Los más importantes dibujantes del país participaron en la revista y fue un clásico la historieta ilustrada por Lanteri: “Don Pancho Talero” y su familia”. Las secciones breves eran “Para la gente menuda” y “La paja en el ojo ajeno” escrita por *Pescatori di Perle* (Francisco Ortiga Anckermann).

Las páginas centrales, correspondían al álbum fotográfico, que según la edición, podía estar dedicado a las visitas internacionales, a los acontecimientos sociales en donde el centro eran las damas de la élite, producciones de moda de invierno o verano en las que se marcaba la tendencia del momento. De “Antaño y Hogañó” era un apartado especial dedicado a las antiguas costumbres comparadas con su correlato actual a través del arte y las fotos de archivo. El urbanismo y el diseño también tuvieron su espacio.

La fotografía ocupó un lugar de privilegio en las páginas de *El Hogar*, las diferentes publicidades de Kodak demuestran cómo fue evolucionado tecnológicamente, de hecho las mejores publicidades corresponden a este producto, en el que se persuade al lector para que no deje de tener su cámara con las películas supersensibles. Mientras que la revista se convierte en un documento histórico de la época por las imágenes inéditas que publica, Loncán sintetiza la estética del cuento y de la instantánea fotográfica en sus “tipos que pasan”.

Por último, la revista tenía secciones estables cuyos temas se adelantaban en el índice que tendría el próximo número y más aún se publicaban de manera tal de captar

la atención del lector con títulos sugerentes. La diversidad de notas y artículos de interés para el público femenino se cierra con “No digan que no se los dije”, “Cartas desde París”, “Labores femeninas”, “El rincón del bebé”, “Consultorio de belleza femenina por la Dra. Equis”, “Juana se rehusa a envejecer” y las clásicas recetas de Petrona Gandulfo.

III.4.2. Enrique Loncán lector real de Lucio V. Mansilla.

El lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología, él es tan solo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen un escrito.

Roland Barthes, *La muerte del autor*

La escritura y la lectura están en una situación “dialógica”, por usar un término de Bajtín, es decir, están en relación de interdependencia. Entre Mansilla y Loncán se establece una conversación a través de la lectura: el lector de las *causeries* “escucha con los ojos” lo que el *causeur* tiene para decirle y luego responde en su propio estilo, en su propio lenguaje, por eso es que la intertextualidad con el general es incuestionable. Cuando la obra está terminada, se establece un diálogo entre el texto y sus lectores (del que está excluido el autor), mientras la obra se está haciendo, el diálogo se establece entre el autor y su “lector modelo” como lo define Umberto Eco. No es casual, entonces, que el semiólogo italiano aluda en su obra *Lector in fabula* al concepto de “cooperación”, remitiendo implícitamente a la teoría de Paul Grice, en la que el “Principio Cooperativo” constituye la base de la relación comunicativa que se establece entre cualquier par de interlocutores. Y lo hace, concretamente, afirmando que la cooperación textual implica la “actualización de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente”¹⁶³. En esta conversación diacrónica Loncán se convierte en el intérprete de las *causeries* de Mansilla y logra recontextualizar los “guiños” a través del tiempo.

De esta manera, Loncán lector es el acólito de Mansilla autor. La organización cronotópica en las *causeries* y los *kodaks* patentizan una heteroglosia, en palabras de

¹⁶³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1999, p.90.

Bajtín, pues diversas hablas sociales son incorporadas a la narración con un carácter inconcluso, proponiendo así un discurso armado a retazos que dialogan entre sí desde la recepción particular que se hace de ellos y que necesita de un lector avezado que interprete esta peculiar forma de escribir “a la manera de...”¹⁶⁴ y que pueda deslindar en la entrelínea, el discurso propio de Loncán y el que subyace en la estructura del relato que le pertenece a su mentor .

Varios críticos en los años 60 se replantearon el lugar que le correspondía al lector en el análisis de las obras, surgieron así la teoría de la estética de la recepción y también otras posturas similares, como las de Umberto Eco y Roland Barthes. Este último proponía en su ensayo *La muerte del autor* cambiar el objeto de análisis que hasta ese momento estaba puesto en el escritor para hacer hincapié en el rol fundamental que cumple el lector en el proceso de interpretación. En este sentido disminuye la distancia entre la escritura y la lectura, se inscriben dentro de una misma práctica significativa. El texto solicita del lector una colaboración práctica: no sólo consumir sino producir el texto, ejecutarlo, deshacerlo, *ponerlo en marcha* (Barthes, 1987: 80-81). Si bien los planteamientos del crítico francés difieren de la estética de la recepción, defiende un “ahistoricismo” en la producción y en la recepción discursiva, una posición crítica que reivindica la función del lector y que constituye, desde la teoría literaria, el antecedente más importante en la consolidación de una estética del juego cuyo centro es el lector.

En este sentido, Barthes propugna una estética del placer basada en el placer del consumidor. Incluso arma una tipología de lectores que leen de diferente forma y buscan diferentes cuestiones. Lo que busca Enrique Loncán en los textos de Mansilla es recuperar el género, la ironía, el humor cáustico que lo caracterizaba¹⁶⁵ y el estilo

¹⁶⁴ Loncán escribe varias crónicas simulando la forma escrituraria de otros colegas. En un principio el estilo elegido era el de Anatole France, luego el de Félix Lima. En *Mirador Porteño*, publica “A la manera de...” texto en el que realiza una encuesta imaginaria sobre Falucho y le hace responder a diferentes autores, entre ellos a Juan Pablo Echagüe, Enrique Larreta, Leopoldo Lugones, Norberto Piñero, Ricardo Rojas, Nicolás Repetto, Alberto Gerchunoff, Manuel Láinez, Pedro Miguel Obligado, Lisandro de la Torre.

¹⁶⁵ Mansilla utilizaba sus causeries para escribir sobre todos los temas, pero en especial utilizó este tipo de texto para hacer pública su ideología. Para citar un ejemplo, me referiré a la gran decepción que sintió con Sarmiento después de haberlo apoyado en su campaña presidencial, fue leal aún sabiendo que había sido acérrimo opositor de su tío Juan Manuel de Rosas. Esta decepción aparece en varios textos, en a “Un sabio”: “El sabio” está en San Juan; pero no es sanjuanino. Ya se murió por desgracia Rawson. Y Sarmiento, antes que él, lo que no quiere decir que Sarmiento tuviera la envergadura intelectual de Rawson, aunque su talento fuera pasmoso. ¿O no escribía, a veces, hasta sobre lo que no sabía? (...) ¿Y qué más prueba que recordar que pretendió reformar la ortografía española, como lo hubiera pretendido

escriturario. Así es como se convierte primero en lector de los escritos de su mentor, pero no en un lector fetichista, sino en un lector crítico que se nutre para luego poder escribir. Tanto Mansilla como Loncán fueron “voraces lectores”, se nutrieron de una amplia literatura universal, y como dice Benjamin, hacia fines del siglo pasado, con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de lectores se pasó, por de pronto ocasionalmente, del lado de los que escriben (Benjamin, 1982:40). De esta manera, ambos escritores se convirtieron en escritores/lectores “antropófagos” que digirieron vastísimas bibliotecas.

El recorrido lo iniciaron con lecturas francesas, admiraban a escritores como Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Emile Zola, Anatole France, entre muchos otros; aunque también los cautivaron las literaturas rusa y estadounidense. Incursionaron por los géneros más variados, desde novelas folletinescas de aventura; textos críticos, políticos y ensayos. Cada uno, Mansilla por su lado y Loncán por el suyo estaban imbuidos no sólo de lo que sucedía en el exterior a nivel de las ideas intelectuales, sino que también participaban activamente de las polémicas producidas en el país, y que a través de la prensa periódica se informaban cuando se encontraban alejados de la capital como sucedió cuando Loncán en 1930 fue enviado a intervenir el gobierno de Tucumán, los diarios le servían de nexo con Buenos Aires. De esta época se conserva una importante correspondencia mantenida con sus compañeros partidarios de la Revolución del 6 de septiembre.

Por último, cabe señalar que todo el bagaje de lecturas realizadas por ambos escritores se ve reflejado en el dispositivo paratextual, que es el primer acercamiento al texto propiamente dicho. La estructura del paratexto en las *causeries* y los *kodaks* no solamente adquiere la función de anticipación de la diégesis, sino que constituye una amplia red interdiscursiva a sus lecturas. La intertextualidad se presenta de forma explícita en los títulos, dedicatorias, epígrafes y, en el caso de Mansilla, también en las notas al pie.

Bello, siendo así que no la conocía (y se murió sin conocerla) ni en sus orígenes ni en sus transformaciones modernas? ¿Él mismo decía que no sabía latín sino latines? (Mansilla, *op. cit.*, 1966: 53-54).

III.5. El paratexto como guía de lectura de las *causeries* y de los *kodaks*

Rito de iniciación del texto que ingresa a la vida pública, el paratexto se define como un aparato montado en función de la recepción.

Gerard Genette, *Seuils*.

Gerard Genette en su obra *Palimpsestos* define la paratextualidad como las señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno al texto y cuya acción reside sobre el lector (Genette 1989: 11). Los elementos paratextuales orientan y ayudan al enunciatario en las distintas operaciones; son la puerta de acceso al texto, sirven para estructurar la primera representación semántica, que luego se irá reformulando durante la lectura. Todo este dispositivo armado por los autores, Mansilla y Loncán tienen tanta importancia como el texto mismo, cada parte de este entramado de citas cumple la función de remitir a otros textos que se ponen en diálogo ya sea por admiración, por similitud u oposición con el tema del relato, o por un simple juego dialéctico que proponen para que el lector atine a hipotetizar diversas significaciones de cada elemento peritextual.

Loncán, a diferencia de Mansilla, escribe su propio prólogo en sus dos primeros libros, en realidad prologa la obra de "Américus", y luego le concederá este lugar a sus amigos Juan Pablo Echagüe y Arturo Cancela para *Aldea Millonaria*; Alvaro Melián Lafinir, el presidente de la Academia Argentina de Letras, redacta el proemio a *La conquista de Buenos Aires* y Gabriel Hanotaux, el presidente de la Academia Francesa de Letras, escribe el prefacio de *En Argentine on sourit*. La importancia de elegir personalidades reconocidas en el ámbito de las letras estriba en la función que cumple el prólogo como una de las primeras puertas de acceso que tiene un libro. En varios textos, Loncán se refiere a la función del prologuista como una tarea de reconocimiento y reivindicación sobre el autor al que se prologa. En la crónica titulada "El prologuista de Groussac" afirma:

Entre tanto, don Pablo Groussac, que hubiera querido, sin duda y con muchísima razón, por cierto, encontrar un Plutarco o un Terencio para que hiciera el prólogo de su último libro, no ha vacilado en encomendar la tarea al “chico” Laferrère. Quien lea ese prólogo, convendrá con nosotros en que estamos en presencia de una figura extraordinaria destinada a darle mucha gloria a la literatura nacional. Alguien dijo que Lugones hablando de Sarmiento significaba la historia del abuelo contada por el nieto, Laferrère prologando a Groussac se asegura el mejor título para merecer su herencia. (Loncán, 1981:223)

La tarea de prologar un texto tiene dos particularidades: si el prologuista goza de cierto reconocimiento, sirve de referente de la obra prologada; en cambio, si se produce a la inversa, como en el caso de Laferrère, éste obtiene un lugar de reconocimiento. Lucio V. Mansilla pensaba prologar su obra a través de su *alter ego*, quien no dejaría de elogiarlo y saldría además del anonimato. Cito nuevamente el siguiente pasaje- “...así que se publiquen en dos o más volúmenes estas *causeries* compiladas, con un prólogo elogioso en honor mío, por supuesto, ¡O no faltaba otra cosa, que mi secretario, que es mi *alter ego*, no me elogiara!”.

Con respecto a los títulos, se produce entre Mansilla y Loncán un juego de espejos en diversas situaciones, como en el caso de la crónica loncaniana “A propósito de siluetas” con “¿?” de su mentor. Los dos problematizan la situación de escribir *causeries*. Sin embargo, lo lúdico en lo paratextual es más evidente entre los textos de ambos autores en el que tienen como protagonistas a perros. El general Mansilla lo titula “Júpiter” y Loncán “Pensamientos de Jazmín”, pero, la imitación no queda relegada al título- los nombres de ambos animales empiezan con “J”- sino que también forman parte de ella otros elementos peritextuales, como el epígrafe y la dedicatoria. En el caso del *causeur* continúa la cita que está en francés a modo de epígrafe, en las primeras líneas del texto en las que alude al perro de Bismarck, famoso por su relación con el estadista. Loncán elige dedicarle la crónica a un personaje memorable de la obra de Anatole France, el perro Riquet de *El señor Bergeret en París*. La dedicatoria versa así: “Siempre a la santa memoria de Riquet, el grande”. En suma, Loncán imita indirectamente el ideolecto utilizado por Mansilla en los textos, de esta manera reescribe sobre ese modelo y obtiene un texto similar, pero al mismo tiempo diferente.

Otro elemento paratextual significativo es la dedicatoria, que cumple un papel

fundamental en *Entre-nos*, puesto que a veces se anticipan dedicatorias de *causeries* que aún no han sido escritas. De esta manera el *causeur* va anunciando a futuros interlocutores y los textos son doblemente dedicados: por un lado a una personalidad conocida por Mansilla y por otro a los lectores en general:

Generalmente, entre jueves y jueves, entre *causerie* y *causerie*, suelo recibir billetes firmados o anónimos. Los unos son dulces; agrios los otros, como los días de la existencia. Algunas veces me dicen: «...me ha enternecido usted y hecho reír a la vez: ¡qué gracia y qué vida respira esa página íntima! ¡Bravo! De usted puede decirse que brilla con todas las luces, como los diamantes finos de la India (Mansilla, 2001:133).

Claudia Román afirma que por las dedicatorias desfilan nombres de Estado, del presidente Juárez Celman a sus ministros, diputados y senadores, de gobernadores provinciales a oficiales del ejército o, más raramente, simples miembros de familias patrias, como los Lanús (Anacarsis Lanús), que han heredado de ellas una comodidad en su relación con el poder que Mansilla nunca pudo encontrar (Román, 2001:9). Lo mismo sucede con el abanico de dedicatorias que circulan por la obra loncaniana. Muchos de las crónicas están dedicadas a sus colegas profesores de la Universidad de Buenos Aires, otro corpus importante le corresponde a los políticos con los que él militaba, algunos fueron entrañables amigos y otros buenos adversarios; pero, además, las dedicatorias más importante están dirigidas a sus compañeros de redacción de las publicaciones periódicas para las que trabajaba.

Por otro lado, los epígrafes también son un referente lúdico que cumplen diferentes funciones en la obra de Mansilla y de Loncán. En algunas situaciones aparecen como un simple comentario del título, como un anexo justificativos en palabras de Genette; en otros casos expresan un padrinazgo indirecto, es decir lo importante no es lo que dice sino la identidad de quien lo dice. Entonces, los diferentes epígrafes usados por ambos autores comprenden un amplio panorama, que va desde la literatura grecorromana, a los clásicos ilustrados del siglo XVIII hasta los escritores contemporáneos. Las citas están en el idioma original sea latín, inglés, o francés. Asimismo sirven como un modo de acercar la literatura universal a personalidades que se dedican a cultivar otros tipos de saberes (como puede ser la medicina, la política,

etc.) o a los lectores en general.

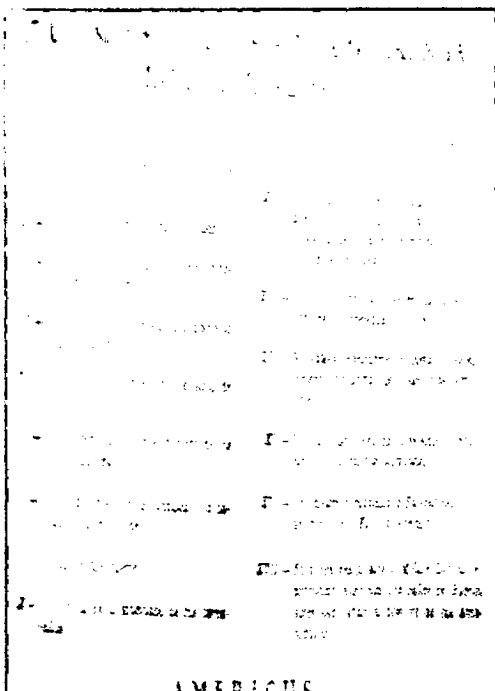
A través de la obra de Lucio V. Mansilla y de Enrique Loncán se puede reconstruir, como mencioné anteriormente, la biblioteca de ambos, que se ve plasmada en el vasto paratexto que dejaron a lo largo de sus crónicas. Los prologuistas de *Mosaico. Nuevas Charlas* de Mansilla, definen a la *causerie* del general como un sistema de “cajas chinas”, con las alusiones a otros libros del autor, pasados o futuros, con los juegos lanzados hacia el contexto político inmediato, con sus remisiones a otras lecturas (Mansilla, 1997:10) Este sistema de cajas chinas, en donde el texto se va construyendo sobre otros textos preexistentes se debe a que tanto él como su discípulo fueron ávidos cosechadores de citas. De esta forma, produjeron sus escritos en una red de citas "sin entrecomillado" en palabras de Barthes, inscribiéndolos en una continua intertextualidad.

Mansilla inició un camino de lecturas que décadas más tarde seguiría Loncán. Ambos compartieron una biblioteca universal que no se puede catalogar en forma precisa por la cantidad de libros diversos que la conforman. Un recorrido desordenado por el catálogo que ambos escritores compartieron puede empezarse por Sainte- Beuve, De Quincey, A. Dumas, Vacquerie, Shopenhauer, Feuillet y Rousseau. Libros como la *Biblia*, *La Iliada*, *La Eneida*, *Imitación de Cristo*, *Don Quijote*, *La Ética* de Spinoza. Las tragedias de Esquilo, las tragicomedias de Shakespeare, las obras de Rabelais, Montaigne, Molière, Racine, los cuentos de Voltaire, poesías de Lamartine y de Víctor Hugo. Según Juan Carlos Ghiano, la elección que hace Mansilla de los autores clásicos responde al nivel de compromiso- entre enciclopédico y escolar- a que se prestan tales elecciones; la selección moderna ilustra las dualidades de su espíritu: por una parte la atracción romántica que se deleita en la lectura de los poetas sentimentalmente más representativos; junto a tal elección, el escepticismo y la ironía que se detiene en Voltaire y en Renan (Ghiano, 1963:32). Con respecto a Loncán, la selección estriba en justificarse como un hombre cosmopolita, que valora y rescata la tradición y que a su vez promueve el progreso.

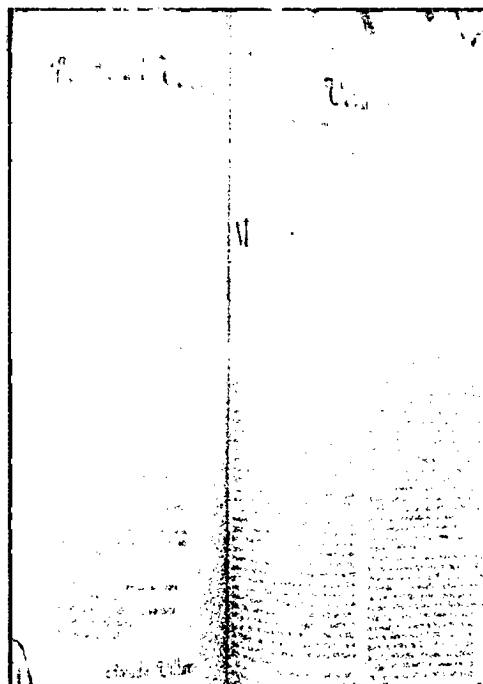
La biblioteca como objeto de conocimiento y símbolo metonímico aparece mencionada por ambos en varios de sus textos. El maestro le refiere a ella en la *causerie* “Mi biblioteca en venta”, en la que narra un episodio de su vida en la que no tiene más alternativa que deshacerse de todos sus libros porque está en quiebra:

Yo tenía medios de vivir, que no me daban de vivir. Escribía. Otros firmaban lo que yo escribía. No sé por arte de que, me encontré poseyendo una biblioteca bastante surtida. En ella pescaba, como ustedes no ignoran, toda mi erudición a la violeta, toda mi ciencia sin trascendencia. Hice una de esas que ustedes no ignoran. Me vi en apuros, lo que a ustedes les habrá sucedido alguna vez, Mi biblioteca, era mi tesoro. La venderé, me dije. Venderla directamente, era casi un deshonor (Mansilla, 1966:90).

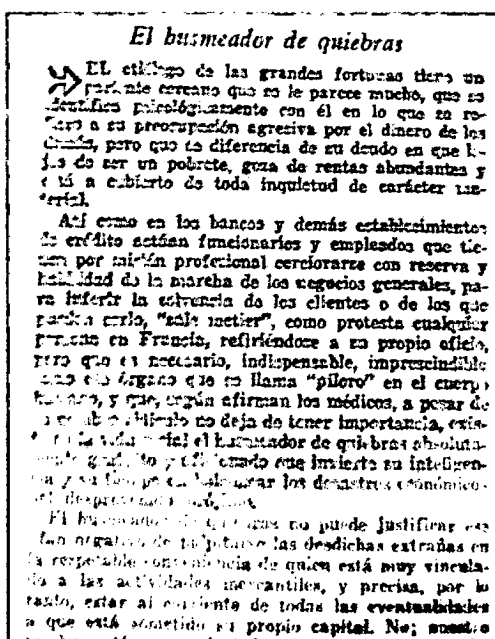
La biblioteca es el tesoro que poseen Mansilla y Loncán, y por ende que no puede ajustarse a un valor económico, porque es el medio con el cual aprehenden la sabiduría que ambos despliegan a través de la hermenéutica- esto es el continuo trabajo de explicación y exposición interpretativa de textos que traducen o que acercan al lector novato- producida en sus obras. Tanto las *causeries* como los *kodaks* siempre están dedicados a una personalidad política o literaria, y que de algún modo está relacionada con el tema a desarrollarse en la crónica. Del mismo modo que su mentor, Loncán también fue heredero de una prolífica biblioteca familiar, gracias a ella y a los estímulos paternos dominaba a la perfección el francés y el castellano, y esto a su vez, influyó notablemente en la selección del *corpus* de sus lecturas tempranas.



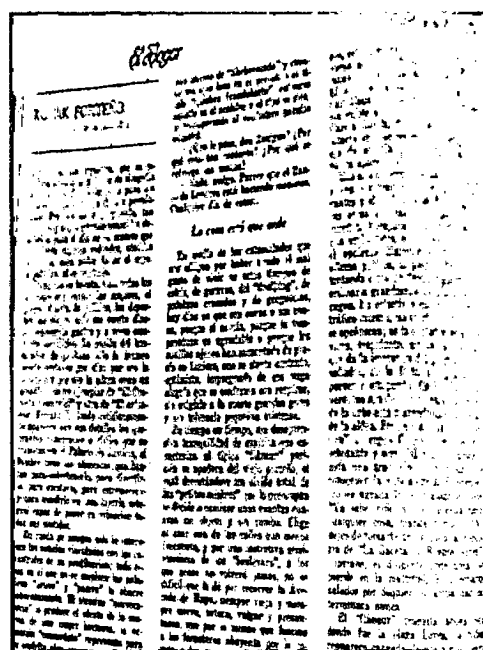
El Hogar, 15 de diciembre de 1933



El Hogar, 22 de diciembre de 1933



El Hogar, 6 de octubre de 1933



El Hogar, 6 de octubre de 1933

Capítulo IV

El Kodak porteño de un etólogo

Y no otra cosa hace este poeta valiéndose de sus miradas agudas, su visión profunda e intraobjetiva y auxiliado por ciertos instrumentos de su equipaje: una kodak de turista, una curiosidad cosmopolita.

Guillermo de Torre, *Proa*, n°12, p. 22¹⁶⁶

IV.1. Introducción

En los capítulos precedentes planteé que Enrique Loncán fue el continuador de la obra de Lucio V. Mansilla, y como tal en su primera etapa de producción sus textos se caracterizaron por ser cuadros de costumbres, por ejemplo en *Campanas de mi ciudad, campanas argentinas*, libro en el que recopiló una serie de artículos cuya modalidad estribó en representar escenas de la vida porteña colonial y, según Ucelay Da Cal al modo del costumbrismo español¹⁶⁷. Si bien la añoranza por el pasado va a estar siempre presente en la obra loncaniana, durante la década del 20 sus escritura cambió, porque debió adecuarse a la realidad editorial y de publicación de sus trabajos. A este período pertenecen las crónicas de *Las charlas de mi amigo*, en las que aún el interés predominante está puesto en las escenas cotidianas, aunque, al mismo tiempo, comienzan a aparecer los primeros “tipos que pasan”. En la década del 30 ya estaba consolidado como un escritor de crónicas urbanas que colaboraba con diferentes publicaciones periódicas. Además, había logrado instalar su seudónimo *Américus*. Los personajes que representan las primeras siluetas retratadas adquieren un nombre propio y aparecen frecuentemente en distintos escenarios. Personajes como Cancalón Cantilo, Pedro Altamira, Ponciano Caseros, Pimpollo Benavente, son los más recurrentes y el cronista se vale de ellos para ubicarlos en diferentes contextos de la vida porteña.

¹⁶⁶ Guillermo de Torre escribió este artículo refiriéndose a Oliverio Gironde como un escritor ubicuo y cosmopolita. Además, subrayó la percepción fotográfica de la realidad, que el poeta tenía para captar con gran velocidad el paisaje en las instantáneas.

¹⁶⁷ Véase Margarita Ucelay da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. 62-66.

Asimismo, se produce una evolución escrituraria en la forma de abordar los temas a partir de *Aldea Millonaria* (1933) en la que aparece por primera vez el *corpus* de doce textos titulados "Kodak porteño", de lo que se infiere que, al igual que las fotografías, su escritura intenta ser una representación urbana capaz de abarcar algunas de las nuevas figuras que transitaban por la ciudad.

En el capítulo II de este trabajo, *Enrique Loncán entre Buenos Aires y París*, me referí a la influencia de Fray Mocho, Félix Lima y Roberto Arlt en las crónicas de Loncán, abordé las características que asimila de cada uno de ellos. Sin embargo, tiene una forma de representar la realidad que difiere de la de sus colegas. Estos "tipos" que recorren la obra loncaniana no son el barrendero, el lechero, el plumerero de José Sixto Álvarez; tampoco se parecen al viejo calcutón, a Pedrín o al peluquero de los atorrantes, protagonistas de la producción de Félix Lima¹⁶⁸. En cuanto a Roberto Arlt se produce un acercamiento en el modo de presentar los rasgos frecuentes de los porteños. Al buscar ciertas analogías entre ambos autores, un camino posible son los títulos de algunas aguafuertes: "El que siempre da la razón", "El hombre corcho", "El hombre del apuro"¹⁶⁹, siluetas que fueron escritas durante la década del 30, fecha que coincide con los primeros *Kodak porteños*: "El desflorador de escándalos", "El recetador automático", "El husmeador de quiebras".

- *El simpático profesional*

Algunos de estos personajes fueron caracterizados de forma similar por ambos autores, por lo que, como observadores del panóptico, distinguieron de la masa

¹⁶⁸ *Pedrín, Brochazos Porteños* fue publicado en 1923. Los tres personajes mencionados caracterizan la obra de Félix Lima. Pedrín es hijo de inmigrantes argentinos, sus padres regresan a Europa en tercera clase, y el conflicto se plantea porque el joven no los va a despedir. Representa de este modo a una nueva generación que decide instalarse definitivamente en el país. En cambio en el peluquero de los atorrantes el personaje es un ladrón que está en la cárcel y se gana su comida diaria con su profesión. El viejo calcutón es un hombre que explica cómo se preparan las riñas de gallos.

¹⁶⁹ En "El hombre corcho" Arlt presenta a uno de los tipos humanos que siempre sale airoso de cualquier situación, no sólo la suerte lo acompaña, sino también su preparación profesional obtenida en las calles: "Tremendo, astuto y cauteloso, el hombre corcho no da paso ni puntada en falso".

El último ejemplo mencionado "El hombre del apuro" se refiere al vago por excelencia que vive de su mujer. El cronista señala irónicamente todos los rasgos "positivos" que tiene este personaje: "El, es cesante. ¡Quién fuera cesante! Hace diez años que lo dejaron en la "vía". A todos los que quieran escuchar le cuenta la historia. Luego se sienta en el umbral de la puerta de calle y le mira las gambas a las pebetas que pasan. Pero con seriedad. Él no se mete con nadie. No trabajará, como dice la mujer, "pero eso sí: él no se mete con nadie. Más de una ricachona quisiera tener un marido tan fiel". *El Mundo*, 14 de agosto de 1930.

heterogénea de transeúntes a los mismos holgazanes y oportunistas. Entre “El que siempre da la razón” de Arlt y “El simpático profesional” de Loncán se produce una coincidencia en la fisonomía del personaje retratado. Los dos escritores señalan el espíritu práctico de este individuo que triunfa en la ciudad sin tener ningún título universitario que avale sus proezas. Arlt comienza su crónica de esta manera:

“Hay un tipo de hombre que no tiene color definido, siempre le da a usted la razón, siempre sonríe, siempre está dispuesto a condolerse con su dolor y a sonreír con su alegría, y ni por broma contradice a nadie, ni tampoco habla mal de sus prójimos, y todos son buenos para él, y, aunque se le diga en la propia cara: “¡Usted es un hipócrita!” es imposible hacerle abandonar su estudiada posición de ecuanimidad”.

Enrique Loncán inicia su *kodak* con un ejemplo situacional para armar la escena de presentación del simpático profesional que sólo es nombrado, sin analizar su perfil. En el párrafo cinco recurre a uno de los recursos frecuentes de su escritura, la digresión en la cual evoca a su amigo Vicente Martínez Cuitiño, quien nunca sonríe en las fotos. Esto le sirve para insertar un rema que se convertirá en el tema de los siguientes párrafos: la sonrisa, condición *sine qua non* para la existencia de este personaje:

El simpático profesional está siempre de acuerdo con todo el mundo. Es optimista sistemático para quien todas las cosas del universo están bien planteadas y resueltas, para quien todos los hombres son buenitos y para quien todas las personas logran éxitos, cuando esos hombres pueden darle algo y cuando ese universo gira al ritmo de sus conveniencias propias. Practicante solicitó del *ubi amici ibi opes*, de Quintiliano (que traducido al criollo significa “es bueno tener palenque donde rascarse”), nuestro personaje es un neutral específico que no quiere complicarse la vida con ideales, con convicciones o con sentimientos irreducibles (Loncán, 1981:476).

Los pasajes citados parecen paráfrasis uno del otro. ¿Loncán reescribe el texto arltiano? o ¿Es acaso una simple coincidencia en el mapa de tipos que ambos escritores fotografió verbalmente?¹⁷⁰ No puedo asegurar si el texto de Loncán es un intertexto *ex*

¹⁷⁰ Arlt publicó su aguafuerte en el diario *El Mundo* el 18 de julio de 1931 y Loncán en *El Hogar* el 26 de octubre de 1934.

profeso del de su compañero de redacción, si bien en su prólogo a *Mirador Porteño* caracteriza a sus crónicas como: “*sketchs, causeries, aguafuertes*, entre las que no falta la nota truculenta que define más que nada el fondo triste de los humoristas, revelan en su autor su impermeabilidad a las formas modernas de la literatura” (*Ibid.*, 106). No obstante, se puede establecer, con los ejemplos anteriores, una estructura sintáctica paralela que demuestre similitudes en la caracterización de la silueta. De modo tal que Arlt dice: “siempre le da a usted la razón” y Loncán agrega: “está siempre de acuerdo con todo el mundo”. La semejanza prosigue: “no tiene color definido”, más acertado resulta es “un neutral específico”; Arlt sentencia “todos son buenos para él”, Loncán aclara, “todos los hombres son buenitos”. En suma, el análisis diegético comparativo de la intención de ambos escritores reside en demostrar la capacidad que tienen algunos habitantes de la masa urbana para salir triunfadores ante cualquier situación, dicho de otro modo, en lo que concuerdan Arlt y Loncán es en la definición del hombre hipócrita que usa una máscara simpática para engañar y estafar al desprevenido y así obtener lo que se propone sin escrúpulos. La suerte combinada con la sagacidad le posibilita supervivencia en la ciudad anómica.

La función del cronista estriba en buscar -como paseante curioso- en el rostro de ciertos otros-las señas individuales que diferencian a un sujeto en la multitud. De esta manera, Loncán se convierte, en palabras de Julio Ramos, en un *voyeur*: mirón urbano¹⁷¹.

- “El deflorador de escándalos” y “El eterno testigo presencial”

En “El deflorador de escándalos”, el personaje de la *causerie* es el mirón urbano que tiene como actividad cotidiana recorrer los diferentes lugares a donde asiste la aristocracia para encontrar allí los chismes que pongan en cuestión la moral de las señoritas:

El deflorador de escándalos tiene la fruición de ser el primero en anunciar el grave o el ligero desliz apoyando su primicia en datos, circunstancias y detalles concluyentes. Este fiscal oficioso de la moralidad privada vive pendiente de lo que ocurre en todos los

¹⁷¹ Cf. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, op.cit., p.131.

hogares donde existe la sospecha de que un Cupido vergonzante y clandestino que está haciendo de las suyas; su antena tiene un supersensibilidad histérica para recibir todas las vibraciones del chisme, del rumor y hasta de la calumnia (Loncán, 1981:338).

De este modo, aparece un nuevo personaje, el chismoso: encargado de develar todas aquellas verdades que permanecían ocultas. Los temas preferidos del “deflorador” son las infidelidades, las intimidades secretas de los matrimonios, casamientos por conveniencia, la moral sexual de una pareja, entre otros tópicos afines. El chisme tradicionalmente siempre ha estado relacionado con las mujeres, de ahí que el aporte loncaniano estriba en poner en evidencia esta postura masculina. Sin embargo, este sujeto que deambula por las calles de la ciudad en busca de la noticia escandalosa, no es un protagonista exclusivo de la década del 30; de hecho, en las novelas de Eugenio Cambaceres aparece el narrador chismoso, para representar situaciones en las que el honor femenino había sido quebrantado. Jorge Panesi realiza un análisis minucioso y afirma:

Sin embargo, paradójicamente, para controlar verdades, mujeres y desórdenes, el narrador de Cambaceres, en estas¹⁷² dos primeras novelas no será el inflexible enunciador de la ley, sino un chismoso que ocupa el mismo lugar femenino cuyo peligro quiere conjurar. Luego, en su última novela, *En la sangre* (1887), este chismoso soltero y cuarentón dejará de ser entremetido y enredador (todo esto en nombre de la vulnerada entereza honorífica de los varones casados) para convertirse en un augur o casi un brujo que profiere verdades científicas.¹⁷³

En consecuencia, la temática expuesta por *Américus* no es inédita, aunque el chismoso de Cambaceres es simplemente un narrador del mundo ficcional, en cambio el deflorador de escándalos es el argentino común que intrigado todo el tiempo por saber el último rumor que afecta a cualquier familiar, amigo o conocido se deja dominar “por la fiebre informativa que lo consume y por el vértigo sensacionalista que lo devora” (Loncán: 338). Este es el primer *kodak* de la serie, y en él presenta el esquema básico respetado en el resto del corpus, cuyas características distintivas con respecto a sus crónicas podrían resumirse en la extensión, son mucho más breves; no se refieren a

¹⁷² *Música Sentimental* (1884) y *Pot Pourri* (1881)

¹⁷³ Jorge Panesi, “Cambaceres, un narrador chismoso”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004, p.283.

situaciones y acontecimientos de la vida en la ciudad, sino que se centran en la correlación de los “tipos que pasan” y, además, pueden ser analizados de forma análoga a una fotografía.

Las partes constitutivas para lograr una instantánea son: la distancia focal- el lugar desde donde se va a fotografiar el objeto, en este caso, sería el lugar que elige el cronista para observar a su personaje- el enfoque- sobre qué rasgos se va a centrar el escritor para caracterizar al sujeto silueteado- y el último elemento de la tríada es la película, en donde los fotógrafos explotan las propiedades de ésta a fin de captar la fugaz imagen del mundo exterior. La película es una figura que representa la distancia entre el cronista y la heterogeneidad urbana que la mirada del escritor busca dominar y transformar en objeto de consumo.

La técnica de la instantánea requiere de una maestría que sólo puede aprenderse en parte. El resto es cuestión de suerte puesto que interviene una pura casualidad, que puede ocurrir hoy, mañana o al doblar la esquina y ante lo cual el cronista debe estar preparado para capturar el momento exacto en que vislumbra a su sujeto en acción. De hecho, Enrique Loncán fue un gran obturador fotográfico, pasaba largas horas parado en un mismo lugar a la espera de ese encuentro. Este trabajo minucioso, en palabras de Georg Lukács, sería la posición entre participación y observación que no es casual: tiene que ver con la posición de principio asumida por los escritores hacia la vida, hacia los grandes problemas de la sociedad y no sólo con la utilización de métodos diferentes de representación del contenido o de partes del contenido¹⁷⁴. El crítico húngaro enfatiza que para crear nuevos estilos, como en el caso de Loncán, los nuevos modos de representar la realidad jamás surgen de una dialéctica inmanente a las formas artísticas, aunque se vinculen siempre a formas y estilos del pasado. Todo nuevo estilo surge, como una necesidad histórico-social, de la vida y es el producto necesario de evolución social (Lukács, 1978:42)¹⁷⁵. En la década del 30 la aceleración de los avances

¹⁷⁴ Georg Lukács, “¿Narrar o describir? Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo”, en Goldmann, Lucien y otros, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, CEDAL, 1978, p. 39.

¹⁷⁵ Adorno en “Lukács y el equívoco del realismo” polemiza el concepto de realidad que define Lukács, porque es parcializado y degrada la unidad dialéctica de arte y ciencia hasta convertirla en poca identidad. La obra de arte funde el contenido objetivo con la intención subjetiva, entonces nada empírico permanece inalterable: “El arte no conoce a la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de modo “perspectivista”, sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad”. De esta manera, las dos posiciones, la de Lukács y la de Adorno, son válidas para reafirmar el trabajo escriturario de Loncán, porque por un lado tiene una posición asumida en la sociedad y como observador de ella puede generar una nueva forma de plasmar esa

tecnológicos y urbanísticos producidos en la capital del país ofreció una nueva mirada sobre los acontecimientos. Todo cambiaba vertiginosamente y la fotografía era testigo presencial de ello. Se había producido su masificación, gracias al impacto de las cámaras populares y la introducción del color. Una publicidad de la revista *El Hogar* del 20 de enero de 1933 versa así:

El mar... la playa... la luz... la alegría de los días de veraneo...
¿Cómo retener el recuerdo de estas horas tan agradablemente vividas?
Un kodak le ayudará eficazmente. Tome instantáneas. Con las películas supersensibles kodak Verichrome y con una cámara kodak legítima es tan fácil lograr fotografías magníficas que aún cuando sea la primera vez que lo haga, Ud. no tendrá dificultades.

Loncán supo captar este nuevo modo de representar la realidad a través de las instantáneas. En algunos casos narraba acontecimientos pretéritos, aunque prefería describir lo que veía. De esta manera, su técnica era centrarse en una particularidad del individuo fotografiado evitando hipotetizar sobre conductas posibles del sujeto, por lo que el *kodak* loncaniano se restringe a escenificar a los diversos tipos en sus respectivos lugares de acción. Erich Auebach en su libro *Mimesis* se refería a esta técnica en estos términos:

Pero uno puede confiar en relatar con cierta plenitud lo que ocurre a pocas personas en el transcurso de pocos minutos, horas o, en último caso, días, acertando así, además, con la ordenación e interpretación de la vida que surgen de la vida misma, y que son precisamente aquellas que se dibujan en cada caso, en el interior de los personajes mismos, que pueden encontrarse a cada momento en su conciencia, en sus pensamientos y, más encubiertamente, en sus palabras y en sus actos; pues en nosotros tiene lugar constantemente un proceso de formación e interpretación cuyo objeto somos nosotros mismos: tratamos incesantemente de ordenar en forma comprensible nuestra vida, con su pasado, su presente y su futuro, y nuestro ambiente, el mundo en que vivimos, a fin de cobrar una visión de conjunto, la cual, en verdad, cambia más o menos rápida y radicalmente según que nos veamos más o menos obligados o seamos más o menos propensos y capaces de incorporar nuevas experiencias. Éstas son las ordenaciones y las interpretaciones que los escritores de que tratamos intentan captar en cada momento, y no una sola, sino muchas, ya sean

realidad. Sin embargo, pretende hacer literatura con sus *kodaks*, ajustándose a los cánones artísticos por lo que, como dice Adorno, reproduce fotográficamente una perspectiva de lo que ve en las calles porteñas.

*procedentes de personas distintas, ya sean de la misma en momentos diversos, de manera que del cruzamiento, complemento y contradicción de ellas resulte algo así como una visión sintética del mundo, o por lo menos un problema para el deseo de interpretación sintética del lector*¹⁷⁶. (El destacado me pertenece)

El pasaje citado, si bien es extenso, resume la labor de Loncán como “fotógrafo” de los rasgos principales que describen a un sujeto particular, en un momento particular. No hay un intento de generalizar, pero sí de determinar características comunes de diversos personajes observados. Cuando se refiere al deflorador de escándalos, lo hace en forma individual sobre ese chismoso que vive de los rumores para conseguir cierto “prestigio social”. Sin embargo, por la ciudad transitan muchos como éste que van en busca de la primicia para luego encargarse de su divulgación.

En otro *kodak* describe a un personaje con características muy parecidas, al deflorador que es “El eterno testigo presencial”. También tiene como principal defecto ser chismoso, pero su interés no se restringe a difundir los secretos de las señoritas aristocráticas, sino que deambula por todos los barrios porteños. Se encuentra en el momento exacto en el que ocurre un acontecimiento y, por supuesto, luego es el encargado de dar su testimonio: “Nuestro hombre tiene la virtud de haberlo visto y de haberlo oído todo. Su don de ubicuidad es maravilloso, y llega al punto de permitirle dar fe de hechos ocasionados simultáneamente en los lugares más opuestos del municipio” (Loncán, 1981:314). El deflorador de escándalos y el eterno testigo presencial pertenecen a un mismo grupo, ambos son difamadores y mentirosos. En tal sentido, la tarea del cronista coincide con la definición propuesta por Auebach, a partir de la forma que tiene de interpretar el desfile heterogéneo que se desarrolla todos los días ante su presencia, puede categorizar a ciertos tipos humanos que comparten los mismos rasgos actitudinales, pero, a su vez, logra individualizarlos por un aspecto distintivo que el ciudadano común no percibe a simple vista y él sí porque está avezado en la observación minuciosa.

¹⁷⁶ Erich Auebach, “La media parda”, en *Mímesis: la realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p.517.

IV.2. El álbum de fotografías verbales

En la vida diaria pasan junto a él tipos psicológicos de la más variada naturaleza. Muchos de ellos no sospecharán la inquisición de que son objeto. Pero el observador siempre listo, ha captado con su extraordinaria capacidad receptiva, el gesto denunciador, la deformación profesional la manía inocente o perversa, la flaqueza o el hobby que definen a una individualidad típica y que mañana aparecerán en su intencionada y jocunda caricatura.

Álvaro Melián Lafinur, *Cum grano salis*.

En el apartado anterior me referí a las características textuales que adquieren las instantáneas de Loncán. La diferencia principal entre sus *kodaks* y sus crónicas reside en que los primeros representan el trabajo de un etólogo versado en el estudio del carácter, los hábitos, defectos, virtudes y modalidades del comportamiento del hombre porteño. El nuevo método le permitió retratar en forma panorámica e individual a la sociedad porteña, a la que restringió su objeto de observación. En cambio, en las crónicas anteriores a los “tipos que pasan”, los temas principales que desarrolló fueron la comparación urbanística entre Buenos Aires y París, la añoranza de la vieja aldea millonaria, la modernización de la calle Florida y la incipiente transformación de Mar del Plata como ciudad turística.

Si bien la estructura intrínseca del *kodak* sigue siendo la crónica, tiene nuevas características que serán abordadas en este capítulo. La analogía entre esta tipología textual y la fotografía es posible porque poseen una estructura en común. Julio Cortázar, en “Algunos aspectos del cuento”, estableció una comparación entre dos pares antitéticos, la novela y el cuento con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. El escritor argentino restringe su comparación a uno de los pares antitéticos, el del cuento y la fotografía. Señala la similitud que se produce entre el arte del cuentista y el del fotógrafo, quien también debe recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abra de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión

dinámica que trascienda espiritualmente el campo abarcado por la cámara. En tal sentido, tanto el escritor como el fotógrafo deben limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de “apertura”, de fermento que proyecte la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucha más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.¹⁷⁷

Muchos textos de Loncán fueron leídos como cuentos, debido al carácter literario que presentaban sus crónicas, en donde se narraban situaciones ficticiales. Por ello la comparación establecida por Cortázar también es pertinente para los *kodaks* loncanianos. Una vez que el escritor- etólogo ha identificado su personaje para fotografiar, recorta esa realidad y la imprime en una instantánea. La revista *El Hogar* sintetizó este par análogo en cada número a partir de 1933, puesto que en el sumario anticipativo del siguiente número se promocionaban de igual manera los *Kodaks porteños* de Loncán y el álbum de fotografía, que en ocasiones estaba destinado a difundir algún lugar turístico y en otras mostraban la moda y los estilos de cada temporada. Mientras la publicación retrataba a las actrices y modelos de la época, Loncán retrataba a los hombres simples que hasta ese momento pasaban desapercibidos entre la multitud.

La foto como el *kodak* loncaniano puede ser objeto de tres prácticas: hacer, experimentar y mirar; por ello adquiere funciones tales como la de informar, representar, sorprender, significar, causar una aproximación o un rechazo. La crónica pensada como una fotografía debió adoptar una máscara, más allá de que su función principal estribó en retratar los tipos humanos tal cual eran, debió lograr primero la adhesión y la aceptación de eso que mostraba, porque la sociedad quería ver y saber lo que verdaderamente sucedía, pero al mismo tiempo no estaba preparada para recibir el impacto que esto le podía producir. En tal sentido, Loncán revistió con la máscara del humor y la ironía a sus *kodaks*, para poder ahondar tranquilamente en los defectos que subyacían entre la población.

Su álbum fotográfico cuenta con sólo siluetas de hombres, no hay ningún *kodak* que tenga como protagonista a una mujer, y esto no se debe a una postura machista del escritor en considerar que los hombres son los únicos portadores de malos hábitos y

¹⁷⁷ Cf. Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” en *Obra crítica 2*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2004.

costumbres -engañadores, oportunistas, hipócritas, chismosos-, las mujeres mencionadas en las crónicas aparecen como sujetos sufrientes del accionar masculino o como objetos que se pueden manipular. Loncán escribía para un público principalmente femenino que era el que consumía *El Hogar*. Por esta razón, debió implementar el uso de las máscaras textuales para representar una realidad en la que los vicios sociales se habían propalado por toda la ciudad:

Solteras, casadas o viudas; rubias o morenas, altas o bajas, argentinas o extranjeras, lindas o menos lindas, reservadas o coquetas, altaneras o humildes, dinámicas o contemplativas, burguesas o soñadoras, con tal que sean mujeres y que puedan llegar a convertirse en un programa, las mira, las observa, las detalla, las corteja y las quiere a todas. De ahí salen los grandes “affaires” (Loncán, 1989: 225).

El ejemplo citado representa justamente cómo ve Loncán a las mujeres, como objeto para que los distintos sinvergüenzas las engañen. En la obra loncaniana hay un corpus de crónicas que fueron escritas en formas de carta, cuya destinataria es una amiga del narrador, Lady Chryssie Camelsfield, con quien mantiene una correspondencia fluida. Ella estuvo de visita en el país y ha decidido escribir su libro de viaje, para lo cual *Américus* le cuenta “sobre la República Argentina, su sociedad, su ambiente, sus costumbres”. En una de las epístolas le escribe sobre “La plantadora de frescas” que es aquella mujer que dice una verdad innecesaria para poner en ridículo a su interlocutor. Al finalizar el texto aclara que las plantadoras de frescas son sólo las mujeres y argumenta los motivos por los cuales un hombre no puede ser un “plantador”, pero justamente en la enumeración y en la negación de los motivos se infiere la ironía, porque en realidad significa todo lo contrario.¹⁷⁸ Linda Hutcheon señala que la función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo casi siempre peyorativo.

¹⁷⁸ Las cartas a Lady Chryssie Camelsfield conforman un epistolario muy heterogéneo en donde el lector sólo conoce las misivas de *Américus* y en cada una de ellas el cronista siluetea a un tipo humano diferente, en “¿Engreídas? No...” aplica el mismo método que en “Las plantadoras de frescas” describe a un grupo de mujeres que no son envidiosas ni celosas, sin embargo es esto lo que les critica justamente. Con respecto a las que tienen como protagonista a los hombres son “El optimismo de los guarangos” y “El zonzo inteligente”. Por último cabe destacar que el guarango forma parte de una trilogía, en la cual “El optimismo de los guarangos” es el primero, le sigue el *kodak* “El guarango de la calle 7” y cierra “17 consejos inútiles a una guaranga inventariadora”. Esta última no es una crónica, son como lo expresa el título 17 consejos: “1-No hables tanto de ti misma. 2-No te refieras nunca a tus bienes muebles e inmuebles...”. Estas instrucciones fueron publicadas en *El Hogar* el 15 de diciembre de 1933.

La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo (Hutcheon, 1992:176):

Los hombres insultan, pegan, se baten, pero nunca plantan frescas. Tal vez hay algunos, de una sensibilidad muy fina, espíritus peculiares, a quienes no gusta insultar, ni pegar, ni batirse; también hay hombres que se pintan solos y dicen ¡qué atrevido!; pero son pocos, muy pocos (Loncán, 1981:179).

En suma, las fotos de Loncán se centraron exclusivamente en los hombres. Sin embargo, esta parcialidad se completa con la serie de instantáneas de Alfonsina Storni con quien compartió su trabajo en *La Nación* y *El Hogar*. Con la misma intensidad con que escribió *Américus sus kodaks*, *Tao Lao*¹⁷⁹ escribió sus crónicas para la columna de “Bocetos femeninos” de *La Nación*. Storni propuso a lo largo de sus textos una tipología específica de mujeres, o, como ella misma lo denominó, “tipos femeninos callejeros”¹⁸⁰, que abarca desde la médica hasta la costurera, desde la engañada hasta la emigrada, desde la madre hasta la votante.¹⁸¹ ¿Quién mejor que Alfonsina para escribir sobre la realidad de las mujeres entre las décadas del veinte y del treinta? Textos como “La irreprochable” tiene su correlato masculino en “El círculo vicioso”. Ambos dialogan entre sí, puesto que en el de Alfonsina Storni la mujer se pasa horas arreglándose para salir a la calle y lucir “un fervor estético (que puede alcanzar) el premio de un esposo” (Storni, 1998:136), mientras que en “El círculo vicioso” se presenta el otro lado de la misma situación: un hombre le da consejos a otro sobre cómo encontrar a una mujer con quien tener un *affaire*.: “Bueno, ante todo, para ligar un “programa” hay que buscarlo” (Loncán, 1981:227).

¹⁷⁹ Ver el significado del seudónimo *Tao Lao* de Alfonsina Stoni en María Gabriela Mizraje, *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos, 1999, pp. 176-177.

¹⁸⁰ Alfonsina Storni, *Nosotras... y la piel*. Selección de ensayos de Alfonsina Storni, (compilación y prólogo Méndez Mariela, Queirolo Graciela y Salomone Alicia), Buenos Aires, Alfaguara, 1998.

¹⁸¹ Delfina Muschietti, en “Mujer en pose de combate” define la obra de Alfonsina Storni de la siguiente manera: “Las múltiples modulaciones de la prosa de Alfonsina (cartas, pequeños relatos y diarios, editoriales, textos fragmentarios a modo de reflexiones o sentencias) incluyen pequeñas piezas magistrales que podríamos llamar acuarelas, al modo de las aguafuertes de Roberto Arlt, o instantáneas. La fascinación que la fotografía ejercía en ella puede leerse en sus poemas en prosa llamados *Kodak*. Ese cruce singular la une, por un lado, a Arlt en la posición de escritora profesional y, por otro, a Girondo, en su tensión a lo moderno, la velocidad y el doblez de la mirada irónica, que la muestran en permanente relación de incomodidad con su propio sitio, género y escritura”.

Después de haber clasificado la temática de la antología loncaniana, me referiré a cómo el autor construye la maquinaria verbal del *kodak*. Roland Barthes, en su libro *La cámara lúcida*, explica las diferentes lecturas que se pueden hacer de la diversidad de fotografías -las que aparecen en las revistas ilustradas, las familiares, las artísticas, las de los fotógrafos profesionales- y para ello establece un campo conceptual específico que le permite el análisis de su objeto de estudio. En primer lugar, define como *operator* al fotógrafo, *spectator* somos los que compulsamos las fotos y por último el *spectrum* de la fotografía, que es el objeto.¹⁸² Asimismo, agrega dos terminologías fundamentales la de *studium* y la de *punctum*. El *studium* supone reconocer las intenciones del fotógrafo. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella despunta, o sea, es como si la imagen proyectase aún más de lo que ella misma muestra (*Ibid.*:109).

Ahora bien, aplicar este modelo de análisis a la obra loncaniana produce como resultado la siguiente lectura: Loncán es el *operator* que elige el *spectrum* que puede ser “El guarango de la calle 7”, “El periodista que nunca escribe”, “El confidente de los muertos”, para consensuar con el *spectator* estas radiografías. No obstante, el cronista sabe que en ocasiones puede lograr la aceptación que busca en sus lectores: por momentos algunas fisonomías retratadas, quizás, obtengan el *studium*, que estriba en el reconocimiento del personaje silueteado, pero sin desplegar mayor interés, en cambio en gran parte de las situaciones los lectores encuentran en los *kodaks* el *punctum*, es decir, el disparador personal que cada uno tiene para resignificar el texto. De modo tal que cada *spectator* puede sentirse reflejado en la instantánea que tiene entre sus manos o bien conocer a alguien con las características reseñadas, porque a quién no le ha tocado viajar alguna vez con “El silbador impenitente”, “El lector equilibrista”, “El tiralances desaprensivo” o “El altoparlante insumergible”; todos ellos son personajes frecuentes en los medios de transportes públicos. El narrador sugiere del primero de la tetralogía: “Sufrámoslo, soportémoslo y envidiémoslo, porque este hombre es un hombre feliz. Un hombre feliz, aunque nos perfore los oídos; es una bendición divina y un fenómeno de la naturaleza (Loncán, 1981:490). Más aún, existe la posibilidad de que la crónica en general no sorprenda al lector, aunque puede haber un intersticio por el cual aparezca el punto que hace que el texto deje de ser trivial para convertirse en singular, exclusivo.

¹⁸² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

A medida que Loncán va sumando personajes retratados a su propio álbum de fotografías, el lector asiste a esta colección, porque el narrador establece una red interdiscursiva entre *kodak* y *kodak*. En reiteradas ocasiones alude a semblanzas anteriores, en “Es muy amigo mío, pero”... comienza mencionando a “El confidente de muertos ilustres”: “Hemos hablado ya del confidente de muertos ilustres. Existe otro personaje que no espera la muerte de sus contemporáneos para puntualizar sus defectos. Y a diferencia de aquél no tiene por qué ser anciano, ni por qué frecuentar exclusivamente los círculos aristocráticos, ni por qué ser un perfectísimo insignificante” (*Ibid.*: 348). Otra comparación la establece entre “El etiólogo de las grandes fortunas” con “El husmeador de quiebras”:

El etiólogo de las grandes fortunas tiene un pariente cerca que se le parece mucho, que se identifica psicológicamente con él en lo que se refiere a su preocupación agresiva por el dinero de los demás, pero que se diferencia de su deudo en que lejos de ser un pobrete goza de rentas abundantes y está cubierto de toda inquietud de carácter material (*Ibid.*: 353).

La alusión al relato anterior es una de las estrategias que utiliza para armar la red intertextual que conecta cada una de las siluetas y de esta forma va conformando el álbum que comparte con el lector, quien está avezado en el reconocimiento de estos guiños frecuentes. Pero ¿por qué está tan seguro de que el lector sigue su registro, si publicaba un texto mensualmente? La recepción de este corpus de doce *kodaks* se dio en forma correlativa durante los meses de 1933¹⁸³. El 6 de octubre de ese año la revista *El Hogar* publicó tres de los “tipos que pasan”: “El etiólogo de las grandes fortunas”, “El husmeador de quiebras” y “La cosa está que arde”. La trilogía tiene en común que los sujetos retratados comparten las mismas características: son chismosos, aduladores y poseen un falso conocimiento sobre el tema del cual se jactan de ser expertos.

En cuanto a la certeza que Loncán tiene sobre la aceptación de su nuevo estilo de escritura, pasa por diferentes modulaciones. En primer lugar, eligió restringir su grupo lector publicando los *kodaks* solamente en *El Hogar*; de haberlo hecho en *La Nación*,

¹⁸³ La segunda antología que corresponde a *La conquista de Buenos Aires* se recopiló de los textos que aparecieron entre 1934 y 1935.

no podría haber controlado el nivel de aceptación de los mismos. Si bien ambas publicaciones tuvieron alcance nacional, lo que determina la elección del lector tiene que ver con que el periódico es leído por un grupo heterogéneo de lectores- compuesto tanto por hombres como por mujeres-; en cambio, la revista estaba dirigida, principalmente, a un público femenino¹⁸⁴. Por otro lado, y no menos interesante, tiene que ver con la estrategia lúdica de escribir a la manera de una fotografía en una publicación que tenía destinada las páginas centrales-diferenciadas por la calidad de sus hojas- a los álbumes fotográficos de lugares turísticos, banquetes, homenajes y desfiles.

La publicidad de la cámara de fotos de George Eastman también era atrayente y, mientras la revista promocionaba las vacaciones en el interior del país, trataba de convencer a los turistas de que no se fueran sin su Kodak. Desde los primeros años del siglo XX, la empresa Eastman había popularizado a través de las publicidades en las revistas ilustradas el *slogan* “Usted oprima el botón, que nosotros haremos el resto”. Pero fue durante la década 30 cuando se produce un cambio en el mensaje publicitario, se asumen nuevas técnicas y formas de abordarlo. El avance se origina en el uso estratégico de los elementos lingüísticos e iconográficos con la intención de convertir al ser humano en objeto de consumo. Las publicidades comienzan a promover niveles de libertad y felicidad. Los elementos lingüísticos y gráficos se combinan de manera tal que dejan de ser publicidades descriptivas para transformarse en argumentativas, que contribuyen a la persuasión de las mujeres. Los avisos insertados en las revistas semanales, según Beatriz Sarlo, hablan al público, pero también hablan de él¹⁸⁵. La belleza y la salud son dos de los grandes temas que predominan en este hebdomadario. Los publicistas apelaron a marcar tendencias estéticas a través de las innovaciones en este campo, como lo eran la depilación definitiva, los productos de cosmética (jabones, talcos, perfumes, cremas) y la indumentaria de moda.

En este contexto se insertaron las publicidades de la cámara, cuya estrategia persuasiva estaba puesta en la imagen-una mujer sonriente sacando una foto en la playa- y en el texto que apuntaba a explicitar el placer generado por el registro de esos momentos felices de las vacaciones. De este modo, la combinación del mensaje lingüístico, con cadenas nominativas, usos de adjetivos (fácil, magníficas,

¹⁸⁴ En 1935 la revista cambia su epígrafe de presentación “Ilustración Semanal Argentina”, por el de “Para la mujer, la casa y el niño”.

¹⁸⁵ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985, p.46.

supersensibles), adverbios (eficazmente, agradablemente) y puntos suspensivos que indican una interrupción momentánea con la intención de provocar una reacción emocional en el lector: “El mar... la playa... la luz...la alegría de los veraneos...” renueva el mensaje publicitario.

A su vez, *El Hogar* tenía una sección titulada “El arte en la fotografía” que consistía en una instantánea capturada naturalmente. En la edición del 21 de abril de 1933, la foto publicada es la de un perro siguiendo a un gato que ha logrado refugiarse en un árbol. En ese número, en las páginas 3, 4, 5 y 60 aparece “Un error de imprenta” de *Américus*. En tal sentido, la publicidad, la foto artística, el álbum de fotografías y la crónica loncaniana forman un todo compacto en el que se apela al mismo sentido: el visual. Así, Loncán se vale de estos elementos paratextuales y peritextuales para insertar su producción; por supuesto, esos componentes se pierden en la recopilación en el libro. La ilustración tiene como función reforzar lo que el texto enuncia. Los *kodaks* iban acompañados con dibujos que sugerían las particularidades de los personajes retratados. En la mayoría de los casos estas ilustraciones estaban a cargo de Oscar Soldati, el director artístico de la revista.

Por último, como la crónica es un texto que fusiona las tramas narrativa y argumentativa, necesita de los recursos propios de esta segunda trama para fundamentar la estructura de lo real. En los próximos apartados analizaré las crónicas como un patrón argumentativo y como un relato de acontecimientos, en la que se desplegará todo el abanico de estrategias que utiliza el narrador-cronista en sus *kodaks*. Roberto Marafioti señala que el discurso supone un soporte que le da forma y poder y que permite su reconocimiento (Marafioti, 2003:11), al repetirse la misma técnica en todos los *kodaks* hace que estos sean fácilmente reconocible en la diversidad textual. Dicho de otro modo, Loncán utiliza el mismo molde para escribir sus “tipos que pasan”- anáforas, metáforas, analogías, neologismos, por nombrar sólo algunos-. En suma, al usar este procedimiento permite que el lector se familiarice con ellos y los considere textos sencillos; sin embargo, subyace en ellos todo un andamiaje interesante de analizar.

IV.3. Las estrategias “kodákicas”

Como veremos, la iconografía de los dos primeros libros de Gironde se torna un equivalente “kodákico” de sus descripciones verbales. Jorge Schwartz.¹⁸⁶

Detrás del simple relato del *kodak* aparece una fuerte crítica social a los diferentes estereotipos humanos que invadían la ciudad. A través de las más variadas argumentaciones, ponía en evidencia las conductas deleznable. El lenguaje “kodákico” construye así su semiosis a partir de materiales ideológicos y experimentales: las costumbres que distinguen lo permitido, lo prohibido, lo dudoso en los “tipos que pasan...” por la ciudad y conforman el material de observación de Loncán.

Los títulos son un anticipo de esa cuestión ética que el cronista pone a consideración de los lectores: “El comisionófilo polivalente”, “El cultivador de embajadores”, “El simpático profesional”, “El viajero inadvertido”, entre otros sintagmas irónicos en los que simula cierta empatía, pero que en realidad encierran burla. El autor sabe que toda argumentación implica una selección previa, de hechos y de valores, acompañada de descripciones formuladas de una manera particular, en un lenguaje y con una intensidad que varía según la importancia. Sus textos revestidos de humor reflejan el conato de una sociedad circense, en donde sus habitantes no respetaban a su prójimo y cada cual atendía su propio juego¹⁸⁷.

Loncán fue un gran argumentador, cada vez que hacía uso de la palabra en público deslumbraba a su auditorio por la destreza verbal de sus discursos. En sus textos es posible determinar cómo aplica las técnicas retóricas para plantear diversas situaciones en las que los valores del personaje retratado definen si una conducta es honesta o deshonesto. En consecuencia, establece pruebas en las que pone en evidencia al sujeto retratado (*inventio*); luego las fundamenta (*dispositio*) a través del uso de diferentes recursos y tropos (*elocutio*); para hacer hincapié en su opinión encubierta por

¹⁸⁶ Jorge Schwartz utiliza este neologismo para describir *Kodak*, (1924) título de una serie de poemas de Oliverio Gironde que concibió a modo de fotografías verbales. Cf. Schwartz, Jorge, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2002, p.115.

¹⁸⁷ Enrique Santos Discépolo escribió en 1934 *Cambalache*, un tango que ilustra la misma sociedad que Loncán analiza en sus *kodaks*. ¡Hoy resulta que es lo mismo/ser derecho que traidor!.../¡Ignorante, sabio o chorro,/generoso o estafador!/¡Todo es igual!/¡Nada es mejor!/¡Lo mismo un burro/que un gran profesor!/No hay aplazaos ni escalafón,/los inmorales/nos han igualao./Si uno vive en la impostura/y otro roba en su ambición,/¡da lo mismo que sea cura,/colchonero, rey de bastos,/caradura o polizón!...

la ironía, lo que le permite lograr un efecto humorístico. Asimismo, utiliza en sus textos un abanico de recursos que le sirven para persuadir a los lectores, a través de la risa, de circunstancias complejas.

Cada *kodak* es un llamado de atención, que advierte al lector de la vorágine de “tipos que pasan...”. El sintagma entrecomillado resume la tarea del cronista que es quien los ve pasar ante su ojo fotográfico. Los puntos suspensivos indican que hay una interrupción en el enunciado y, por lo tanto, es el lector el encargado de inferir la idea que concluye la estructura. Pasan por la ciudad, se convive con ellos diariamente, sus presencias ayudan a definir la vida en Buenos Aires.

Las cuestiones éticas surgen y tienen que ver con problemas de diversa índole. Loncán no intenta determinar qué está bien o qué está mal, pero sí trata de evidenciar conductas que se podrían evitar como las del “Guarango”, la del “Husmeador de quiebras” y “El eterno testigo presencial”. Como especialista en retórica utiliza diversas estrategias argumentativas y una amplia variedad de recursos. No sólo hace uso de la ironía, sino también de la anáfora, la analogía, la metáfora y la definición. La anáfora es una de las figuras más simple, pero resulta interesante el uso que hace de ella porque le sirve para profundizar en la fisonomía de su silueteado con la finalidad de que permanezca en la memoria del lector:

El cultivador de embajadores es siempre un distinguidísimo caballero, más bien ilustrado, rico, elegante, ceremonioso [...]

El cultivador de embajadores, que ignora todas las ingratitudes del oficio de Dosst, de Temple y de Bismarck, saborea, en cambio la parte agradable del métier, sin que llegue nunca para él la doble preocupación. [...]

El cultivador de embajadores es, pues, un gourmet con todas las de la ley, y su personalidad se agranda cuando en la sobremesas, frente a una *Fine Edouard VII Imperial* y saboreando un *Partegas, crème de la crème*, los invitaos no ocultan su admiración por el tino con que sabe escalonar entre plato y plato un Jerez Tío Pepe, un vino del Rhin Winker Homberg de 1921 (Loncán, 1981:484-488).

“El cultivador de embajadores” encuentra su complemento en “El periodista que no escribe nunca”, ambos simulan ser lo que no son y ejercen con total impunidad

profesiones para las que no acreditan un título oficial. El primero de los personajes es un aristócrata que concurre a las reuniones más importantes para relacionarse con los embajadores, a quienes agasaja con cenas y bailes. Logra el reconocimiento de los otros y su valoración, pero a través del engaño y las apariencias. La analogía es usada para establecer relaciones intertextuales, es decir, todo el grupo de instantáneas se relacionan entre sí y cada hombre silueteado tiene su par análogo; además, se presenta en los casos en los que no se pueden prever los términos que se pondrán en correlación. Chaïm Perelman asegura que su valor es permitir la formulación de una hipótesis que se debe comprobar por inducción (Perelman, 1989:569). Recortar un pasaje que ejemplifique cómo actúa este recurso en la obra loncaniana es arbitrario, porque toda ella está estructurada sobre la analogía, a veces con fines aclaratorios pero la mayoría de las ocasiones para lograr el efecto humorístico que revela, *per se*, una gran capacidad de observación, de fineza, de penetración psicológica, de rapidez mental:

Así como en los bancos y demás establecimientos de créditos actúan funcionarios y empleados que tienen por misión profesional cerciorarse con reserva y habilidad de la marcha de los negocios generales para inferir la solvencia de los clientes o de los que pueden serlo, “sale métier” como protesta cualquier persona en Francia refiriéndose a su propio oficio, pero que es necesario, indispensable, e imprescindible como ese órgano que se llama “píloro” en el cuerpo humano y que según afirman los médicos a pesar de su nombre ridículo no deja de tener importancia, existe en la vida social el husmeador de quiebras absolutamente gratuito y aficionado que invierte su inteligencia y su tiempo en balconear los desastres económicos del desprevenido prójimo (Loncán, 1981: 353).

La analogía es uno de los recursos que le permite la intertextualidad entre sus propios *kodaks*, porque se sirve de un personaje silueteado con anterioridad para presentar un nuevo arquetipo. Por otro lado, la capacidad argumentativa de la metáfora le permite construir comparaciones tácitas lo suficientemente sólidas e impactantes para llamar la atención del auditorio por la eficacia de los términos puestos en relación. En cuanto a la definición, según Roberto Marafioti, es una figura retórica cuando lleva no a clarificar el significado de una idea, sino a poner en evidencia el efecto persuasivo que

se busca¹⁸⁸. Un ejemplo que sintetiza el uso de los dos últimos recursos mencionados es “El comisionófilo polivalente”, texto que, según Manuel Gálvez, Loncán escribió para ridiculizar y burlarse de la figura de Carlos Ibarguren, quien le había quitado el tercer lugar en el Premio Nacional porque era el presidente de la Comisión de Cultura. El cronista se vale de este hecho y a través del neologismo “comisionófilo” alude a todas las comisiones a las que este personaje verdaderamente pertenecía. El nombre ha sido cambiado por el de Yamandú Zuaznábar Adrogué, quien casualmente también formaba parte, al igual que Ibarguren, de la Academia de Letras y la Cooperación Intelectual.

- “El periodista que no escribe nunca”

La ironía y el humor son estrategias de construcción y desconstrucción del sentido que están determinadas por las necesidades de cada lector y por las posibilidades de interpretación del mundo. De modo tal que la circunstancia histórica determina los modos de hacer humor. Un lector actual que indague en la literatura humorística argentina del siglo XX, encontrará referencias directas a la obra de Arturo Cancela, Méndez Calzada, Roberto Gache y Enrique Loncán, pero necesitará más que una lectura reflexiva para comprender de qué se reían estos escritores en las décadas del veinte y del treinta¹⁸⁹. Muchos textos fueron escritos como parodia de géneros ya consolidados. Sin embargo, con el transcurso de los años esa fuerza se va diluyendo, aunque, el discurso preexistente no sea evidente para el lector, el texto paródico sigue siendo parte de un juego dialéctico. En tal sentido, es posible que la parodia no sea resignificada por el lector diacrónico de los textos loncanianos, pero la ironía sí se puede inferir porque se despliega tanto a nivel semántico como pragmático.

Los colegas de Loncán-periodistas, políticos, profesores- desempeñaron papeles dramáticos en los *kodaks*, en muchos casos, y hasta los caricaturizó como en el referido caso de Carlos Ibarguren. El autor los describe en lo físico, los caracteriza en lo moral y los hace intervenir en los diálogos como personajes, y tal vez, sean estos “puntos de

¹⁸⁸ Véase Roberto Marafioti, *op.cit.*, p.198.

¹⁸⁹ Luis Alberto Murray en su Prólogo a *Humorismo argentino*, justifica en el apartado que titula “No «están» todos los que «son»” el motivo por el cual deja a fuera del corpus de 40 escritores a Enrique Loncán y Roberto Gache. Del primero dice: gran orador y estimable cuentista: muy difícil, si no imposible de extractar. Roberto Gache, Omar Viñole, Juan Filloy: nuestras más rendidas excusas. ¡Espacio, espacio!

indeterminación” los que el lector no puede actualizar, debido a que muchos nombres incluidos en las crónicas actualmente carecen de referencia explícita.

Luaro Zavala encuentra en la ironía una naturaleza contextual, paradigmática y proyectiva¹⁹⁰. En “El periodista que no escribe nunca” la ironía se produce a nivel contextual, porque el referente implícito es un colega que todo el grupo de periodistas de *La Nación*, *El Hogar* y *La Prensa* conoce y que los lectores también saben de quién se trata, puesto que ha sido mencionado en diversas situaciones. En este *kodak* no da su nombre, se refiere a él como López, Martínez o García- nominaciones que no son un correlato directo con algunos de sus compañeros de redacción. En primer lugar, cabe destacar que fue publicado en *El Hogar* el 3 de noviembre de 1933, unas semanas después de haberse realizado el homenaje a dicha revista, al que asistieron todos sus colaboradores. Las fotos y los discursos que se propalaron esa noche fueron publicados el 20 de octubre. Loncán fue uno de los oradores, conjuntamente con Harry Wesley Smith, presidente del directorio, y el director del semanario, León Bouché. La fotografía panorámica muestra a todos los concurrentes, luego hay tres en las que se ven a los disertantes haciendo uso de la palabra y el álbum se cierra con un par de fotos más. En el número del 13 de octubre aparece el anuncio “*El Hogar* está de fiesta”¹⁹¹:

Los colaboradores del “El Hogar” se complacen en invitar a usted a la comida que se efectuará el Viernes 13 del corriente a las 21 hs. En el Plaza Hotel, celebrando su actual orientación literaria y artística, inspirada en el más puro nacionalismo intelectual. Los escritores y artistas que firman la presente invitación consideran que es oportuno señalar el hecho y estimular a quienes sabe interpretar a través de la obra periodística, el verdadero sentimiento argentino, reuniéndose todos en una fiesta cordial, que sea al propio tiempo una expresión de solidaridad en los mismos ideales.

¹⁹⁰ Define la naturaleza contextual de la ironía como la posibilidad de reconocer una contradicción entre el sentido del enunciado y el referente implícito. La proyectiva: el lector “proyecta” sobre el texto un sentido implícito, pero cuya presencia es facultativa, es decir puede pasar desapercibida. La paradigmática: cada caso debe ser estudiado en función del contexto de lectura desde el cual se propone una determinada interpretación. Cf. Lauro Zavala, “El humor y la ironía, entre el juego y la paradoja”, *Alba de América Revista Literaria*, Instituto Literario y Cultural Hispánico, n° 30- 31, vol. 16, julio 1998, p.264.

¹⁹¹ El principio del aviso decía: *El Hogar* está de fiesta. Sus colaboradores y amigos han querido reunirse esta noche en un banquete que se realizará en el Plaza Hotel. El concepto y el significado de este ágape cordial, están sintetizados en la invitación intelectual y artística de la metrópoli.

El pasaje citado se completa con la extensa lista de colaboradores de la revista. Entonces, que semanas después aparezca publicado “El periodista que no escribe nunca” no es una simple coincidencia. En el *kodak* se alude a estos hombres que se hacen pasar por periodistas en banquetes que realizan las redacciones de las diferentes editoriales: “-Fíjense cómo se las arregla Martínez, el de *El Hogar*, para salir siempre en la fotografía”. El narrador asegura que todos lo conocen, pero nadie lo ha visto escribir ningún artículo. Es probable que en el conjunto de nombres que figuraban en el aviso haya estado este “periodista” y Loncán valiéndose de eso haya escrito este *kodak*, situación típica en la obra loncaniana, puesto que en todos sus textos se vale de un hecho público o privado que le aconteció a él o le fue referido. De igual modo, como esto entra en el plano de las conjeturas, opto por recurrir a otra situación análoga referida en “La sentenciosa tos del doctor Altamira”. En esta crónica se va a realizar una reunión para agasajar a Pedro Altamira, y en el comienzo el autor reproduce un relato metadieético: la invitación al evento, aunque lo más importante estriba en el acopio de una larga lista de personalidades que asistirán sólo para salir en las fotografías, pero que no desempeñan ninguna profesión definida¹⁹²:

El doctor Pedro Altamira se convenció a tiempo de que en este país, la humildad no sirve para nada y de que el éxito sólo acompaña a los que lo buscan ruidosamente, a los que solicitan o mendigan el aplauso público, a los que logran notoriedad de cualquier manera, a los que aparecen en diarios y revistas, con motivo o sin motivo, a los que viven llamando la atención (Loncán, 1981:124).

Lo notable del ejemplo anterior es que este texto pertenece a 1928, fue publicado en *La Nación*, el domingo 7 de octubre. La nómina de suscriptores a la invitación del banquete estaba conformada por nombres de gran notoriedad, y, muy al estilo de Loncán, algunos aparecieron tergiversados. El escritor de *La maestra normal* que se ha reconocido en la lista argumenta: “Recuerdo un libro *La Conquista de Buenos Aires*, colección de cuentos o relatos. En uno de ellos, le van a dar un banquete a cierto “llegador”. La lista de los firmantes de la invitación tiene una gracia extraordinaria, sin

¹⁹² A esta crónica le antecede “El doctor Pedro Altamira (Secretario)” en donde es presentado como soltero, de cuarenta años de edad, “un hombre casi perfectamente feliz”, y la última de la serie es “El círculo vicioso”. La trilogía fue publicada en *La Nación*.

bien son pocos los que pueden saborearla” (Gálvez, 1962:340). De esto último se constata que la ironía contextual, en ocasiones, no se puede “saborear”, porque Loncán se refiere en sus textos a sujetos por él conocidos, de modo tal que el lector no siempre puede saber de quién se trata, y en estos casos, la naturaleza proyectiva de la ironía, en términos de Zabala, pasa desapercibida.

El cronista loncaniano utiliza diversas estrategias para lograr la ironía, entre las cuales se encuentran a nivel semántico la homonimia y la polisemia, así como también las largas enumeraciones, adjetivación redundante y a nivel sintáctico, elige sintagmas con estructuras similares que se repiten, proposiciones incluidas adjetivas y usa la parentética para introducir la frase irónica.¹⁹³

En suma, todos los juegos dialécticos que plasma Loncán en sus crónicas tienen un fundamento. No elige escribir sobre el periodista que figura ser pero que no es simplemente por placer, hay en el texto una clara denuncia que se ve minimizada cuando dice: “Además el periodista que no escribe nunca tiene mil recursos para mantener ese inofensivo engaño que lo llena de orgullo y le concede una situación expectable en la convivencia social”. Después agrega: “Por razones explicables este personaje que se limita a tomar café en las imprentas y a transmitir todos los rumores que corren, no goza de sueldo alguno”. Los pasajes citados lo describen, en definitiva, como un pobre tipo; sin embargo es un oportunista, chismoso que se aprovecha del engaño para entrar gratis a todos los eventos sociales: “Loado sea este simpático y movedido personaje que conoce todas las ventajas y ninguno de los inconvenientes de la profesión”. Evidentemente, no es simpático y no se está refiriendo a él como un hombre honorable, cuyos valores morales deban ser causa de una semblanza, sino todo lo contrario. De modo que en esta yuxtaposición de lógicas opuestas se encuentra la ironía que, combinada con los juegos de las reglas del sentido común, producen el efecto humorístico.

El humor es capaz de construir una víctima y en los *kodaks* los que recurren a ciertos ardidés para triunfar son el blanco de ataque permanentemente. Así, el periodista

¹⁹³ Cito un ejemplo del uso de la ironía a nivel sintáctico: “El simpático profesional de nuestra aldea millonaria, que no ha sido previsto por Tissot, ni por Perrault, ni por Van Svieten, ni por Haller, ni por Malnner, ni por Whith- (¿qué dirá el ñato Sarmiento Laspiur sobre mi erudición acerca de los fisiólogos que han agotado el estudio de la simpatía?)-; nuestro simpático profesional para llegar a serlo, necesita, ante todo, una máscara exterior sin la cual todas sus cualidades internas no le conducirían a ninguna parte. (Loncán, 1981:475-476)

que no escribe nunca, como el tipo que asiste a las reuniones sólo para lograr beneficios personales, están caracterizados a través de un mosaico de subjetividades y enfocados como pluralidades en contraste: es periodista pero no escribe, lo reconocen como miembro de una publicación periódica pero no cobra un sueldo, nadie lo ha visto publicar un artículo, pero todos lo reconocen como un colega, no tiene un prestigio periodístico en su haber, pero se ubica en los sitios de honor en los eventos a los cual asiste.

- “El recetador automático”, “El único que sabe lo que es el dumping” y “El guarango de la calle 7”

Hasta acá he señalado cómo Loncán utiliza las técnicas retóricas en el discurso y sus diferentes recursos. En este apartado abordaré el *kodak* desde la trama narrativa, y para ello aplicaré las categorías propuestas por Gerard Genette en el “Discurso del relato”. El crítico francés propone un método de análisis del discurso narrativo y elabora un dispositivo conceptual específico a partir de las categorías tomadas de la gramática del verbo: tiempo, modo y voz. En primer lugar distingue tres aspectos que conforman la realidad narrativa: historia (diégesis), relato (discurso) y narración (el acto de narrar considerado en sí mismo) (Genette, 1989:75-327).

La intención de aplicar la teoría del relato a los *kodaks* aspira a mostrar cómo Loncán construye un texto, que aparentemente tiene una estructura sencilla, es breve y está destinado para un lector de una revista de interés general. Además, en todo este trabajo insistí en el postulado de categorizar a Enrique Loncán como un escritor humorista. En los capítulos precedentes fundamenté el uso paródico del estilo escriturario de la generación del 80 y el pastiche de las *causeries* de Lucio V Mansilla. En este caso utilizaré como modelo de análisis a un *kodak* en particular, pero cabe aclarar que es aplicable al resto de la antología *kódika*.

El protagonista en “El recetador automático” es uno de los tipos humanos que recorren la galería loncaniana de los expertos en un saber obtenido a través de la experiencia callejera. En tal sentido, conforman este grupo: “El único que sabe lo que es el *dumping*”, “La cosa está que arde”, “El husmeador de quiebras” y “El etiólogo de las grandes fortunas”. La característica principal de estos *kodaks* reside en fotografiar a

esos hombres que dicen poseer un conocimiento, pero que en realidad es sólo “fanfarronería”, uno de los rasgos definitorio del carácter de los porteños, según el autor.

Así como hay personas que tocan el piano de oído, nuestro personaje sabe medicina de oído, y como buen aficionado, no se explica para qué los médicos se toman tanto trabajo en meterse infinidad de libros en la cabeza, cuando todo es cuestión de pálpito (Loncán, 1981:339).

Este es uno de los ejemplos que caracteriza al hombre común de la gran urbe. La ciudad masificada ha dado lugar a la grosería, la vulgaridad y la dureza del hombre metropolitano. Tanto en el exterior como en el interior mismo del país se consideraba a los habitantes de la capital porteña, prepotentes, fanfarrones y poseídos por un sentimiento de superioridad. Si el individuo se jacta de tener una fortuna o un saber que no tiene, es un mentiroso y un fanfarrón; pero si verdaderamente los tiene, sigue siendo un presuntuoso. Lo cierto es que entre 1890 y 1930, durante cuarenta años, la superioridad de la Argentina era enorme -y, además, tan manifiesta- que esa arrogancia del argentino (y sobre todo del porteño) en el continente sólo podía producir antipatía y resentimiento. En efecto, en todos esos años los demás países de América Latina - particularmente, Chile y Brasil-, lucharon para alcanzar el nivel de ese paradigma que era la Argentina; y, si era posible, sobrepasarlo. Mientras que los propios argentinos no se ocupaban del problema, debido a que tenían la mirada puesta en Europa o habían perdido el encanto por los nuevos modos de vida:

Ignoro si esta malcrianza colectiva es una de las tantas consecuencias de la vida moderna, tan agitada y llena de complicaciones materiales, o si es debida a que hoy nadie es suficientemente rico para disponer del tiempo destinado para ser amable con todo el mundo. Debe haber algo de una y otra cosa en esa pereza epidémica que muy a pesar nuestro nos hace pasar como unos verdaderos “guarangos”.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Enrique Loncán, “El cumplidor contagioso”, en *Las charlas de mi amigo*, ed. cit., p.343.

A ese hecho real, producido por la gran riqueza del país, por su nivel de instrucción, por su nivel sanitario, por su cultura, se agregaba la soberbia del habitante de la capital que fue muy bien retratada en las revistas ilustradas de esos años, a través de las caricaturas y de los textos humorísticos: se lo presentaba como vulgar, grotesco y, en término loncaniano, como un “guarango”. No hay otro personaje que sea tan repulsivo para el cronista como éste, puesto que reúne todas las características de los otros tipos humanos. El guarango circula por toda la ciudad, quiere sobresalir del resto y cae en un cúmulo de vicios que sintetiza al típico porteño que Loncán trata de poner en evidencia: “siempre ruidoso, siempre llamativo, siempre dado a hacerse notar en cualquier forma, no tiene dudas sobre nada y lleva en su irrefrenable optimismo la faz extraordinariamente saludable de su personalidad”¹⁹⁵.

En suma, una característica que debía ser virtud del ciudadano, quien reúna todos los recursos antes mencionados, terminó siendo uno de sus principales defectos. En la serie de arrogantes que circulaban por todas las clases sociales, el recetador automático tiene su correlato en “Él único que sabe lo que es el *dumping*”:

Me parece muy natural que se tenga el deseo y la curiosidad de conocer a fondo el grave problema económico del momento y nada es tan útil, simpático y plausible como ilustrarse sobre el particular recurriendo a fuentes bibliográficas y personales que tienen autoridad científica o práctica en la materia. Pero oír las jactanciosas perogrulladas del estadista consagrado por sí mismo o por sus “familiares”, como se dice ahora, para resolver los problemas que no pueden dilucidar Mac Donald, Daladier, Dunning, Hull y Roselvelt, es un suplicio sólo comparable al que debe experimentar lógicamente un perro, premiado o no por el Kennel Club, cuando le atan un tacho a la cola (*Ibid.*: 342).

El estilo entre ambos textos es similar. El cronista presenta en escena a dos personajes, el recetador que circula en las esferas de la clase media y el único que sabe lo que es el *dumping* en la aristocracia porteña. Los caracteriza acentuando los rasgos caricaturescos para obtener el efecto humorístico. En el primer *kodak* termina con una ironía, procedimiento que permite el reconocimiento de una intención humorística, y

¹⁹⁵ *Ibid.*, “El guarango de la calle 7”, p.503.

que a su vez va a depender de lo que la semiótica literaria llama la enciclopedia del lector, lo cual generalmente pertenece al terreno del sentido común y tiene una naturaleza intertextual, asociativa y sintagmática. Intertextual: el lector debe establecer reglas que ha reconocido como lector frecuente de los textos loncanianos. Asociativas: porque debe establecer asociaciones entre el texto humorístico y las reglas lingüísticas, lógicas, ideológicas o literarias que le permiten reconocer la intención humorística del texto. Sintagmática: en la medida que la crónica establece la actualización de las reglas mencionadas, para inmediatamente establecer una ruptura en relación con las expectativas códicas, el lector, al reconocer esta ruptura, reconoce también las mismas convenciones que hacen posible esta ruptura. En otras palabras, el lector loncaniano no se sorprende con el final del texto, porque sabe o intuye que será de esa manera:

-El caso es que me estoy tratando muy bien con el doctor Lucio García. Además, si no me equivoco, el coronel Turpiales ha muerto.

- Sí, ha muerto, pero no de los riñones. Era guapo del tráfico, y al cruzar las bocacalles caminaba despacito, desafiando los vehículos. Una tarde tuvo un incidente personal con un ómnibus y, naturalmente, salió perdiendo, porque se fracturó la base del cráneo.

-¡Pobre coronel!... ¿Y no pudieron salvarlo?

-Desgraciadamente, yo no estaba entonces en Buenos Aires. De lo contrario, conozco una pomadita... (*Ibid.*:340)

Los puntos suspensivos cierran el ciclo que nunca termina, puesto que el protagonista seguirá recetando. La misma estrategia utiliza en “El único que sabe lo que es el *dumping*”. El interlocutor del personaje retratado se queda literalmente dormido dejándolo hablar solo sobre sus reiterados conocimientos financieros.

El tiempo en las crónicas loncanianas es cronológico, aunque las anacronías le permiten ingresar en la diégesis situaciones en las que los personajes se vieron involucrados con otros ya silueteados. La analepsis en el recetador le permite referirse a un discurso pretérito al momento de la enunciación:

-Vea, amigo; el coronel Turpiales anduvo más de cinco años quejándose de ese mismo dolor a los riñones que usted padece. Lo vieron dieciocho médicos, sin resultado. Hasta que una vez, conversando conmigo en el atrio del Pilar, durante una misa de cuerpo presente, yo le indiqué estas pildoritas y santo remedio. (*Ibid.*:340)

La duración indica el movimiento narrativo que ha sido reducido a cuatro formas fundamentales: pausa descriptiva, escena, resumen y elipsis. En el *kodak*, la escena le permite dar una cierta agilidad al relato, mientras que la pausa es muy breve pero significativa, porque el lector puede tener una idea precisa del personaje descrito. En tal sentido, el protagonista conversa con un posible paciente a quien intenta convencer de que se opere y lo caracteriza diciendo: “El recetador automático no es médico, es cualquier cosa menos médico. Si lo fuera no sería espontáneo, gratuito y agresivo: sus tres características fundamentales” (*Ibid.*: 339). En cuanto al resumen, el cronista tiene la habilidad de narrar un suceso en breves líneas que den cuenta de cómo es el accionar cotidiano del tipo que esboza.

La frecuencia establece las relaciones de repetición entre el relato y la diégesis. Es uno de los aspectos esenciales de la temporalidad narrativa. De las cuatro formas que existen de repetir o no un acontecimiento, el cronista se vale de un relato iterativo, es decir relata en una sola vez lo que sucedió varias veces. Al ser una narración sintética de los acontecimientos producidos y reproducidos durante una serie iterativa compuesta por un cierto número de unidades singulares, la serie está definida en primer lugar por la especificación: “-Vea, amigo; el coronel Turpiales anduvo más de cinco años quejándose de ese mismo dolor a los riñones que usted padece”. De esta manera la anécdota contada por el recetador viene a ilustrar un desarrollo iterativo, subordinado a su vez a una escena singulativa, en otras palabras, un suceso que es narrado una vez como el encuentro entre el protagonista y el enfermo, refiere a otro suceso que tuvo lugar en un pasado del recetador.

La segunda categoría de la teoría es el modo narrativo que tiene en cuenta la regulación de la información narrativa. A su vez comprende la distancia con respecto a lo que se relata y la perspectiva a través de la cual se regula la información, según las capacidades de conocimiento de un personaje.

Con respecto a la distancia se debe distinguir entre diégesis (relato asumido por el narrador) y mimesis (cuando la narración da la ilusión de ser asumida por un personaje). De esta manera, se subdivide en dos categorías: el relato de los acontecimientos y el relato de las palabras. El primero hace referencia a la información

otorgada en la diégesis, que contribuye a obtener el efecto de realidad que plantea Barthes:

El detalle concreto crea la ilusión de connivencia directa de un referente y un significante. Esta ilusión referencial produce el efecto de realidad: los detalles connotan lo real, dicen: "nosotros somos lo real". En esto se basa el nuevo verosímil que constituye el realismo (entendemos por él todo discurso que acepte enunciados acreditados por el referente)... Este verosímil procede de la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo (significante, significado y referente) para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y de su expresión¹⁹⁶.

En tal sentido, la ilusión referencial que produce el recetador automático coincide con la descripción real de cualquier sujeto que tenga como hábito saber de medicina a través de conocimientos obtenidos por la práctica. El lector generalmente conviene con el cronista y puede reconocer en la muchedumbre al personaje descrito por Loncán. En cuanto al relato de las palabras, el escritor presenta en la mayoría de los *kodaks* un discurso narrativizado, en este caso combinado con el discurso mimético, en donde el narrador simula ceder la palabra a sus personajes.

La perspectiva en los *kodaks* suele ser la misma, una focalización cero. Sin embargo, en las crónicas es frecuente la alternancia entre el relato no focalizado y la focalización interna. En *Las charlas de mi amigo, Américus* interviene continuamente. Reproduce diálogos en los que él mismo interviene, comenta cartas que ha recibido, etc.

La tercera categoría es la voz, a través de la cual se estudia la relación entre enunciados y enunciación que Genette llama narración. El rol del narrador es ficticio y se analiza teniendo en cuenta: en primer lugar, que esa instancia no permanece idéntica e invariable durante el curso de una misma obra narrativa, en el caso de los *kodaks* el narrador tiene las mismas características, se dirige a un lector buscando su complicidad, es irónico y despliega todo un abanico de estrategias que demuestra un "ser" y un "hacer" en términos de Greimas, y en segundo lugar, deben considerarse las relaciones entre el narrador y la historia que relata a través de las categorías de tiempo de la

¹⁹⁶ Roland Barthes, "El efecto de realidad", en AA.VV., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

narración, nivel narrativo y persona. De esta manera, en “El recetador automático” el tiempo de la narración es simultáneo de situaciones anteriores al momento de la enunciación. En cuanto al nivel narrativo y la persona, se presenta un narrador extradiegético-homodiégetico y el cronista como testigo del accionar de los diferentes “tipos que pasan”,¹⁹⁷.

En síntesis, las funciones que cumple el narrador- cronista son tres: narrativa (que es la categoría básica), cuenta en forma amena los “vicios” que comenzaron a masificarse en las década del 30; de comunicación: establece una relación dialógica con sus lectores cuyo función principal reside en mostrarles las fotografías verbales de aquellos sujetos que no tenían en cuenta; e ideológica: el narrador loncaniano interviene explicando o justificando el accionar del recetador, del husmeador, del etiólogo, para ponerlos en evidencia delante de una sociedad que ignoraba, tal vez, este proceder típico de los hipócritas.

¹⁹⁷ Los *kodaks* por ser textos breves no tienen relatos metadieгéticos como sí los tienen las crónicas, en las que abundan cartas, autos judiciales, necrológicas.

Diversas publicaciones periódicas

EL Dr. ENRIQUE LONCAN CONSEJERO DE LA EMBAJADA ARGENTINA EN FRANCIA PASO DE REGRESO A SU PATRIA

REGRESA — El doctor Loncan y su esposa



DEJO FRANCIA DOS MESES DESPUES DE HABERSE PRODUCIDO LA INVASION ALEMANA

Anticipo en Buenos Aires la visita de S. Soler

El juez, Dr. Reyes, interrogó a los acusados por el Fiscal, Dr. Bouza

Se verificaron en sus declaraciones

ESTALLÓ ALMAZAR

TAMBIÉN (México)

POR ALIANZAS DE COMPROMISO...?

ALIANZAS DE COMPROMISO

El Diario, Uruguay, 23 de septiembre de 1940

ECOS DE LA PARTICIPACIÓN ARGENTINA EN LA FERIA



Inauguración del stand Argentino en la Feria de París por el Excmo. Sr. embajador Dr. Miguel A. Cárcano, Pierre Barthélemy, vicepresidente de la Cámara de Comercio Argentina en Francia, Gral. Pizarri, jefe de la Misión Militar en Francia, Sr. Alfredo Méndez, Cónsul Gral., Dr. Enrique Loncan, Consejero de la Embajada, Ing. L. M. del Carril, agregado agrícola, Dr. J. M. Rohde, primer secretario, Sr. Juan Larriera, agregado comercial honorario, Grta. G. Masson, secretaria administrativa de la Cámara Argentina de Comercio en Francia.

Boletín Cámara Argentina de Comercio
13 de marzo de 1939



Diario Critica, 13 de octubre de 1939

V. Conclusiones

El recorrido de este trabajo llega a su cierre después de haber cumplido con los objetivos propuestos. En una primera instancia, se hizo necesario indagar en la vida privada y pública de Enrique Loncán, para poder entender su participación y compromiso en la construcción de un nuevo ideario de nación, que se ensayó a partir del primer golpe de estado, en 1930, al que siguió una de las décadas más conflictivas del siglo XX. Luchó por sus ideales democráticos, tal como él los entendía, e intervino políticamente en algunos de los cambios producidos a nivel urbanístico en Buenos Aires.

Heredero de una tradición de escritores costumbrista abordó los vicios y los males sociales que aquejaban a una ciudad modernizada. Logró insertarse en la actividad periodística, que al principio ejercía como un diletante más de la generación que admiraba, pero paulatinamente fue asumiendo compromisos y llegó a ser corresponsal de *La Nación*, cuando se produjo la Segunda Guerra Mundial. No pudo superar lo que vio durante esos años y ese desencanto, entre otros, determinó su muerte. Esta tristeza instalada, al regresar al país, ocultó una de las características principales de su obra: su comicidad. Como periodista publicó artículos de análisis político que exponían la situación de la Argentina. El 27 de febrero de 1920 escribe para *La Nación* sobre "El fraude electoral del 2 de abril de 1916". Cito uno de los párrafos de su texto, porque en él sintetiza el trabajo ininterrumpido de toda su vida:

La nueva argentinidad, expresión inequívoca de un cosmopolitismo tan sofocante como irresistible, es la que en el orden político, económico y social trata de extinguir los tañidos, cada día más distantes, de las vetustas campanas de la colonia; inquieta, laboriosa y viril, consciente quizá de que en su entraña lleva el germen fecundo de la raza definitiva, es la que lucha con denuedo por lograr todas las conquistas y por merecer todas las cumbres; es la que sorprende al necio, cuando apellidos insospechados, provenientes de las filas más humildes alcanzan fama, provecho y fortuna en todas las manifestaciones de la vida nacional; es la que obtiene las palmas del

trionfador en las lides universitarias, es la que se impone con nombres oscuros en los torneos de la ciencia y del arte, en los dominios del comercio y de la industria, es una enorme energía social vigorosa y pujante que está elaborando nuestra gran democracia del porvenir, democracia pura a pesar de ser nieta de tantas sangres y de tantos pueblos distintos, porque ha de cobijarse siempre bajo los pliegues de una misma bandera, de la que todos llevamos desplegada en el alma, como suprema síntesis de justicia, derecho, libertad y civilización.

En primer lugar, Loncán define el término argentinidad como el conjunto de características que explican la peculiaridad del ciudadano argentino, es decir, un sujeto polifacético que está acorde con las nuevas necesidades que comenzaron a desarrollarse a partir de que la ciudad colonial diera lugar a una metrópolis que se transformó al estilo europeo, diferenciándose de las demás capitales de los países latinoamericanos. Este es uno de los temas en los que centrará su producción periodística-literaria.

Argentina en las primeras décadas del nuevo siglo estaba empezando a homogeneizar su crisol de razas; la mezcla de sangre dio lugar a una generación de hijos argentinos de padres europeos que eran los principales defensores de la insignia patria. La misma bandera que Loncán, como hijo de inmigrantes, defendió desde los distintos cargos que sumió como político y como diplomático. En el Capítulo I, analicé los ideales por los cuales luchó durante toda su vida, su defensa acérrima de la democracia lo acercó a los principios que preconizaron la Revolución Francesa de 1789.

En su obra, como señalé en el Capítulo II, pasó del anhelo de la vieja aldea a la conquista de Buenos Aires. Esa conquista a la que hace referencia estriba en los logros personales obtenidos por cada uno de los habitantes de la ciudad, aquellos que trabajaban para ascender en sus oficios, que se perfeccionaban constantemente y que, cómo él, buscaban pertenecer a los círculos más selectos de la capital. Enrique provenía de una familia de clase media, pero desde su adolescencia había comenzado a forjarse su propio camino. Ingresó como redactor de sueltos a *La Gaceta de Buenos Aires*, a los 19 años se recibió de abogado y había empezado a militar en el Partido Demócrata. Todas éstas fueron puertas que se le abrieron para sumarse a la dirigencia porteña. Una vez más, recorro al testimonio de Manuel Gálvez, uno de sus amigos, que lo recuerda en estos términos:

En la sociedad distinguida se le apreciaba mucho, como persona y como orador: no tanto como escritor. Era un orador de excepción, y algunos le consideraban como el sucesor de Belisario Roldán. Pero en el ambiente literario, en el que dominaba una camarilla izquierdista, se le negaba todo el mérito y era porque frecuentaba la sociedad principal y el Jockey Club... También le juzgaban *snob*, no literario sino social. Decían que, de origen modesto - su padre era maestro de escuela- se había metido en la aristocracia a fuerza de adulaciones. Pero Loncán nada tenía de adúlón, y su espíritu era fino y distinguido (Gálvez, 1962:340).

Enrique Loncán sembró admiración en algunos y en otros rechazos. Se le quitó la posibilidad de que su segundo libro *Mirador Porteño* ganara el Premio Nacional, que a juicio de Borges y Ugarte merecía el galardón. Este suceso, parafraseando sus palabras, sería: sorprende al necio cuando alguien con bajo perfil accede a la vida política de un país o, como en su caso, que con apellido insospechado proveniente de una familia humilde, alcanzara por mérito propio el reconocimiento social, y que fuera aclamado en las más diversas manifestaciones de la vida nacional. Los diarios de la provincia de Tucumán de la semana del 20 de septiembre de 1930 dan cuenta del recibimiento con el que fue homenajeadó, cuando arribó para hacerse cargo de la intervención provincial.

Con respecto a su obra literaria, fue reconocido por sus *kodaks* porteños en los que manifestó su vena humorística, en diversas gradaciones y con distintos objetivos, a través del empleo de la parodia, el humor, la ironía y la sátira que intrínsecamente guardan entre sí algún parentesco, pero se diferencian por la intensidad de la carga semántica y la intencionalidad del mensaje. De manera tal que el análisis discursivo intentó determinar la función de cada uno de estos recursos estilísticos en sus textos. El despliegue de las habilidades humorísticas que profundizó durante su larga estada en París fue compartido con su grupo de colegas y amigos: Arturo Cancela, Enrique Méndez Calzada y Roberto Gache.

Entender su forma de hacer humor en ese período implica observar el panorama cultural, social y político ante el cual se enfrentó como cronista urbano. No hizo sátira política, aunque en muchas ocasiones bordeó el límite con ella. En la medida en que criticó ciertas costumbres políticas, sobre todo durante las presidencias de Yrigoyen, buscaba el consenso de cierto sector del electorado y apelaba a que los votantes

ejercieran sus derechos como ciudadanos. Desde sus artículos periodísticos podía denunciar la corrupción que observaba a diario, tanto en el Congreso como en la Casa de Gobierno.

Las diferentes crónicas que aluden a Hipólito Yrigoyen, analizadas en el Capítulo I, en el apartado “Enrique Loncán, el perfil de un demócrata”, muestran cómo reviste, a través del humor, la caricaturización de la figura presidencial. Asimismo, muchos de los personajes a los que se refirió, eran sus compañeros de militancia del Partido Demócrata Progresista, de los cuales, por diferentes avatares políticos, se había alejado ideológicamente. Hay que destacar que no tuvo en ellos la mordacidad, ni la negatividad propia de la sátira, sino más bien la finalidad de corregir, ridiculizándolos, como lo hizo con Antonio Aita y Carlos Ibarguren¹⁹⁸.

Los diversos “tipos que pasan” en su obra apuntan a ciertos vicios del comportamiento humano, en el orden moral y social, pero para esto principalmente se valió de la ironía, en palabras de Linda Hutcheon “el *ethos* burlón”, para exhibir las incongruencias, el deterioro moral de los ciudadanos contemporáneos, la pauperización del comportamiento de la mayoría de los porteños y sobre todo para arremeter contra el nuevo paisaje urbanístico de la metrópolis que dejaba atrás a la vieja aldea millonaria para dar lugar a una masificación incontrolable.

En suma, los *kodaks* porteños representan un importante registro sociológico de una época que necesitó de los cronistas urbanos para denunciar todo aquello que se oponía al funcionamiento ordenado del binomio ciudad-sociedad. Con intereses similares escribió sus aguafuertes Roberto Arlt, con quien compartió la sección de crónicas de la revista *El Hogar*. Arlt cubrió un amplio espectro de tipos humanos, especialmente centrado en hombres de clase media. En cambio, Loncán restringió sus *kodaks* a los sujetos que habitualmente veía pasar por la calle Florida o con quienes tenía contacto en Tribunales, en la Cámara de Diputados y en el Jockey Club. Estos estereotipos representaban a una sociedad corrompida por la fatuidad, las flaquezas, el afán de ostentación, el mimetismo para aparentar y, en fin, cada uno de estos temas le permitió desplegar una fuente inagotable de recursos que le otorgaron al *kodak* una nueva manera de abordar la realidad.

¹⁹⁸ Enrique Loncán y Carlos Ibarguren habían sido muy amigos, de hecho, Ibarguren fue quien, en 1919, le escribió el prólogo a su libro *Palabras de la derrota (discursos políticos)*.

Por otro lado, su colaboración en *La Nación* le permitió desdoblarse en su seudónimo, *Américus*, de tal manera que publicaba con esta máscara sus crónicas urbanas en las que se reía y hacía reír por las constantes alusiones al contexto. Además, pudo parodiar a sus contemporáneos y a los escritores de la generación del 80, con la tranquilidad que le permitía resguardarse en la figura ficticia que, a diferencia de él, podía decir todo aquello que pensara, sin considerar que estaba transgrediendo su investidura pública. En el Capítulo III, la investigación estuvo orientada a establecer las semejanzas y diferencias que unen la producción de Enrique Loncán con la de Lucio V. Mansilla. Una de las conclusiones obtenidas fue que la figura de *Américus* es la que le permitió acercarse a las *causeries*, en principio para parodiarlas, y luego para lograr el pastiche del género.

Asimismo, los textos que publicó desde 1920 le permitieron compartir la "Sección de Arte- Letras" con los más encumbrados escritores. Todos reconocieron el carácter provocativo, lúdico y analítico de sus *kodaks* porteños. En cuanto a los artículos que firmaba con su nombre, mostraban la seriedad del académico que, preocupado por los diferentes temas nacionales, escribía con el compromiso del diplomático que desea contribuir en pro del país.

Sus conferencias sobre Emilio Mitre, Domingo Faustino Sarmiento, Leopoldo Lugones, entre otros, fueron traducidas a diferentes idiomas y publicadas en revistas como *Le Temps* y *Le Figaro* de París. Si había alguna celebración o había que despedir a algún miembro de la élite porteña, era convocado para pronunciar su discurso. La combinación de frases elocuentes y alusiones precisas a los rasgos distintivos de sus retratados permitían que, cada vez que hacía uso de la palabra, el público quedara conmovido.

Como se vio a lo largo de esta investigación, las notas, los artículos y las entrevistas dispersas en las distintas publicaciones periódicas son documentos que revelan el prestigio con el que contó en vida. Sus prologuistas auguraban que trascendería a una posteridad que estudiaría sus textos para entender la idiosincrasia del porteño. Juan Pablo Echagüe apuntaba en el prefacio del tercer libro de Loncán: "Así viene a ratificarlo ahora en cuanto respecta al arte de escribir, esta *Aldea Millonaria* cuya eficiencia crítica y cuyo significado de documento social que el porvenir tomará en cuenta, le confieren al autor una dignidad rara en nuestras letras: la de moralista, es

decir la de descriptor de *mores hominum* a la manera de Vauvenargues¹⁹⁹ (Loncán, 1981:234). Por esto mismo que destaca Echagüe, el Capítulo IV lleva como título “El kodak porteño de un etólogo.” Quizás por eso, también, es que muchos de sus detractores consideraron que su literatura no era tal, porque predominaba en ella el sesgo social.

Descubrir el universo loncaniano implica resignificar su momento de producción, entender la realidad política y no reducirlo a una mera catalogación ideológica o simplificar su tarea a un registro descriptivo. El *kodak* reúne un abanico de estrategias y una intertextualidad con otros autores y otras literaturas como fue demostrado a través de todo este trabajo. Por tal motivo, considero que merece un reconocimiento similar al que tiene la obra de Roberto Arlt por parte de la crítica o, en algún punto, la misma valoración que tiene Arturo Cancela, único miembro del grupo de humoristas, que ha sido rescatado constantemente por los teóricos para explicar los rasgos del humorismo argentino en las décadas del 20 y 30.

Para terminar sólo me resta decir que “El kodak porteño” invita a su lectura, pues sus textos se leen de forma amena y logran capturar la atención del lector, que no puede evitar reírse por las diversas analogías, metáforas y lugares comunes a los que recurre habitualmente *Américus* para charlar con su interlocutor. En estas conversaciones el lector responde con la complicidad y asintiendo que verdaderamente toda esa galería de tipos descriptos, aun habiendo pasado más de setenta años, sigue circulando por las calles porteñas con las mismas características observadas por ese gran cronista de la ciudad que fue Enrique Loncán.

¹⁹⁹ Vauvenargues publicó, en 1746, *Introducción al conocimiento del espíritu humano*.

VI Bibliografía por temas

VI. 1.1. Obra de Enrique Loncán

-Loncán, Enrique, *Campanas de mi ciudad, campanas argentinas*, Buenos Aires, Viau y Zona, 1935.

-----, *El secreto de la calle Florida: 1850- 1910*, Buenos Aires, Emecé, 1954, pp. 225-243.

-----, *El voto obligatorio, su aplicación*, Buenos Aires, Riachuelo, 1914.

-----, *He dicho... brindis y discursos*, Buenos Aires, Gleizer, 1925.

-----, *Las charlas de mi amigo: Motivos porteños*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1922.

-----, *Mirador porteño: nuevas charlas de mi amigo*, Buenos Aires, Viau Zona, 1932.

-----, *Aldea millonaria (Penúltima charla de mi amigo)*, Buenos Aires, Viau y Zona, 1933.

-----, *La conquista de Buenos Aires, (Últimas charlas de mi amigo)*, Buenos Aires, El Ateneo, 1936.

-----, *Las charlas de mi amigo (Motivos porteños)*, Buenos Aires, Emecé, 1981.

-----, *Oraciones de mi juventud*, Buenos Aires, Viau y Zona, 1934.

-----, *Palabras de la derrota: discursos políticos*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Rodríguez Giles, 1919.

-----, *Una inquietud política. Carta al Dr. Francisco E. Correa*, Tucumán, Asís, 1931.

-----, "Florida, corazón de la ciudad", en *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación*, Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1936, pp.225-241.

-----, *Argentine on sourit*, París, Stock, 1939.

VI.1.2. Bibliografía crítica sobre Enrique Loncán

- Chiáppori, Sergio, "Menéndez Calzada, Cancela, Loncán", *Trincheras de la vida*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, pp.127-133.
- Palazzolo, Octavio, *Después del estreno: comentarios teatrales*, Buenos Aires, Juan Perrotti, 1925.
- Rivera, Jorge y Romano, Eduardo, "Loncán: la descripción de un mundo", en *El costumbrismo hasta la década del cincuenta*, Buenos Aires, Centro Editor América Latina, 1980/1986, Tomo IV.
- Soboleosky, Marcos, *Enrique Loncán*, Buenos Aires, ECA, 1962.
- Viñas, David, "Filloy, Viñole, Loncán y otros" en *La década infame y los escritores suicidas (1939- 1943)*, *Literatura argentina siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Paradiso, 2007.

VI.1.3. Publicaciones Periódicas

El Hogar. Ilustración semanal argentina, Buenos Aires, años 1930 al 1937.

- Cancela, Arturo, "Un humorista juzga a otro humorista. *Aldea Millonaria* de Enrique Loncán", en *El Hogar*, Sección Crítica y Ensayos, n°1261, 15 de diciembre de 1933, p.69.
- Doll, Ramón, "Loncán orador", en *El Hogar*, Sección Crítica y Ensayos, n°1325, 28 de diciembre de 1934.
- El Hogar*, "La revista está cumpliendo una nueva etapa en su victoriosa evolución, dijo el doctor Enrique Loncán al ofrecer el homenaje", n°1253, 20 de octubre de 1933, pp. 34-35.
- El Hogar*, "Enrique Loncán", Sección Noticiero de Arte y Letras, n°1223, 24 de marzo de 1933, p. 8.
- El Hogar*, "Enrique Loncán. *Aldea Millonaria*", Sección Noticiero de Arte y Letras, n°1254, 27 de octubre de 1933, p. 32.
- Américus*, "Gotas de rocío. Un poeta de 8 años", en *El Hogar*, 20 de junio de 1930, p.10 y 67.
- , "El sincero insoportable", en *El Hogar*, n°1217, 10 de febrero de 1933, p.19.
- , "Grandeza y decadencia de una piedra pómez", en *El Hogar*, n°1223, 24 de marzo de 1933.

- , "Un error de imprenta", en *El Hogar*, n°1227, 21 de abril de 1933.
- , "Kodak Porteño, tipos que pasan: El periodista que no escribe nunca", en *El Hogar*, n°1247, 8 de septiembre de 1933.
- , "Kodak Porteño, tipos que pasan: El etiólogo de las grandes fortunas", en *El Hogar*, n° 1251, 6 de octubre de 1933, p.13.
- , "Kodak Porteño, tipos que pasan: El husmeador de quiebras", en *El Hogar*, n° 1251, 6 de octubre de 1933, p.56.
- , "Kodak Porteño, tipos que pasan: La cosa está que arde", en *El Hogar*, n° 1251, 6 de octubre de 1933, p.58.
- , "Kodak Porteño, tipos que pasan: El viajero inadvertido", en *El Hogar*, n° 1259, 1 de diciembre de 1933, pp.17 y 24.
- , "17 Consejos inútiles a una guaranga inventariadora", en *El Hogar*, n°1261, 15 de diciembre de 1933, p. 19.
- , "Verano (Reflexiones amargas de un mosquito moribundo)", en *El Hogar*, n° 1262, 22 de diciembre de 1933, pp. 31 y 49.
- , "Los tímidos", *El Hogar*, n° 1342, 5 de julio de 1935, pp.10-11.
- Quesada, Josué, "Mirador Porteño. Carta abierta a Enrique Loncán", *El Hogar*, Sección Crítica y Ensayos, 8 de octubre de 1932, pp. 65 y 75.

La Nación, Suplemento "Arte y Letras", Buenos Aires, años 1920 al 1940.

- Américus, "Shakespeare y Maquiavelo", en *La Nación. Arte y Letras*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1940, pp.1-2, sección 2.
- , "Kodak Argentino", *La Nación*, domingo 12 de junio de 1927.
- , "Il exagere, M. Paul Morand", *La Nación*, domingo 7 de agosto de 1927.
- , "Charlas Porteñas: La sentenciosa tos del Dr. Pedro Altamira", *La Nación*, domingo 7 de octubre de 1928, p.5.
- , "El optimismo de los guarangos", *La Nación*, 26 de agosto de 1926.
- Loncán, Enrique, "Fraude electoral del 2 de abril de 1916", en *La Nación*, 27 de febrero de 1920.
- , "José Luis Marature", en *La Nación*, 9 de octubre de 1929.
- , "La advertencia de Beethoven", en *La Nación. Arte y Letras*, sección 2, Buenos Aires, domingo 25 de junio de 1939.

-----, "La Hecatombe. Veinte días, veinte noches, veinte siglos", en *La Nación*, Buenos Aires, domingo 13 de octubre de 1940.

-Méndez Calzada, Enrique, "Humor y alta política", en *La Nación*. Arte y Letras, sección 2, Buenos Aires, domingo 25 de junio de 1939.

-*La Nación*, "En el Jockey Club disertó ayer el Dr. Enrique Loncán. Se ocupó del tema "La elocuencia argentina"", 7 de julio de 1928.

-*La Nación*, "De la elocuencia", domingo 22 de julio de 1928, p.3.

-*La Nación*, "Doctor Enrique Loncán", Buenos Aires, 1 de octubre de 1940.

-*La Nación*, "Hoy será recordado el Doctor Enrique Loncán", Buenos Aires 30 de septiembre de 1945

-*La Nación*, "Llegaron a Tucumán. ¡Al grito de viva la patria!", Buenos Aires, lunes 22 de septiembre de 1930.

VI.1.4. Diarios Locales de la provincia de Tucumán

-*El Eco de Oriente*, "Partió ayer a Buenos Aires el Ministro de Gobierno", Tucumán, 29 de marzo de 1931.

-*El Orden*, "Ayer a la tarde la intervención nacional hizo cargo del gobierno de Tucumán", Tucumán, lunes 22 de septiembre de 1930

-*El Norte Argentino*, "El doctor Loncán habla para el país. Carta dirigida al doctor Francisco Correa. Analiza la situación política de la Nación con su claro concepto de estadista", Tucumán, ed. de 8 p., n° 2766, año X, 13 de febrero de 1931.

-*La Gaceta*, "Discernimiento de los premios a la virtud. Discurso", Tucumán, 27 de octubre de 1930.

-*La Gaceta*, "Adrien Miroteau", Tucumán, domingo 12 de octubre de 1930.

-*La Gaceta*, "Homenaje a la revolución", Tucumán, martes 7 de octubre de 1930.

-*La Gaceta*, "Llegaron los doctores Arata y Loncán. Aplausos y flores en el trayecto a la Casa de Gobierno", Tucumán, lunes 13 de enero de 1931.

-*La Opinión*, "Los problemas de la educación. Dos cartas interesantes", Tucumán, 27 de noviembre de 1930.

-*La Voz del Magisterio*, "El Ministro de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública es un elocuente orador y un profundo psicólogo de las multitudes", Tucumán, 26 de septiembre de 1930.

VI.1.5. Otras publicaciones periódicas citadas

-Arlt, Roberto, "El hombre del apuro", en *El Mundo*, 14 de agosto de 1930.

-----, "El que siempre da la razón", en *El Mundo*, 18 de julio de 1931.

-*El Diario*, "El Dr. Enrique Loncán consejero de la embajada Argentina en Francia pasó de regreso a su Patria", Uruguay, 23 de septiembre de 1940.

-*El Mundo*, "Enrique Loncán ¿Renuncia?", 27 de diciembre de 1930.

-*El Nacional*, "Frente al cuartel. Sainete lírico en un acto", 8 de abril de 1919.

-Loncán, Enrique, "Enrique Méndez Calzada", en *La argentina libre*, 1 de agosto de 1940, n° 22.

-----, "Significación y muerte de Leopoldo Lugones", en *Nosotros* (segunda época), Año IV, Buenos Aires, 1938, Tomo IX.

-----, "Una gloria franco argentina Paul Groussac", en *Nosotros* (segunda época), Año IV, Buenos Aires, 1939, Tomo IX.

-----, "La Conquista de Buenos Aires", *La Razón*, 1 de noviembre de 1936.

-----, "Bartolomé Mitre", *Le Gaulois*, 8 de julio de 1927.

-----, "Americanismo en la doctrina Drago", *El Herald*, Bogotá, 23 de enero de 1919.

Martínez Cuitiño, Roberto, "La Argentina se apaga en París", *Crítica*, 13 de octubre de 1939.

Sarmiento, "Frente al cuartel", 8 de abril de 1919

VI.1.6. Bibliografía sobre las revistas argentinas

-Eugenian Alejandro, *Historia de las Revistas argentinas 1900/ 1950*, La conquista del pueblo, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.

-*Historia de Revistas Argentinas*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, tomo IV, 2001.

- Lafleur, Héctor y Provenzano, Sergio, *Las revistas Literarias. Selección de Artículos*, Buenos Aires, Centro Editor América Latina, 1993.
- Masiello, Francine, "Las pequeñas revistas: las alianzas mediante la escritura", en *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Mendelevich, Pablo, *La vida de nuestro pueblo, Las Revistas*, Fascículo 3, Centro Editor América Latina, Buenos Aires, 1981.
- Pereyra, Washington Luis, *La prensa argentina: 1890- 1974*, Buenos Aires, Librería Colonial, 1993.
- Romano, Eduardo, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico- literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.
- Sacerio-Garí, Enrique y Rodríguez Monegal, Emir, (eds.) *Textos cautivos, ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939) / Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Tusquets, 1986, 1a. ed.
- Sarlo, Beatriz, *El imperialismo de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

VI.1.7. Bibliografía sobre crónica y costumbrismo

- Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
- Atorresi, Ana, *La crónica periodística*, Buenos Aires, Editorial Ars, 1995.
- Bencomo, Andeli, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodística-literaria en México*, Madrid, Vervuert, 2002.
- Colombi, Beatriz, "Crónica y modernismo: una aproximación a su retórica", en *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, 1ª ed., Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1997.
- Correa Calderón, Evaristo, "El cuadro de costumbres" en Francisco Rico (comp.) *Historia y crítica de la literatura española*, volumen 5, Barcelona, Grijalbo, 1982.
- González, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, Ediciones Porrúa Turanzas, 1983.
- Larra, Mariano José de, *Artículos*, edición, introducción y notas de Carlos Seco Serrano, Barcelona, Planeta, 1964.
- Marún, Giaconda, *Orígenes del costumbrismo ético social*, Florida, Universal, 1983.

-----, "Hacia una distinción formal entre descripción y artículo costumbrista", en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Lingüística de 1981 vol 2*, San Juan, 1986.

-Mesonero Romanos, Ramón, *Escenas matritenses*, Barcelona, Bruguera, 1970.

-Muñoz, Boris y Spitta Silvia, eds. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, Pittsburgh, Instituto de Literatura Iberoamericana, 2003.

-Pupo Walker, Enrique, "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde" en *Revista Iberoamericana*, n° 44, enero- junio de 1978.

-Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989.

-Rivera, Jorge y Romano, Eduardo, *El costumbrismo hasta la década del cincuenta*, Buenos Aires, CEAL, 1980/1986, Tomo IV.

-----, *Los costumbristas del 900. Fray Mocho, Félix Lima y otros*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

-----, "Fray Mocho, el costumbrismo hacia 1900" en tomo II de la *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

-Rotker, Susana, *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992.

-----, "La crónica venezolana de los 80: una lectura del caos", en *Hispanoamérica: revista de Literatura*, Sosnowski, Saul, año XXI, N° 64-65 abril-agosto 1993.

-----, "Crónica y cultura urbana" en *Estudios: revista de investigaciones literarias*, Departamento de Lengua y Literatura, Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela, año 1, n° 1, 1993.

-Ucelay da Cal, Margarita, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. 62-66.

VI.1.8. Bibliografía sobre la ciudad

- Aliata, Fernando, "Ciudad o aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros", en *Entrepasados* N° 3, Buenos Aires, 1992, pp. 51-67.
- Ballent, A. y Gorelik, A., "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis", en Cattaruzza, A. (dir.), *Nueva Historia Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001, tomo VII, pp. 143-200.
- De Certeau, Michel, "Andar en la ciudad", en *Bifurcaciones* [online]. núm. 7, año 2008. URL: <www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm>. ISSN 0718-1132.
- Gorelik, Adrian, *Miradas sobre Buenos Aires; Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- , "La aldea en la ciudad. Ecos urbanos de un debate antropológico", *Revista del Museo de Antropología* N° 1, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2008.
- , *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1999.
- Gramuglio María Teresa, "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura", en *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, Tomo VII, cap. VIII, pp. 333-381.
- Liernur, Jorge F. y Silvestri, Graciela, *El umbral de la metrópolis; transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*, Sudamericana, 1993.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada* Arca, Montevideo, 1995.
- Romero, José Luis, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- , *Borges, un escritor de las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- Sebreli, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo XX, 1969.

VI.1.9. Bibliografía sobre ironía, parodia y humor

- Amícola, José, "Parodización, pesquisa y simulacro", en *Orbis Tertius*, Buenos Aires, 1996 1. (1), pp.13-30.
- Bergson, Henry, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe 1973.
- Booth, Wayne C, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
- De Diego, José Luis, "¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?" en *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al Margen, 2001, cap.VII, pp.243-281.
- Freud, Sigmund, "El humor", en *El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras, Obras completas, Volumen XXI (1927-1931)*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1994.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Gravedad e importancia del humorismo", en *Revista de Occidente*, Madrid, Tomo XXVIII, 1930, pp. 348-391.
- Hutcheon, Linda, *Ironía y Parodia: Estrategia y Estructura*, mimeo.
- , "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco*; México; Universidad Metropolitana Iztapalaca, 1992.
- Lanuza, José Luis, *El humorismo en la Argentina*, Buenos Aires, Cuadernos del Fondo Nacional de las Artes, 1973.
- Modern Rodolfo, "El humorismo", en *Arturo Cancela*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Murray Luis Alberto, *Humorismo Argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Noguez Dominique, "Estructura del lenguaje humorístico", en *Cuadernos de Literatura I*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1984.
- Pérez Martín, Norma, *Escrito en América*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.
- Pirandello, Luigi, *El humorismo*, Buenos Aires, Leviatán, 1994.
- Scapit, Robert, *El humor*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.
- Vergara de Bietti, *Los humoristas del ochenta*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.

-Zavala Lauro, "El humor y la ironía, entre el juego y la paradoja", *Alba de América Revista. Literaria*, Instituto Literario y Cultural Hispánico, vol. 16, julio 1998, nº30- 31.

VI.1.10. Bibliografía sobre narrativa

-Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, (Una introducción a la narratología), Madrid, Cátedra, 1990.

-Barthes, Roland, "La estructura del suceso", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

-----, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970

-----, *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

-Booth, Wayne, C. *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.

-Genette, Gerard, "Géneros, tipos y modos", en Garrido Gallardo, A (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arcos Libros, 1988, pp.183- 233.

-----, "Discurso del relato", en *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 75-327.

-----, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

-----, *Metalepsis*, De la figura a la ficción, Buenos Aires, FCE, 2004.

-Greimas, A. J., *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976.

-Landa, José Ángel García, *Sobre la competencia del narrador en la ficción*, *Atlántis XIX*, (2), 1997.

-Lozano, Jorge y otros, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1989.

-Todorov, Tzvetan, "Las categorías del discurso literario", en *R. Barthes y otros*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

-----, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1974.

VI.1.11. Bibliografía sobre argumentación

- Lo Cascio, V., *Gramática de la argumentación*, Madrid, Alianza, 1998.
- Marafioti, Roberto, *Los patrones de la argumentación*, La argumentación en los clásicos y en el siglo XX, Buenos Aires. Biblos, 2003.
- Perelman, Ch. y Olbrechts- Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
- Vignaux, Georges, *La Argumentación*, Ensayo de Lógica Discursiva, Buenos Aires, Hachette, 1976.

VI.1.12. Bibliografía sobre el suicidio

- Cohen, Diana, *Suicidio deseo imposible o la paradoja de la muerte voluntaria en Baruj Spinoza*, Buenos Aires, Ediciones del signo, 2003.
- Freud, Sigmund “Duelo y Melancolía”, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- Gálvez, Manuel, “Los que no quisieron vivir”, en *Entre la novela y la historia*, Buenos Aires, Hachette, 1962.
- Sáenz, Jimena (1973) “Los suicidas argentinos”, en *Todo es Historia*, Buenos Aires, Ayacucho, n° 73, 1973.
- Sanguinetti Horacio, “Los suicidas del 30”, en *Todo es Historia*, Buenos Aires, Ayacucho, n° 254, 1988.
- Schvartzman, Julio, “Enrique Loncán”, *Microcrítica: lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996, pp. 27-29.
- Sebreli, Juan José, *Martínez Estrada: una rebelión inútil*, Buenos Aires, Palestra, 1960.
- Sverdloff, Mariano, “Storni, Quiroga, Lugones: Los suicidados del '30. Notas para la historización de una mitología”, en Viñas, David (dir.), *La década infame y los escritores suicidas (1939- 1943). Literatura argentina siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Paradiso, 2007, pp. 239- 252.
- Viñas, David, “Filloy, Viñole, Loncán y otros” en *La década infame y los escritores suicidas (1939- 1943), Literatura argentina siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Paradiso, 2007.

VI.1.13. Bibliografía sobre París y Rubén Darío

- Arregui, Juan J. Hernández, *Imperialismo y cultura*, Buenos Aires, Hachea, 1964.
- Augé, Marc, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Gedisa, 1998.
- Batillana, Carlos, "Rubén Darío: La herida de París", en *Fronteras de la Literatura Latino-Americana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana/ UBA, 1996, pp. 21-29.
- , "Rubén Darío: El rastro de la crónica", en *Travesías de la escritura en la Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana/ UBA, 1995, pp. 127-133.
- Benjamin, Walter, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2004.
- Colombi, Beatriz, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- , "Peregrinaciones Parisinas: Rubén Darío" en *Orbis Tertius*, Revista de teoría y crítica literaria, año II, n° 4, 1997.
- , "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires", en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- Darío, Rubén, *Peregrinaciones*, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, París y México, 1910.
- , *Los raros*, Barcelona- Bs. As., Ed. Maucci, 2ª ed. corr. y aum., 1905.
- , *Escritos dispersos de Rubén Darío*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968, Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia.
- Gómez Carrillo, Enrique, "La psicología del viaje" (1910). "La amarga voluptuosidad de viajar", "La amargura del regreso" (1923)
- Mogillansky, Gabriela, "Las Horas Errantes de Rubén Darío", en *Fronteras de la Literatura Latino-Americana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana/ UBA, 1996, pp. 155-163.
- Molloy Sylvia, "La política de la pose", en Josefina Ludmer (comp.) *La cultura de fin de siglo en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1994.

- Nelle, Florian, "París, los pasajes atlánticos y el discurso de la imitación" en *Estudios*. Revista de investigaciones literarias, año 5, n°9 Caracas, enero/junio, 1997, pp.107-125.
- Noguerol, Francisca "De parisis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia" en *La metáfora de París en los textos hispanoamericanos*, 1998.
- Pascale Casanovas, "París, ciudad-literatura", en *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Rama, Ángel, *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1995.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989.
- Real, Azua Carlos, "El modernismo literario y las ideologías" en *Escritura, Teoría y Crítica*, enero- junio 1977.
- Renan, Ernest. "¿Qué es una nación?", en Homi Bhabha, *La invención de la Nación*, Buenos Aires, Manantial, 1990.
- Rivera, Jorge, *El escritor y la industria cultural, El camino hacia la profesionalización (1810-1900)*. Capítulo 3/ Cuadernos de literatura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- Rodríguez Hernández, Raúl, "Los raros: la obra estética modernista de Rubén Darío", en *Texto Crítico*, 38, Año XIV, enero- junio, 88.
- Rotker, Susana, *La invención de la crónica*, Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- Said, Edward, "Exilio intelectual: expatriados y marginales", en *Representaciones del intelectual*, Buenos Aires, Piados, 1996, pp.59-73.
- Sennett, Richard, *El declive del hombre público*, Península, Barcelona, 1977.
- Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991.
- Torres, Alejandra, "El cronista Rubén Darío entre el mercado y el arte", en: *Nuevos Territorios de la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana/ UBA, 1997, pp. 33-42.
- Ugarte, Manuel, *La dramática intimidad de una generación*. Madrid, Prensa Española, 1951.
- Zanetti, Susana, *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. (1892-1916)*. Buenos Aires, Eudeba, 2004.

VI.1.14. Bibliografía Capítulo III Mansilla-Loncán

- Archipiélago. *Cuadernos de crítica de La cultura*, “Autobiografía como provocación”, Madrid, Editorial Archipiélago, n° 69, 2005.
- Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1982.
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1999.
- Barthes, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2006.
- , “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1987.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982.
- Bertoni, Lilia, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, México, F.C.E. 1996.
- Biagini, Hugo, *¿Cómo fue la generación del 80?* Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.
- Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Venezuela, Monte Ávila, 1976.
- , *El canon occidental*, Buenos Aires, Anagrama, 1996.
- Bourdieu, Pierre, “La ilusión biográfica”, en *Archipiélago*, Madrid, n° 69, 2005. pp. 87-93.
- Bruno, Paula, “Un balance acerca del uso de la expresión *generación del 80* entre 1920 y 2000”, en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto de Investigaciones “Dr. José María Luis Mora”, México DF, n° 68, mayo-agosto de 2007, pp. 117-161.
- Catelli, Nora, “La veta autobiográfica” en Jitrik Noé, *Historia crítica de la literatura Argentina, El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp.145-169.
- Carvalho, Tania, *Literatura Comparada*. São Paulo, Ática, 1986 (Série Princípios).
- Carricaburo, Norma, “Mansilla y la construcción de la oralidad”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. 65, n°255-256, 2000, pp. 57-80.
- Catelli, Nora, “La veta autobiográfica”, en Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura Argentina. El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Culler, Jonathan, “La literaturalidad”, en Angenot, Marc y otros, *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993.

- Cutolo, Vicente, *Diccionario de alfonismo y seudónimos de la Argentina (1800-1930)*, Buenos Aires, Elche, 1962.
- Derrida, Jacques, "Firma, acontecimiento, contexto" en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Duncan, Tin, "La prensa política *Sud- América*, 1884-1892", en Ferrari, Gustavo y Gallo, Ezequiel (comps.), *La Argentina del ochenta al centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 761-783.
- Espósito, Fabio, *La emergencia de la novela en Argentina*, La Plata, Al margen, 2009.
- Espósito, F. (2006) *La Emergencia de la novela en la Argentina (1880-1890)*. [En línea] Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. FHC E. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.295/te.295>
- Fernández Bardo, Gabriela, "Las causeries de Mansilla, el relato autobiográfico y la lectura como guía", en *La Gaceta Magnética. Papeles de trabajo*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, n° 2, dic. 1995- enero, feb. 1996.
- Ghiano, Juan Carlos, "Estudio Preliminar" a Lucio V. Mansilla, *Entre nos. Causeries del jueves*, Buenos Aires, Hachette (El pasado argentino), 1963.
- Glowinski, Michal, "Los géneros literarios", en Angenot, Marc y otros. *Teoría literaria*, México, Siglo XXI. 1993.
- Grice, H. Paul, *Lógica y conversación. La búsqueda del significado*. Madrid, Tecnos, 1991, pp. 511-530.
- Iglesia, Cristina y Schwartzman, Julio, "Entre-nos: folletín de la memoria", en Lucio V. Mansilla, *Horror al vacío y otras charlas*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Kruchovski, Raul, A., "Las «charlas» de Mansilla", en Lucio V. Mansilla, *Charlas inéditas*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- Laera, Alejandra, "Sin pan y con trabajo en la Argentina de entresiglos (sobre las escenas de iniciación a las prácticas literarias en Lucio V. Mansilla, Horacio Quiroga y Hugo Wast)", en *Orbis Tertius*, 10, n°11, 2005, pp. 123-142.
- Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Mansilla, Lucio V., *Horror al vacío y otras charlas*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- , *Los siete platos de arroz con leche*, Buenos Aires, La Biblioteca Argentina- Serie Clásicos, 2001.

- , *Entre- nos, Causeries del jueves*, Buenos Aires, Hachette, 1963.
- , *Entre- nos III*, Buenos Aires, Alsina, 1889.
- , *Mosaico. Nuevas charlas inéditas*, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- Molloy, Sylvia, "Imagen de Mansilla", en Ferrari Gustavo y Ezequiel Gallo (comps.), *La Argentina del ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp.745-759.
- Nitrini, S., *Literatura Comparada, História, teoria e crítica*, São Paulo, EDUSP, 1997.
- Noguez, Dominique, "Estructura del lenguaje humorístico" (Revue d' Esthetique, Tome XXII), en *Cuadernos de Literatura n° I*, Chaco, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, 1982.
- Panesi, Jorge, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004.
- Pastormerlo, Sergio, "El nacimiento de un mercado editorial en Buenos Aires 1880-1890", en *Orbis Tertius*, Buenos Aires, año X n°11, 2005 pp. 143-158.
- Pérez Martín, Norma, *Escrito en América*, Buenos Aires., Corregidor, 1998.
- Prieto, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966.
- Román, Claudia, "A pedir de boca", en Lucio V. Mansilla, *Los siete platos de arroz con leche*, Buenos Aires, Sol 90, 2001.
- , "Papel picado: palabras e imágenes en la prensa satírica del siglo XIX", en *Relics and Selves iconographies of National in Argentina, Brazil, and Chile (1880-1890)* Andermamm, Jens y Patience Schell (curators), London, 2002: www.bbk.ac.uk/ibamuseum
- Romano, Eduardo, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico- literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.
- Rotker, Susana, "Noticias de un mundo que se acaba Una excursión a los indios ranqueles", en *Cautivas, Olvido y memoria en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1999.
- Sartre, Juan Paul, *¿Qué es literatura? Situations II*, Buenos Aires, Losada, 1981, (Cap.III "¿Para quién se escribe?", pp.89-157).
- Scarano, Laura, *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Buenos Aires, Melusina, 2000.
- Schvartzman, Julio, "Mansilla: ¿?", en *Microcrítica. Lecturas argentinas: cuestiones de detalle*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

- Siskind, Mariano, "Bustos de bronce. Mansilla: el proyecto político en el ocaso del proyecto literario", en *Gaceta Magnética. Papeles de trabajo*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, n° 2, dic. 1995- enero, feb. 1996.
- Verón, Eliseo, *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- , *Esto no es un libro*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Viñas, David, "Mansilla: clase social, público y clientela", en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964, pp. 11-55.
- Zavala, Lauro, "El humor y la ironía, entre el juego y la paradoja", *Alba de América Revista Literaria*, Instituto Literario y Cultural Hispánico, V.16, julio 1998, n° 30 y 31.
- V.V. A.A., "Todo prohibido, menos hablar", en Lucio V. Mansilla, *Mosaico. Nuevas charlas inéditas*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

VI.2. Bibliografía General

- Adorno, Theodor W, "Lukács y el equívoco del realismo", en Georg Lukács y otros: *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp.40-89.
- Alexander, Abel y Priamo, Luis, *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Junior 1867-1883*. Buenos Aires, Ed. Fundación Antorchas, 2002.
- Arlt, Roberto, *Aguafuertes Porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires, Alianza, 1993.
- , *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- , *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 2004.
- Auebarch, Erich, "La media parda", en *Mímesis: la realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- , "El efecto de realidad", en AA.VV., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Benjamin, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus, 1992.

- Buchrucker, Cristián, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Cattaruzza, A. (dir.) *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, Tomo VII.
- Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento" en *Obra crítica 2*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2004.
- Checa, U, "Fotografía y arte", en *La Ilustración Sud- Americana 65*, Buenos Aires, I-IX, 1985.
- Eco, Umberto, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1979.
- , *Cómo se hace una tesis; técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Gache, Roberto, *Glosario de la farsa urbana*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920.
- Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, México, Era, Tomo I, 1999, p.107
- Gramuglio, María Teresa, "El imperio realista", en *Historia crítica de la literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- , "Desconcierto en dos tiempos", en Cella, Susana (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998.
- García, Guillermo, "Arlt y las ciudades", en AA.VV. *Diez lecturas de Arlt*, Buenos Aires, Fundación El Libro, 2000, pp. 103-117.
- Iser, Wolfgang, "El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico", en *New Literary History*, 1972.
- Lima Félix, *Entraña Buenos Aires*, Buenos Aires, Solar Hachete, 1969.
- Lukács, Georg, "¿Narrar o describir? Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo", en Goldmann, Lucien y otros, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, CEDAL, 1978.
- Mizraje, María Gabriela, "Una poeta en la gran ciudad", en *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos, 1999, pp. 176-181.
- Molinas, Ricardo y Barberis Santiago, *El partido demócrata progresista*, Buenos Aires, Centro Editor América Latina, 1983.
- Montaldo, Graciela, "El 7 de septiembre", en *Yrigoyen entre Borges y Arlt. 1916-1930. Literatura argentina siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Paradiso, 2007, pp. 314-323.

- Muschiatti, Delfina, "La mujer en pose de combate", en *Revista Ñ. Clarín*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 2002.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Madrid, Tusquets, 1999.
- Pérez, Alberto, *Los dilemas políticos de la cultura letrada: Argentina siglo XIX*, 1ª ed., Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.
- Rivera, Jorge, *El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1890- 1900)*. Cap. III / Cuadernos de literatura Argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, FCE, 2001.
- Saítta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Sarlo, Beatriz, "Literatura y política", en *Punto de Vista*, N°19, dic. 1983, pp. 8-11.
- , *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- , *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003
- Sartre, Jean Paul, "¿Para quién se escribe?", en *¿Qué es la literatura? Situations II*, Buenos Aires, Losada, 1981, pp.89-157.
- Storni, Alfonsina, *Nosotras... y la piel*. Selección de ensayos de Alfonsina Storni (compilación y prólogo Méndez Mariela, Queirolo Graciela y Salomone Alicia), Buenos Aires, Alfaguara, 1998.
- Schwartz, Jorge, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2002.
- Viñas, David, (dir), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Literatura Argentina del siglo XX, Buenos Aires, Paradiso, Tomo VII, 2006.
- Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona-Buenos Aires, Piados, 1981.
- Zubieta, Ana María, *Humor, Nación y diferencia: Arturo Cancela y Leopoldo Lugones*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

VII. Crónicas analizadas pertenecientes al libro: Loncán, Enrique, *Charlas de mi amigo*, Buenos Aires, EMECÉ, 1981.

Las charlas de mi amigo (Motivos Porteños)

Adrien Miroteau
El doctor Pedro Altamira
Pensamientos de Jazmín. Las disquisiciones de un perro
A propósito de siluetas
Mañanas de Florida
La caída de Caseros
Raucho
Nostalgias de París

Mirador Porteño (Nuevas charlas de mi amigo)

El optimismo de los guarangos
La sentenciosa tos de Dr. Altamira
Il exagere, M Paul Morand
La única alegría de Buenos Aires
Una desilusión bajo la cúpula.
¡Quién fuera Domingo!
Gotas de rocío: un niño poeta
La plantadora de frescas
La tragedia de Pocholo
Hay que creer en Dios
La primera jornada
Últimas incoherencias de Jazmín
A la manera de ...
El círculo vicioso

Aldea Millonaria (Penúltimas charlas de mi amigo)

Grandeza y decadencia de una piedra pómez
El sincero insoportable
El inteligente zonzo
 “Kodak porteño, tipos que pasan”
El desflorador de escándalos
El recetador automático
 El eterno testigo presencial
 El único que sabe lo que es el dumping
 El cumplidor contagioso
 El confidente de muertos ilustres
 Es muy amigo mío, pero...
 El etiólogo de las grandes fortunas
 El husmeador de quiebras
 El servicial que no consigue nada
 La cosa está que arde

La Conquista de Buenos Aires (Últimas charlas de mi amigo)

La conquista de Buenos Aires

Pira del olvido, pira del recuerdo.

¿Engreídas?, no...

Baltasar

Los tímidos

Inservible para juez

La vitrina de Amadeo

“Kodak poteño, tipos que pasan”

El viajero inadvertido

El periodista que no escribe nunca

El simpático profesional

El cultivador de embajadores

Tetralogía del subterráneo

El silbador impenitente

El lector equilibrista

El tiralances desaprensivo

El altoparlante insumergible

El comisionófilo polivalente

El guarango de la calle 7